

# ESTUDIOS ESCENICOS

Cuadernos  
del Instituto  
del Teatro

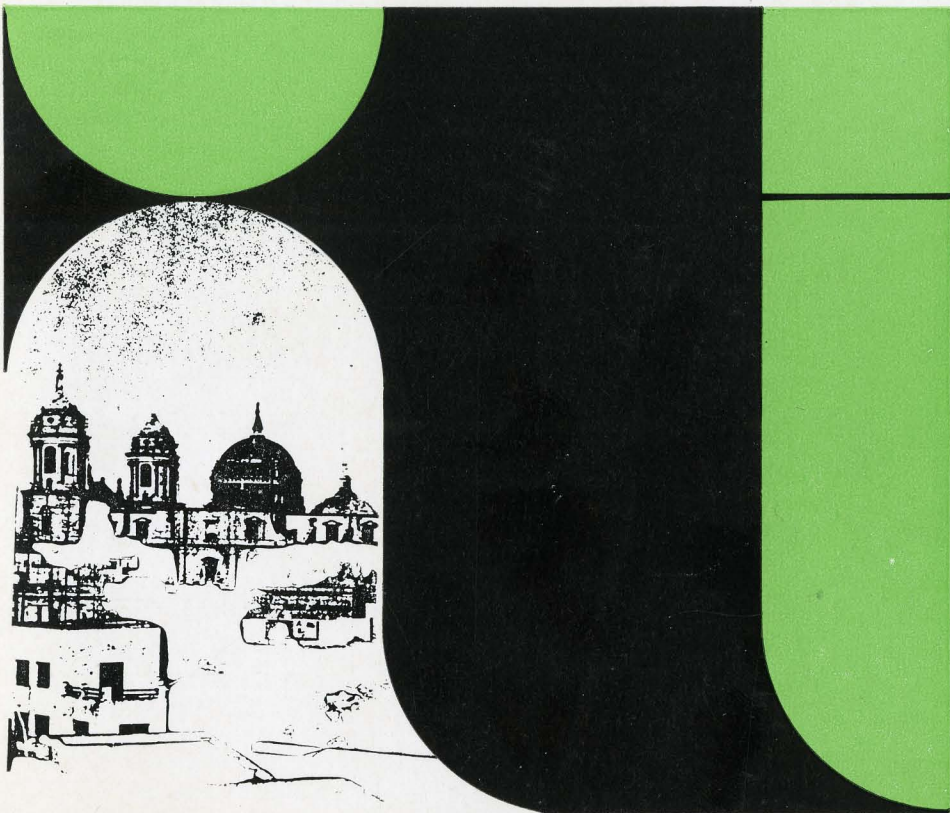
19

*Juan Ignacio González del Castillo:*

«El aprendiz de torero», «La boda del mundo nuevo», «La casa de vecindad» y «El desafío de la Vicenta».

*Colaboraciones:*

Joan Castells i Altirriba. Maria Grazia Profeti. Manuel Lourenzo. José María Rodríguez Méndez. Natividad Massanés. José María Sala.



Secretaría de publicaciones y redacción.  
Francisco Castilla.

Diseño general y portadas.  
José Malloré Noya.

# ESTUDIOS ESCENICOS

ABRIL 1975

Imprenta-Edición  
de la Casa R. de Ciudad  
Montevideo, 3  
Barcelona

Depósito LEGAL. N. 9925 - 1975



Secretariado de publicaciones y redacción,  
Francesc Castells.

Diseño general y portadas,  
José Mallofré Noya.

ERGENICOS  
ESTUDIOS

ABRIL 1972

Imprenta-Escuela  
de la Casa P. de Caridad  
Montalegre, 5  
Barcelona

DEPÓSITO LEGAL. B. 9932 - 1960

# ESTUDIOS

Secretariado de publicaciones y redacción,  
Francesc Castelló.

Diseño general y portadas,  
José Mallofré Noya.

Impresión-Bucula  
de M. Caus F. de Cardina  
Montsego, 5  
Barcelona

DEPOSITO LEGAL. N. 1037 - 1960

# ESCENICOS

## Cuadernos de investigación teatral

19

ABRIL 1975

Dirección

**Xavier Fàbregas**

2	José María Rodríguez Méndez. <i>El siglo de las luces y las sombras</i> . . . . .	77
	Natividad Massanés. <i>Auditorio, pueblo, vulgo: el espectador en la crítica dramática del siglo XVIII español</i> . . . . .	83
	José María Sala. <i>Singular y plural de Juan Ignacio González del Castillo</i> . . . . .	103

### Textos



JUAN IGNACIO GONZÁLEZ DEL CASTILLO:  
*El aprendiz de torero* . . . . . 119

DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE BARCELONA



# **INSTITUTO DEL TEATRO**

## **Escuela Superior de Artes Dramáticas Biblioteca y Museo**

Miembro de las siguientes asociaciones:

Fédération Internationale pour la Recherche Théâtrale.

Association Internationale de Bibliothèques et Musées des Arts du  
Spectacle (SIBMAS.)

Union Internationale des Marionnettes (UNIMA).

*Director:* HERMANN BONNÍN

*Subdirector:* FREDERIC RODA

*Secretario general:* ANDREU VALLVÉ VENTOSA

ABRIL 1975



Direcció

Xavier Fàbregas



DIPUTACIÓ PROVINCIAL DE BARCELONA

Conde del Asalto, 3 y 5 (Palacio Güell). Barcelona, 1.

# SUMARIO

## Panorama

- 1** JOAN CASTELLS I ALTIRRIBA. *Materials relatius al teatre català profà dels segles XVIII i XIX* . . . . . 13
- MARIA GRAZZIA PROFETI. *Un «Romance» di J. Pérez de Montalbán sul tema della morte* . . . . . 47
- MANUEL LORENZO. *O teatro galego, de esguello*. (Notas ceibes encol da nosa vida teatral) . . . . . 59

## Crónica

- 2** JOSÉ MARÍA RODRÍGUEZ MÉNDEZ. *El siglo de las luces y las sombras* . . . . . 77
- NATIVIDAD MASSANÉS. *Auditorio, pueblo, vulgo: el espectador en la crítica dramática del siglo XVIII español* . . . . . 83
- JOSÉ MARÍA SALA. *Singular y plural de Juan Ignacio González del Castillo* . . . . . 103

## Textos

- 3** JUAN IGNACIO GONZÁLEZ DEL CASTILLO:
- El aprendiz de torero* . . . . . 119
- La boda del mundo nuevo* . . . . . 135
- La casa de vecindad* . . . . . 151
- El desafío de la Vicenta* . . . . . 173

# Materials relatius al teatre català profà dels segles XVIII i XIX

JOAN CASTELLS I ALTIRIBIA

Esparreguera - 1972

Tota la crítica històrica anterior a l'any 1967<sup>1</sup> ha trencat llances per establir el 1866, any de l'estrena de *Les jotes de la Roser*, de Frederic Soler, com a data de naixement del teatre català i ha oblidat tota una producció de peces de caire popular que omplen proliferaentment la primera meitat del segle XIX. A l'historiador romàntic li hauria agradat poder esborrar els primers nous de la missaga teatral i fer sorgir el nou drama,

com per art d'encantament el prestigiós drama castellà. Això era possible de fer amb Frederic Soler i amb els altres de «La gata» perquè havien acceptat els postulats romàntics i hom podia considerar la producció de la primera etapa com a obra de joventut. Però amb els avis del teatre català, no s'havien arrelat massa. Tanmateix, a partir del 1830 les edicions de sainets proliferen en gran manera; així, l'any 1856 trobem la 8.<sup>a</sup> edició del *Sainet nou del senyor Rector o sia el casament del Saldoni i la Margarida*, a casa de Joan Lloreng de Barcelona, i el mateix any i també a Barcelona l'edició 20.<sup>a</sup> a casa d'Antoni Bosch, o sigui 12 edicions en un any; i encara més, el mateix any 1856 aquest sainet portava almenys dinou anys de circulació, ja que en trobem una primera versió, *Pas del Rector*, a la llibreta de Ramon Pascual datada el 1837.

La circular que dictà el Capità general del Principat de Catalunya el 1829 és un testimoni d'aquesta proliferació:

*«Habiéndome cerciorado que en ciertas villas del principado se han abierto teatros de aficionados... llegando el escándalo a representar piezas y sainetes que no tienen otro objeto que entretener la disipación, distraer de ocupaciones útiles y comprometer las costumbres públicas...; es llegado el caso de poner coto a este desenfreno y contener con mano fuerte los peligros»*

1. El 27 de juny del 1967 fou estrenat l'espectacle *Balades del cam i la fan*, confeït per Xavier Fabregas amb tres sainets de la primera meitat del XIX. Fou representat per l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual, sota la direcció de Josep-Anton Codina.



## Materials relatius al teatre català profà dels segles XVIII i XIX

JOAN CASTELLS I ALTIRRIBA

Esparreguera - 1972

Tota la crítica històrica anterior a l'any 1967<sup>1</sup> ha trencat llances per establir el 1866, any de l'estrena de *Les joies de la Roser*, de Frederic Soler, com a data de naixement del teatre català i ha oblidat tota una producció de peces de caire popular que omplen prolíferament la primera meitat del segle XIX. A l'historiador romàntic li hauria agradat poder esborrar els primers noms de la nissaga teatral i fer sorgir el nou drama, com per art d'encantament, de la unió amb el prestigiós drama castellà. Això era possible de fer amb Frederic Soler i amb els altres de «La gata» perquè havien acceptat els postulats romàntics i hom podia considerar la producció de la primera etapa com a *obra de joventut*. Però amb els avis del teatre català, no; s'havien arrelat massa. Tanmateix, a partir del 1850 les edicions de sainets proliferen en gran manera; així, l'any 1856 trobem la 8.<sup>a</sup> edició del *Sainet nou del senyor Rector o sia el casament del Saldoni i la Margarida*, a casa de Joan Llorenç de Barcelona, i el mateix any i també a Barcelona l'edició 20.<sup>a</sup> a casa d'Antoni Bosch, o sigui 12 edicions en un any; i encara més, el mateix any 1856 aquest sainet portava almenys dinou anys de circulació, ja que en trobem una primera versió, *Pas del Rector*, a la llibreta de Ramon Pascual datada el 1837.

La *circular* que dictà el Capità general del Principat de Catalunya el 1829 és un testimoni d'aquesta proliferació:

«Habiéndome cerciorado que en ciertas villas del principado se han abierto teatros de aficionados... llegando el escándalo a representar piezas y sainetes que no tienen otro objeto que entretener la disipación, distraer de ocupaciones útiles y comprometer las costumbres públicas...; es llegado el caso de poner coto a este desenfreno y contener con mano fuerte los peligro-

1. El 27 de juny del 1967 fou estrenat l'espectacle *Balades del clam i la fam*, confegit per Xavier Fàbregas amb tres sainets de la primera meitat del XIX. Fou representat per l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual, sota la direcció de Josep-Anton Codina.



*... sos vicios a que tales reuniones teatrales dan lugar; mando a los corregidores, Alcaldes Mayores, Reales Justicias y Ayuntamientos que hagan desde luego cerrar los espresados teatros, y no los permitan abrir en lo sucesivo.»<sup>2</sup>*

Pel to de la *circular* endevinem que aquestes companyies havien assolit una importància temible.

Ara bé, l'historiador es trobava davant dues figures que no podia eludir: Josep Robrenyo i Francesc Renart i Arús. Hom no podia silenciar Josep Robrenyo, que amb la seva companyia havia assolit una popularitat molt gran i que havia anat a Amèrica, car després de la seva mort, apareixien impreses part de les seves obres en dos volums (1855). Calia historiar, també, Francesc Renart i Arús, arquitecte i home vinculat de ple a la vida ciutadana,<sup>3</sup> mecenes d'artistes i poetes, a qui Aribau trameté *L'Oda a la pàtria* per tal que la revisés. Davant d'un mosaic tan extens i davant d'aquestes dues figures, els treballs històricocrítics fan servir el subterfugi d'anomenar-los precursors.

Aquesta positura de la crítica romàntica ha creat greus problemes a l'historiador actual, car el material que ens han proporcionat és escadusser i poc de fiar. Per estudiar el moviment teatral autòcton d'abans del 1866 cal cercar i treballar sobre els pocs materials de primera mà que ens han romàs; per aquest motiu hem cregut útil de publicar aquest treball cara a una futura investigació d'aquest període.

## I. COMÈDIA DE LA MARE DE DÉU DE LES SOGUES

*La Comèdia de la Mare de Déu de les Sogues*, de Josep Roig, és una peça de caràcter hagiogràfic que es conserva a la Biblioteca de Catalunya (ms. 712), i que avui adjuntem a aquest material relacionat amb el sainet per una qüestió molt concreta: la semblança d'un personatge, Gafetgraciós, amb els personatges típics del sainet posterior.

Les poques notícies que tenim de Josep Roig les devem a Valeri Serra i Boldú, que fou qui conservà el manuscrit que ara

2. Circular promulgada pel comte d'Espanya el 18 de maig de 1829. Citada per Josep Artís a *Teatre d'aficionats*, «Publicacions de l'Institut del Teatre», Barcelona, 1933, 35-37. És el text d'una conferència pronunciada a l'escola de bibliotecàries l'1 de març de 1931.

3. Només cal furgar el fons Renart, dipositat a la Biblioteca de Catalunya, per adonar-se'n. Aquest fons aplega molts documents familiars i públics de tota mena, sobretot relacionats amb l'arquitectura.



estudiem i que el 1902 publicà un treball sobre la devoció que el pla d'Urgell ha professat a la Mare de Déu de les Sogues.<sup>4</sup> En aquesta obra, Valeri Serra, ultra citar molt de material relacionat amb el tema, estudia lleugerament la comèdia de Josep Roig. Davant la manca de notícies sobre la vida de l'autor i sabent que era Beneficiat de la vila d'Arbeca es posà en contacte amb el rector d'aquesta parròquia, i en una carta datada el 7 d'agost del 1900 en rebé la següent informació:

*«Molt Sr. meu: He registrat algun llibre d'aquest arxiu aquestos dies, y com es tan deficient sols puch proporcionarli aquests datos de entre los que'm demana. Lo Dr. Jph. Roig, Beneficiat de aquesta Comunitat entrá á formar part de la mateixa als 5 de Maig de 1704. Apareix en dita fetxa no tenir ordres sacres, pero al primer de Octubre de dit any ja es Subdiaca. Figura com á Comunitari fins á la junta de 24 de Setembre de 1743. Morí al 6 de Febrer de 1744...»<sup>5</sup>*

Valeri Serra adjunta aquesta informació en una pàgina del manuscrit sobre el qual treballem, datada a Bellpuig el 22 de maig del 1918.

En conjunt, la *Comèdia de la Mare de Déu de les Sogues*, és una peça de teatre hagiogràfic semblant a d'altres que coneixem. Narra la història del fet miraculós que provocà la devoció a aquesta imatge. Dividida en dues jornades, en la primera ens presenta un poble atrapat per la fam, la guerra i la secada i, contrastant amb aquestes circumstàncies difícils, la bondat de cor de Joan Amorós i d'Amorosa, la seva muller. Recull una conversa entre el vicari de Sidamunt i els dos sants personatges en la qual interpreten un somni que han tingut els tres i el refeixen a una futura aparició de la Verge. A la segona jornada, a Joan Amorós se li apareix la Verge i s'organitza una processó solemne al lloc del miracle amb mostres de joia.

Hem dit que el que ens interessa d'aquesta peça és l'evolució de Gafetgraciós, un personatge còmic que està deslligat de la trama hagiogràfica, que constantment farà referència a les circumstàncies històriques i que reiteradament es queixarà de gana, misèria i abusos.

4. VALERI SERRA I BOLDÚ, *Relación histórica de la devoción que ha profesado la llanura de Urgel a tan Santa Imagen*, Lérida, Imprenta Mariana, 1902. Aquesta obra fou il·lustrada en el certamen de l'*Acadèmia Barcelona Mariana* de Lleida, celebrat el 1901, amb el premi de l'Eminentíssim Cardenal Casañas, de Barcelona.

5. Ob. cit., pàg. 87.



Gafetgraciós s'enfronta a la justícia d'una manera graciosa i picaresca, tal com en sainets posteriors veiem enfrontar-s'hi el pillot o l'estudiant. Crida el senyor alcalde i li manifesta que hi ha un creditor que l'amenaça de mort. Ell davant les amenaces el paga i el creditor torna amb les mateixes cançons, i després de ben pagat encara li reclama els deutes. Malgrat les mil voltes que hi donen, l'alcalde manifesta que no entén l'embolic i Gafetgraciós li explica:

«GAF: Jo parlo sempre amb faules  
a bons entenedors poques paraules.  
Lo *acreedor* insolent  
és la panxa que aconsola  
quan la sopa, quan cassola  
i quan el bon condiment,  
el trago deixa content  
el ventre que fumeja  
però torna a *brugota*  
i als budells com a vassalls  
els diu amb creus i badalls  
moro si em feu dejunar  
.....  
aquest és lo *acreedor* de la justícia.

BAT: Vull per exemple castigar sa audàcia  
mano així que per *ningunas* vies  
per *lo* espai de tres dies  
de líquit ni de sòlit res no entri  
i amb aquesta altra *xança*  
pagui l'atreviment la seva panxa.»

Aquesta manera ridícula i infantil que el batlle té d'aplicar la justícia la trobem repetida, i fins i tot tipificada, en sainets posteriors. Gafetgraciós retreu, també, d'una manera mofeta, els abusos dels lletrats:

«GAF: Somiava així també  
.....  
que molts anys en nostre Urgell  
de blat la collita es minva  
però no falten de mai  
les puces i xinxes  
que en les cúries, són els plets  
i les mil bamboleries

entre lletrats i notaris  
que ens deixen sense camisa.  
Així mateix somniava  
altres mil sofisteries  
que per no enfadar qui m'ou  
les deixo dins la botiga.»

Un altra actitud propera al sainet és l'escepticisme i la fredor amb que Gafetgraciós es pren el fet religiós que presenta l'obra. Amorós i Amorosa pretenen donar una interpretació miraculosa a la desaparició inesperada d'un pobre a qui han donat menjar, davant d'això replica:

«GAF: Senyors, Gafet *per fi*  
com és tan bon català  
tant de nit com al matí  
sempre en un indret està.  
Al pa, pa, i al vi, vi.  
Per últim vós, Amorosa,  
que teniu judici enter  
no féu més el paper  
de beata farinosa  
que en aquesta edat podrida  
segons per on es sona  
aquella que és més bona  
és la beata més fingida.»

A la segona jornada, quan Amorós accepta l'encàrrec d'anar al molí sense haver menjat Gafetgraciós considera:

«GAF: A fe que és brava comèdia  
encara que caigui el cel,  
que ploqui ni que pedregui,  
que a casa no hi hagi pa,  
aquesta gent mai no s'enquimera.  
Pel què veig una de dues  
o són sants sens fer-ne festa  
o tenen com un cabàs  
tan gros el fetge i la melsa.»

Un altre fet: Gafetgraciós rep d'Amorosa l'encàrrec de portar un pa tou i blanc als seus fills. Ell es mostra servicial amb la senyora però la gana pot més, es menja bona part del pa i es justifica així:



«GAF: Del treball no m'han pagat  
i sent el pa blanc i tou  
per mi ja serà prou  
si n'arriba la meitat.»

El vicari ha tingut un somni en el qual un jove hermo-  
síssim augurava benestar i prosperitat a l'Urgell per a quan una  
noia i un infant visitaran un home humil. L'Amorós n'ha tingut  
un de semblant i Amorosa ha sentit una música celestial. El vi-  
cari dóna un valor sobrenatural a aquest somni i Gafetgraciós li  
contesta:

«GAF: Poc a poc, senyor vicari.  
Particularment a les dones  
no les cregui poc ni mica  
que la primera digué,  
cert, la primera mentida.  
Encomanar els secrets  
això no, ni per la vida,  
que quan amb la llengua  
no puguin ho diran amb signes.  
Elles en punt de secrets  
són així com la gallina  
que l'ou descobreix que ha post  
amb *cacarecs* i *mohines*.»

I fixem-nos, encara, en el concepte que Gafetgraciós té de  
les dones i del matrimoni, tema central de molts sainets:

«GAF: Gafet amb el pa a les mans  
mai havia conegut  
que és soldat sense patrona  
i veu que el cas ha vingut.  
Veig clar que un home sens dona  
és un home tot perdut;  
pel que veig no puc passar,  
sense troncs no puc fer estelles  
qui m'amanirà el menjar?  
qui farà les escudelles?  
forçós em tinc de casar

.....  
Està la dificultat  
en si ho encertaré o no  
perquè són en veritat  
les dones com el meló  
que *apar* bo fins que és tarat.



Si bé és fàcil d'endevinar la finalitat de contrast i d'element graciós que Josep Roig destina a aquest personatge, no ho és tan de saber el grau d'originalitat d'aquesta incorporació ja que en peces castellanes, per exemple, l'ús d'aquest personatge graciós és freqüent; això fa difícil de treure conclusions relacionades amb l'evolució del sainet català. Ens permet, però, d'apuntar una hipòtesi: la possibilitat que l'origen del sainet estigui relacionada amb una independització del personatge graciós del teatre hagiogràfic fins al punt de ser oblidat el tema sacre i esdevenir peces del tot profanes. Pel que hem vist, aquesta hipòtesi no és del tot inversemblant; tanmateix molts sainets, igual que el teatre hagiogràfic, estan relacionats amb els cicles de Nadal i Pasqua. Val a dir que això és mera hipòtesi i que pot ésser vàlida només al costat d'altres interpretacions.

## II. EL CAFÉ DE BARCELONA

Relligat al manuscrit 1116 de la Biblioteca de Catalunya, de Barcelona, hi ha una còpia de la peça bilingüe de Ramón de La Cruz y Cano,<sup>6</sup> *El Café de Barcelona*,<sup>7</sup> datada amb tota seguretat el 1788. Si bé és la primera peça del Principat que presenta les característiques d'un sainet, i malgrat d'estar connectada de ple a la vida barcelonina, no la podem considerar com el punt de partida del sainet català. *El café de Barcelona* és una peça de circumstàncies que Ramon de La Cruz va escriure, per encàrrec del comte de l'Asalt, per a la sessió inaugural del nou teatre de les Comèdies (4-XI-1788), i la simpatia per Barcelona i àdhuc la uti-

6. Ramón de la Cruz y Cano va néixer a Madrid el 28 de març de 1731. Després d'algunes vacil·lacions de producció neoclàssica —*La enfermedad del mal de boda* (1757), *Quien complace a la deidad, acierta a sacrificar* (1757)—, va escriure gran nombre de sainets: 475 segons la relació feta per Emili Cotarelo i Mori a *Sainetes de Don Ramón de La Cruz en su mayoría inéditos*. L'atac dels neoclàssics —Montenegro, José Sánchez, Moratín...— fou insistent i incisiu. Hom podria atribuir aquesta tibantor a la mateixa actitud de recel vers el teatre xaró que al principat trobem representada per la crítica romàntica del segle XIX.

7. RAMÓN DE LA CRUZ Y CANO, *El café de Barcelona*, còpia d'un exemplar que posseïx D. Lluís Bruno de Cantos. Ms. 1116 de la Biblioteca de Catalunya:

«Comedia en un acto. Para representarse en el teatro nuevo de dicha ciudad el día de su estreno, 4 de noviembre de 1788. En celebridad de nuestro Católico Monarca, D. Carlos Tercero. Escrita de orden del Exmo. Sr. Conde del Asalto, Capitán general de Catalunya, por don Ramón de la Cruz y Cano, entre los Arcades de Roma Lanicio Dioneo (sic...) Honorario de la Real Academia de Buenas Letras de Sevilla, Oficial mayor de la Contaduría General de Penas de Cámara y gastos de Justicia del reyno. Barcelona: Por Francisco Generas.»



lització del català és igualment una circumstància i no cal pensar que altres raons el moguessin a fer-ho. Tanmateix, constitueix un cas insòlit dins la producció de La Cruz, ja que de 475 composicions de què hom té referència, només dues contenen fragments en català: *El café de Barcelona* i *Las Mahonesas*, que també és una peça de circumstàncies.<sup>8</sup>

El vespre del 27 d'octubre del 1787, un foc devastador destruï per complet l'únic teatre de Barcelona conegut indistintament per Casa de les Comèdies o per Teatre de les Òperes. El fet colpí la ciutat, i els homes responsables del teatre s'esmerçaren a esmenar la pèrdua; així, la mateixa nit del sinistre hom decidia que en el termini d'un any un nou edifici obriria les portes i que, com a sortida d'emergència, s'habilitaria un local dels Agustins descalços de Santa Mònica per tal de continuar la programació prevista. Efectivament, set dies després, el 3 de novembre, hom empenia de nou les representacions al local interí, i el 4 de novembre de l'any següent inaugurava el nou local amb *La caccia d'Enrico IV*, del mestre italià Antoni Tozzi, director del teatre líric de Barcelona, i amb el sàinet de Ramón de la Cruz, *El café de Barcelona*. La tasca de reconstruir el local fou meritòria; per això Ramón de la Cruz, coneixedor dels mecanismes de la popularitat no deixa de glossar el fet.

«MAJA: Veyan fuera la Martas  
y Vayadares  
que no hay Mágicos, como  
los catalanes,  
pues en su soplo  
han hecho un Coliseo  
que ni el demonio.»

Més endavant, quan el *Peluquero* fa saber que una dama andalusa, que és germana seva, ha vingut a Barcelona per veure treballar les dones i poder ensenyar després a les seves germanes perquè, diu, Catalunya és un lloc modèlic pel seu treball, li contesta l'oficial:

8. RAMÓN DE LA CRUZ, *Las mahonesas*. Composició en 1 acte i en vers. Segons Cotarelo: un manuscrito antiguo existe en B. M. (1-209-54 con este subtítulo: «Escrita con motivo de la conquista de la Isla de Menorca o Mahon y rendición de su castillo y fuertes por las armas de S. M. Año de 1782.» *Lo ha impreso modernamente en Palma D. Juan Luis Estelrich. Fue estrenada por la compañía de Juan Ponce, al empezar la temporada y se le pagaron a D. Ramón 600 reales.*



«En esa parte son los Catalanes únicos; si usted los viera quando se encendió el Teatro antiguo; que diligencia por apagarlo.

**DAMA:** Mayor admiración aun le diera saber el provisional que en cuatro días apenas y tres noches construyeron capaz de la concurrencia de este gran Pueblo; y con todo cuanto necesario era al espectáculo de dos compañías diversas.

**ABATE:** Tanto puede la afición que a los teatros demuestra esta Ciudad.»

Calia glossar a fons el fet, per això no es cansa de repetir paraules d'elogi, bo i explicant la història del nou local.

«**OFICIAL:** Aún han dicho ustedes poco; y ahora no hay tiempo ni lengua para decir, para dar la menos cabal idea de la admiración de todos. Si es fácil que todos crean que en seis meses no más sin dinero, sin malva y sin los vastos acopios de tan distinta materia, se imagine, se proyecte, se estudie, se observen fuera del Reino los edificios más corregidos; se venzan dificultades; se abran los cimientos y que crezca una fábrica quizá de las que el Arte respeta más, por los diversos fines que hay que combinar en ella. Crezca, repito, y se eleve a la perfección que ostenta

en menos tiempo que el grano  
que por septiembre se siembra  
y hasta el mes décimo no  
sazona, ni se aprovecha.»

Una de les innovacions que presentava el nou local era la disposició de les llotges, construïdes amb molt més luxe que els *apuestos* de l'antiga construcció. D'aquesta nova, Barcelona n'anava plena i Ramón de la Cruz ho sap copsar amb molta finesa: una dama es queixa de la *ridícula y nueva disposición de los palcos*, perquè era tan esplèndida que les espectadors lletges i les irades farien el ridícul si hi anessin.

El dia de la inauguració de la nova casa de Comèdies coincidia amb el dia onomàstic de Carles III. No es podia oblidar aquest fet ni que el sàinet era per encàrrec del Capità general de Catalunya. Així la peça comença amb una *cantinelita* dedicada a aquests personatges:

«*Cantinelita o Barquerola graciosa*

Nostre rei Don Carles  
visqui molts anys  
i visqui pocs mesos  
nostre General.

*Mariner polít*  
*ves a empavesar*  
*ten barqueta nova*  
*i anem a pescar*

Llús i donzelletes  
per a ben sopar  
que el porró està ple  
de vi de Calaf

en que alegrement  
havem de buidar  
per la real família  
y el Cont de l'Asalt

*Mariner polít*  
*anem a la mar...»*

Ara bé, aquest sàinet ens interessa perquè és la primera vegada que trobem al Principat uns personatges que parlen català en una manifestació teatral profana destinada a un local públic. Ja hem dit que això no s'ha de prendre com l'inici d'un moviment teatral en català; tanmateix, els personatges de



llengua vernacle —la cafetera, una criada, el batlle i el patró— no presenten ni el realisme ni la gràcia autóctona dels personatges posteriors —el sabater, el barber, la fornera, el pillet—. El primer fragment en català és la *cantinela* que suara hem transcrit. Tot seguit, un petit diàleg bilingüe de la cafetera amb l'oficial que li demana que repeteixi la cançó:

«Escuche con otra letra.  
Les dames boniques  
s'estan adornant  
per anar al teatre  
amb el seu galant.»

Un altre personatge que parla en català és el batlle, i ho fa sempre amb refranys. La manca d'espontaneïtat en caure alguns d'aquests refranys, fa pensar que Ramón de la Cruz es va auxiliar amb un refranyer o, almenys, que havia recollit una bona relació de dites; el que sembla inversemblant és que ell mateix els hagués escrit. Els refranys que hi trobem són:

«Qui menja i millor beu  
ell fa molt bé el què deu.

La dona per ser discreta  
ha d'estar sempre retreta.

En sa vida la muller  
tres eixides ha de fer,  
diuen els vells de Calella.

El pagès sempre ha d'estar  
prop del que fa treballar.

Segons tindràs l'estament  
vestiràs honestament.

Qui amb vestits es gasta massa  
té el cap de carabassa.

Qui compra més del que pot  
després ho ha de vendre tot.

Procura tenir cabal  
per no anar a l'hospital.

La primera informació  
no la creu el bon baró.

*Bellaco* entreteniment  
és dir mal del que és *ausent*.

Qui diners ha de cobrar  
moltes voltes ha de dar.

Si vols que et segueixi el cà  
dóna-li un boci de pa.

El mosso que és ben criat  
calli si no es preguntat.

Taberna que té bon vi  
ventura té prop de sí.

A gran *cuidat* el metge té  
del malalt que paga bé.

El caballer a la guerra  
i el pagès a la terra.

L'home que tracta amb amigues  
mai li faltaran fatigues.

El qui diu que ja sap prou  
té el cap més gros que un bou.

Abans de fer una cosa  
pren consell si és perillosa.»

No hem trobat cap referència per afirmar que Ramón de la Cruz sapigués català. D'entre els seus familiars pròxims no en trobem cap relacionat amb Catalunya: el seu pare era de Camfranc, la seva mare de Cuenca i la seva muller de Salamanca. Hom s'inclinaria a pensar que no en sabia i que, en aquest afer, algú l'auxilià, ja que, llevat la cantata inicial i dels refranys, els fragments en català es redueixen a 10 versos distribuïts en colloquis molt senzills. Alguns fragments fan dubtar, fins i tot, de la simpatia de Ramón de la Cruz vers la llengua catalana. D'entrada, l'efecte que podrien causar uns personatges que parlen català és aigualit per la presència de parles molt diverses — l'andalús, l'italià, el francès, el biscaí —; més endavant aquest recel es fa palès quan un *majo* de Madrid, en presència d'aquell congrés de políglotes contesta un *mare de Déu*, dit per la cafetera, exclamant:

«No hablemos en la monserga  
catalan, pués la sabe  
hábleme siempre en la lengua  
castellana.»



I la defensa de la cafetera és ben pobre:

«Señor majo  
no dirá nadie que sea  
italiano.»

Encara més, Ramón de la Cruz acaba l'obra amb una cançó de caire andalús, la *tirana*, amb una forta empremta de madrilenyisme:

«De Madrid hoy la Tirana  
disfrazada y por la posta  
a ver el teatro nuevo  
se ha venido a Barcelona.»

### III. PAPERS DE REPARTIMENTS

A l'arxiu Històric de la Ciutat s'ha conservat una carpeta plena de papers, que devien pertànyer a alguna companyia,<sup>9</sup> on hi són aplegats un total de 33 obres de les quals només 2 són escrites íntegrament en català i 2 bilingües. El cos més important, ultra alguns fulls relacionats amb les representacions, el formen la còpia per separat dels papers de cada peça destinats a què els actors aprenguessin el que els corresponia. La cronologia d'aquest document no presenta dificultats, ja que en un full, on hi són relacionades totes les dates de representació d'un any, hi figura el 1836. Sembla, per tant, del tot probable que les peces que inclou són anteriors a aquest any; tanmateix les que hem pogut comprovar admeten aquesta hipòtesi: de *Lo hermano Buñol* en coneixem una edició del 1835<sup>10</sup> i d'*El espatriado en su patria* una del 1833.<sup>11</sup> Aquesta carpeta ens proporciona també el nom de 44 persones relacionades d'una manera o d'altra amb la companyia; avui, encara, cap de les 44 no ens són conegudes, però cal tenir-les en compte perquè en una etapa més avançada de recerca ens poden proporcionar dades molt estimables per a esbrinar alguna incògnita.

Tot seguit presentem un esbós dels noms de persona, de les obres i de les dades que ens proporciona aquest document.

9. *Comèdies, papers de repartiments*, Arxiu Històric de la Ciutat, ms. A-317.

10. JOSEP ROBRENYO, *Lo hermano Buñol*, Barcelona, Benito Espona, 1835.

11. JOSEP ROBRENYO, *El espatriado en su patria*, Barcelona, Benito Espona, 1833.

Un full, que porta l'encapçalament de 1.<sup>a</sup> *Función*, marca l'ordre d'una representació i permet fer-nos càrrec de les parts en què era dividida. Hi havia una obra considerada principal, segons sembla, en castellà, i es completava el programa amb una peça de caràcter menor. El full al qual fem referència anava destinat segurament a la tramoia, ja que cita els elements de mecànica teatral que es necessiten per a cada part de l'espectacle:

«Decoración para *La muerte de César*:<sup>12</sup> en toda la pieza se ve salón largo con alfombras, dos pedestales con sus estatuas romanas, sillón y tres taburetes por parte, en forma de banco, guarnecidos de sedas. Faces para los licores. Una litera o paralinela.

*Pantomima*:<sup>13</sup> Selva larga con verja de jardín y puerta practicable en los dos bastidores. Una escalera de mano, cesta, vaso y botella.

*El espatriado*:<sup>14</sup> Casa blanca con puerta practicable a cada lado.»

## 2

En un altre full, hi són anotats tots els dies durant els quals no es podien organitzar altres diversions públiques que els balls preparats pels administradors de Sant Fèlix. En algunes diades els guanyats de les platxèries públiques eren destinats a beneficència, llavors tenien l'aprovació i la col·laboració de tots els organismes oficials. En aquest sentit els balls de carnaval prengueren una importància extraordinària i ens han deixat mostres de literatura popular: cançonetes, manifestos, consells, absoltes i d'altres camàndules relacionades amb el Carnestoltes, fins i tot un refranyer carnestoltesc, així com peces de teatre: *Una nit de Carnaval* de Joaquim Dimas, *El sarau de la patacada* de Josep Robrenyo i d'altres.

12. Vegeu més informació en parlar d'aquesta peça. (Apartat 5, número 13.)

13. A la carpeta només hi ha el guió de la pantomima *El sargento Marco Bomba*, al qual més endavant farem referència, però segurament la companyia en tenia altres de preparats; tanmateix, per a representar *El sargento Marco Bomba* no es necessita ni escala, ni cistell, ni vas, ni ampolla.

14. És *El espatriado en su patria* de Robrenyo? No podem afirmar-ho, però el repertori de la companyia inclou altres obres d'aquest autor.



«En virtud de lo dispuesto por este ayuntamiento tienen la privativa los administradores de San Félix de dar bailes públicos en los días siguientes, no pudiendo en los mismos haber otra diversión pública:

Domingo de pascua de Resurrección  
Día 1 de Mayo  
Domingo de Pentecostés  
Día del Corpus  
Día 12 de Junio  
Día de San Juan Bautista  
Día 24 de Julio  
Día 14 de Agosto y  
por la Navidad del Señor.»

3

Tot seguit transcrivim les dates de representació que aquesta companyia tenia programades per l'any 1836, segons consta en un altre full de la mateixa carpeta. Hem completat la informació i hem calculat en quin dia de la setmana s'esqueia cada data:

«Días en que se dará representación. Año 1836

Día 27 de abril	(dimecres)
Día 8 de mayo	(diuenge)
Día 12 de mayo	(dijous)
Día 15 de mayo	(diuenge)
Día 23 de mayo	(dilluns)
Día 29 de mayo	(diuenge)
Día 5 de junio	(diuenge)
Día 13 de junio	(dilluns)
Día 19 de junio	(diuenge)
Día 26 de junio	(diuenge)
Día 29 de junio	(dimecres)
Día 3 de julio	(diuenge)
Día 10 de julio	(diuenge)
Día 17 de julio	(diuenge)
Día 25 de julio	(dilluns)
Día 31 de julio	(diuenge)
Día 7 de agosto	(diuenge)
Día 15 de agosto	(dilluns)
Día 21 de agosto	(diuenge)

Día 28 de agosto (*diuenge*)  
 Día 4 de septiembre (*diuenge*)  
 Día 8 de septiembre (*dijous*)  
 Día 11 de septiembre (*diuenge*)  
 Día 18 de septiembre (*diuenge*)  
 Día 25 de septiembre (*diuenge*)  
 Día 1 de octubre (*dissabte*)  
 Día 2 de octubre (*diuenge*)  
 Día 16 de octubre (*diuenge*)  
 Día 23 de octubre (*diuenge*)  
 Día 30 de octubre (*diuenge*)  
 Día 1 de noviembre (*dimarts*)  
 Día 6 de noviembre (*diuenge*)  
 Día 13 de noviembre (*diuenge*)  
 Día 20 de noviembre (*diuenge*)  
 Día 27 de noviembre (*diuenge*)  
 Día 4 de diciembre (*diuenge*)  
 Día 8 de diciembre (*dijous*)  
 Día 11 de diciembre (*diuenge*)  
 Día 18 de diciembre (*dimecres*)  
 Día 21 de diciembre (*dimecres*)  
 Día 26 de diciembre (*dilluns*)»

Davant d'aquesta informació ens adonem que, dels 41 dies que hi figuren, 27 eren diumenges, 5 dilluns — el diuenge anterior de 4 dels quals fou privatiu segons la disposició suara citada — (13 de juny, 25 de juliol, 15 d'agost, 26 de desembre), 1 dimarts (1 de novembre, festa de Tots Sants), 4 dimecres amb 2 possibles dies festius (29 de juny, Sant Pere, i 18 de desembre, Nativitat de la Verge), 3 dijous amb 1 de festa (8 de desembre, la Immaculada) i 1 dissabte. Fet i fet les representacions queden limitades als dies festius.

#### 4

Hem confeïgit una llista dels actors que trobem en els repartiments que inclou aquesta carpeta. En un full, on figuren els components de la companyia, hi consten 27 noms de *representants*, 2 apuntadors, 2 encarregats (d'escena i de vestuari), 1 dipositari, 1 sastre, 2 cobradors, 1 tramoïsta; però furgant en els papers de repartiments hem trobat altres noms d'actors. Només hi ha escrit els cognoms, però sembla que la companyia estava formada només d'homes, ja que, si bé els papers femenins



els representen sempre els mateixos, també trobem els seus noms interpretant papers masculins, el que vindria a suposar una certa especialització en papers de dona, però no la presència d'actrius.

Posem en llista els cognoms, el nombre de vegades que els hem trobats citats, les vegades que representen un paper català i les vegades que el paper és femení:

Cognom	Nombre de cit.	Paper català	Paper de dona
Aguilar . . . . .	5		
Alvarez . . . . .	2		
Amigó . . . . .	3		
Barau . . . . .	1		
Bigordà . . . . .	4		
Campllong . . . . .	10	1	
Carbonell . . . . .	9	1	
Català-Creus . . . . .	8	1	
Catasús . . . . .	8	4	
Chiviller . . . . .	2		
Condis . . . . .	9	1	2
Creus . . . . .	4	1	
Cruset . . . . .	2		
Figueres . . . . .	1		
Figuerola . . . . .	2		
Fontanals . . . . .	11		8
Garro . . . . .	1		
Gras . . . . .	10		1
Güell . . . . .	1		
Junyent (només a la llista de components)			
Longavies (només a la llista de components)			
Marsal . . . . .	1		1
Mestre . . . . .	5	1	5
Milà . . . . .	1		
Pascual . . . . .	2	1	
Pulido . . . . .	2		2
Reynoso . . . . .	5		
Saló . . . . .	2		
Sarral . . . . .	1		
Tarrida . . . . .	2	1	
Tintorer . . . . .	1	1	1
Trias . . . . .	2		
Via . . . . .	10	2	1
Yañez . . . . .	12	2	

Altres noms:

Yáñez . . . . .	apuntador de foro
Abella . . . . .	apuntador de bastidor
Raventós . . . . .	apuntador de bastidor
Vidal . . . . .	encarregat d'escena
Vallé F. . . . .	encarregat de roba
Tauler . . . . .	sastre
Rovira . . . . .	cobrador
Boltà . . . . .	cobrador
Sallent . . . . .	tramoista

5

Els papers de cada personatge copiats per separat ens proporciona el cos més important de documentació. Així podem saber els títols de la programació d'aquesta companyia i les característiques de cada obra. Tot seguit facilitem la llista d'obres que hi són aplegades; si és escrita en català incloïm una síntesi argumental.

1. Explicació argumental — sense diàlegs — d'*El sargento Marco Bomba*, destinada a un ball pantomímic. En castellà.

La trama argumental d'aquesta pantomima coincideix amb l'obra de Josep Robrenyo, *El sargento Marco Bomba*, de la qual coneixem una còpia manuscrita incompleta conservada al ms. 1086 de la Biblioteca de Catalunya i l'edició inclosa a les *Obras poéticas*.<sup>15</sup>

*Síntesi argumental*: Una ordre de reclutament impedeix el casament de Pepillo i Mariana; d'acord amb l'alcalde, que és el pare de la noia, decideixen de burlar la inspecció del sergent i fingeixen que tots els joves són invàlids. El sergent passa revista, no s'adona de l'enganyifa i se'n va del poble. Tots els joves ho celebren ballant i cantant. El sergent torna i els sorprenden en la bullanga.

2. Paper de Rey i de Doña Estrella en la tragèdia *Sancho Ortiz de las Roelas*. 3 actes, en vers i íntegrament en castellà.

3. Paper de Caló i de Teresa en el sainet *Lo Pintadó y ia criada*. 1 acte, en vers i en català. En algun escrit trobem aquesta obra atribuïda a Josep Robrenyo,<sup>16</sup> però és molt dubtós

15. JOSEP ROBRENYO, *Obras poéticas*, Barcelona, Imp. de J. A. Oliveres, 1855.

16. *Relació d'obres de Robrenyo*, Biblioteca de Catalunya, ms. 1086.



que ho sigui. De fet, moltes obres anònimes se li atribuirien gràcies a la seva fecunditat de producció i a la seva popularitat.

*Síntesi argumental:* En Caló està esperant la criada i tem que estigui enraonant amb un altre. Arriba la Teresa i s'excusa dient que complia el seu deure de criada. Discuteixen, en Caló té por que essent casat li surtin banyes. Fan les paus i tot seguit ataca la Teresa que acusa Caló d'entendre's amb tres o quatre. Tornen a fer les paus.

Caló: *és millor ser moderat / que lo mostrar-se alterat / amb les noies és ximpleta / que pot més una Teresa / que tots els homes plegats.*

4. Text del sàinet *Lo marquès cuinat*. 1 acte i en vers. Íntegrament en català. En altres fulls hi ha copiats per separat cada un dels papers. Total 7 personatges.

*Síntesi argumental:* Un estudiant està a les ordres d'un marquès arruïnat. Tota la família abusa dels seus serveis i ell se'n queixa. Se li apareix una bruixa i li deixa un anell encantat amb el qual l'estudiant deixa palplantats tots els de la família i els disfressa, els emblanquina, els pega... Torna la bruixa a demanar-li l'anell i ell perd la virtut d'encantador.

5. Paper de Francisquet en el sàinet *El aprendiz y asistente*. Aquest paper és en català, però, pel títol, sembla que el sàinet era bilingüe.

6. *El furor inquisitorial*. 3 actes i 6 escenes diferents. Íntegrament en castellà. 11 personatges.

7. Sàinet *El ciego por su provecho*. Íntegrament en castellà. 8 personatges.

8. Sàinete *El sargento traga bombas*. Íntegrament en castellà. 4 personatges.

9. Comèdia titulada *Bruto o Roma libre*. Íntegrament en castellà. 3 personatges.

10. *Lo hermano Buñol*. 1 acte i bilingüe. És l'obra de Josep Robrenyo i no presenta variants importants respecte a les edicions que coneixem.<sup>17</sup>

17. JOSEP ROBRENYO, *Lo hermano Buñol*, s/imp. ni ll. ni d.; íd., Casa de Joan Llorenç, Barcelona, 1860; íd., Benito Espona, Barcelona, 1835; íd., *Obras poéticas II*, Imp. de J. A. Oliveres, Barcelona, 1855.

*Síntesi argumental*: En una casa dels afores viuen la Francisca i el Llibori, com que el lloc és de pas han de fer el joc igualment a cristins i a carlins. Arriba l'*Hermano Buñol* i els incita a la lluita a favor del rei Carles. De sobte apareixen una colla de carlins, el Pare Buñol es treu l'hàbit perquè els creu cristins. Resulta que aquestes tropes anaven perseguint un voluntari que demana protecció a Llibori; aquest li indica l'hàbit de l'*Hermano Buñol* perquè se'l posi i així disfressat pugui escapar-se. L'*Hermano* es posa el vestit del voluntari i confós pels seus propis amics carlins només se salvarà de la mort donant tots els diners.

11. *La mujer firme o lo cierto por lo dudoso*. Només hi ha el paper d'Elviro. És en castellà.

12. *Edipo*. En castellà. 5 personatges.

13. *La tragèdia de la muerte de César*. En castellà. 16 personatges i 8 soldats. Hi ha dos cartells destinats a la representació que diuen: *Tu duermes Bruto y Roma se esclaviza y 'Tu no eres Bruto, no*. Possiblement es tracta del text de Voltaire (1735) traduït al castellà per Andreu Fontcuberta i representat el 1821 al teatre de la Santa Creu, essent director Francesc Altés i Gurena.

14. *La inocencia triunfante*. En castellà. 4 personatges.

15. *El tordo*. En castellà. 6 personatges.

16. *Aviso a las solteras*. En castellà. 7 personatges.

17. *El secreto*. En castellà. 6 personatges.

18. *Otelo*. En castellà. 6 personatges.

19. *El delirio*. En castellà. 7 personatges.

20. *Acaso astucia y valor vencen tiranía y rigor*. En castellà. Hi ha els papers destriats, però sense repartiment.

21. *Acmet el Magnánimo*. En castellà. 8 personatges.

22. *Acrisolar el dolor*. En castellà. Només hi ha el paper d'Alesio Lebis.



23. *El catalán Serrallonga*. En castellà. 9 personatges. Possiblement es tracta de la comèdia que Francisco de Rojas escriví en col·laboració amb Lluís Vélez de Guevara i amb Antonio Coello. Alguns personatges d'aquesta obra parlen en català; aquesta característica la trobem en altres obres castellanés d'aquesta època.

24. *Dido*. En castellà. Hi ha els papers sense repartiment.

25. *El disfraz venturoso*. En castellà. 5 personatges.

26. *La heredera*. En castellà. Hi ha els papers sense el repartiment.

27. *El más justo rey de Grecia*. En castellà. Només hi ha el paper de Menècrates. 6 personatges.

28. *El sepulturero*. 10 personatges. En castellà, Només hi ha el repartiment sense cap text ni cap paper.

29. *El Macias*. En castellà. Hi ha tres papers.

30. *La vieja y los cavales*. En castellà, 5 personatges.

31. *Catalina Hovard*. En castellà. Només hi ha el paper de Guimo.

32. *El novio en mangas de camisa*. En castellà. Només hi ha el paper de Rodríguez.

#### IV. LLIBRETA DE SAINETS PER SOMBRAS

Ramon Pascual va recollir 25 manuscrits de sainets amb el títol de *Llibreta de sainets per sombras*<sup>18</sup> datada a Barcelona l'any 1837. Malauradament, deixà el treball inacabat perquè sembla que tenia intenció de transcriure altres peces; així fa constar que és el volum 1, però segurament no existí un 2.<sup>a</sup> volum, ja que en el primer hi queden pàgines en blanc, i si existí no s'ha conservat. Malgrat això, ens ofereix una interessantíssima documentació.

Hi són copiats 19 sainets en català, 2 de bilingües, 3 amb algun fragment poc important en castellà i només 1 íntegra-

18. RAMON PASCUAL, *Llibreta de sainets per sombras*, Arxiu Històric de la Ciutat, ms. B-12.



ment en castellà. Algunes de les peces transcrits per Pascual hem pogut comprovar que són la versió primitiva de *sainets nous*, que després trobem en reiterades edicions.

Per la diversitat dels temes i del llenguatge sembla que Pascual fou un simple copista i no pas l'autor de les peces. Són copiats desordenadament amb incorreccions, i no hi consta ni un nom d'autor ni cap dada complementària, la qual cosa fa suposar que aquest recull anava destinat a la representació de les peces. Res no fa pensar en una preocupació històrica ni en una afeció de colleccionista. A les darreres pàgines hom aprecia un canvi de lletra encara més descuidat.

Oferim un buidatge sistemàtic d'aquest material i només en algun cas el completem amb altra informació.

### 1. *Pas del Rector* (pàgs. 1-6).

*Persones:* Rector, Escolà, Àvia, Teixidor, Noia.

*Escena:* Surt una sala amb una porta a un costat i a l'altre el senyor Rector darrera una taula.

*Síntesi argumental:* L'àvia acompanya la noia i el teixidor a la rectoria perquè el senyor Rector els preguntí la doctrina i després els casí. Presenta una primera situació graciosa perquè l'àvia és sorda i no hi ha forma d'entendre's amb el Rector. A la fi els pregunta el catecisme i el responen tot malament: (*Rector: què cosa és prudència? Teixidor: És una bugadera que hi ha prop de casa.*) El Rector no els vol casar i retorna la dificultat d'entendre's amb l'àvia. Decideixen de tornar al cap de vuit dies havent estudiat més.

*Anotacions:* Escrit íntegrament en català i en prosa amb algun fragment de vers desigual.

A la mateixa llibreta de Ramon Pascual trobem el tema reproduït en un fragment de l'Entremès del Rector (pàgs. 132-140), del qual ens n'ocuparem més endavant.

El *Sainet nou del Senyor Rector o sia el casament d'en Saldoni i la Margarida*, del qual trobem tres edicions idèntiques a la Biblioteca de Catalunya,<sup>19</sup> reproduïx altra vegada el tema. El *Pas del Rector* constitueix una primera versió d'aquest sainet. La variant més notable que presenta és la de donar nom a la noia (Margarida) i al teixidor (Saldoni). Aquest canvi podria ser degut a què l'autor d'aquesta segona versió fos

19. Imp. de Miquel Borràs, Barcelona, s. d.; en casa de Joan Llorens, 8.<sup>a</sup> edició, Barcelona, 1856; en casa d'Antoni Bosch, 20.<sup>a</sup> edició, Barcelona, 1856.



l'autor de 4 sainets unitaris a l'entorn del casament d'aquests dos personatges: *Sainet nou titulat lo Saldoni i la Margarida*; segona part:<sup>20</sup> *Sainet en vers titulat divorsi d'en Saldoni i la Margarida*,<sup>21</sup> *Sainete Nou lo Rector escolà major, o sia casament del Saldoni i la Margarida*, escrit per un poeta lamosí,<sup>22</sup> aquest últim és pròpiament una nova versió del tema del *Pas del Rector* en la qual pregunta la doctrina als mateixos personatges (Saldoni i Margarida) un escolà disfressat de Rector.

## 2. *Pas de la sogra i la nora* (págs. 6-12).

*Persones*: Pau, fill de Casiana, sogra de... Manuela.

*Escena*: La decoració presenta una botiga amb entresol. Pau i Casiana entren a la botiga.

*Síntesi argumental*: La sogra i la nora sempre estan discutint i Pau malda per llur concòrdia. Un moment que Pau no hi és, se'n van de la llengua i s'arriben a les mans; durant la batalla entra Pau i amdues el reclamen, l'una com a esposa i l'altra com a mare, i el pobre home va com una pilota. Al final la Casiana s'enfada i promet no baixar mai més del pis, i la Manuela se'n va i promet no tornar mai. Pau es plany de la situació.

*Anotacions*: Escrit íntegrament en català i en vers rimat. Pau evoca les garrotades de la mare i la dona i les compara a un sainet: *lo que és bo quan es barallen/que sembla que 'jugui a fet/l'una agafa un tamboret/i entre cap i coll li tira/l'altra agafa una cadira/i prova de fer el mateix./Un sainet com aqueix/no pot ser mai tan bonic/de vegades jo me'n ric/que quasi no em puc tenir* (pág. 7).

## 3. *Pas de l'advocat* (págs. 12-15).

*Persones*: Advocat, Baldiri (escrivent), un pagès.

*Escena*: no hi ha cap anotació.

*Síntesi argumental*: L'advocat i el seu escrivent volen prendre una unça a un pagès i fingeixen un treball de lleis. El pagès paga per endavant, però en lloc de marxar s'amaga darrera la porta. Els lletrats creient-lo fora se'n riuen i celebren haver-li robat els diners. El pagès torna a aparèixer i amb enginy — fingeix que els canviarà l'unça per 80 pessetes — recupera el seu diner.

20. Pina, Vilanova i Geltrú, 1862.

21. Imp. José Tauló, 1856, Barcelona.

22. Imp. de Miquel Borràs, Barcelona, s. d.; A. Bosch, Barcelona, 1856; J. Llorens, Barcelona, 1856.



*Anotacions:* Escrit en català menys un paper que l'escrivent redacta en castellà. Prosa.

Juga amb efectes graciosos de tipus culte: inversemblança per no conèixer els termes lletrats, catalanismes en parlar o escriure el castellà (*advocat: com en diuen del rostit en castellà/ escrivent: Rostiendo se'n diu, home*). Presenta un embolic jurídic complicat.

#### 4. *Pas del bosc* (pàgs. 16-21).

*Persones:* Baldiri i Segimon.

*Escena:* No hi ha cap anotació.

*Síntesi argumental:* Baldiri ha perdut l'ase i se'n plany. Segimon vol fer-li dir què li passa i li costa qui-sap-lo d'esbrinar-ho. Segimon li proposa de buscar l'ase bo i bramant. Baldiri tem que Déu el castigui per escarnir, però decideix fer-ho. Al final troben l'ase, però mort.

*Anotacions:* Escrit íntegrament en català i en vers.

Xavier Fàbregas, en preparar una edició moderna del *l'Entremès de l'ase perdut i buscat a brams a Sainets de la vida picaresca*,<sup>23</sup> ha precisat l'evolució d'aquesta peça: l'entremès que ell estudia és una nova versió del *Pas del bosc* amb variants importants. En una edició estampada a Barcelona, sense datar, apareix un tercer personatge, Palatreca, que vol fer saltar uns duros a Baldiri i el mena al lloc on el seu ase s'ha despenyat i ha mort. En un text més evolucionat la trama és completada: el nom dels personatges ha estat canviat, el diàleg allargat. D'aquest últim text n'hi ha dues edicions, una del 1858 i un posterior sense datar.

#### 5. *Pas del sabater burllet* (pàgs. 21-29).

*Persones:* Sabater, drapaire, paellaire, herbolària, noi, àvia, cadiraire, 4 bastaixos, un home.

*Escena:* Surt un carrer amb una botiga de sabater i un aprenent.

*Síntesi argumental:* D'entrada un aprenent de sabater es lamenta de la gana que pasa: *mes val se a galera / que no pas a sabater*. Després van passant una sèrie de personatges — un drapaire, un venedor de paelles, una herbolària, una vella sorda, una cadiraire, 4 bastaixos, un home — i de tots es burla i amb tots discuteix.

23. «Edicions 62», Antologia Catalana, 33, Barcelona, 1967.



*Anotacions:* Escrit íntegrament en català i en vers amb concessions mètriques i amb algun trencament degut al diàleg.

6. *Entremès del bosc i la sorda* (pàgs. 29-32).

*Personajes:* Maurici, Manjó, Caçador.

*Escena:* Surt Maurici estellant llenya i Manjó buscant bolets. L'acció a Sant Andreu.

*Síntesi argumental:* Maurici i Manjó són marit i muller. Ell està tallant llenya i ella cull bolets. Manjó és sorda i l'autor crea la clàssica situació d'embolic en no entendre's els dos. Surt un caçador que parla castellà i els pregunta si han vist els seus amics, no en treu l'aigua clara, però embolic rera embolic acaben oferint-li la casa. Hi ha una ridiculització del castellà:

**CAÇADOR:** *Me harían perder la paciencia  
estos malditos labradores  
son tan impolíticos y groseros.*

**MAURICI:** *Visca molts anys el castellano  
lo entiendo un pueco  
como vatx a Barcelona a vender leña  
muchos días y mi mujer  
lava la ropa de un señó de l'audiencia  
allí dalanta donde estaba sants Cayma  
hemos de hablar el castellano por fuerza.*

*Anotacions:* Escrit en català menys els trossos del caçador i algun tros que Maurici el xerroteja. Versos del tot desiguals (pràcticament prosa).

7. *La tienda de barbería* (págs. 32-35).

*Persones:* Po, Layeta, Ordenanza, Oficial.

*Escena:* «Finge una tienda de barbería, sale Po afileando navajas».

*Síntesi argumental:* Comença amb la cançoneta: (*Bien puede ser que tu encuentres / quien te guste més que yo / pero quien más te idolatre / hijita mía esto no!*). En Po, el barber, vol aconseguir l'amor de la Laieta, però aquesta li retreu que acompanya la Paula. Apareix un ordenança que va borratxo i Po no el vol afaitar. Es barallen. Un oficial arresta l'ordenança per poder seduir la Laieta, però ella no entén el castellà i tot queda en aiguamoll. Acaba amb una plantofada i mutis.

*Anotacions:* Escrit en català menys el paper de l'ordenança i el de l'oficial. Versos del tot irregulars i trossos en prosa. L'acció



se situa en època de Nadal: (*Ara per Nadal ni a mi / ni a l'altre fadrí / no ha estat bo per donar / per torrons una pesseta*).

8. *Entremès de la burla del marit i la muller* (pàgs. 35-43).

*Persones*: Silvestre, Mònica, Llibori, Estudiant.

*Escena*: Surt un *quarto* amb una taula i una cadira, un forn i Silvestre.

*Síntesi argumental*: Mònica té famèlic el seu home perquè es gasta el diners comprant menjar per a Llibori que li fa visites molt amicals. Silvestre sorprèn junts Mònica i Llibori i aquest s'ha d'amagar corrents al forn. Un estudiant s'adona de la manegada i se n'aprofita: vol vendre'ls un llibre que no està escrit però que té la virtut d'aconseguir tot el que li demanes. A Silvestre li agrada el joc i l'estudiant fa aparèixer de dins el forn, peça per peça, tota la roba del pobre Llibori i al final l'ànima d'un cunyat de Silvestre, que no és altra cosa que Llibori en calçotets escapant-se corrents.

*Anotacions*: Escrit íntegrament en català i en vers rimat.

9. *Entremès del blanquer* (pàgs. 43-51).

*Persones*: Pau, senyor Bernat, Pepa, Maria, senyor Jeroni, Notari, un *Lechuguino*.

*Escena*: No hi ha cap anotació.

*Síntesi argumental*: Consisteix en la treta de dos pretendents, Pau i Pepa, que, d'acord amb el senyor Bernat, se les empescaran per tal de convèncer el pare de la noia, el senyor Jeroni, a favor del casament. Bernat fa creure al pare que Pau és molt ric i que té una pell en remull que no se la vendria ni per 20.000 lliures. Jeroni hi pica i resulta que el que té Pau en remull és el cul. Sense venir a tomb surt un *Lechuguino* que parla castellà i que simplement fa una allusió a la parla.

*Anotacions*: Escrit en català menys els trossos de *Lechuguino* que són en castellà i un tros que escriu el notari. En prosa. Distribuït en tres escenes diferents.

Empra una parla xarona: *cul, a cagar al moll, a pijar a la rambla*.

El matrimoni no és admès pel pare per raons de classe:

**JERONI**: *Digues papanassa a on has vist una minyona, filla d'una casa bona. Com és que et vols casar amb un que és un dolent, un rodamons que mai no el veus treballar, que si per desgràcia t'hi cases, ni tampoc no menjaràs pa?, saps que és un jornalер?, un peor de blanquer?...*



10. *Entremès de Don Merlindoque i de Tulípia* (pàgs. 52-56).

*Persones*: Don Merlindoque, Doña Tulípia, Bonatesta, Frufalon, Dominguín (criat).

*Escena*: No hi ha cap anotació.

*Síntesi argumental*: Tulípia i Merlindoque són dos vells enamorats. Ella es queixa constantment perquè està tarada de tot arreu i fa anar de boig el criat cercant metges i remeis. El metge, Bonatesta, després de molta xerrameca en llatí li recepta una lavativa. Mentre el criat ha anat a cercar-la, arriba Merlindoque i tenen un idilli amorós en el qual es retreuen tots els defectes i lletjors, i malgrat això continuen enamorats com 65 anys enrera. Arriva Frufalon i li vol donar la lavativa. Tulípia no ho vol i acaba amb empaitadissa.

*Anotacions*: Escrita íntegrament en català i en vers rimat. Pels tipus i pels noms ensumem que és la versió catalana d'un sainet estranger, però no hem pogut identificar-lo. Trobem els mateixos personatges al *Sainet del fondista* transcrit a la mateixa llibreta (pàgs. 64-71), possiblement són de la mateixa procedència.

11. *Entremès de les tragèdies d'un gros home* (pàgs. 56-59).

*Persones*: Tomàs, Bartumeus, Dona.

*Escena*: Surt Bartomeus per un costat i Tomàs per l'altre.

*Síntesi argumental*: Bartumeus, que és gran i fort com un gegant, es lamenta dels maltractes de la dona. Tomàs vol convèncer-lo que planti cara, ja que la seva dona és petita i esquifida. El mig convenç, però al final decideix de continuar igual: rebent i callant.

*Anotacions*: Íntegrament en català i en prosa.

12. *Pas de la fonda* (pàgs. 60-63).

*Persones*: Pau, senyor Joan (cotxer major), doctor Estrada, un esmolet.

*Escena*: Representa una cuina.

*Síntesi argumental*: El doctor Estrada arriba a la cuina d'una fonda mort de gana i li serveixen un fetge de cabra vella com si fos moltó. Un esmolet famèlic va també a la cuina i es beu un got de vi; per mor de no pagar-lo diu que és vinagre i que li han de servir sopar per treure el mal gust de boca.

*Anotacions*: Escrit íntegrament en català i en prosa.



13. *El fondista* (pàgs. 64-72).

*Persones*: Don Merlindoque, Doña Tulípia, Crostoni (fondista), Culiapis (poeta), Triformis (músic), un pagès.

*Escena*: La decoració representa una fonda amb una escala practicable al costat.

*Síntesi argumental*: Escena 1: El poeta, Culiapis i el músic, Triformis, morts de gana es troben a la fonda i lamenten la seva situació; avui, però, la sort sembla afavorir-los ja que tenen l'encàrrec de compondre i musicar unes coples pel casament de don Merlindoque i es pensen que podran menjar.

Escena 2: Apareix el fondista Crostoni i els dos, músic i poeta, es fan passar per tastadors de menjar i testimonien que han treballat a França en aquest ofici. El convencen i ja els tenim de cap a la cuina.

*Anotacions*: Igual que l'*Entremès de Don Merlindoque i de Tulípia* es tracta de l'arranjament o potser de la traducció d'un tema, segons sembla, italià.

14. *Entremès del manyà* (pàgs. 72-80).

*Persones*: Un senyor, un home amb un cistell, Tòful (aprenent), Just (amo), dona que ven taronges.

*Escena*: Surt la casa d'un manyà amb forn i enclusa i una manxa; al costat de la casa hi haurà una finestra que no sigui gaire alta.

*Síntesi argumental*: Tota la farsa gira a l'entorn de les tretes d'un aprenent. Primer presenta les clàssiques queixes pels maltractes que rep de l'amo. Arriba l'home del cistell que porta formatges per a l'amo i explica a Tòful que se n'ha menjat un i que tem l'amo perquè porta escrit en un paper delator el nombre de formatges que ha d'entregar. En arribar el paquet a mans de l'amo, l'home surt per cames. Després Tòful fingeix comprar taronges a una venedora, però s'escapa corrents sense pagar. Al final un home pregunta per l'amo i Tòful li recomana que cridi perquè l'amo és sord, i a l'amo li diu que un senyor sord com una campana el vol veure; així aconsegueix una situació final molt graciosa.

*Anotacions*: Escrits íntegrament en català menys una cançó. En prosa. Presenta unes característiques que fan pensar amb un autor culte: Tòful declina el *rosa -ae*, hi ha un coneixement de tecnicismes mèdics, fa una paròdia del romanç, Tòful després de cantar una cançó diu:



...encara en guardo unes quantes fetes per un romancista, no de tres un quarto, sinó de duro la cançó. Es diu D. Melindon. Però i que savi és! Les cançons, em van dir, les feia donant-se cops de cap per les parets fins que li sortien per les banyes. Oh! això sí que és fer versos tant si vols com si no vols.

15. *Pas del cortejo sord* (pàgs. 80-86).

*Persones*: Don Joribi (notari sord), Xiqueta (la muller de...) Quic.

*Escena*: La decoració, una casa pobra amb porta practicable. Arrambat a la paret un capot i capes per amagar-s'hi don Joribi.

*Síntesi argumental*: La Xiqueta està enamorada del notari que parla amb *termes components / i paraules mai sentides / però conta més mentides / que burlés un xeparut*. Durant les entrevistes Joribi recita poesies a Xiqueta, aquestes poesies són generalment en castellà, però l'última l'engega en català:

*Mon llenguatge llemosí  
que tres segles allà alcans  
no tindrà en tu capa abans!*

Quic sempre que els troba junts reparteix garrotades. Al final els enxampa festejant, Joribi s'amaga sota uns capots i Quic el primer que fa és espolsar-los i així el pobre notari rep de valent.

*Anotacions*: Escrit en català, menys algunes dècimes en castellà. Vers.

16. *Entremès de la crítica d'un sabater* (pàgs. 86-95).

*Persones*: Aprenent, Figueres, Biret, Caló, Isabel, Pacam, un mosso d'esquadra, dos soldats que no parlen.

*Escena*: No hi ha cap anotació.

*Síntesi argumental*: Comença amb un monòleg de l'aprenent que es queixa de gana i son; amenaça tots els amos i diu que quan tots els aprenents seran grans es venjaran dels amos. Després van passant tots els personatges i l'aprenent els fa fer a cada un una ximpleria. Consta que els ximplers viuen molt bé sense treballar.

*Anotacions*: Escrit en vers català menys algunes cançonetes.

17. *Pas del notari* (pàgs. 95-99).

*Persones*: Notari, Don Desidèrio, Pagès, Escrivent, tia Escolàstica.

*Escena*: Representa la casa d'un notari amb una llibreria. El notari i l'escrivent junts asseguts en una taula.

*Síntesi argumental*: Tornem a trobar el tema del notari que vol enganyar a un pagès per fer-li saltar els diners; per un simple inventari del dot li demana dos duros. Després tia Escolàstica ve amb la cançó que vol fer testament a favor de l'escrivent, però demana un enterrament amb canonges i fa donatius a molts frares; al final resulta que tia Escolàstica no té ni cinc i que tot ho ha fet per fer enfadar el notari.

*Anotacions*: Íntegrament en català i en prosa.

18. *Pas del memorialista i la criada* (pàgs. 100-105).

*Persones*: Don Pau, Eulària, un *Lechuguino*.

*Escena*: Surt una entrada amb un memorialista assegut en una taula, una pantalla en la qual hi haurà un rètol.

*Síntesi argumental*: Eulària vol que el memorialista escrigui una carta dirigida a un noi que ella estima i que no sap ni com es diu ni d'on és. Pau escriu la carta i li pinta un cor foradat; mentre, ha surtit un *currutacu* i ella l'engega a passeig perquè el té en molt mal concepte. Observem el contrast de parers entre ella i Pau:

PAU: Jo sempre el veig al cafè  
es paseja per la Rambla  
i el veig entrar a la comèdia  
tot saltant i cantan àries.

EUL: Això no hi fa res don Pau  
és un home d'aquests no en facis cas  
du les botes enllustrades  
fuma *cigarros* havans  
gasta bon barret de palla  
y pot fer la figureta  
sense buidor de butxaca  
.....

Tots aquests tarambanes  
prenen cafè, beuen copa  
i fan la fanfarronada  
de ser abonats del *treiato*  
i només mengen patata.

*Anotacions*: Íntegrament en català i en vers.



19. *El derecho de los tuertos* (pàgs. 106-110).

*Persones*: Licenciado, Aldonsa, Vejete, Diego.

*Escena*: Sale licenciado i Aldonsa.

*Síntesi argumental*: Aldonsa demana al llicenciat que fingeixi un plet davant del pare i així els deixarà casar, i que quan senti cridar *cataplasmis* es tiri per terra i que fingueixi que el vell li ha clavat una daga i que s'està morint. Ell ho fa. En caure a terra surten Aldonsa i Diego disfressats d'agutzil i volen prendre el vell. El llicenciat es creia que tot ho feia perquè Aldonsa es volia casar amb ell però quan descobreix que ho ha fet tot per Diego acaba a *matapedados*.

*Anotacions*: Escrit en català i vers irregular.

20. *Los dos sordos* (pàgs. 110-112).

*Persones*: Don Pedro (afeccionat a la caça), don Francisco (afeccionat a la música).

*Escena*: No hi ha cap anotació.

*Síntesi argumental*: És un diàleg entre dos sords que cadascun parla de la seva afecció. Un que si la caça... l'altre que si l'òpera. No s'entenen ni mitja paraula i acaben barallant-se.

*Anotacions*: Escrit íntegrament en castellà.

21. *Pas de l'ataconador* (pàgs. 112-125).

*Persones*: Ataconador, Mònica, don Hilari (notari), altre notari, senyor Baró (malalt), don Joan, el seu criat.

*Escena*: No hi ha cap anotació.

*Síntesi argumental*: El baró està malalt i ja ha pres mil i una medecines. Agafa un atac que el deixa en perill mortal. El metge no en fa cas i marxa, car no li ha volgut pagar el que li devia. Demanen auxili a l'ataconador i envien la Mònica a cercar el notari. L'ataconador, que assisteix el moribunt, veient-se sol amaga el mort a un armari i es posa al llit simulant ser el baró i fer testament a favor d'ell mateix. Arriba un parent del baró, ho descobreix tot i apallissen l'ataconador.

*Anotacions*: Íntegrament en català i en vers informal.

22. *Entremès de l'ataconador*, en dos actes (pàgs. 126-132).

*Persones*: Micalí (ataconador), Doctor, un nunci, Mònica, una criada, un noi petit.

*Escena*: Surt una entrada gran amb escala i un ataconador treballant.

*Síntesi argumental:* L'ataconador està ocupat cuidant un malalt. Arriba el doctor i li explica com està el malalt i les vegades que el veí ha anat a l'orinal.

*Anotacions:* Escrit en català. Diu que tindrà dos actes, però només n'hi ha un. Acaba amb un *fi del primer acte*.

23. *Entremès del Rector* (pàgs. 132-140).

*Persones:* Rector, Maruïa (pagès), Patacus, Siberata, Caterina.

*Escena:* No hi ha cap anotació.

*Síntesi argumental:* Maruïa i sa muller volen que el rector els divorciï perquè sempre s'estan barallant, però no ho aconseguixen ni després de donar-hi moltes voltes. Patacus i Caterina pretenen tot el contrari: es volen casar. El rector els pregunta la doctrina i com que no en saben gens els fa estudiar més. Apareix l'escolà i diu que ja és hora de sopar però el rector abans ha de preparar el sermó i l'escolà es queda per escoltar-lo.

*Anotacions:* Íntegrament en català i en vers. El sermó recorda molt *El sermó de les murmuracions* de Robrenyo.

24. *Entremès del sastre i el sabater* (pàg. 141).

*Persones:* Crispí, Sabater, Barata, Pajellas, Ferrayra, Cego, Francès, Climent, Sastre, Drapaire, Mallorquí, Antònia.

*Anotacions:* Només hi ha una pàgina. Crispí es queixa perquè la dona és una gandula. El copista es devia cansar de copiar perquè el paginat no salta.

25. *La mort d'un burro* (pàgs. 142-145).

*Persones:* Un pagès, pare de Tuyas, Tuyas (promesa de...) Ramon, Cristòfol (mosso).

*Escena:* Figura una casa de pagès.

*Síntesi argumental:* Només hi ha un fragment en el qual Tuyas aconseguix que el seu pare vagi a caçar i així pot parlar amb el promès.

*Anotacions:* Escrit íntegrament en català i en vers rimat.



## BIBLIOGRAFIA

- AMADES, Joan, *Costumari català*, Salvat Editors, S. A., Barcelona, 1951, I-III.
- ARTÍS, Josep, *Tres conferències de teatre retrospectiu*, publicacions de l'Institut del Teatre, n.º 11, Barcelona, 1933.
- CARRION, Ambrosi, *Cicle històric de teatre català*, Impremta Artís i Cia., Barcelona, 1914.
- Comèdies, papers de repartiments*, Arxiu històric de la Ciutat, ms. A-317.
- COTARELO, Emilio, Pròleg a *Sainetes de D. Ramón de la Cruz*, Nueva Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, 1915.
- CRUZ, Ramón, la, *El café de Barcelona*, Biblioteca de Cataluña, ms. 1116, Barcelona, 1788.
- CRUZ, Ramón la, *Las Mahonesas*, don Juan Esterich, Palma.
- CURET, Francesc, *Cicle històric del teatre català*, Imp. Artís i Cia., Barcelona, 1914.
- CURET, Francesc, *Història del teatre català*, Aedos, Barcelona, 1967.
- CURET, Francesc, *Teatres particulars a Barcelona en el segle XVIII*, Publicacions de l'Institut del Teatre, n.º 12, Barcelona, 1935.
- ELÍAS DE MOLINS, *Diccionario de escritores y artistas catalanes del siglo XIX*. Barcelona, 1889.
- FÀBREGAS, Xavier, *Curet, cronista del teatre català*, en *Serra d'Or* any XI, n.º 119, 15 d'agost del 1969, pàgs. 57-58.
- FÀBREGAS, Xavier, *Sainets de la vida picaresca*, «Edicions 62», Antologia catalana, 33, Barcelona, 1967.
- FÀBREGAS, Xavier, *Teatre català d'agitació política*, «Edicions 62», «Llibres a l'abast, 74», Barcelona, 1969.
- MALUQUER I VILADOT, Joan, *Teatre català, estudi històric-crítich*, Imp. La Renaixença, Barcelona, 1878.
- MARFANY, J. LL., Pròleg a *Teatre Revolucionari de Josep Robrenyo*, «Edicions 62», Antologia catalana, 2, Barcelona, 1966.
- MARFANY, J. LL., *Balades del clam i la fam*, en *Serra d'Or*, any IX, n.º 8, 10 d'agost del 1967, pàgs. 73-74.
- PAR, Alfons, *Representaciones teatrales en Barcelona durante el siglo XVIII*, Boletín de la Real Academia Española, any 1929, XVI, pàgs. 326-346, 429-513, 594-614.
- PASQUAL, Ramon, *Llibreta de sainets perombres*, Arxiu històric de la Ciutat, ms. B-12.
- ROURE, Conrad, *Recuerdos de mi larga vida*, biblioteca del «Diluvio», Barcelona, 1925, I-III.

SERRÀ-CAMPINS, Antoni, *Entremessos mallorquins del segle XVIII*, «Edicions 62», Antologia catalana, 65, Barcelona, 1971.

TUBINO, Francesc, *Historia del renacimiento literario contemporáneo en Cataluña, Baleares y Valencia*, M. Tello, Madrid, 1880.

UBACH I VINYETA, Francesc, *Teatre català*, Imp. de La Renaixença, Barcelona, 1876.

*Quadre històric del teatre català*, Biblioteca de Catalunya, ms. 1102.

Comèdies, papers de repartiments, Arxiu històric de la Ciutat, ms. A-317.

COTARELO, Emilio, *Proleg a Somarzet de D. Ramon de la Cruz Niñez*, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, 1915.

CRUZ, Ramon de la, *El català*, Biblioteca de Catalunya, ms. 1116, Barcelona, 1788.

CRUZ, Ramon de la, *Las Malinchesas don Juan Estarich Palma*, Arxiu Històric de la Ciutat, ms. 1116, Barcelona, 1788.

CURT, Francesc, *Cicle històric del teatre català*, Imp. Arxiu Històric de la Ciutat, Barcelona, 1914.

CURT, Francesc, *Historia del teatre català*, Arxiu Històric de la Ciutat, Barcelona, 1967.

CURT, Francesc, *Teatres particulars a Barcelona en el segle XVIII*, Publicacions de l'Institut del Teatre, n.º 13, Barcelona, 1935.

ELLAS DE MOLINS, *Diccionario de escritores y artistas catalanes del siglo XIX*, Barcelona, 1889.

FARRIGAS, Xavier, *Curs cronològic del teatre català en Setra d'Or*, Arxiu Històric de la Ciutat, ms. 1116, Barcelona, 1788.

FARRIGAS, Xavier, *Sàinets de la vida picaresca*, «Edicions 62», Arxiu Històric de la Ciutat, ms. 1116, Barcelona, 1788.

FARRIGAS, Xavier, *Teatre català d'aspecte polític*, «Edicions 62», Arxiu Històric de la Ciutat, ms. 1116, Barcelona, 1788.

MARQUET, Joan, *Teatre català: estudi històric-crític*, Imp. La Renaixença, Barcelona, 1876.

MARQUET, J. LL., *Proleg a Teatre Republicà de Josep Robinyo*, «Edicions 62», Antologia catalana, 5, Barcelona, 1966.

MARQUET, J. LL., *Balades del claustrat Josep Rovira*, Arxiu Històric de la Ciutat, ms. 1116, Barcelona, 1788.

PARC, Antoni, *Representacions teatrals en Barcelona durant el segle XVIII*, Boletín de la Real Academia Española, any 1929, XVI, pàgs. 326-346, 429-414.

PASQUAL, Ramon, *Llibreta de sàinets per sòmperes*, Arxiu històric de la Ciutat, ms. B-12.

ROUR, Conrad, *Recuerdos de mi larga vida, biblioteca del «Diluvio»*, Barcelona, 1925, I-III.



## Un «Romance» di J. Pérez de Montalbán sul tema della morte\*

MARIA GRAZIA PROFETI

Presso la Biblioteca dell'Istituto del Teatro di Barcelona, così ricca di tesori per lo studioso di drammaturgia barocca, si trova il manoscritto di un *romance* di Montalbán, meritevole di una certa attenzione. Proveniente dalla benemerita collezione Sedó, e collocato M-CLI-5 insieme ad altre composizioni del secolo XVII, esso occupa tre carte, iniziando «Antes, Señor, que la lengua» e terminando «y vida en la gloria eterna». Il catalogo Sedó gli dà il titolo di «Hablando con un Cpto en las agonías de la Muerte», e lo classifica come «endechas», niente rivelando circa la sua origine. Una fortunata indagine ci permette ora di chiarire la provenienza del *romance*: insieme ai componimenti che lo accompagnano esso è tratto da una famosa e diffusa silloge seicentesca, gli *Avisos para la muerte*, raccolti da Luis Remírez de Arellano, e pubblicati per la prima volta a Madrid, a spese dello stesso padre di Montalbán, nel 1634.<sup>1</sup>

\* Queste note hanno avuto origine da una ricerca bibliografica su Juan Pérez de Montalbán che nella primavera del 1972 svolsi sul ricchissimo materiale di cui dispone la Biblioteca dell'Istituto del Teatro di Barcelona; e vogliono essere, nella loro inadeguatezza, un ringraziamento per la cortesia squisita che mi fu allora usata dal direttore della sezione investigativa della Biblioteca, Signor Xavier Fàbregas Surroca, e dal personale tutto.

1. *avisos / para la muerte / escritos / por algunos Ingenios / de España, a la devoción / de bernardo de oviedo / Secretario de sv / Magestad, y de los Descargos de / los Señores Reyes de / Castilla. / recogidos y publicados / por / Don Luis Remírez de Arellano, / con privilegio. / En Madrid, Por la viuda de de Alonso Martin. / Año M.DC.XXXIII. / A costa de Alonso Perez, librero de su Magestad.* Una descrizione del contenuto e l'elenco delle varie ristampe può vedersi in J. SIMÓN DÍAZ, *Bibliografía de la literatura hispánica*, Madrid 1955, IV, pp. 5b-7a. Gli esemplari qui menzionati vanno integrati con i seguenti: le stampa del 1634, 1636, 1648, 1659 (Lisbona) 1659 (Madrid), 1672; sono presso la Biblioteca dell'Hispanic Society di New York; del 1659 (Madrid) e 1777: alla Biblioteca del British Museum di Londra; del 1635; alla Bibliothèque de Sainte Geneviève di Parigi. Per altre descrizioni del volume vedi anche B. J. GALLARDO, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, Madrid 1889, IV, coll. 27a-29a; P. SALVÁ Y MALLÉN, *Catálogo de la Biblioteca de Salvá*, Valencia, 1872, I, p. 85a-b; e A. PALAU Y DULCET, *Manual del librero hispano americano*, Barcelona, 1948, I, p. 590b.

Una ristampa moderna del *romance* di Montalbán può vedersi in *Some Poems of Dr. Juan Pérez de Montalbán*, a cura di G. W. BACON, in *RH*, XXV, 1911, pp. 463-464. A questa accessibile riproposta rimandiamo il lettore, mentre le nostre citazioni si riferiscono alla edizione del 1634 degli *Avisos*: nella trascrizione



Il ms. barcellonese costituisce una rinnovata testimonianza della fortuna che l'intero volume riscosse, e che fu determinata indubbiamente da un tema — la considerazione della morte — barocco quanti altri mai, e voracemente consumato lungo tutto il secolo XVI. Se poi il *romance* di Montalbán godette di un ulteriore favore, per così dire privato, il favore di chi lo trascrisse dal volume<sup>2</sup>, scegliendolo tra innumerevoli altri, ciò si deve senz'altro al suo farsi puntuale interprete del generale sentimento, aderendo ai topici di un'epoca, nello stesso tempo in cui affrontava un tema dall'autore profondamente sofferto, e da lui riproposto in tutta una serie di opere teatrali,<sup>3</sup> quale momento chiave di una pessimistica e «desengañada» visione della vita.

Trovandosi qui, nel *romance* degli *Avisos*, ad affrontare il motivo in tutta la sua immediatezza ed urgenza, Montalbán ci rivela — a convalida di un tale quasi ossessionante interesse — un trauma di dimensioni non indifferenti: una sua disperata reazione si indovina nel soprassalto iniziale, che colloca davanti al lettore addirittura una duplice visione della fine: non solo infatti il Peccatore è visto nell'angosciosa stretta del transito («Antes... que la lengua... o balbuciente se añude, / o torpe se desconozca», f. 20v), ma l'evocazione del momento supremo assume tutta la sua ineluttabile evidenza per il soggiacere ad esso addirittura dell'Uomo-Dio, la cui morte, Morte per eccellenza, è adombrata in una parafrasi che attinge l'universale attraverso la raffinata costruzione di una assoluta convenzionalità:

è stata rispettata la grafia seicentesca, distinguendo unicamente tra u/v i/j; la punteggiatura e gli accenti sono stati razionalizzati.

2. La trascrizione è accurata; le uniche differenze del manoscritto rispetto alla stampa del 1634 sono di carattere grafico o grafico-fonetico: nel ms. si ha ad esempio *anude* al v. 3, *añude* nella stampa; od anche vedi al v. 10 del ms. *aora ahora*, mentre la stampa ha *agora agora*; si possono anche notare nel ms. ipercorrezioni del tipo di *ahora* al v. 23. Varianti tutte indubbiamente poco significative, considerate le vacillazioni grafiche del secolo XVII.

3. Si veda, ad esempio, *El hijo del Serafín, San Pedro de Alcántara*, in *Primer tomo* / de las / Comedias / del Doctor / Ivan Pérez de / Montalbán, Clérigo Presbítero, / Notario del Santo Oficio de la / Inquisición, y natvral / de Madrid. / En Madrid, / En la Imprenta del Reyno, Año 1635. / A costa de Alonso Pérez de Montalbán, Libro de su / Magestad, y padre del Autor, f. 41<sup>v</sup> a-b; *Los amantes de Teruel*, ivi, f. 259<sup>r</sup> a-b; *El segundo Séneca de España*, II parte, in *Segvndo tomo* / de las / Comedias / del Dotor / Ivan Pérez de Montalbán, / Clérigo Presbítero, / Notario de Santo Oficio de la In. / quisición, y natural de la villa / de Madrid. / Año 1652. / Con licencia, / En Valencia por Claudio Macé. / Junto al Colegio del señor Patriarca. / A costa de Iuan Sonzoni Mercader de libros, delante / de la Diputación, f. 37<sup>r</sup> a; *El caballero del Febo*, a cura di M. G. PROFETI, in «Miscellanea di studi ispanici», Pisa, 1966-1967, p. 307.



«essas deshojadas rosas,  
essos claveles de nieve,  
y esos corales de aljófar,  
por salvarme se vertieron.» (f. 21<sup>r</sup>).

Ma a questa iterazione, che svela al di là di ogni intenzione una partecipazione affettiva abnorme, fa da contrappunto una elaborazione intellettuale estremamente sagace, quasi una diga costruita contro il sentimento debordante; essa denuncia con chiarezza il debito alla formazione devota e dottrinale di Montalbán, il suo perfetto inserimento nel panorama culturale ed ideologico del secolo XVII.

Le cinquanta quartine<sup>4</sup> si possono infatti dividere in cinque parti, pressappoco tutte di una lunghezza omogenea; nella prima di esse (dieci quartine) viene proposto il tema da svolgere: il Peccatore, nel momento supremo si rivolge sgomento a Cristo, ricordandogli i meriti della Passione, e tuttavia spaventato della grandezza dei propri peccati; il passaggio si conclude con la visione della caducità dell'esistenza:

«Confieso que he sido y soy  
humo, polvo, nada y sombra,  
aunque de forma viví,  
que importal juzgué mi forma.» (f. 21<sup>v</sup>).

Il tono si fa poi tenero e lirico nel riproporre i topici di una consuetudine pia e pietosa (sette quartine): la visione del Buon Pastore sfocia in quella del Crocifisso, intorno alla quale ruota tanta lirica devota contemporanea:<sup>5</sup>

«Dadme, Dios mío, braços,  
que aunque los clavos lo estorvan,  
yo que pecando los puse  
llorando haré que se rompan.

4. Non si vuol certo entrare qui nel merito se il *romance* avesse o no originariamente un inmovimento quaternario (cfr. S. G. MORLEY, *Are the spanish Romances written in Quatrains? and other Questions*, in *RR*, VII, 1916, pp. 42-82; G. CIROT, *Le mouvement quaternaire dans les Romances*, in *BHi*, XXI, 1919, pp. 103-142). Ma in pieno secolo XVII è indubbio che il *romance*, come forma metrica, sia inserito nella commedia che coltivato autonomamente, come nel nostro caso, veniva e dagli autori nei manoscritti, e dagli editori nelle stampe, suddiviso ormai in quartine.

5. Si veda al riguardo R. RICARD, *El tema de Jesús crucificado en la obra de algunos escritores españoles de los siglos XVI y XVII* (con addizioni), in *Estudios de literatura religiosa española*, Madrid, 1964, pp. 227-245.



Vuestro costado está abierto,  
y de mi casa me arroja  
la muerte: dadme en él casa,  
porque viva en casa propia» (f. 22<sup>r</sup>).

La parte centrale della composizione è una sorta di *consolatio mortis* (dieci quartine), che in tono sobrio ripercorre gli argomenti sfruttati da una lunga tradizione: la morte colpisce tutti, quindi è inutile opporsi ad essa; sarà anzi buon partito abbracciarla con gioia, «que de puro estar conforme / casi se passa a gustosa» (f. 22<sup>r</sup>). Non che la vita non sia piacevole, ma «mientras que no se echa menos / todo lo que falta sobra» (ibidem). Inoltre son tanti i dolori del mondo che solo la loro fine, la morte, può renderli tollerabili. Nelle angosce incalzanti, quindi, il Peccatore si rivolge ancora a Cristo, affidandosi a lui interamente:

«que aunque daros lo que es vuestro  
deuda, no hazaña, se nombra,  
el amor para obligar  
tiene aquestas ceremonias» (f. 23<sup>r</sup>).

Facendo perno su una tale «amorosa» argomentazione, la breve meditazione filosofica può agevolmente saldarsi alla effusione tenera della quarta parte (undici quartine), in cui viene considerato l'amore vicendevole che lega l'uomo e Dio. Se il Creatore ha tanto amato la sua creatura da spargere il proprio sangue, il dolore che anima quest'ultima alla considerazione della propria colpa non può che essere della lega migliore «perfetto» secondo la definizione catechistica; infatti egli non teme per il proprio castigo, ma solo è afflitto dall'offesa recata alla divinità:

«sola vuestra bondad, sola,  
me saca afectos del alma  
y suspiros de la boca» (f. 23<sup>v</sup>).

L'unico conforto è il ricordo della bontà divina («sois quien sois» f. 24<sup>r</sup>):<sup>6</sup> il Dio che si è fatto uomo non mancherà di esercitare la propria misericordia. Se la quartina che iniziava l'*escursus* faceva appello al sangue versato («si yo no me salvo / vuestra sangre no se logra», f. 23<sup>v</sup>), quella che lo chiude si riallaccia al concetto, concludendo perfettamente l'argomentazione:

6. Il sintagma, studiato de L. SCITZER, *Soy quien soy*, in *NRFH*, I, 1947, pp. 113-127; e II, 1948, p. 275, opera qui in senso raffinatamente trascendentale.



«No os la pido, no, de valde,  
que aunque soy del mundo escoria  
con sangre vuestra la compro,  
y vale un Dios cada gota» (f. 24<sup>v</sup>).

Rispondendo così al tema avanzato in inizio di composizione, con tutto un apparato di raffinatezze verbali,<sup>7</sup> l'autore ha dimostrato il proprio assunto e consolato il Peccatore; non resta ora nella quinta parte (dieci quartine) che edificarlo ed ammonirlo con la temibile descrizione della morte imminente, ed assistere alla disgregazione della corruttibile carne come preludio alla vita eterna (due quartine di congedo):

«Yo muero, Señor, yo muero;  
vos y vuestra Madre hermosa  
y vuestros Santos me ayuden,  
me amparen y me socorran,  
porque tenga, goce, alcance,  
después de tantas congojas,  
alivio en aquesta vida,  
y vida en la eterna gloria» (f. 25<sup>v</sup>).

Quindi la prima e la quinta parte, introduzione e congedo secondo la migliore tradizione retorica, incorniciano perfettamente i tre momenti centrali, ove una alternanza di toni — dal lirico al filosofico e ancora al lirico — svolge il tema proposto con un rigore appena mascherato dal tono di confessione spontanea e quasi casuale; temi quali quelli del pastorello, del crocifisso, del sangue misericordioso, sono appunto sfruttati per creare una atmosfera effusiva e lirica in cui si incastona la terza parte, apice più intellettualmente confezionate e controllate.

L'accortezza con cui sono dosati gli ingredienti traspare nella sagacia formale; così la prima parte, che ha lo scopo di colpire ed interessare il lettore, di agire anche come stimolo letterario, abbonda di concetti, giochi di parole, frequentemente polisemici, ma talora puramente allitterativi e ripetitivi:

«porque aunque la costa es mucha,  
ya tenéis hecha la costa (f. 21<sup>r</sup>).

pecava de manera,  
que a ser obra meritoria  
el pecar, nunca pecara  
por pecar a todas horas (f. 21<sup>v</sup>)

7. Il tema degli infiniti meriti del sangue del redentore è trattato anche in *Lo que son juicios del cielo*, in *Primero tomo*, cit., f. 214<sup>v</sup> a.

de forma viví,  
que inmortal juzgué mi forma» (ibídem).

Ecco le disgiunzioni e le contrapposizioni:

«o balbuciente se añude,  
o torpe se desconozca (f. 20<sup>v</sup>)  
de un alma verdades muchas,  
puesto que en palabras pocas» (ibídem).

Ecco le enumerazioni e le ripetizioni, dalle più semplici alle più elaborate, combinate con la metafora:

«Oid, atended, mirad (f. 20<sup>v</sup>)  
mas por esso agora, agora (f. 21<sup>r</sup>)  
essas deshojadas rosas,  
essos claveles de nieve,  
y esos corales de aljófara» (ibídem)  
«no igualan del mar las conchas,  
del abril las clavellinas,  
ni del cielo las antorchas» (f. 21<sup>v</sup>).

Nella seconda parte il processo puramente letterario appare già attenuato; si potranno, sì, ripetere i consueti giochi concettuali:

«Ya lo conozco, aunque tarde,  
y aunque tarde lo conozca  
para vos siempre es temprano,  
porque sois eterna aurora (f. 21<sup>v</sup>)  
Vuestro costado está abierto,  
y de mi casa me arroja  
la muerte; dadme en él casa,  
porque viva en casa propia» (f. 22<sup>r</sup>).

Ma l'attenzione è ora rivolta alla sollecitazione del patetico, di cui seno spia un diminutivo come «ovejuela», e le intensificazioni che vegliono provocare una particolare scala affettiva:

«os busco, os hallo y os pido  
favor, amparo y vitoria» (f. 22<sup>r</sup>).

Non a caso il passaggio tra la prima e la seconda parte era segnato da una quartina avente per fulcro una citazione: «humo,



polvo, nada y sombra» (f. 21<sup>v</sup>),<sup>8</sup> l'adesione al luogo comune letterario denunciava la ricerca di un particolare alone, che non era più unicamente quello della raffinatezza poetica, quanto quello della evocazione emotiva.

Il rigore della terza parte, povera di aggettivi significativi,<sup>9</sup> si dispone attraverso i processi del discorso filosofico («Yo confieso... pero supuesto..., y assí digo..., aunque..., fuera de que..., porque sino..., pero porque..., aunque...», ff. 22<sup>v</sup>-23<sup>r</sup>); il gioco di parole sarà anch'esso venato di intellettualismo, di una rinnovata rigidità razionale.<sup>10</sup> Estremamente lineare, ad esempio, è l'enumerazione finale, sostanziata di una precisa necessità concettuale:

«resigno mi voluntad.  
mi entendimiento y memoria» (f. 23<sup>r</sup>).

Il tono effusivo sarà invece accortamente ricercato nella parte quarta, che si incammina verso un abile crescendo. Ecco qui una sagace aggettivazione,<sup>11</sup> ed un vocabolario scelto a determinati affetti:

8. Si veda, tra l'altro, LOPE DE VEGA, *El mayor prodigio*, ms. copia del secolo scorso de una *desglosada* ora irripetibile della Biblioteca Nacional, conservato presso la Biblioteca Universitaria di Friburgo i. Br., pp. 128-129: «ya conozco / todos los engaños tuyos; / ya he visto por experiencia / quién eres, y ya no dudo / que son tus fingidas glorias / sueño, sombra, viento y humo». La commedia è del 1627: cf. M. G. PROFETI introduzione a J. PÉREZ DE MONTALBÁN, *Vida y Purgatorio de San Patricio*, Pisa, 1972, pp. 7-8.

9. Vi si rintracciano i seguenti: «ley penal..., ciega y sorda», «mi vida larga o corta..., acobardada..., desdeñosa», «acción heroyca», «alma..., tan pronta..., conforme..., gustosa», «preciosa joya», «tantas... çoçobras», «vida dichosa», «tantas penas», «muy grandes... contrarios»; come si vede dalla banalità si sollevano solo parzialmente gli aggettivi applicati alla morte quale legge per tutti uguale, «ciega y sord».

10. I giochi di parole, le ripetizioni, le disgiunzioni antitetice sembrano condensarsi nelle due quartine introduttive:

«Yo confieso que la muerte  
me aflige sino me enoja  
porque es una ley penal  
que executa, ciega y sorda.  
Pero, supuesto que es fuerça  
que mi vida, larga o corta,  
o me huya acobardada,  
o me dexa desdeñosa,  
primero que ella me dexa  
dexarla es acción heroyca...» (f. 22<sup>r</sup>).

Un'altra disgiunzione antitetica può trovarsi verso la fine:

«los contrarios me acosan,  
ya en el cuerpo de dolores,  
ya en el alma de discordias» (f. 23<sup>r</sup>).

11. Si rivelano infatti attenti a particolari risonanze locuzioni quali: «llamas afectuosas», «tiernos ojos», «trompeta del juizio... espantosa», «riguroso [Dios]», «conciencia escupulosa».

«Derretidme el coraçón  
en llamas afectuosas,  
y hazed que mis *tiernos ojos*  
*diluvios de sangre* corran (f. 23<sup>v</sup>)  
me saca *afectos del alma*  
y *suspiros de la boca*» (ibídem)

Le ripetizioni rivestono un carattere lirico di spontanea esclamazione, teso a sottolineare una tal tinta patetica:

«sola vuestra bondad, sola...» (ibídem)  
«nada os pido, y mucho os pido... (f.24<sup>r</sup>)  
No os la pido, no, de valde...» (f. 24<sup>v</sup>).

I giochi concettuali si inquadrano nella stessa condotta; la loro acutezza sembra quasi passare in seconda linea di fronte alla dominante tenerezza di accenti:

«Aunque os acuerda las culpas  
el alma quando *las llora*,  
lo que fue primero ofensa  
viene a ser después lisonja (f. 23<sup>v</sup>).

¿Quién se atreviera a pedir...  
que naciéssedes *en pajas*  
y muriéssedes en hojas?» (f. 24<sup>r</sup>).<sup>12</sup>

Il tono va facendosi più teso verso la fine della composizione<sup>13</sup> là dove il disfacimento totale è contemplato in atto, con un orrorismo analitico tipicamente barocco:

«Ya se me acerca la muerte,  
ya las fuerças se me postran,  
ya los nervios se me estiran,  
ya las venas se me aflojan,

12. Si veda anche:

«No la trompeta del juicio...,  
no el amago de la ira,  
ni el premio de la corona» (f. 23<sup>v</sup>).

13. Si noti la sagacia del trapasso dalla parte più effusiva alla afilata dei sintomi della dissoluzione: in una quartina ove l'immagine del pastoreo si lega a quella della vittima innocente, e si allude attraverso una chiave patetica (bodas-cándida estola) alla parabola delle nozze regali, una nota richiama già il successivo elenco ammonitore (ya parte):

«Ea, Señor, que ya parto  
a merecer en las bodas  
del pastor que fue cordero  
la eterna y cándida estola» (f. 24<sup>r</sup>).



ya todo el cuerpo se yela,  
ya la garganta se ahoga,  
ya el cabello se espeluzna,  
ya el aliento se interpola,  
ya los dientes se traspillan,  
ya las palabras se cortan,  
ya los labios se destiñen,  
ya los ojos se arrebozan,  
ya del libro de la vida  
se desquaternan las hojas,  
y reboltosas las manos  
andan tentando la ropa.  
Ya los parasismos crecen,  
y el corazón, que çoçobra  
como galera sin remos,  
anda de una en otra ola.  
Ya de la fábrica humana  
la trabaçón más heroyca  
se desencaxa o se hiende,  
se desune o se desploma.  
Ya el pecho se pone en pie,  
y con unas voces roncacas  
pulsas como que se quexa,  
late como que solloza.  
Ya el alma y la carne juntas  
se abraçan una con otra,  
como quando se despiden  
si se quieren dos personas.  
Y en fin cercado de angustias  
ya el espíritu se assoma  
a reconocer su esfera  
por el balcón de la boca.  
Yo muero, Señor, yo muero...» (ff. 24<sup>v</sup>-26<sup>v</sup>).

Si tratta di una nota virtuosistica, di una sorta di gorgheggio ripetuto, che viene — proprio per la sua stessa esasperazione — ad assumere l'effetto di un balsamo: nella divagazione retorica, cioè, si stempera e si risolve la considerazione allarmante dell'anullamento. Si rivela dunque qui in tutta la sua evidenza il processo secondo cui Montalbán irrigidisce il patetico, lo riduce ad esercizio letterario per poterlo a suo piacere dominare. Proprio per questo valore di compito astratto, superamento di una situazione bruciante e sentimentalmente impegnata, gli stessi meccanismi compositivi potranno esser messi in atto più volte. È indicativo comparare el brano con gli analoghi passaggi degli

*Amantes de Teruel* e del *Caballero del Febo*. Così Isabel describe la propria morte che avanza:

«Albricias, amor, que ya  
muero, si el dolor no miente;  
ya la lástima me ahoga,  
ya la lengua se entorpece  
ya el corazón se desmaya,  
ya el aliento se suspende,  
ya el pulso late sin orden,  
ya los parasismos crecen,  
y ya el alma fatigada  
casi se assoma a los dientes...»<sup>14</sup>

E così Febo, cioè lo stesso Cristo, dipinge il proprio transito:

«...Adiós, adiós, que ya el habla  
se me turba sin concierto,  
ya las benas se me afloxan,  
ya se me estiran los nerbios,  
ya el pulso late sin orden,  
ya se suspende el aliento,  
ya se desarayga el alma,  
ya se desanuda el cuerpo,  
ya la cabeza se inclina,  
ya se eclipsan los luçeros,  
ya saltan todas las cuerdas  
de este vital instrumento,  
y en fin ya de este edificio  
caduco, humano y terreno,  
o se desploman las piedras,  
o se ronpen los çimientos...»<sup>15</sup>

14. *Los amantes de Teruel*, cit., f. 259<sup>r</sup> a-b.

15. *El caballero del Febo*, cit., p. 307. Una tecnica simile si può anche rintracciare nel *Mariscal de Virón*, in *Primero tomo*, cit., f. 120<sup>v</sup> a:

«Al cadahalso llegó el Duque;

aquí la lengua se turba,  
aquí la voz se entorpece,  
aquí la vida se angustia,  
aquí el corazón se pasma,  
aquí la pena se ofusca,  
aquí el dolor se repite,  
aquí el aliento se añuda,  
aquí los brazos se estienden,  
aquí las manos se cruzan,  
y aquí finalmente todo  
el cuerpo se descoyunta:  
todo lo padece el alma,  
todo el amor lo disculpa...»



Analogamente nel Prologo del suo *Primero tomo de comedias* la sapienza letteraria è sfruttata quale suprema consolazione, quale tentativo di rendere meno drammatica l'evidenza di una natura corrotta e volta alla sua dissoluzione:

«Es costumbre o tema de la naturaleza, que quanto ay criado tenga alguazil que no sólo le persiga, sino que le destruya; pues a los edificios yenden los rayos, a los molinos llevan las crecientes, a los ganados enferma la humedad, a los árboles daña el gusano, a los panes abrasa la langosta, a las viñas deshaze el granizo, a la madera desentraña la carcoma, a las colmenas roban los zánganos, y a los hombres matan los enojos, sin escusarse deste género de competencia aun los animales más feroces; pues siempre andan de pendencia la onza con el león, el rinoceronte con el cocodrilo, el águila con el abestruz, el gerifalte con la garça, el sacre con el milano, el osso con el toro, el lobo con la yegua, el hombre con el hombre, y todos con la muerte.»<sup>16</sup>

Ci è già accaduto di chiamare un tal pezzo di bravura «pittoresca esercitazione astratta» e «ghirigoro barocco»,<sup>17</sup> definizioni che verrebbe voglia di ripetere per certi passaggi della *Fama póstuma*, in cui il dolore per la perdita di Lope, amico e maestro, viene superato nell'elenco dei personaggi celebri e nel quadro pietoso:

«Oyendo salmos divinos, letanías sagradas, oraciones devotas, avisos católicos, actos de esperanza, profesiones de fe, consuelos suaves, cristianas aclamaciones y llantos amorosos, los ojos en el cielo, la boca en un crucifijo y el alma en Dios, espiró la suya al eco del dulcísimo nombre de Jesús y de María, que a un mismo tiempo repitieron todos.»<sup>18</sup>

La sfilata ossessiva ed ossessionante dei sintomi del disfaccimento, che costituisce l'ultima parte del *romance* sulla morte,

16. *Primero tomo*, cit., f. qq+1<sup>r</sup> dei preliminari.

17. Ci riferiamo qui soprattutto ai risultati raggiunti ed esposti in M. G. PROFETI, *Montalbán: un commediografo dell'età di Lope*, Pisa, 1970; in special modo vedi la p. 161.

18. *Fama póstuma a la vida y muerte del Doctor Fray Lope de Vega Carpio*, in *Comedias escogidas de F. L. F. de V. C.*, Juntas en colección y ordenadas por J. E. Harztenbusch, in *B.A.E.*, XXIV, p. XIII. Il processo della visione convenzionale e pertanto sdrammatizzata della morte si ripete qui più volte: vedi ad esempio la p. XI: «Viendo en aquella profanada belleza desteñida la púrpura de sus mejillas, ajada la nieve de su frente, macilento el color de su semblante, quebrados los cristales de sus ojos, traspilladas las perlas de sus dientes, helados los marfiles de sus miembro y deconocida las señas de sus facciones...»



si lega così da un lato alla pratica di un processo enumerativo al limite del virtuosismo,<sup>19</sup> e dall'altra denuncia, al di là dell'esperazione formale, il preciso desiderio di fornire una soluzione letteraria ad una situazione sentimentalmente abnorme. Si rivela quindi, anche da questa prospettiva, quanto di volontario vi fosse nel patetismo della seconda e soprattutto della quarta parte: Montalbán dopo il primo impatto con il concreto, che genera una duplice visione della morte, edulcora e maschera la realtà, la scompone e ricompone secondo canoni intellettuali e letterari, di cui il *romance* esaminato costituisce una prova di più.

E il *milieu* del secolo XVII si dimostra pronto al consumo di un tale intellettualismo e di un tale rigore; quello stesso ambiente che pare gradire le commedie di Montalbán più di quelle del suo maestro,<sup>20</sup> indica di apprezzare profondamente anche un tipo di lirica sostanziata dalle stesso atteggiamento, più controllato e volontario che liberamente drammatico ed effusivo: questa è la lezione che sembra scaturire dal manoscritto barcellonese, **inscrivibile in un «indice di gradimento»** barocco tanto poco esplorato quanto stimolante.

Università di Padova.

19. Di tali esercitazioni si rintracciano numerosi esempi nell'opera di Montalbán, indipendentemente dal tema di cui ci occupiamo. Può costituire una campione tipico *Teágenes y Clariquea*, ove il terzo atto si apre con un riassunto in cui ben trentotto versi iniziano con *que* (in *Segundo tomo*, cit., f. 129<sup>v</sup> a-129<sup>v</sup> a); e poco più tardi si ripete un congiuntivo in inizio di verso per diciassette volte (ivi, f. 129<sup>v</sup> a-b).

20. Vedi PROFETI, *Montalbán*, cit., pp. 179-182.



## ● teatro galego, de esguello

(Notas ceibes encol da nosa vida teatral)

MANUEL LOURENZO

(Do Teatro Circo de Artesáns)

Artellar unha síntese histórica do teatro galego, por máis que ela seña cativa, supón unha tarefa dobre: de investigación e mais de recolleita dos escasos documentos que andam espallados polas bibliotecas públicas e privadas; nos máis dos casos, en cadernos manuscritos que os autores de dúas xeneracións crausuraron co nó do esquencemento, ou que teñen pasado a millor vida co gallo do traspaso a uns herdeiros desasisados.

Xa que logo, coidamos que a nosa tarefa ha consistiu tanto en dar fe das elusións máis abraiantes coma en sinalar os roteiros que ao noso parecer serían máis doados pra acadar unha síntese viva do problema noxe.

Anque ollado de esguello, o teatro galego ten teima dabondo pra encher un volume.

De queixas.

### LIMIAR

O teatro galego non empeza en Castelao, como se ven pregoando dendes da aparición do n.º 120 da revista *Primer Acto*, adicado especialmente á nosa dramaturxia. Pecado que non lle é imputable a esa revista nin aos que nela discurseamos sobor da ruindade da nosa vida escénica. A raigaña do asunto pode achárese no que hai días dixera Luís Seoane, conecedor de Castelao, cando alguén lle pediu que o desmitificara. E respondeu Seoane que desmitificar a Castelao sería ascaso botarlle máis mito por riba.

Na figura de Castelao debocan moitos ríos de Galicia. Dahí o masimalismo resultante de encertar unha soia das moitas dimensións do rianxeiro.

Por outra banda, é propio das culturas asaballadas a teima de retornar ás «probos valederas» en canto un proceso de loita mete o pé nalgún lameiro ritual ou semella detérese indefinidamente.



Repasando os índices da revista *Nós*, solpréndenos a ausencia de traballos eruditos sobor das nosas festas parateatrais: Páscoas, Nadales, Antroidos... Pero atopamos homenaxes a Ibsen, Maiakovski, etc. E traducións. Un ramallo de pezas contemporáneas, e algunhas investigacións encol da música e o baile populares, e mesmo do ballet e o melodrama. Ademais do omnipresente Arquivo Filolóxico e Etnográfico, e toda sorte de interpretacións encol das nosas Artes e da Historia.

Un traballo de Leandro Carré, *A regueifa*, podería ser a tona da pescuda que nunca se fixo, e cuia sávea, nada dos estudos etnográficos, aportaría as galas dunha plástica erguida sobor da imaxinería románica e barroca. Tendo por coroa o entendemento dunha realidade que se amostra — que decote se veu amostrando — inqueda, segundo unha mítica paleo ou devancristiá, cuio contido máxico coidamos que non foi — nin é — ben entendido. Nin, xa que logo, sería asumido na súa formalidade espresiva.

Temos, en todo caso, un interés patente polas formas orientadas a empecer a univocidade do mundo román, considerado polo Dazanove — e pola mesma «Xeneración Nós» — coma un sobreposto interesado da fala dos devanceiros: celtas, xermanos, etcétera. Un criterio diferencialista — ben pouco nietscheán, por canto non ten cara de futuro —, empecería o estudo da peculiaridade, poisque, sendo o canle dunha insatisfacción histórica, se finaba no «élan» compensatorio. Porén, a conciencia de nacionalidade dos nosos Pondal, Risco e outros literatos e historiadores, amáis de percurar unha sensibilización cara o mundo real modificable, estraran polo vello chan galego a novidade dunhas formas longamente presentidas, conocidas de esguello polos máis autentes, e cuia comprobación, anque non comprobara nada, entronizaba ese «incerto» romántico que aínda hoxe se potencia coma unha realidade xestual e sicolóxica do home galego.

Pra falar de teatro galego, habería antes que desfalar. Du seña, desmitificar. Desentollérese.

#### FORMAS TEATRAIS E PARATEATRAIS

Todas as culturas ofrecen, ao noso entender, dúas formas de espresividade; amas e dúas autentes, anque nidiamente atri-



buídas a un tempo e un espacio que na historia non se amosan coincidentes: a forma ritual ou primitiva, na que o home, non se sentindo dono da dinámica social — como a entendemos hoxeverque no rito as súas inqedanzas, en percura de diálogo co poder cósmico, e mais a forma filosófica, que enceta a posibilidade comunicativa interhumá, artellando a espresión como «teatro» — espectáculo da vida, posto diante dos outros pra os sensibilizar cara a door, a existencia ou o propio costume —.

A primeira tendencia atingue a unha organización tribal, acaso nómada, á que, no discurso tradicional, lle chamaríamos pre o protohistórica; nos nosos eidos, céltiga, prerromá — salvas señan as pervivencias —.

A segunda, cuio inicio no mundo occidental ben poidera ser o «ditirambo», enceta unha dinámica social, nada acarón das «polis» que agromaron ao longo das vellas rutas comerciáis que xunguiran a Europa ás civilizacións asiáticas, deístas e enigmáticas.

Xa que logo, dous xeitos de espresión ben diferentes: espresión dialogal do home coa divinidad, e espresión dialogal do home coa comunidade. No primeiro, dáse un diálogo místico co mundo, que responde misteriosamente. No segundo, hai conversa ou palique a nivel de experiencias compartidas. Primeiro, o home fala co poder; e, máis adiante, o home fala do poder cos outros homes. Porén, amas e dúas formas pódense chamar teatraís, por canto supoñen un escoitante.

A convención, en todo caso, será lei. E a espresión teatral, unha parcela de linguaxe, condenada á percura de signos autónomos que han artellar un esquelete ben diferenciado.

En Galicia, amos e dous estadios aínda se confunden e disturban. Velahí que teñamos de afondar nas artes, e, por riba de todo, no folclore, pra reencher unha lagoa teatral inmensa: a que vai das orixens da nosa cultura até un hoxe difícil e un porvir incerto.

#### O CASO GALEGO. POLIFORMISMO

Moitas veces nos temos preguntado por qué onda nós o teatro non acada unha espresión concreta e sustantiva. Por qué, acorón das cantigas de escarño ou da epopeia migratoria non se teñen artellado lances pra ollar e pra escoitar. Por qué non conservamos na escrita un mínimo ronsel de autoría eclesiástica nos autos que aínda hoxe manteñen o robumbio dun acerto



espresivo ausoluto, cal fora a asunción polo cristianismo do Medievo das formas do paganismo, neorritualizadas ferazmente.

Fálase de asoballo secular; fálase de colonización eterna de Galicia; todo certo. E mais de que un pobo afogado pola superposición cotián de culturas alleas se amorna e se rabena até o punto de se familiarizar coa propia timidez e pouquedade espresiva.

A Galicia que fora abranguida pola pouta romá había proceder dun xeito natural á escolma e asunción daqueles elementos que lles foran comúns a amos e dous paganismos. Trasunto que non se produce con violencia por dúas razóns: a superior cultura do invasor, e mais o grado de xermanización da potencia ocupante. O cristianismo, cando fai aparición, tampouco se ha atopar con grande resistencia; seña polo eclecticismo da doutrina apostólica naquela hora, seña pola mansedume dun pobo afeito necesariamente á tolerancia, na confianza de que logo poderá refacer o legado e rexeitalo segundo a comenencia propia, como se verá en casos bariles, tal o de Prisciliano ou o da raíña Lupa, a guindar polo carro de Iago até unha Edade Media creativa.

O Camiño de Santiago viña dando, ao decorrer dos séculos, unha prolongación daquel estilo de revancha, tan noso e sin rival coma a Guerra Irmandiña, o Rexurdimento do Dazanove ou a difícil e comprometida renacencia do presente. Por el entraran a xograría e mais a crecía do lar européu. E o pico dos canteiros de Galicia afinaba daquela as orellas do beato castelán e mais do leigo galo, recordándolle ás razas do presente a victoria do vello, soterrado polimorfismo lítico-musical dos comenzos.

Hai no traballo da pedra, segundo o plan didáctico-simbólico do intre, un novo arranxamento das culturas líticas, reincorporadas á espresión enxebre do Medievo, con poucas novidades no que atingue ao elemento siñificante.

Compría, xa que logo, un estudo que tratase da supervivencia das formas antergas na arte e no folclore do Medievo, onda a raigaña dun teatro popular que non deixou testos escritos, pero cúa asunción pola escea galega de hoxe lle había percorrer unha «razón» social que non se leva co experimentalismo foco e alleante. Non se trata, endebén, de retomar unha cultura nos comenzos, que eso sería pura arqueoloxía, sinón de basear as pescudas estéticas e orgánicas na contempración activa — non somentes recordo — dun «xeito» social pervivinte na fala e na sicoloxía de pobo. Eis o que nós botamos en falla.



Que un home coma Castelao fora quen a artellar unha síntese de imaxes e de temas nos seus «Vellos», produciuse gracias á orella do artista, axeitada á pescuda dos indicios antepostos, na vontade de entender os xeitos contemporáneos coma unha resulta dos procesos históricos que conformaron a face actual do home galego. Velahí o interés de Castelao polas cruces de pedra — cruceiros — na Bretaña e de Galicia; o entendemento da pintura coma unha arte de profundar nas xentes, na paisaxe: «Noite de luar. Na veira dunha encrucillada de lénda un cruceiro ten arrentes de sí a mesa de pedra onde pousan os mortos pra botarlles o responso; por antre os piñeiros amóstrase a ría maina; a lúa está pendurada da ponla dun pino. O pintor ten que evocar algo máis que unha visión, pois na mesa de pedra do cruceiro, aquela mesma tardiña, pousaron o corpo morto dun rapaz que veu do servicio; por aquela congostra vai un estudante de crego cavilando na moza do pano roxo que lle roubou a vocación. E ao lonxe cantan un alalá.» Etcetera.

O ollo de Castelao fai simplemente a adición que hoxe un pintor refugaría, poisque a pintura no intre vai ao alcontro de sí mesma, purificándose no acto de escolmar os datos que lle son propios, a moitas légoas do relato literario. Eis o tema que nós lle propuxemos a Ricard Salvat perante un recente coloquio no muséu Carlos Maside.

A resposta, nembargantes, daia o propio Castelao nun brevísimos relato: «O profundador... barbeiro de sábado que amaba os libros que non entendía e gustaba de lélos todos enteiros... e sempre remataba laiándose: —Non podo profundar máis porque non sei latín.»

O mesmo Castelao, por riba que pintor, fora un «profundador» das formas espresivas devanditas, e non maismentes un pintor que un narrador, un investigador, un home de teatro.

Compría, pois, que se fixese esa pescuda das fórmulas espresivas que caracterizan a arte o folclore galegos de hoxe; ou seña, que nos compre o entendemento do proceso, lonxe dos purismos estatificadores.

Os campos ou estratos da nosa cultura, mesmo o teatro, foran rexistrados polo autor en breves notas estilísticas, espalladas por toda a súa obra. No referente a escea, non hai outro breviarío que non seña a milagreira «Peza en dous lances», o Organon do teatro galego, que Brecht suscribiría. Dibuxos e re-



latos, prólogos e discursos, tratados políticos e teoría artística, removeron o punto de mira do intelectual galego, ampliaron e inzaron a perspectiva. Non tiveron, porén, unha resulta seria na investigación, poisque se preferiu tomar aqueles datos coma punto de partida, coma rito de iniciación, denasites que ver neles unha provocación á urxencia investigadora. A consecuencia foi, como dixemos, a mitificación de Castelao, a turrar por unha parálise teatral — entre outras — que, si non desfecemos á presa, ben poidera tollernos o esquelete.

### A LONGA XEIRA

A forteza dos burgos galegos a mediados do século xv, cuia tona foi a segunda Revolta Irmandiña, coa ulterior revisión da feudocracia, urxíronlle a Castelao unhas medidas centralizadoras, que no folclore galego ficaron resumidas — non sin ambigüidade — en dúas historias ou mitos omnipresentes: o prendimento e morte de Pardo de Cela — subormitificado no drama de Cabanillas-Villar Ponte, *O Mariscal* —, e mais o escuro devallar de Pedro Alvarez de Soutomaior, *Pedro Madruga*, tratado no XIX por Xan Cuveiro Piñol, e, recentemente, polo Teatro Circo, no espectáculo *Erros e ferros de Pedro Madruga*.

Dendes daquela, a nosa realidade tornóuse aínda si cabe máis aceda. A derrota do feudalismo polo empuxe da crase burguesa — pactante coa monarquía autoritaria do xv —, non supuxo pra Galicia o limiar desa Edade Moderna de amenceres. A Renacemento chámase onda nós Retrouso, si hemos de manexar unha nomenclatura xusta. No agro, o mesmo que na vila, habían de persistir os módulos feudáis, máis duradeiros que en calisquer terra ibérica. A colonización que empecera o desenrolo vital do noso pobo non daría chimpado ao seu nemigo natural, o minifundio; ou ben descansaría nel. Por outra banda, a ausencia dunha burguesía dominante, sumada ao desvincallo da crase alta dos procesos creativos do país, e mais á situación servil da maioría popular, carretarían séculos valeiros. O galego, que fora refugado como espresión culta, gardábase no agro e na mariña pra usos coloquiáis, sendo a língua de instalación das crases populares. As que nunca fixeron máis teatro que o nativo, de espresión sinxela: ritos, paroladas, antroidos, regueifas, prantos, abellóns, danzas e algúns entremeses festeiros. Resumindo, un «teatro parateatral», de formas enxebres.



Haberá que chegar ao XVII pra atopares a breve peciña que sinala o comenzo da literatura escénica galega. Trátase do tan citado *Entremés famoso sobre da pesca do río Miño*, de Gabriel Feixóo de Araúxo, composta no ano 1671.

Leandro Carré, no seu caderno *Teatro*, publicado hai uns anos en Porto, arranxa novos datos dunha evolución teatral hoxe iñorada ou esquencida: «Sabemos que durante a invasión francesa representáronse algunhas peciñas bilingües e puramente galegas, según podemos ver pola impresa de aquela época; mais, tampouco se conserva orixinal algún pra que poidamos xusgalas, inda que supoñemos foron obras de circunstancias», citando de seguida os nomes de Manuel Pardo de Andrade, Felipe Enciso e Vicente Villares, como autores dalgunhas delas. Logo, o vello Carré síguelle o resto á incerta literatura dramática de primeira metade do Dazanove, resumida nun mollo de testos, ás veces incompretos, ás veces nin xiquera conservados, tás os que deron pé a unha manchada de entremeses citados polo folclorista Lois Carré. «conque se daba remate ás tascas ou espadelas do liño». E, máis adiante, fala de «unha sorte de esceas que podemos considerar como un arte teatral rudimentario», referíndose ás farsadas festeiras, cuias derradeiras manifestacións nós estudamos no intre, e ás que consideramos nidiamente teatraís, de orixen máis ou menos culta.

Xa dixemos que a pobo, galego parlante, conservóu unhas formas nativas — parateatráis — espidas de caguña literaria. A transmisión, en todo caso, era oral e visual. De conservárese os diálogos, éstos non serían máis que «recordatorios» dalgunha personalidade ou curioso participante, cuia preservación resultaría milagrosa. Noustante destes manuscritos, cando teñen unha orixen culta, aparécennos aeito restos no folclore.

As festas parateatráis non pasaron á escrita, anque foron e siguen sendo citadas nos xornáis, estudos etnográficos e históricos, e constitúen moitas veces o celme de narracións e cantigas espalladas polas catro provincias.

O xornalismo da época romántica é o primeiro en se ocupar de tás formas enxebres, si ben máis por canto eran enxebres que por tratárese de manifestacións dunha cultura marxinaria. En canto á súa presenza na literatura popular, as ditas formas reconócense no fabulario emparentado coa literatura gala, cuia vía de penetración sería o Camiño de Santiago. A notoria movi-



lidade e contraste de certos episodios dialogados — algúns hai emparentados cos «fabliaux» —, fala da súa orixen lúdica, inzada en teatralidade.

Pero serán as outras probas, as nativas, as que poñan o eixo. A «regueifa» — pan das bodas que se disputaba con cantigas; o «magosto», ou asado no monte das castañas, ocasión de esceñas dialogadas ou cantadas; o «pranto», ou choro e gabanza dos mortos, que aproveitaron Valle e Castelao; os «antroidos» e os «Mallos», hoxe semiesquencidos..., etc. Pezas pra encher un dicionario do teatro que non foi escrito, celme deste e raigaña das propostas «cultas» que nos chegan a fins do XIX, acabalo e do naturalismo.

#### LITERATURA ESCENICA DO XIX AO XX

O estreno, no 1903, do drama de Galo Salinas, *¡Filla...!* sinala, ao decir de Carré, a «creación do Teatro Galego». Era a primeira aparición diante do público da Escuela Regional de Declamación, afincada na Cruña. Ben que o mesmo autor cite unha representación anterior: a de *A fonte do xuramento*, de Francisco María de La Iglesia, no 1882, e no mesmo escaenario do Teatro Principal da Cruña — hoxe Rosalía Castro —.

A vida da Escola non foi longa. Un ano logo do estreno de Salinas, xa non existía. «Noustante — di Carré — os cimentos do noso teatro quedaban botados.»

Aparecera no intre un autor popular, sabedor da potencia comunicativa do teatro, Manuel Lugrís.

Veu logo unha tempada de abandono, na que se inzou, porén, o número de autores. E así chegamos au ano 15, o da creación dos coros populares.

Fora o primeiro «Toxos e Froles», do Ferrol, que xunto coa «Coral de Ruada», de Ourense, destacaron na posta en escea de «paliques», pasatempos de grande interés anedéctico. Monólogos, diálogos, sainetes «enxebres», que estaban nas antípodas do realismo, fomentando un estilo choqueiro que confundía folclore con política, no mesmo lemiar do nacionalismo.

Compre decir que a tradición dos «Cuadros de Declamación» dos coros xa entrara en decadencia antes do ano 36. No intre, soio «Cantigas e Agarimos», de Compostela, mantén a tradición do «Cadro».

No ano 1916 creáronse na Cruña as Irmandades da Fala, as que tres anos logo fundarían o Conservatorio Nazonal de Arte



Galega, chamado na súa etapa darradeira, «Escola Dramática Galega, e tendo o paralelo en Vigo da «Agrupación Dramática Gallega».

As Irmandades presentáronse ao público cruñés con *A man de santiña*, do poeta Ramón Cabanillas, xa citado por unha fermosa peza histórica, que fora a máis parcial e indocumentada da nosa dramaturxia.

Leandro Carré, que fora o director da Escola e o autor máis prolífico no teatro galego, fala de cento noventa obras por el conocidas. Os autores son moitos. Soio o arquivo do Teatro Circo, iniciado hai ben pouco, recolle un medio centear, daquela época. Pero non compre aquí facer unha reseña numérica nin apreciativa dos valores; información que xa, polo demáis, conecerá o lector atento no resume que fixo Manuel María pra o número especial de *Primer Acto*. A razón é sinxela: de seguir un criterio enumerativo poderíamos facer caer no ledo espellismo de substituir un fenómeno histórico de certo rebumbio por un fenómeno teatral cujas ponlas murcharon antes de dar a folla.

Daquel tempo quédanos a lembranza de saber que non foi o que non puido ser. A hora de Stanislawski, Ibsen, Appia, non sonou entón nin nunca en todo o chan ibérico. E, noustante, as Irmandades matinaron un sistema, un método de produción que hoxe compre estudar. Tamén sabemos que as propostas galegas daquela hora, non sendo tan boiantes coma as castelás, formalizaban actos ideolóxicos. Pero tampouco se pode gabar o noso drama de contido realista; de ter sido unha imaxen dialéctica do mundo e dos problemas do seu tempo.

#### NOVAS PRECISIONS

O espello de Sthendal, chantado á veira do camiño, apenas dera recollido onda nós outra cousa que verbas, paliques, ensoños. Ningún poeta modernista, como Valle Inclán, inventou os espellos tortos do esperpento galego. Esperpento temático — si eso non fora un contrasenso — áchase nalgunhas das historias cuia reseña omitíamos. Porén, a formulación práctica dase no teatro de Valle, e mais a teórica tamén. ¿Pero quen coneceu a redación orixinal galega que don Ramón fixera do seu *Romance de lobos*? Afírmase que existe, e, noustante, a súa aparición hoxe non significaría moito pra o teatro noso, considerado coma tal.

Pero a custión é outra.



Abondan, levámolo dito, os testos dramáticos. Mais as noticias sobor deles, e, en xeneral, sobor de todo o movemento teatral, son escasísimas. Algúns artigos, folletíños, charlas, un par de entrevistas, compoñen o corpo teórico do teatro galego até hoxe.

¿Sempre foi logo tan ruín?

Enténdese que o movemento teatral nado co século non acadara máis urxencia que a nidiamente descriptiva. O galego era entón un idioma de pouca tradición escrita, mesmo no forma poética, a que se coidaba máis axeitada á súa estrutura.

Velaquí temos a contradición. O autor, avincallado á terra pola orixen e mais pola preferencia ideolóxica, fora educado en castelán, tiña unha cultura castelá. Conocedor, polo xeral, dos movementos literarios do seu tempo, había de traducir en fórmulas burguesas un teatro cujos personaxes — pola teima de fala — nono eran, nin o destinatario podía ser burgués. Nótese que digo «pola teima de fala», non querendo entrar no celme do asunto, que nos levaría ao discurso das contradicións eternas do intelectual cara a política. Porén, o teatro galego era sostido polas crases medias, inzadas de patriotismo, das que saíron autores, actores, espectadores, críticos. Xa que logo, as maneiras foráneas — naturalismo sainetil, obra de tése, drama histórico ou poético —, non precisando máis tramallo que o diálogo pra revinchar, eran as mesmas armas do colonialismo que se esconxuraba. Pedirlle nesta xeira un Valle Inclán ao noso teatro, valía o mesmo que xurar que o autor de *Luces de bohemia* non escribira na súa patria por antigaleguismo.

#### UNHA PAUSA. TEATRO NAS AMERICAS

A crise do 36 supuxo o meirande alto espresivo da galeguedade. Homes e ideas seguiron os camiños inventados pola emigración, onde o gran Castelao, Blanco Amor e outras xentes proseguiron e en certa maneira revolucionaron a arte escénica galega, introducíndolle o elemento lúdico, sin o cal non se pode falar de teatralidade. O pioneiro foi, según «Tacholas», Varela Buxán, fundador en Bós Aires da «Compañía Gallega Maruja Villanueva», a que estrenou a obra de Castelao no ano 41. Máis adiante, no 57, Blanco Amor — o fungueiro da nosa narrativa, hoxe retirado en Ourense — funda o Teatro Popular Galego, que estrenou *O Cantar dos Cantares*, da súa autoría.



Compre decir que aqueles anos eran, nos países da Prata, de euforia creativa. Buscábase un teatro autente, unha nova linguaxe nacional, que lle debiera menos ao padrón galo ou ibérico que ás formas enxebres. Os «teatros independentes» da Arxentina, México, Uruguay, comenzaban a botar daquela, acarón da narrativa e da poesía, o estrume do Rexurdimento. Que o teatro galego, afogado nas poutas do trasterro, non se atopaba en condición de aproveitar.

### VOLTA AOS COMENZOS

Na Terra, as cousas non iban millor. O galeguismo derrotado había de se reinstaurar sob a forma patética do esteticismo evasivo. Non tanto no teatro — empresa ben ilusoria, daquela — canto na poesía e na narrativa. O rescate da fala urxía tanto coma o non perder o tren da vía política; endemáis, amas e dúas empresas eran paralelas.

Até o ano 46 non se pubrica máis literatura galega que unha zarzueliña que fora estrenada en Lugo no 43. Dendes daquela, os feitos máis notabres foron: A fundación da Editorial Galaxia en Vigo, á que logo lle seguiron outras; os traballos escénicos do Centro docente Fingoy, de Lugo; as representacións do grupo teatral de «Cantigas e Agarimos», de Compostela, e mais do «Teatro de Cámara de la A.C.I.», da Cruña; o «I Certame Literario do Miño», de Lugo, que premiara a obra de Cunqueiro, *A noite vai coma un río*; unha serie de representacións en Lugo, Betanzos, A Cruña, Vigo e Ourense; unha nova literatura dramática, nada á sombra das editoriales; as tres convocatorias do «Concurso Castelao de teatro galego», que deron a conocer os nomes de Xenaro Mariñas e Xohana Torres, cunhas propostas de diferente interés; as traducións de autores estranxeiros, publicadas pola revista *Grial*, de *Galaxia*; o II Certamen de Teatro Nuevo», do Axuntamento da Cruña, onde se estrenaron *A revolta*, de Xenaro Mariñas, e mais *O señor Bonhome e os incendiarios*, de Max Frisch; a creación de varias asociacións culturáis interesadas polo noso teatro; a creación do «Grupo teatral O Facho», da Cruña, que eu dirixín naquela xeira, con estrenos de Castelao, Pimentel, Celso Emilio, Muñix, Brecht e Max Frisch; a aparición do Tetro Circo de Artesáns, con Osvaldo Dragún, Celso Emilio, M. Lourenzo, Rosalía, espectáculos colectivos, cursos, estudos escénicos, publicacións; o teatro rural, de novísima formación...



## ALGUNHAS MOSTRAS

O teatro escrito na posguerra abandonou en parte a temática rural; e, definitivamente, o patufismo espresivo. ¿Xa que logo pódese falar dun teatro descolonizado? Fáise difícil no intre o achádego de pezas sainetescas, mentras abundan os viaxes — incursións — ás avangardas europeas, coa chata dun notorio retraso. ¿Será que o teatro galego se aburguesa?

Sinalemos as correntes.

As lecturas de Anouhil e Giraudoux en galego promoven — cicáis — unha querencia polos mitos crásicos: Ulises, Orestes...; teatro mimético, libresco, dos autores máis novos daquela primeira xeneración: Franco Grande e Arcadio López Casanova. Un caso aparte é o de Cunqueiro, cuio *Don Hamlet*, escasamente teatral, procede dunha lectura especial, «cunqueiriá», de Shakespeare. O caso de Cunqueiro é compartido por outro gran creador das nosas letras: Ramón Otero Pedrayo — chamado O Patriarca das letras Galegas —, cuia *A lagarada*, *O desengano do Prioiro* e outras pezas inéditas son estourantes mostras dun dionisismo galego que ven de soterradas fontes ancestráis lelixión e pantasma, viño, amor e morte empreguizan o mundo deste Ghelderode noso, cuio teatro nunca foi representado. Porén, o caso de Cunqueiro é máis sintético, máis mítico que ritual. As súas pezas son fermosos decires de todos e de ningún tempo.

A tradición de Castelao, Dieste e Fole — cuías propostas son, polo demáis, ben diferentes — revive no Carballo Calero da *Farsa das zonas*, no Bernardino Graña de *20.000 pesos crime*, nunha comprida tradución de Plauto, feita por Aquilino Iglesia Alvariño...

Chéganos, por outra banda, o realismo poético — simboloxía de espresión naturalista — de Xohana Torres, eminentemente literario; a homenaxe camusiá de Xenaro Mariñas, con outras farsañas de corte lorquián; o «ausurdo» no *Auto do prisioneiro*, de Carballo Calero; o tema histórico no *Prisciliano*, de Daniel Cortezón; algunha que outra tradución de Shakespeare, Eliot, etc.

Unha aprousimación gráfica ao tema percisaría de mais datos e de novas e estrictas precisións. Hai un teatro que non se publica nin se olla, escrito polos máis novos, e hai tamén os traballos que algúns grupos encetan, a partir de textos propios ou alleos. A súa relación, porén, supera os límites dunha reseña.



## NOTAS CEIBES

O teatro galego é, no intre, un fenómeno libresco. Que foi imaxinado ás veces coma simple proiección do autor nun terreo fecundo. Un teatro que pasou do ruralismo ás formas estranxeiras de avanguardia, a se manter de imaxes e problemas que atinguen a un punto de evolución non vivido onda nós. Formas espúreas dunha intelectualidade que padece no lombo o trallazo dese colonialismo cultural, estético, económico e político do que falamos ao comenzo.

O bilingüismo aínda non é en Galicia un idioma maioritario. Sigue tendo o galego esta prioridade. ¿Por canto tempo? O autor, o universitario, vive nun universo — a cidade — castelanizado, habendo de moer e remoer o cálculo da propia situación, si non quere afondar nunha contradición de base. O teatro recolléu — ben que indireitamente — esta contradición. Atópase nun bon mollo de testos a impresión de desacougo. Refírome a un caso que xa parece superado: o dos autores que trataron ambientes e personaxes burgueses, os que, pra se espresaren en galego, tiñan de seren elevados a símbolos polos que resultaran irreconocíbles como tás sala de estar ou Xan e Pedro comerciantes ou ministros. A maior transixencia das crases burguesas que se opera hoxe — ascaso dada por unha meirande intransixencia da avanguardia cultural — empeza a remover o vello prexuício, de xeito que a evasión está inxustificada no intre.

O centralismo da política española afía unha punta especial no caso das culturas «rexionáis». Endebén, o teatro non consinte o illamento da vida contemporánea, nas súas manifestacións sociais e culturais.

Galicia empeza por non ter escola propia. A información, tamén, se ve oustaculizada polos intereses políticos e económicos. Mentras, por outra banda, sofre a promoción dun galeguismo de gaita do fol, o que acadou resposta doada no poeta:

«Escoita, puto nefando  
criado na servidume,  
non pasará o contrabando  
dese teu noxento estrume.»

O feito de que aínda se teñan as manifestacións culturais autóctonas por actos subversivos, fala dabonde da ruindade das conquistas no campo cultural. Pero tamén da resistencia diante dunha situación disolutiva.



O teatro, por non ter acadado no intre a forza que encetaron outras manifestacións, vé máis difícil a súa obra. Por outra banda, sin ter experimentado as crises ideolóxicas e estéticas da escea mundial, rexistróu as consecuencias — os masimalismos — que aquélas produciron. Poñer o carro, e logo os bois. Eis o traxo da miña ponencia no Festival Cero do ano 70, «Las posibilidades de un teatro gallego». Desta remacho o que dixera alí: que Stanislawski, Brecht, Grotowski, teñen que ver moito conosco en canto nós teñamos algo que ver con eles.

Hoxe, noustante — año 1973 —, queda pouco daquelas teorías que argallaban aprendices de bruxo en vacacións. Os anos — ás veces os días — poideron con elas. Nin ún soio dos bruxos erguidos perante a III Semá de Teatro da Cruña — a primeira ocasión, gallada pola mímese — foi capaz de soste activamente a teoría imposibilista do teatro galego; antes ben producíronse, nos anos derradeiros, as revoltas dalgúns comprometidos coa teoría oficial. Si a removida fora autente, non é tempo de xuzgalo. A historia lastra e pesa; os prexuícios duran. Endebén, temos un feixe de razóns pra defender a tese evolutiva.

#### ALGUNHAS RAZONS

O Teatro de Cámara en Galicia, agás dun par de casos, veu iñorando adrede a realidade do país, e, por suposto, o idioma. O triste repertorio dos grupos paraoficiáis — os máis solventes — non interesóu a máis teatro galego que ao que fora axeitado pra vender aos paradores de turismo; teatro becado pra adobío das ceas medieváis: un subproducto turístico. Compre decir que ese teatro sin freba resulta dobremente lamentable no caso de Galicia. Compre decir tamén que esta especie lle toma de empresto as formas ao «teatro independente», dándose o escarno dun caso ben conocido: a imposición dun «galego de Valladolid» ás señoritas que facían unha obra «en galego» que trataba problemas do agro andaluz.

Pra o Teatro de Cámara, tamén dixera o poeta:

«Anque a tí che importe un pito,  
sabrás que é cousa sabida  
que estás incurso en delito  
de apropiación indebida.»



O que poida siñificar esta choqueira «posta ao día» das agrupacións conservadoras, dependerá do que nós mesmos lle pidamos ao teatro, e mais dos límites do noso galeguismo.

Por outra banda, o teatro independente, que non é máis que a denominación de facto coa que moitos grupos, ao longo da península, recraman un profesionalismo de dereito, está reñido coa lexislación en vía, por canto ela supón o tronchadeiro do que lle é máis esencial ao teatro: o público. A actual lexislación provoca un elitismo que contrasta coas necesidades expresivas e comunicativas — fame — da nosa sociedade hoxe. A situación semella pavorosa. O teatriño de furgoneta *Goliardos*, por exemplo —, non tivo parello en Galicia, agás no caso do Teatro Circo, o máis movente — ao tempo que o máis limitado, xa se entende — do país. As actuacións do T. C. fora de Galicia son, polo demáis, escasas, non tendo ás veces outra teima que a supervivencia, difícilmente conquerida, día a día.

O teatro rural, nado acarón das eirexas, empresas, teleclubs e asociacións diversas, sob a fórmula dun teatro de tema campesiño, progresa cautamente. Sempre tendo por diante a nemiga do caciquismo. Os grupos de Escairón e Ribadeo — amos e dous en Lugo — son os mestres desa cazurrería diante dos poderes da que compre decir que é boa semente de futuro. Traballan xeralmente en cines ou locais cedidos prá ocasión, e o repertorio vai dos clásicos galegos — Dieste, Castelao, etc. — ás traducións de Arniches, Valle, Lauro Olmo... Teatro de urxencia, que compromete a moitos, feito un pouco como se pode, pero noustante ricaz en expresión enxebre. Teatro do que cicáis un día saia ese «Oratorio» homilde e poderoso que outras xentes, en parellas condicións, enarbolaron.

Nesta xeira aparecen novas xentes e novos momentos nas asociacións culturais de siño galeguista. As da Cruña, Vigo, Santiago, Ribadeo, Monforte, Lugo, Pontevedra, Rivadabía, etc., conteñen ese grao que xermola. Nós —T. Circo—, perante as nosas conferencias e traballos prácticos cos grupos de teatro, temos abondo ocasión de tentar o «esprito» deste movemento novo. O que ás veces non sabe de leis nin de censuras, pero que, sabendo ou non sabendo, ademprende a argallar uns xeitos novos de lle poñer peito á realidade, aínda inconfesa, do teatro noso.



## NOTICIARIO E REMATE

Recentemente, a Asociación Cultural O Facho, da Cruña, convocou un concurso de teatro infantil de autoría galega.

No intre, fálase de resucitar o Premio Castelao de Teatro Galego que encetara a Asociación Cultural O Galo, de Compostela.

A Asociación Cultural Abrente, de Ribadavia, convoca un dobre certame de teatro en galego, pra autores e pra grupos.

Un total de seis grupos galegos levarán a Ribadavia espectáculos sob o rubro de Blanco Amor, Rafael Dieste, Eurípides, Otero Pedrayo, Jorge Díaz, Celso Emilio Ferreiro, Alfonso Jiménez... O certame non será competitivo, máis que prano caso dos autores. No xurado, entre nomes galegos, Ricard Salvat.

O Laboratorio de Formas de Galicia erixe en Sargadelos un Auditorio de Pedra. Isaac Díaz Pardo, o seu promovedor, é outro caso de artista plástico interesado grandemente polo teatro.

En Monforte de Lemos véñse de formar unha Asociación Cultural promovida por Manuel María, o autor de *Barriga Verde* e doutras pezas teatraís. O grupo monfortino vai estrenar espectáculo con firmas de varios autores.

O Teatro Circo forma o Arquivo e Biblioteca do Teatro Galego e investiga na historia e nas formas do noso teatro. Tamén propuxo, derradeiramente, un par de espectáculos: *Erros e ferros de Pedro Madruga*, escaño do mundo feudal, e mais *Ipólito*, polos vieiros da traxedia. No intre prepara cursillos, charlas e nova programación.

Outros grupos disponen ou xa teñen montados espectáculos galegos: «O Galo» e mais «Ditea», de Compostela; «Extensión Agraria», de Ribadeo; «Aficionado», de Marín; «Abrente», de Ribadavia; «Santa Compañía», de Pontevedra; os grupos de Monforte e Escairón, etc.

Un ledo soño. Cicáis unha posibre realidade.

Pero esta vez os comenzos son nosos. E máis que nunca confiamos neles.

A Cruña, 3 de Marzal de 1973.



## El siglo de las luces y las sombras

JOSÉ MARÍA RODRÍGUEZ MÉNDEZ

Nuestra generación recibió una imagen del siglo XVIII, tanto en su aspecto histórico, como literario y cultural, bastante lineal y sencilla. Los que ahora tenemos aproximadamente 45 años aprendimos — en los manuales escolares — que el siglo XVIII era el siglo del Progreso, en el curso de cuya centuria los reyes se habían preocupado fundamentalmente por el fomento del Arte, las Letras, las Ciencias, la Agricultura y demás cosas que en aquellos tiempos — nuestra época de estudiantes primarios — eran mucho más reverenciales que ahora. Se nos pintaba el siglo XVIII con caracteres casi idílicos, como en un cuadro de Watteau, lleno de pastores y pastoriles rodeados de cisnes y pastorcillas, con un fondo de castillos y jardines. Alrededor paseaba una corte de caballeros de blanca peluca y damas con mirriñaque. Todo el siglo XVIII — incluso el nuestro, el de Carlos III — emanaba un sabor de «limpieza», que prefiguraba un tanto el actual detergente, por cuya virtud todo queda no sólo «blanco», sino «blanquísimo». El siglo XVIII era como el escenario ideal de los cuentos de hadas, que acabábamos de abandonar para perdernos en el laberinto del progreso de las «artes, las letras y las ciencias».

## Crónica

### 2

Todo eso se desprendía de los manuales en que estudiábamos, manuales que estaban escritos, naturalmente, por profesores emanados de aquella «limpieza» dieciochesca, que llamaba a la tiranía «despotismo ilustrado» y a la arbitrariedad autoritaria denominaba «medidas reformistas».

En fin, el siglo se le denominó también de una manera esplendorosa hasta extremos casi insultantes, pues se le denominó nada más y nada menos que «El siglo de las luces».

Debo reconocer que a mí, como a otros, el tal siglo luminoso y limpio me cayó a la larga un poco «gordo». Era demasiada «limpieza», demasiada «higiene», demasiado «fomento», demasiadas «letras». A medida que fuimos creciendo y asistiendo a los fenómenos vitales, que al pasar a la Historia se transmutan de un modo tan delicado como efectista, empezamos no sólo a aumentar nuestra sensación de «gordura», respecto al siglo en cuestión, sino que desconfiamos plenamente de las glorias de esas luces, que terminaban con el estruendo de la Revolución en

## El siglo de las luces y las sombras

JOSÉ MARÍA RODRÍGUEZ MÉNDEZ

Nuestra generación recibió una imagen del siglo XVIII, tanto en su aspecto histórico, como literario y cultural, bastante lineal y sencilla. Los que ahora tenemos aproximadamente 45 años aprendimos —en los manuales escolares— que el siglo XVIII era el siglo del Progreso, en el curso de cuya centuria los reyes se habían preocupado fundamentalmente por el fomento del Arte, las Letras, las Ciencias, la Agricultura y demás cosas que en aquellos tiempos —nuestra época de estudiantes primarios— eran mucho más reverenciales que ahora. Se nos pintaba el siglo XVIII con caracteres casi idílicos, como en un cuadro de Wateau, lleno de reyes pastoriles rodeados de cisnes y pastorcillas, con un hermoso estanque al fondo. Alrededor paseaba una corte de caballeros de blanca peluca y damas con miriñaque. Todo el siglo XVIII —incluso el nuestro, el de Carlos III— emanaba un sabor de «limpieza», que prefiguraba un tanto el actual detergente, por cuya virtud todo queda no sólo «blanco», sino «blanquísimo». El siglo XVIII era como el escenario ideal de los cuentos de hadas, que acabábamos de abandonar para perdernos en el laberinto del progreso de las «artes, las letras y las ciencias».

Todo eso se desprendía de los manuales en que estudiábamos, manuales que estaban escritos, naturalmente, por profesores emanados de aquella «limpieza» dieciochesca, que llamaba a la tiranía «despotismo ilustrado» y a la arbitrariedad autoritaria denominaba «medidas reformistas».

En fin, al siglo se le denominó también de una manera esplendorosa hasta extremos casi insultantes, pues se le denominó nada más y nada menos que «El siglo de las luces».

Debo reconocer que a mí, como a otros, el tal siglo luminoso y límpido me cayó a la larga un poco «gordo». Era demasiada «limpieza», demasiada «higiene», demasiado «fomento», demasiadas «letras». A medida que fuimos creciendo y asistiendo a los fenómenos vitales, que al pasar a la Historia se transmutan de un modo tan delicado como efectista, empezamos no sólo a aumentar nuestra sensación de «gordura», respecto al siglo en cuestión, sino que desconfiamos plenamente de las glorias de esas luces, que terminaban con el estruendo de la Revolución en



Francia y con los horrendos espectáculos de la pintura negra de nuestro Goya. O sea que no todo era tan limpio en ese siglo, ni todo olía a jazmines de La Granja y a fresa de Aranjuez.

\* \* \*

Después, y no sólo gracias a nuestra indeclinable madurez mental, sino también al hecho de haber asistido a fenómenos históricos (pseudorreformismos e incluso pseudorrevoluciones) de este siglo en que vivimos, hemos podido ir calibrando las fragilidades del XVIII y descubrir que además de tanto fomento, y tanto reformismo cultural, existe una página de colonización y de coacción eurasiática que no parece guardar mucha relación con la «ilustrada» corte dieciochesca. Pero estas apreciaciones carecen de valor y son simple anécdota.

Es la historiografía, y la historia cultural y literaria del siglo XVIII, la que ha avanzado portentosamente en los últimos tiempos y ha rasgado en buena parte el tapiz «vateaniano», idílico y progresista, en que parecía envolverse todo el siglo. Gracias a estupendos estudios históricos y literarios aparecidos recientemente — donde no faltan aportaciones españolas tan importantes como el *Ensayo sobre la literatura de cordel*, de Julio Caro Baroja — el siglo XVIII no aparece tan lineal, sencillo — y soso y aburrido — como nos lo habían presentado. Gracias a la historiografía moderna, el siglo de las luces aparece como una centuria que, al igual que las restantes centurias históricas, está lleno de tensiones, de claroscuros y de apariencias. La historia interna, que es la verdadera al cabo, contradice frecuentemente ese ropaje que viene a ser la historia «Oficial». Tan tenso y problemático aparece ahora ya este siglo que bien podría denominarse «siglo de las luces y las sombras», apelativo que, en realidad — salvo la parte de siglo actual que hemos transcurrido — podría servir de mote a todos los siglos habidos desde el siglo xv.

Pero, en fin, no vayamos a perdernos, porque de lo que se trata ahora es de presentar un aspecto muy limitado de este siglo; un aspecto literario, y aun dentro de la literatura, de un género determinado: el teatro. Y en el teatro, como en el resto de las actividades públicas del siglo, habíamos percibido también el espíritu de «limpieza», de «higiene», etc., que caracterizaba el ser espiritual del susodicho siglo. En teatro, el siglo se mostró tan «reformista» como en las demás cuestiones y dio a la luz una forma de clasicismo «neo», que en realidad fue la de-



sintegración de lo clásico (llamamos la atención ahora sobre el interesante trabajo que Natividad Massanés presenta en este mismo número). El estilo de este nuevo clasicismo — aparte de un exceso de retórica caprichosa y arbitraria-eterealizada después de los excesos del Barroco — parece que se caracterizaba por dos fenómenos: *a)* abominar de lo plebeyo; *b)* luchar por difundir un «buen gusto» especial fomentado por las clases aristocráticas influidas por Francia. Estas dos cosas se encerraban en una: la fabricación de un arte teatral que sirviera para «educar» a nuestras malolientes clases campesinas, con el fin de poder incorporarlas a la sociedad moderna (cosa que parece que se está logrando ahora con nuestro europeísmo del Mercado Común). Era, pues, un teatro «didáctico» el que se fomentaba, un teatro de las buenas costumbres, de buenos modales, etc. Lo cual que a primera vista no parece mal, si no supiéramos que en aras de tan cívica y saludable finalidad se sacrificaba — incluso con condena gubernamental — cosas tan inocentes como «la lúbrica doctrina del señor Polichinela» los «autos sacramentales» y demás productos del espíritu plebeyo, a cambio del «buen gusto» contenido en un refrito castellanizado de la tragedia helénica o romana.

Claro que el pueblo siempre ha resultado duro de pelar y, como vino a decir el reformista Jovellanos, «se buscó sus pasatiempos él solito». Segregado del cultivo de las «artes, las ciencias y las letras» por no estar maduro de «buen gusto», se dedicó a crear, o conservar a su modo, todo el caudal literario y artístico de los siglos anteriores. Así, mientras los petimetres suspiraban ante los horrores de la «Muerte de Lucrecia», por ejemplo, ellos seguían divirtiéndose con la «lúbrica doctrina de Polichinela», con las fantasías alegóricas de los autos sacramentales, los entremeses cómicos y demás productos menos didácticos para los sesudos reformistas del siglo XVIII. Es más, a consecuencia del choque de esta tradición, abandonada en manos de la ignorante plebe, con las pulcras formas del «neoclasicismo» surgirían nuevas artes preciosas, fomentadas por el pueblo en una rarísima «hybris» de cortesía — procedente del siglo pulcro — y brutalidad, como por ejemplo la incomparable fiesta de los toros; el cante flamenco — procedente de liturgias religiosas subterráneas —; la cerámica popular; la zarzuela y la tonadilla (influenciadas por la ópera italiana y el «lieder» francés, respectivamente), y muchas otras cosas nacidas de esta intersección o choque entre un arte «culto» y un arte meramente «popular».



Poco a poco estamos asistiendo al fenómeno de esclarecimiento por virtud del cual la cortina, una vez recorrida, deja ver otros aspectos que hasta ahora habían quedado ocultos, y resulta que frente al arte neoclásico, o conviviendo con él aunque sea a regañadientes, tenemos un excelente arte popular. Al cabo, la fuerza de este arte popular — influenciado, repito, por la retórica clasicista — fue ganando terreno, y autores como Ramón de la Cruz y Leandro Fernández de Moratín, por muy partidarios que fueron de las teorías dominantes, acabaron volviéndose a lo popular o al menos pactando con ello.

Es natural, por consiguiente, que otros autores y artistas menos «relacionados», como diríamos hoy, con las minorías dominantes y los gustos de esas minorías dominantes — el «buen gusto» — se mantuvieran en un estado de pureza mayor y a la vez, personalmente, sufrieran en su carne la dolorosa contradicción. Y aquí entra en escena el gaditano Ignacio González del Castillo, muerto en plena juventud, después de llevar una vida perra de farandulero, para dejar un inapreciable tesoro de obrillas populares — entremeses y sainetes —, que por más que no se estrenaran en la Corte, fueron muy celebradas por sus paisanos, en los teatrillos de la Baja Andalucía, y reflejaron ese arte popular, tan desdeñoso con la retórica neoclasicista, como robusto y sano en sí mismo. Este teatro de González del Castillo tiene mucha relación con el juego de los toros, el desenfado de la tonadilla, la gracia de la zarzuela y demás productos híbridos populares. No en balde el autor fue «latino» — es decir, que tenía sus letras — y hasta escribió sus consabidas tragedias helenizantes — la famosa *Numa*, que se cita en los manuales de literatura —, sólo que como vivió y se desarrolló dentro del cascarón del pueblo y compartió sus avatares, su obra popularista tiene una pureza y solidez mucho más notables que en las de Cruz, que estuvieron dirigidas al público cortesano.

Hay que reparar, en parte, la injusticia cometida con Castillo. Sin menospreciar a Cruz, debemos poner su nombre cuando menos en igualdad de méritos. Su obra, como verán nuestros lectores, no es simplemente un documento costumbrista, sino que ofrece una riquísima sugerencia histórica y revela los entronques de lo popular con la tradición clásica y aun anuncia ciertas formas de teatro popular moderno de nuestros días.

Cierto que la figura de González del Castillo no es total-

mente desconocida; pero sí que es hora de sacarla de los estantes polvorientos de la simple erudición y contrastarla a la luz de nuestro tiempo. La revista *Estudios Escénicos* da este primer paso y confía en que alguna editorial o algún grupo de teatro ponga al alcance de la mayoría esta obra tan popular tan relegada inexplicablemente hasta el día de hoy.

En el siglo XVIII tuvo lugar en España, como en toda Europa, la desintegración del sistema literario clasicista. Pero el hecho de que las grandes figuras de la época, innovadores como Luzán, Jovellanos o Moratín, hayan combatido en las filas del clasicismo contra el «mal gusto» literario (que muchas veces no parece ser otra cosa que la gustosa aceptación popular de prácticas tradicionales, como por ejemplo, en el teatro, la mezcla de lo trágico y lo cómico y la utilización de la alegoría) ha confundido un tanto el fenómeno. En este trabajo vamos a examinar un aspecto del clasicismo literario, la preocupación por el efecto de la obra artística sobre el público, tal como se presenta en los principales escritores españoles del setecientos que escribieron sobre el teatro. Creemos que el análisis de las variaciones que sufre, desde Luzán a Quintana, el concepto de la relación poeta-público, y, más aún, la cambiante imagen del público ideal en que piensa el escritor al teorizar sobre la dramática, mostrará el proceso interno de disolución de la doctrina clasicista en el mismo seno de la cultura española. De esto, esperamos que sirva también de ayuda en la necesaria labor de clarificación y diferenciación que está pidiendo todavía la historia literaria del siglo XVIII español.<sup>1</sup>

La relación poeta-poema-público es central en la concepción de la teoría dramática clasicista desde sus orígenes en los humanistas italianos del Renacimiento. Por examinar la obra artística desde el punto de vista del espectador, al que había que complacer, o conmover para persuadirlo, surgió entonces la teoría de la ilusión teatral, según la cual era exigencia del arte la verosimilitud entendida como engaño a los ojos. Por considerar al

1. Sobre los problemas que plantea la periodización literaria de aquel siglo, véase J. Casu González, *Rococó, Prerromanticismo y Neoclasicismo en el teatro español del siglo XVIII*, «Cuadernos de la Cestría Fillosa», 22, Oviedo, 1970. Casu propone en la dramática la triple disociación de teatro rococó ilustrado (la comedia sentimental) y neoclásico. Este último sería propiamente un nuevo clasicismo, representado en la comedia por Leandro Moratín.



## **Auditorio, pueblo, vulgo: el espectador, en la crítica dramática del siglo XVIII español**

NATIVIDAD MASSANÉS

En el siglo XVIII tuvo lugar en España, como en toda Europa, la desintegración del sistema literario clasicista. Pero el hecho de que las grandes figuras de la época, innovadores como Luzán, Jovellanos o Moratín, hayan combatido en las filas del clasicismo contra el «mal gusto» literario (que muchas veces no parece ser otra cosa que la gustosa aceptación popular de prácticas tradicionales, como por ejemplo, en el teatro, la mezcla de lo trágico y lo cómico y la utilización de la alegoría) ha confundido un tanto el fenómeno. En este trabajo vamos a examinar un aspecto del clasicismo literario, la preocupación por el efecto de la obra artística sobre el público, tal como se presenta en los principales escritores españoles del setecientos que escribieron sobre el teatro. Creemos que el análisis de las variaciones que sufre, desde Luzán a Quintana, el concepto de la relación poeta-público, y, más aún, la cambiante imagen del público ideal en que piensa el escritor al teorizar sobre la dramática, mostrará el proceso interno de disolución de la doctrina clasicista en el mismo seno de la cultura española. De paso, esperamos que sirva también de ayuda en la necesaria labor de clarificación y diferenciación que está pidiendo todavía la historia literaria del siglo XVIII español.<sup>1</sup>

La relación poeta-poema-público es central en la concepción de la teoría dramática clasicista desde sus orígenes en los humanistas italianos del Renacimiento. Por examinar la obra artística desde el punto de vista del espectador, al que había que complacer, o conmover para persuadirlo, surgió entonces la teoría de la ilusión teatral, según la cual era exigencia del arte la verosimilitud entendida como engaño a los ojos. Por considerar al

1. Sobre los problemas que plantea la periodicación literaria de aquel siglo, véase J. CASO GONZÁLEZ, *Rococó, Prerromanticismo y Neoclasicismo en el teatro español del siglo XVIII*, «Cuadernos de la Cátedra Feijoo», 22, Oviedo, 1970. Caso propone en la dramática la triple diferenciación de teatro rococó ilustrado (la comedia sentimental) y neoclásico. Este último sería propiamente un nuevo clasicismo, representado en la comedia por Leandro Moratín.



público distraído, de débil memoria, perezoso, sin imaginación, concibió Castelvetro la regla de las tres unidades dramáticas, también fundamentadas en la necesidad de mantener el engaño de realidad en el auditorio. Y porque la teoría dramática clasicista es, en definitiva, un Arte de hacer comedia. Es decir, una serie de preceptos y reglas de técnica teatral que pueden variar de uno a otro teórico, pero que todos ellos consideran imprescindibles para que el artista logre su objetivo: el aplauso público. La imagen del auditorio en que piensa el teórico, por otra parte, presenta en el Renacimiento dos caras muy opuestas: a) *el vulgo*, el pueblo al que se dirige el poeta, compuesto en su mayoría de ignorantes; y b) *La minoría culta*, los doctos que son los únicos que pueden juzgar y apreciar el arte con que el poeta ha logrado sus efectos sobre el pueblo.

Hay además razones ideológicas, perfectamente elaboradas en la doctrina clasicista que transmitirá a toda Europa el *Grand Siècle* francés. Son las creencias que menciona Jacques Barzun<sup>2</sup> como presupuestos del clasicismo, entre ellas la existencia de un orden eterno, de una sociedad estática y del poder de la razón para dominar el sentimiento. Creencias que se reflejan en el arte, en la búsqueda de formas comunes, sociales, que el clasicismo pretende son reflejo de una «naturaleza» universal. Y será el gusto de un público concreto, las predilecciones y las exigencias del auditorio cortesano de los teatros de París, el que se erigirá en norma de la poesía dramática. Es el público en que piensa Boileau en su *Art Poétique*; remedando los famosos versos de éste,<sup>3</sup> Bernard Weinberg ha expresado muy bien lo limitado de las miras del crítico francés:

«Que nos jours, que nos lieux, que nos faits accomplis  
Retiennent dignement le public de Paris.»<sup>4</sup>

Luzán con su *Poética* (1737) inicia la crítica dramática española del setecientos. Sistemáticamente discute y propone una teoría, desde los supuestos de ésta revisa críticamente el teatro español, y da preceptos y reglas para corregirlo, por juzgarlo impropio de una nación culta. Todo lo observa y ex-

2. *The Classic Objection*, en *Classic, Romantic and Modern*, Nueva York, 1961.

3. «Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli/Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli.» *L'Art Poétique*, III, 45-46.

4. *L'imitation au XVI<sup>e</sup> et au XVII<sup>e</sup> siècles*, en *Actes du IV<sup>e</sup> Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée*, Friburgo, 1964. Subrayado en el original.



pone, incluso lo que él declara no pertenecer en rigor al poeta: lo relacionado con la escena, tanto decorado y vestuario como actores.<sup>5</sup> En *Memorias literarias de París* (1751), libro que refleja un Luzán más mundano y menos crítico, añade observaciones sobre la policía de los espectáculos, las salas, la organización de las compañías; y se extiende muy especialmente sobre el arte del actor, para el que se vale del libro de Francisco Riccoboni, *L'Art du Théâtre*,<sup>6</sup> del que incluye la traducción de un extenso fragmento.

El clasicismo de Luzán en la *Poética* puede considerarse bajo dos aspectos. Uno lo entronca con la tradición renacentista, que él tiene el tacto de conectar con la línea española de los grandes preceptistas del barroco, Cascales y González de Salas sobre todo; pero que evidentemente debe a su formación italiana.<sup>7</sup> Es el que se manifiesta en el carácter de tratado de la *Poética*, con sus disquisiciones eruditas y su pretensión científica, y también en algunas posiciones teóricas que separan a Luzán del resto de los críticos reformistas. Ejemplo de lo último, el que admita la poesía alegórica y su forma dramática, los Autos Sacramentales.

El otro aspecto es el que, a nuestro juicio, convierte a Luzán en símbolo del clasicismo español del siglo XVIII. Es también el que lo conecta con el clasicismo francés. Porque no importa de quién o de dónde, Italia o Francia, tomara prestados más preceptos y reglas Luzán. Lo que importa es que, mediante la *Poética*, Luzán quiso hacer en la literatura española de su tiempo lo que habían hecho en la suya los franceses del siglo XVII. Malherbe y su grupo, en nombre de la claridad y sencillez, habían rechazado el estilo poético de sus antecesores renacentistas, sin perdonar al admirado Ronsard; Chapelain y los suyos unificaron y codificaron las reglas del arte; Boileau, por último, utilizó su fuerza de satírico para imponer el reinado del «buen gusto»: Luzán ataca despiadadamente la poesía barroca con Góngora a la cabeza, ofrece un código completo

5. Ob. cit., págs. 385-7.

6. Publicado en París, en 1750, este libro censuraba la artificiosidad en voz y movimientos de la escuela dramática francesa. Luzán fue el primero en darlo a conocer en España.

7. De aristocrática familia aragonesa, Luzán creció en la Barcelona sitiada de las Guerras de Sucesión, hasta que a los trece años un tío suyo jesuita se lo llevó consigo a Italia. Allí se educó y comenzó su vida de literato.

Recuérdese el alto nivel de la crítica italiana en aquel período, en el que escribieron, entre otros, Gravina, Muratori y Vico.



de leyes artísticas y se erige en paladín del buen gusto en España. Luzán no imita la letra, sino el espíritu del clasicismo francés.

En la *Poética*, cuando expone propiamente su teoría dramática, Luzán se refiere al público como «auditorio»:

«...la Poesía dramática es un engaño de los ojos, y de los oídos del Auditorio, para que como llevado de un dulce encanto crea verdadero lo fingido. A esto miran todas las reglas [...] De suerte que si en alguna manera se falta a lo verosímil [...] entonces [el Auditorio] como vuelto en sí y desencantado reconoce el artificio del Poeta y advierte ser todo fingido...»<sup>8</sup>

La imagen de este público es el pueblo, compuesto de todos los hombres porque a todos afecta la dulzura poética: «Ni el entendimiento mudable, ni el genio diverso, ni las varias preocupaciones (léase «prejuicios»), ni los diferentes estudios, pueden hacer que no muevan a compasión las lágrimas de una persona afligida...»<sup>9</sup> Hay diferencias, pues, entre los oyentes, y estas diferencias crean jerarquía: para el poeta no debe tener el mismo peso la aprobación de los entendidos que «los vanos aplausos del vulgo ignorante».<sup>10</sup>

El arte poético es, para Luzán, «arte de componer poemas y juzgar de ellos»;<sup>11</sup> por lo tanto, el docto, al igual que el poeta, tiene la misión social de enseñar al pueblo. Por eso Luzán no puede perdonar a la crítica del siglo anterior el que no se atreviera a oponerse decididamente a la corriente; porque, entonces, «los ignorantes, no teniendo quién les abriese los ojos, seguían a ciegas la vocería de los aplausos populares y alababan lo que no entendían, sin más razón que la del ejemplo ajeno».<sup>12</sup> Él no puede creer que el vulgo sea incorregible; es «rudo», de «corta capacidad», pero Luzán no duda — y aquí cita el ejemplo de Grecia — que es capaz de aplaudir las comedias bien escritas según las reglas y bien ejecutadas.

Luzán escribió las *Memorias literarias* a raíz de su estancia en París,<sup>13</sup> para poner al alcance de «todos» el nivel — «casi

8. Ob. cit., 395.

9. Ob. cit., 109.

10. Ob. cit., 418.

11. Esta definición la toma de PABLO BENIO, ob. cit., 55.

12. Ob. cit., 33.

13. Luzán residió tres años en París, de 1747 a 1750. Fue enviado allí por la Secretaría de Estado, primero en calidad de Secretario en la embajada especial del Duque de Huéscar, y después como Encargado de Negocios de España.



a su perfección» — a que habían llegado las ciencias y las artes de la época. Ve a París como centro y modelo indiscutible, y su esplendor cultural le llena de optimismo porque lo ve como el resultado de una aplicación metódica, el favor de la monarquía y el aprecio del público: «Y siempre que en cualquier otra parte se echen los mismos cimientos, se pongan los mismos medios y concurren las mismas causas, se conseguirán los mismos progresos y las mismas ventajas.»<sup>14</sup> El Luzán de las *Memorias* es plenamente un hombre del siglo de las luces. Toda actividad, todo saber, debe dirigirse a la felicidad de la sociedad humana, y pregunta: «Y a quién se debe esta felicidad en los Estados, sino a la instrucción fecunda, a la ciencia y a las luces de los que mandan y de los que obedecen?»<sup>15</sup>

Informa sobre los métodos educativos, las instituciones culturales, las bibliotecas, los periódicos, los libros que se imprimen, los autores que se leen. Y los teatros. Sus observaciones sobre la dramática en las *Memorias*... son las de un hombre culto y un poeta, pero sobre todo las de un espectador. Ésta es una palabra nueva en Luzán que, en plural, aparece varias veces, y que no es el auditorio ni el pueblo; tiene un matiz social que no tenían éstas en la *Poética*. Véase en su descripción del teatro de la Comedia Francesa:

«...Lo interior se compone de el Patio, o *Parterre*, de la Orchestra, del *Theatro*, y de los Aposentos. Una parte del Patio, enfrente de el *Theatro*, está ocupada por el Amphiteatro, un poco elevado de el Patio por gradación, hasta igualar casi los primeros Aposentos. Síguese enmedio el Patio, donde el Pueblo, está en pie. En el mismo Patio cerca del Tablado, está la Orchestra de los Músicos, en medio y a un lado y otro hay tres bancos, o quatro, para Espectadores...»<sup>16</sup>

Es la única vez en las memorias que Luzán utiliza la palabra «pueblo» para designar al público; y es el auditorio de pie, el del patio. Vemos que ese patio puede ser ruidoso, y que hay que contar con él; no se le trata nunca de vulgo, quizá porque Luzán considerase que el perfecto orden impuesto en los teatros lo mantenía a éste ya fuera de ellos: «...a los Lacayos y gente de librea no se permite entrar en la Ópera, ni en la Comedia

14. *Memorias*, 3.

15. Ob. cit., 5.

16. Ob. cit., 934.



Francesa, ni Italiana...». <sup>17</sup> Sobre esta prohibición no hace Luzán ningún comentario.

Alrededor de los años en que se publican las *Memorias literarias* de Luzán aparecieron dos textos críticos sobre la dramática, poco importantes en el desarrollo de ésta, pero significativos para nosotros. Son el «Prólogo sobre las Comedias de España», de Blas Antonio de Nassarre, que va al frente de la edición de las *Comedias y entremeses de Miguel de Cervantes*; <sup>18</sup> y los dos «Discursos» sobre las tragedias españolas de Agustín de Montiano, que acompañan, respectivamente, sus tragedias *Virginia* y *Ataúlfo*. <sup>19</sup>

El bibliotecario real Blas Antonio de Nassarre quiso defender la ilustración de la Nación del desprecio de los literatos franceses e italianos, que veían en la comedia española el gusto de un pueblo bárbaro. Puesto que Cervantes, figura indiscutida, había explicado en muchos pasajes de sus obras en qué consistía el arte de la comedia y cuáles eran los defectos de las de su época y, sin embargo, había escrito ocho comedias y entremeses con los mismos defectos y «mal gusto» que criticaba, Nassarre concibió la idea de que las comedias de Cervantes eran una parodia. Cual otros Don Quijotes y Sanchos, Cervantes había querido enmendar con sus comedias los errores de la Comedia.

El extenso prólogo de Nassarre está lleno de citas y de erudición — su condición de bibliotecario real le daba acceso a cantidad de libros y manuscritos poco o nada conocidos. En él censura las comedias francesas, italianas e inglesas, que también presentan irregularidad y mal gusto. Pero Nassarre es especialmente virulento contra los autores españoles de «comedias plebeyas», y contra el vulgo que las aplaudía.

Para Nassarre el vulgo son los indoctos, la plebe, la multitud de los ignorantes, que gustan de «indecencias y enredos populares»; y Nassarre considera que la Nación, en tiempos «esclarecidos» como los que él considera vivir, está representada por los «cultos y filósofos». La comedia debe agradar a todos, «al vulgo y a los Cortesanos», pero con lo bueno, porque la

17. Ob. cit., 108.

18. Madrid, 1749. El «Prólogo» aparece sin más nombre de autor que la indicación «el que hace imprimir este libro». Consta de 50 páginas sin numerar.

19. *Discurso sobre las tragedias españolas*, Madrid, 1750. *Discurso II sobre las tragedias españolas*, Madrid, 1753.



patria confía a los poetas, tácitamente, el «oficio de filósofos y de censores de la multitud ignorante, corrompida y ridícula». A Nassarre le llena de orgullo lo que él cree su descubrimiento: un origen del teatro español «no supersticioso ni bárbaro, sino culto y Palaciano».

Los discursos de Agustín Montiano,<sup>20</sup> aunque también apolo­gías patrióticas (sobre todo el Discurso de 1750) del teatro español, demuestran una más auténtica preocupación del autor por la dramática. En sus teorizaciones aparecen a menudo las voces neutras «auditorio» y «oyentes». Para Montiano, como para Nassarre, el vulgo no puede representar el gusto de una Nación, aunque admite «que la mayor parte de la gente, que es la que casi constituye el cuerpo de la Nación, es la que más se inclina a este género de composiciones (las comedias) desarregladas»;<sup>21</sup> pero en todas partes «la grosera extravagancia del pueblo» manifiesta su gusto por los espectáculos inferiores. Al hablar de la afición del público español por los asuntos trágicos, Montiano precisa más ese concepto de vulgo-pueblo grosero:

«...Y aunque el bajo vulgo, y unos menos confundidos en la multitud, bien que muy a propósito para entrar en ella, se apasionan a la imitación de un galanteo, las más veces indecente, y perjudicial a las costumbres, a cuatro chistes de Prado, Puerta de Sol, Lavapiés o Barquillo, y a la vistosa disposición y manejo de tramoyas y bastidores; no por eso abandonan enteramente las comedias que se ajustan al arte, por más que no le entienden.»<sup>22</sup>

En 1766, con la llegada de Aranda al poder, los partidarios de la reforma del teatro español logran el completo apoyo oficial. La campaña contra los Autos Sacramentales es quizá la victoria polémica más conocida de los clasicistas de aquel período. En ella se destacaron los escritores José Clavijo y Fajardo y Nicolás Fernández de Moratín.

Clavijo — a quien el conde de Aranda nombró en 1769 director de los recién creados teatros de los Sitios Reales — es

20. «Del Consejo de S. M. Su Secretario de la Cámara de Gracia, y Justicia, y Estado de Castilla, Director perpetuo de la Academia de la Historia, del Número de la Española, y de la de Buenas Letras de Sevilla, Honorario de la de Barcelona, y de las tres Bellas Artes de esta Corte, y entre los Arcades de Roma Leghinto Dulichto.» Todo esto consta en la portada del *Discurso II*.

21. *Discurso I*, pág. 74.

22. Ob. cit., pág. 71. El subrayado es nuestro.



un periodista, no un teórico. En su papel periódico *El Pensador*,<sup>23</sup> satirizó durante cinco años los defectos de la sociedad madrileña de su tiempo con intención reformista cada vez más polémica. Numerosos «Pensamientos» están dedicados por entero al teatro;<sup>24</sup> pero aunque ataca la comedia española y los Autos Sacramentales también por razones de índole artística (un estrecho credo clasicista que él pretende haber sacado de González de Salas, Pinciano y Luzán),<sup>25</sup> lo que mueve a Clavijo son los efectos políticos del teatro como espectáculo.

Para Clavijo el teatro es «escuela de costumbres indispensable en toda República y tal vez la sola que deba fomentar[se]»,<sup>26</sup> cuya fuerza de persuasión proviene de la capacidad de hacer sentir al espectador, al pueblo. Comentando la recepción de la comedia *Artajerjes* en el coliseo del Príncipe, dice del pueblo de la Corte: «No tiene principios, pero tiene alma; no está instruido, pero es sensible».<sup>27</sup> El vulgo, por otra parte, no está solamente en el patio: «no hay clase alguna que no tenga su vulgo, ni paraje en los Corrales que no contenga parte de ésta».<sup>28</sup> El enemigo de los ilustrados, cuyo dictamen debe ser el único valedero tanto en el teatro como en los demás campos, el enemigo del Pueblo, el enemigo de la Nación, el verdadero vulgo es, para Clavijo, el que «antepone un vano y ridículo capricho a las vidas y costumbres de los moradores».<sup>29</sup>

En la «Disertación» que a manera de prólogo se publicó al frente de la primera edición de *La Petimetra* (1762) y en los tres «Desengaños» al teatro español<sup>30</sup> con que contribuyó a la

23. Madrid, 1962-67. Son seis tomos, el primero bajo el seudónimo Josep Alvarez y Valladares, con ochenta y seis *Pensamientos*, que habían de publicarse semanalmente. En «Notes on the influence of Addison's *Spectator* and Marivaux's *Spectateur Français* upon *El Pensador*», *Hispanic Review*, IV, 1936, páginas 256-7, H. Peterson señala las fuentes extranjeras en que están inspirados y de las que algunos son simple traducción.

24. *Pensamientos* 3 y 9 del tomo I; 22, 23, 26 y 27 del tomo II; 42 del tomo III; 43 y 44 del tomo IV; 68, 69, 70 y 71 del tomo V; 76, 77 y 78 del tomo VI. De ellos, solamente el *Pensamiento* 44 debe parte de su inspiración a Marivaux y Addison.

25. *Pens.* 23, II, págs. 303-4.

26. *Pens.* 22, II, págs. 262.

27. *Pens.* 9, I, pág. 37.

28. *Pens.* 42, III, pág. 402.

29. *Pens.* 77, VI, págs. 79-81.

30. *Desengaño al teatro español, respuesta al romance liso y llano y defensa del Pensador. Desengaño II al teatro español sobre los Autos Sacramentales de Don Pedro Calderón de la Barca. Desengaño III al teatro español sobre los Autos Sacramentales de Don Pedro Calderón de la Barca.* El primero se publicó en noviembre de 1762; el II en septiembre de 1763 y el III en el mes de octubre siguiente.



polémica sobre los Autos Sacramentales, Nicolás Fernández de Moratín expuso sus ideas sobre el teatro. Son unas ideas muy simples, que podrían resumirse en un concepto del arte como conjunto de reglas y preceptos para lograr la ilusión o engaño teatral. Moratín defiende al pueblo, al vulgo, de la acusación de que sea incapaz de apreciar el arte: «...dicen que al pobre pueblo le gustan los disparates, y le echan la culpa de sus 'desbarros, y afirman que le ofende lo regular, como si fuera de distinta naturaleza que los otros...»<sup>31</sup> Moratín recuerda que el vulgo aplaudió a Terencio en la Antigüedad, y que en el día aplaude a Molière en Francia y a Goldoni en Italia, y ataca a Lope: «Lope, por autorizarse él solo, abatió y despreció a toda su Nación injusta e ingratamente, tratándola de irracional, como si fuera de distinta naturaleza que las otras con quienes la quitó el crédito...»<sup>32</sup> Sus iras van especialmente contra los «calderonistas», los «preocupados», los comediantes y los «poetastros y versificantes saineteros y entremeseros»,<sup>33</sup> que son para Moratín los verdaderos ignorantes. Y contra todo el que opina sobre los Autos sin tener erudición sobre la materia:

«...¿por qué ha de aplaudir lo que no entiende? ¿Por qué se ha de introducir en lo que no sabe, ni ha estudiado? [...] ¿No advierte que no está capaz de percibir más razón que la que le dictan su preocupación o su capricho?»<sup>34</sup>

Pero es evidente que el celo reformista de Moratín no se dirige al mismo objetivo que el del pensador:

«Dejémonos de críticas, que ya estamos corrompidos de tantas, y no se adelanta nada. Si Corneille, Racine, etc., en vez de hacer sus tragedias, hubieran escrito críticas, estuviera como el nuestro su teatro. El modo legítimo de impugnar una obra, es ponerle al lado otra mejor; y así procurémoslo, y vamos enseñando con el ejemplo [...] así se conseguirá la reforma del Teatro.»<sup>35</sup>

Como obedeciendo estas consignas de Moratín, si bien los escritores reformistas no abandonaron la polémica por espacio de veinte años, dedicaron sus mayores esfuerzos a intentar la

31. *Desen.* III, pág. 76.

32. *Desen.* I, pág. 10.

33. *Desen.* I, pág. 8.

34. *Desen.* II, pág. 18.

35. *Desen.* II, pág. 38.



creación de un nuevo tipo de dramática. Hasta la última década del siglo no aparecen obras con nuevas ideas críticas sobre el teatro.

Melchor Gaspar de Jovellanos es la figura sobresaliente de la generación formada durante el despotismo ilustrado del reinado de Carlos III. Hombre culto de su tiempo, probó también el teatro con la tragedia de forma clasicista y asunto histórico español *El Pelayo*, escrita en 1769, y con una comedia en prosa que se estrenó en el teatro de los Reales Sitios en 1774, *El delincuente honrado*, comedia sentimental y de tesis al estilo de las de Mercier y Diderot.

Hay una carta de Jovellanos al abate de Valchrétien, traductor francés de *El delincuente honrado*, que expone una concepción minoritaria y paternalista de la literatura dramática. Está fechada en Sevilla el 13 de septiembre de 1777 y en ella defiende Jovellanos la cultura española en réplica a su traductor:

«...Del buen o mal gusto de una nación no deben decidir las ideas del vulgo, sino las de las personas cultas y literatas. En todas partes el vulgo es ciego y mal estimador de las cosas que no conoce; y yo juzgo que la diferencia entre una nación generalmente culta y otra que no lo es aún del todo, no consiste en que la primera tenga buen gusto y la segunda no, sino en que en la una el buen gusto está más propagado que en la otra; o lo que viene a ser lo mismo, que en una haya más vulgo y en otra menos.»

En lugar de hablar del mal gusto de la Nación por lo que vio en los escenarios de Madrid, Valchrétien, según Jovellanos, habría debido informarse entre los literatos sobre cuáles eran las obras de mérito; porque ellos son los que «conservan religiosamente el depósito del buen gusto mientras llega el feliz momento de comunicarlo al público».<sup>36</sup>

Donde Jovellanos muestra la originalidad de su pensamiento y su percepción de los problemas que la relación cultura/sociedad planteaba al teatro de su tiempo es en la *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas en España*.<sup>37</sup> Es un largo y detallado informe, por otra parte

36. JOVELLANOS, *Obras*, B.A.E., XLVI, pág. 80.

37. El Consejo de Castilla pidió en 1786 a la Academia de la Historia un informe sobre los espectáculos públicos, que la Academia encargó a Jovellanos.



bien conocido. Aquí trataremos de resumir, agrupándolas alrededor de cuatro puntos, las ideas que a nuestro juicio constituyen en la *Memoria* la aportación capital de Jovellanos al tema que nos ocupa.

1) *Función social del teatro*. — Jovellanos distingue en las diversiones públicas dos efectos, «el bien general» y la «felicidad individual»<sup>38</sup>, ambos dignos de tener en cuenta. El teatro es la diversión más racional; por su capacidad de instruir o extravíar a los ciudadanos debe ser objeto de especial cuidado para que colabore en la educación pública.

2) *Público ideal del teatro*. — Jovellanos observa la España real y ve que hay dos clases de pueblo, el que tiene que trabajar para vivir y dispone de pocas horas de recreo, y el que huelga todos los días. El teatro, tal como él lo concibe, interesa sólo a los últimos. El pueblo que trabaja necesita únicamente que el gobierno le deje divertirse: «el buscará, el inventará sus entretenimientos».<sup>39</sup>

3) *Pueblo y vulgo*. — Cuando Jovellanos habla del pueblo —«que necesita diversiones, pero no espectáculos»<sup>40</sup>— hemos de recordar que piensa, en primer lugar, en su Asturias, sin tradición teatral popular, como no la había ni podía haberla, por otra parte, a lo ancho de la geografía española.<sup>41</sup> Jovellanos no confunde España con la Corte, ni el pueblo con el vulgo de los teatros de Madrid.

4) *Burguesía y teatro*. — Jovellanos percibe que la división en dos clases, pueblo que trabaja y pueblo que huelga, no explica la posición de todos frente a la cultura, o mejor, la «ilustración». Y menciona otros dos elementos diferenciadores:

«...Es verdad que habrá todavía muchas personas en una situación media, pero siempre pertenecería a esta o aquella clase, según que su situación incline más o menos a la aplicación o a

El resultado fue esta *Memoria*, entregada a finales de 1790 y que se hizo pública en 1796.

38. Ob. cit., pág. 480.

39. Ob. cit., pág. 493.

40. Ob. cit., pág. 491.

41. Cotarelo y Mori, al hablar de la decadencia del teatro español en los treinta últimos años del siglo XVII y primera mitad del XIX — que él atribuye en gran parte a las campañas de los moralistas —, recuerda que se habían cerrado todos los teatros de España, excepto los de tres capitales. Véase *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, 1904, pág. 37.



la ociosidad. También resultará alguna diferencia de la residencia en aldeas o ciudades y en poblaciones más o menos numerosas...»<sup>42</sup>

Leandro Fernández de Moratín, deiciséis años más joven que Jovellanos, es quien en cierto modo llevará a la dramática las implicaciones sociales de las teorías de Jovellanos. Moratín hijo, que fue a la vez creador, teórico y erudito del teatro español —y en los tres aspectos fue extraordinario—, comenzó muy joven su labor de crítico: a los veintidós años, con la sátira en tercetos *Lección Poética*, que presentó en 1782 a un concurso de la Real Academia Española bajo el seudónimo «Melitón Fernández». En 1825, tres años antes de su muerte, escribió en París el «Discurso Preliminar» a la edición de sus comedias,<sup>43</sup> cuya última parte es una exposición sistemática de la doctrina dramática del creador de la comedia neoclásica. En los 43 años que median entre uno y otro escrito (los *Orígenes del teatro español* se publicaron póstumamente), Moratín fue publicando en prólogos, advertencias y notas a sus comedias y traducciones observaciones críticas que van perfilando su teoría.

En las minuciosas «Notas»<sup>44</sup> a la traducción de *Hamlet*, publicada en 1798 y resultado de su estancia en Inglaterra cuatro años antes, Leandro Moratín hace repetidas observaciones sobre el público de los teatros londinenses. Autor dramático él mismo admira en Shakespeare la maestría con que cautiva el ánimo del espectador y lo lleva por donde él quiere (nota 25, acto I); consciente también de la colaboración del auditorio en toda obra dramática, alaba igualmente la habilidad del autor de *Hamlet* al dejar a aquél las reflexiones de lo que está ocurriendo en escena (nota 26, acto I). Para Moratín, los aplausos del público pueden señalar certeramente los valores artísticos de un espectáculo: «...el monólogo de *Hamlet* es uno de los pasajes más aplaudidos, y merece serlo...» (nota 2, acto III). Pero no perdona que se busque ese aplauso adulando la ignorancia del público. Repetidamente censura en el drama shakesperiano

42. Ob. cit., pág. 480.

43. Moratín tituló, en realidad, «Prólogo» a esa introducción que llenaba 30 páginas en la edición de A. Bobée, París, 1825. En la edición de Rivadeneyra se explican las causas de que, desde 1830, se publique bajo otro título: porque el primero era «sobradamente humilde», y porque se amplió aún con originales facilitados por V. González Bordas. Véase nota 1, pág. 307.

44. *Tragedia de Guillermo Shakespeare*. Traducida e ilustrada con la vida del autor y notas críticas por Inarco Celenio P. A. Madrid, 1798, págs. 327-60.



lo que él juzga excesos, concesiones del autor al gusto del «populacho soez y vinoso», el gran concurso que llena los teatros del Covent Garden y del Hay-Market, el vulgo que Moratín señala existe en todas las naciones:<sup>45</sup>

«El público inglés gusta de horrores y bufonadas, discursos filosóficos, lenguaje altisono, batallas y entierros, brujas, aparcidos, cachetes, triunfos, música, suplicios y cadáveres. Esto podrá tal vez consolar en parte la envidia de las naciones que no han producido un Bacon ni un Newton...» (nota 1, acto V).

Cuando en el «Discurso Preliminar»<sup>46</sup> de 1825, Moratín teoriza sobre la comedia, se alude al espectador como «público» o «pueblo». Pero ese pueblo no incluye a las clases bajas de la sociedad, que no caben en su concepto del teatro. Para Moratín, la comedia ha de ser una pintura amable de lo que sucede en la «vida civil», una ridiculización incruenta de vicios y errores comunes que haga atractiva la virtud y lleve a los hombres a comportarse según exigen los principios «de la justicia, de la prudencia, de la humanidad y del honor». La pintura del bajo pueblo, «su miseria, su destemplanza, su insolente abandono», exigiría hermosear sus costumbres, y eso sería adulación por parte del poeta. Y aunque lo hiciera, a juicio de Moratín tampoco podría lograr el poeta su finalidad correctiva: «la enmienda que pide tanta corrupción» hay que dejarla, en ese caso, a las leyes «protectoras y represivas».<sup>47</sup>

Moratín es bien explícito acerca del público al que va dirigido su teatro, a quién debe dirigirse la comedia. Para Moratín, el objeto del autor dramático es comunicar un mensaje, moral o político, al auditorio, persuadirle mediante la representación de una ficción con la que el espectador se pueda identificar. Todo debe conducir a esa identificación: «Busque en la clase media de la sociedad los argumentos, los personajes, los caracteres, las pasiones, el estilo en que debe expresarlas», prescribe al comediógrafo. Más adelante señala los temas a que debe ceñirse la comedia; en su mayoría son de carácter social y político reformista, de utilidad, y sobre todo de interés, especialmente para la incipiente burguesía:

45. Aunque, para Moratín, el público de Londres se destacaba por su ferocidad e ignorancia entre todos los de Europa. Véase *Apuntaciones sueltas de Inglaterra*, en *Obras Póstumas*, Madrid, 1868, III, pág. 238.

46. *Obras*, B.A.E., 2, págs. 307-25.

47. *Ob. cit.*, pág. 322.



«...extravíos que nacen de los errores adquiridos en la educación o en el trato, de la multitud de las leyes contradictorias, feroces inútiles o absurdas, del abuso de la autoridad doméstica y de las falsas máximas que la dirigen, de las preocupaciones vulgares o religiosas, o políticas, del espíritu de corporación, de clase o paisanaje [...] de un conjunto de circunstancias, afectos y opiniones que producen efectivamente vicios y desórdenes capaces de turbar la armonía, la decencia, el placer social, y causar perjudiciales consecuencias al interés privado y al público.»<sup>48</sup>

Con la clase media, que para Moratín es el único «pueblo», y todavía con la de su tiempo y de su Nación, está comprometida la comedia moratiniana. Que Moratín era consciente de la limitación artística que ello significaba, puede verse en la segunda «Advertencia» que escribió, ya en el siglo XIX, para *La comedia nueva*<sup>49</sup>, donde habla de lo pasajero del género cómico que él intenta y subraya el valor histórico, de documento, que podrá alcanzar en el futuro. Pero el concepto que tenía Moratín del teatro, un teatro de la Ilustración, exigía esas restricciones en beneficio de la eficacia y de la educación, dos obsesiones permanentes de los ilustrados españoles.

Cerraremos el panorama de la crítica dramática clasicista con José Manuel Quintana, la gran figura de la última generación formada plenamente en el XVIII. Quintana, a quien Ferrer del Río consideraba en 1846 decano de los escritores, figura imprescindible de toda corporación literaria y «gran patriarca de la literatura contemporánea»<sup>50</sup>, también comenzó, como Moratín (de quien le separaban doce años), escribiendo una poética para concursar a un premio de la Academia Española: *Las reglas del drama*, escrita en 1791, cuando el autor no contaba todavía veinte años. Este «ensayo didáctico», como se titulaba, no se publicó hasta treinta años más tarde, en la edición de 1821 de las *Poesías*, que también incluía sus obras dramáticas *Pelayo* y *El duque de Viseo*. Y entonces el autor, que se veía a sí mismo en la época en que escribió las *Reglas* como un colegial recién salido de la escuela, «con la leche de la retórica en los labios»,<sup>51</sup> se creyó obligado a añadirle un apéndice con doce notas, que son las que nos interesan aquí.

48. *Ibid.*

49. Ob. cit., pág. 336.

50. *Galería de la Literatura*, Madrid, 1846, pág. 12.

51. QUINTANA, *Obras*, B.A.E., 75, pág. 81.



Es importante recordar que la actividad teatral de M. J. Quintana fue anterior a 1808. Las razones del cambio de orientación pueden inferirse de sus propias palabras en el prólogo de 1821 a *El duque de Visco*:

«...arrastrado por la afición a este género de poesía tenía ya bastante adelantadas tres tragedias, *Roger de Flor*, *El Príncipe de Viana* y *Blanca de Borbón* [...]. La agresión francesa vino, y la revolución estalló [...], el torbellino bien notorio de infortunios, persecuciones y encierros, que el autor ha sufrido, dieron al traste con sus papeles, con los mejores años de su vida y con todos sus proyectos literarios...»<sup>52</sup>

Después del «torbellino» — que él vivió tan en primera fila, redactando como Oficial Primero las proclamas y manifiestos de la Junta Central —, Quintana siguió fiel a su vocación poética; pero el hombre que escribiera los influyentes artículos críticos en *Varietades de Ciencias y Letras*, periódico que había fundado en 1803, tenía ahora otra experiencia. De ahí el valor de las *Notas* de 1821 sobre la dramática. Esas escasas notas son breves, como escritas sobre la marcha; pero dan una clara idea sobre la posición de Quintana en aquellas fechas respecto al teatro, posición resultado de largos años de estudio y reflexión sobre el tema. No desmienten las *Notas* su lealtad al clasicismo — teóricamente Quintana nunca la desmintió —, a pesar de que en la nota 1 demuestra conocer los nuevos rumbos de la literatura del siglo: alude a la disputa entre «los dos géneros clásico y romántico o romancesco», en la que declara no querer entrar por exceder la cuestión los límites de las *Notas*.

Dos observaciones de Quintana queremos señalar especialmente. Una se encuentra en la nota 2, que parece ser una disculpa por la juvenil severidad de las *Reglas* con los autores comerciales de la época,<sup>53</sup> los mismos que Moratín satirizó en *La comedia nueva*. En contraste con los versos de antes, Quintana refleja en esta nota una visión del poeta menos minoritaria. «Nunca es bueno insultar a la pobreza, y en la suposición de que el teatro presentase medios suficientes para sostener con decencia a quien se dedicase a él, no sé yo qué pudiera tener de vergonzoso el que un hombre de talento se mantuviese con

52. Ob. cit., pág. 42.

53. «Castiga la famélica osadía / De esta caterva estúpida y grosera / Que anubla el lustre de la patria mía.» I, versos 7-9, ob. cit., pág. 77.



este recurso.»<sup>54</sup> Que eso no quiere decir que Quintana hubiese dejado de creer en la elevada misión social del poeta y de la poesía lo vemos en la nota 8, donde Quintana defiende la finalidad instructiva, política y moral de la tragedia, que no puede reducirse a un medio de obtener en los espectadores una conmoción «vana y estéril»:

«...Los hombres deben aprender en el teatro a ser libres, fuertes, generosos, exaltados por la verdadera virtud, impacientes de toda violencia, amantes de su patria, verdaderos concedores de sus derechos propios, y en todas sus pasiones vehementes, rectos y magnánimos.»<sup>55</sup>

La otra se encuentra en la nota 9, donde Quintana comenta el fracaso de los intentos por implantar la tragedia en la escena española. Y trata de explicárselo. Se pregunta si, como quieren algunos, ha faltado «aquel conjunto de requisitos cuya combinación es precisa para el progreso de esta clase de producciones, como son autores, actores, público». Quintana cree ver en otra razón la causa:

«...Para que la tragedia pueda llamarse nacional es preciso que sea popular, esto es, que el pueblo se afecte de ella y la juzgue, como habla y juzga de un acontecimiento público, cual es un incendio, una muerte, una alevosía, una catástrofe cualquiera que sucede a su vista...»<sup>56</sup>

Todos los críticos clasicistas que hemos examinado coinciden en un punto acerca de la relación del autor dramático con su público: en la obligación del poeta de «instruir» al auditorio. Pero la concepción del cómo y el porqué de esa instrucción, la visión de la composición de ese público y la posición del poeta con respecto a él, aspectos que presentan amplias variaciones a lo largo del siglo XVIII y de uno a otro crítico, determinan cambios muy importantes en la idea de esa función instructiva. Tan importante que invalidan la coincidencia. Veamos:

1) En Luzán la finalidad instructiva es claramente paternalista: se trata de «esclarecer» moralmente al público. No se

54. Ob. cit., pág. 81.

55. Ob. cit., pág. 82.

56. *Ibid.*



duda de que el poeta, ser superior por su «ingenio», conoce la respuesta, porque sólo hay una. Y si el poeta errara, ahí está la crítica, la minoría rectora, para rectificarle. Su idea del teatro presenta la imagen de una sociedad incontestada, sólidamente segura de sí misma, aristocrática. Todos caben en el público de ese teatro — con tal que acepten el *buen gusto* que se les ofrece. Y si algo chocara la necesaria jerarquía social — los lacayos en el uniforme de la servidumbre, compartiendo los mismos placeres al mismo tiempo y en el mismo lugar — siempre queda el recurso de la policía. El desorden — el «desarreglo» en arte — puede y debe ser corregido. Es cuestión de luces.

2) En Clavijo ha desaparecido esa imagen de armonía. La sociedad, de la que el teatro es su escaparate, se ha dividido en ilustrados y antiilustrados, y el poeta debe tomar partido. Por la ilustración, naturalmente: en Clavijo seguimos viendo el convencimiento de que hay una sola respuesta. Lo que no hay es consenso sobre ella, por lo que el arte ha de ser una arma de los ilustrados en la lucha contra la rutina y el prejuicio. La introducción de la sensibilidad como criterio distintivo abre las puertas a la disolución de la convención social de *buen gusto* en subjetivismo, al mismo tiempo que disuelve la jerarquía social del público.

3. Jovellanos es el crítico más complejo sobre este tema. Para él, el autor dramático no es ni el único ni el más importante maestro del pueblo; su concepto de la función social del poeta oscila entre la de privilegiado guardián del *buen gusto*, habitante de una especie de mundo de lujo, y la de servidor de los entretenimientos instructivos de la clase ociosa. Al plantearse la cuestión de para quién escribe, o para quién debe escribir el autor dramático ilustrado, su inteligencia le obliga a introducir, con relación al público, el concepto de clase social. El teatro ilustrado, la cultura ilustrada, ni se interesa ni interesa al «pueblo que trabaja». Claro que su filantropismo le hace desear que pueda llegar un día en que todos participen de ella, en que el *buen gusto* sea de todos. Pero, de momento, para Jovellanos los únicos que deben contar son los que pueden llevar a cabo las reformas en que la Ilustración está empeñada: los que participan, en una u otra forma, del poder. Jovellanos tiene el buen sentido y la honradez de no pedir que se dé al pueblo — al «pueblo que trabaja» — lo que no se ha pensado para él ni él pide. En su bien intencionado paternalismo — que se deje al pueblo que invente sus entretenimientos — Jovella-



nos testifica, indirectamente, el fin de la creencia en la validez universal del arte, uno de los pilares del clasicismo.

4) Al llegar a Moratín, el análisis del tema se complica por el hecho de que él es el autor dramático. Todo en su vida parece haberlo vivido Moratín desde las exigencias de su actividad como tal. Cuando acepta sin ningún escrúpulo prebendas eclesiásticas o la protección de Godoy y del rey José, cuando se queja, casi puerilmente, de los trastornos personales ocasionados por las grandes conmociones de la época, ya sea la Revolución Francesa que le impide disfrutar de su viaje a Francia o las guerras napoleónicas que le llevarán a acabar sus días en el destierro, siempre parece traslucir Moratín el profundo convencimiento, que por auténtico ni siquiera necesita ser expresado, de que todo lo justifica su dedicación al teatro. No vemos en él una exaltación del artista como genio, a la manera romántica. De un modo mucho más burgués, se diría que para Moratín la misión del comediógrafo es escribir comedias. Hay en Moratín la conciencia, y aun las aberraciones, de un profesional moderno; si la España de su tiempo no le permite serlo, tanto peor. Ese espíritu, más que su extracción social o sus ideas políticas, explican quizá la identificación de la comedia moratiniana con la clase media. Sólo la burguesía podía estar interesada en su mundo — que no es el de la clase ociosa —, y para ella escribe. Los problemas de esa clase de la sociedad son sus problemas, y Moratín, hombre agudo e ingenioso, y que lo sabe y es tímido, escribe para dialogar con ella. La comedia moratiniana es la comedia de la burguesía ilustrada española, creada por el más inteligente y el más artista de ese reducido pero influyente grupo social de finales del siglo XVIII.

5) En 1821 el clasicista Quintana parecería coincidir con Luzán, tanto por insistir en la finalidad instructiva del teatro como por volver a una imagen del público más amplia: todo el pueblo. Pero ha cambiado totalmente la visión de este pueblo y el concepto de la posición del poeta con respecto a él. Ahora, para Quintana el poeta es intérprete del espíritu de su pueblo, al pueblo se debe y a su engrandecimiento ha de servir. La imagen de la sociedad que refleja el público no es, en Quintana, la del orden aristocrático de Luzán, sino la del nacionalismo del nuevo siglo. Terminó el Antiguo Régimen.

En definitiva, la crítica dramática setecentista abordó en España una tarea imposible. Quiso dotar al teatro español de



un código inmutable, clasicista, mediante el cual fuera posible la creación de una nueva dramática que cumpliera la función social que a su juicio exigían los tiempos. Pero la sociedad española, en el siglo XVIII, iba a carecer de la estabilidad y de la fe en sí misma que ha exigido siempre todo clasicismo.

Desde este punto de vista creemos que debe interpretarse su fracaso, no desde el de su influjo sobre la dramática, porque la historia del arte no la deciden los críticos, sino los artistas. Sólo así puede comprenderse, además, lo que significó, para la cultura española, la aportación de algunos de los mejores escritores del siglo XVIII.

Rutgers, Universidad del Estado, Nueva Jersey.

Tras su muerte subieron, por lo que parece, raras veces sus sainetes a los escenarios gaditanos, y sólo una edición de cuarenta sainetes de 1812, otra preparada por Adolfo de Castro (1845-1846) en cuatro volúmenes, o la de sus *Obras completas*, que así llamó a su edición Leopoldo Cano en 1914, han perpetuado hasta cierto punto el nombre de González del Castillo. Aun hoy se pueden encontrar los tres tomos de Cano o leer algún sainete en la antología *Piezas teatrales corales* (1944), que Julia Martínez diera a la Biblioteca literaria del estudiante.

Pero el olvido de la obra de González del Castillo empezó en su misma época. Al igual que Ramón de la Cruz, fue exiliado de los parnisos coetáneos por el simple hecho de cultivar el

1. A. PALAU Y DULCET, *Manual del librero Hispano-Americano. Bibliografía General Española e Hispano-Americana*, Librería Palaú, Barcelona, 1933, t. VI, pág. 280.

## Singular y plural de Juan Ignacio González del Castillo

JOSÉ MARÍA SALA

El 14 de septiembre de 1800 se llevó a Juan Ignacio González del Castillo. En aquel Cádiz «comercial y cosmopolita», según palabras de Vicente Llorens, lo enterraron de limosna. Los treinta y siete años de su vida derrotada prematuramente por la peste fueron los de un hombre autodidacta, en lucha por la subsistencia como escritor, apuntador de teatro y maestro de español de Juan Nicasio Böhl de Faber. Fue acusado de irreligiosidad por la Inquisición. Contó nada más y nada menos que con el favor del público humilde de Cádiz. Y si en vida no llegó a estrenar en Madrid, desde los dieciséis años sus sainetes fueron representados en el teatro y en las casas de aquella ciudad andaluza. Vio impresos la escena lírica *Hannibal* (1790), *La Galiada ó Francia revuelta* (1793), *Elegía a la injusta como dolorosa muerte de... María Antonieta de Lorena Reyna de Francia* (hacia 1794), *Oración exortatoria, en la cual, observada la conducta de los franceses en las actuales circunstancias, se anima a los españoles a tomar las armas en defensa del Rey* (1794), el libro de poesía *Pasatiempos juveniles* (1795) y la tragedia *Numa* (1799),<sup>1</sup> que a principios del siglo XIX se hizo en Madrid.

Tras su muerte, subieron, por lo que parece, raras veces sus sainetes a los escenarios gaditanos, y sólo una edición de cuarenta sainetes de 1812, otra preparada por Adolfo de Castro (1845-1846) en cuatro volúmenes, o la de sus *Obras completas*, que así llamó a su edición Leopoldo Cano en 1914, han perpetuado hasta cierto punto el nombre de González del Castillo. Aún hoy se pueden encontrar los tres tomos de Cano o leer algún sainete en la antología *Piezas teatrales cortas* (1944), que Julià Martínez diera a la Biblioteca literaria del estudiante.

Pero el olvido de la obra de González del Castillo empezó en su misma época. Al igual que Ramón de la Cruz, fue exiliado de los parnasos coetáneos por el simple hecho de cultivar el

1. A. PALAU Y DULCET, *Manual del Librero Hispano-Americano. Bibliografía General Española e Hispano-Americana*, Librería Palau, Barcelona, 1953, t. VI, pág. 280.



sainete. El ataque de los preceptistas provenía de una concepción dogmática y envarada de la literatura; los moralistas acusaban, aunque hoy nos extrañe, al gaditano de impúdico y corruptor. Ramón Solís nos recuerda la «opinión» de J. A. Sánchez en el prólogo a los *Entremeses* (1810) de Cervantes, cuyas obras «no están vertidas en aquella copia, ni con aquella bajura que causan la repugnancia honrosa y el asco social que infunden ciertos dramillas del pervertido don Ramón de la Cruz y casi todos los de su secuaz, más pervertidor que él y más in-mundo, el tan famoso en las ciudades de Cádiz y San Fernando don Juan del Castillo».<sup>2</sup> Las historias de la literatura han heredado esta visión culturalista de los siglos XVIII y XIX, han olvidado el florecimiento de la creatividad popular a fines del siglo de las Luces y repiten, salvo escasísimas excepciones, dos o tres frases que, por demasiado sintéticas, carecen de sentido. Cuando no, caso de la *Historia de la literatura española*, de Hurtado y González Palencia,<sup>3</sup> equivocan totalmente las ideas del escritor andaluz, creyéndole en *Numa* y *Galiada* partidario de la Revolución francesa.

¿Es justo este semiolvido que aqueja no sólo a los escritores popularistas, sino también a la literatura propiamente popular del siglo XVIII? Evidentemente, no. Ni el juicio de los moralistas, ni el de los neoclásicos, ni la explicable rutina de los historiadores generales de la literatura pueden sentar como definitiva esta ausencia en el terreno de lo clásico, de parcelas artísticas tan importantes. Julio Caro Baroja, predicando con ejemplo, ataca en su análisis de la literatura de cordel la raíz de esa concepción elitista del fenómeno creador, que elimina sin más los circuitos populares de gran interés sociológico y, con relativa frecuencia, literario.

González del Castillo, escritor popularista si aceptamos como tal a quien parta de una procedencia culta y la ponga al servicio de un público inculto, no desmerece a Ramón de la Cruz. Lo entendió así Leopoldo Cano en el prólogo a la obra de González del Castillo, cuando comparaba a ambos sainetistas: éste «fue semejante por el acierto en comprender que el teatro,

2. Lamento no conocer la tesis doctoral completa de *El Cádiz de las Cortes* (1959), que el Instituto de Estudios Políticos acogió en su catálogo de publicaciones. Cito por la edición algo abreviada que de la obra de Solís hizo en 1969 Alianza Ed., en la col. «El Libro de Bolsillo», n.º 160. El juicio de J. A. Sánchez se encuentra en la pág. 351.

3. JUAN HURTADO y A. GONZÁLEZ PALENCIA, *Historia de la literatura española*, Madrid, 1943, 5.ª ed., págs. 819-820.



convertido en tertulia de petimetres, madamas, cortejos, abates, y pedantes afrancesados, era la *Casa del pueblo*, y que éste merecía: un rato de alegre esparcimiento después de llorar trágicas desventuras de los héroes helénicos o latinos; una ráfaga de claridad para el espíritu, desorientado por tesis abstrusas y trascentalismos sociales o teológicos y desvanecido por primorosos cuanto enrevesados circunloquios retóricos; algo parecido a la humilde vida y a la pobre gente que escuchaba en pie a los cómicos de los corrales; algo que fuera suyo, español puro y neto». <sup>4</sup> La defensa que hace Cano del escritor de Cádiz se fundamenta, pues, en la funcionalidad lúdrica, en la conexión con lo propio y genuinamente nacional y aun — equivocado su punto de vista histórico — en el papel moralizador de los sainetes de González del Castillo, «purgatorio de vicios y ridiculeces para pícaros y payos». <sup>5</sup> No supo ver Cano que la moraleja final, tantas veces inverosímil, era un tributo a las ideas que sobre el teatro se tenían en la época de Jovellanos y Aranda, un fondo común a los autores de finales del siglo XVIII.

González del Castillo es merecedor, por razones sociológicas y literarias, del interés que hasta hoy se le ha negado. Motivos de espacio obligan a que el presente trabajo no sea sino un intento de aproximarse a este escritor, a sus objetivos como tal, a su validez literaria, a su representatividad como testimonio de un lugar — Cádiz — y un tiempo — postrimerías del siglo de la Ilustración — que tanto guardan todavía a quien busque comprender la historia española. En otras palabras, ¿qué le llevó a cultivar el sainete?, ¿qué relaciones y condicionamientos se establecieron entre él y su público?, ¿qué realidad escoge?, ¿qué profundidad hay en su visión de Cádiz? Y también las semejanzas y las diferencias que le acercan y separan de la tradición entremesil o del sainete de su tiempo.

La primera pregunta, es decir, la elección del sainete como vehículo de expresión nos plantea el móvil que perseguía González del Castillo. Los sainetistas eran considerados, y ellos mismos parecían estar de acuerdo, como artesanos de la diversión, sin pretensiones literarias. Lógicamente, dificultades de estreno de obras de teatro «mayor», cuestiones económicas, etc., llevaban a la pieza corta — al menos en el siglo XVIII — a es-

4. LEOPOLDO CANO, prólogo de J. I. GONZÁLEZ DEL CASTILLO, *Obras completas* (en 3 tomos), Librería de los Suc. de Hernando, Madrid, 1914, t. I, pág. 11.

5. L. CANO, op cit., t. I, pág. 36.



critores sin ninguna ambición artística, que veían inalcanzable la fama en la comedia o la tragedia. Por esto, quizás, hubo tanta abundancia de sainetistas actores. El concepto de un teatro social nace, como es fácil deducir de la historia, en la siguiente centuria. González del Castillo en un poema de su juventud, «A la sátira», aunque había estrenado ya algunos sainetes, escribe:

«¡Oh, si lograrse cincelar mi nombre  
sobre las tersas lápidas que el tiempo,  
el olvido, la muerte y tú, tirana,  
admiráis con dolor y rabia insana!»<sup>6</sup>

En efecto, una parte de su obra (tres comedias, una zarzuela, una tragedia, algunos poemas, diez notables odas pastoriles) cabe dentro del neoclasicismo; otra (ciertos poemas) se adscribe, por actitud, tono y vocabulario, al prerromanticismo. Su producción sainetesca obedecería a una mayor facilidad de estreno y a unas necesidades económicas, al menos en apariencia; el hecho de que su oficio fuera apuntador debió ayudarle no sólo en el conocimiento de la morfología teatral, sino en la posibilidad de representar sus obras, habida cuenta que únicamente se exigía al sainete capacidad de diversión.

Con todo, y esto serviría salvando las lógicas distancias para Ramón de la Cruz, el carácter artesanal, el problema crematístico y las dificultades de acceder a los escenarios como autor no justificarían esta entrega casi total al sainete de González del Castillo. De no ser así, en el andaluz tendríamos ejemplo de un simple escritor de mitos. Pero la identificación con el público se produce gracias a coincidir básicamente con la idiosincrasia de éste. González del Castillo, de familia pobre, aprende con mayores o menores lagunas (conoce, como demuestra en sus traducciones, el latín) la cultura literaria de su siglo, deja por ello de ser un escritor popular, pero su función de autor se encauza hacia ese pueblo sin cultura «culto», con lo que se convierte en popularista.<sup>7</sup> Creo que sin esfuerzos, por medio de una

6. J. I. GONZÁLEZ DEL CASTILLO, op. cit. (*A la sátira*), t. III, pág. 443.

7. La distinción entre teatro culto, popularista y popular es demasiado imprecisa, y admite por supuesto infinidad de gradaciones. Así, el carácter de ilustrado es mayor en Ramón de la Cruz que en González del Castillo, del mismo modo que la obra de éste es más culta que los *juegos* o escenas improvisadas con motivo de un bureo o las muestras, en el área catalana, de teatro mallorquín rescatadas por Serra Campins, aunque las cuatro manifestaciones pueden englobarse dentro del popularismo.



ideología y unas costumbres comunes. A pesar de la superficialidad, los temas denotan la autenticidad de una crónica, el conocimiento vivido de lo que se expone.

La elección de temática vendrá condicionada a rasgos por la personalidad del escritor —factor biográfico—, por la del público —factor comercial— y por el contexto, la singularidad de Cádiz —factor histórico—.

De los cuarenta y cuatro sainetes de sus *Obras completas*,<sup>8</sup> cuatro se dedican propiamente a la sátira de la literatura teatral: *Los cómicos de la legua*, *El desafío de la Vicenta*, *Los literatos* y *El médico poeta*. En otras obras, *El café de Cádiz* —por ejemplo, aparece ridiculizado como figura secundaria el abate poeta; en *El payo de la carta*, uno de los motivos jocosos es la ignorancia de quienes, casi analfabetos, pretenden representar un obtuso drama. Esta preferencia por el tema proviene del factor biográfico, de la condición de apuntador de González del Castillo, que critica aspectos de gran interés para la sociología de la literatura de su época.

En *Los cómicos de la legua*, Cosme nos enseña la forma de reducir una comedia con ocho o nueve papeles al galán, gracioso, dama y barba; la manera de representar *El Cid Campeador* sin que éste salga, e incluso, obligado por las circunstancias y la miseria, Cosme hará una comedia unipersonal, divertirá con un brevísimo sainete y cantará una tonadilla.<sup>9</sup> Esto se corresponde perfectamente con el testimonio de José María Blanco: «Nos dijeron que la representación iba a tener lugar en un corral donde había una vaqueriza abierta por su parte delantera, que permitía un buen acomodo para el escenario y el tocador de los actores... La orquesta estaba formada por un estridente violín, un violoncelo gruñón y una trompa ensordecedora. El telón estaba hecho de cuatro colchas cosidas y los decorados eran unas cortinas rojas pendientes de unos listones y que, como estaban sueltas, las movía el aire, dejando al descubierto los secretos del tocador donde los actores, sin personal bastante

8. Vid. también/ J. I. GONZÁLEZ DEL CASTILLO, *La recluta de cómicos*. Tip. Revista Médica, Cádiz, 1910, 22 págs. L. Cano dice que este sainete que fue representado en 1773, cuando González del Castillo contaba diez años de edad. (Tampoco parece ser del gaditano *Los nobles ignorados*, que figura en el t. III de sus *Obras completas*; quizá se deba a Luis Moncín.)

9. J. I. GONZÁLEZ DEL CASTILLO, op. cit. (*Los cómicos de la legua*), t. I, págs. 241 y 251.



para todos los papeles, tenían que multiplicarse con la ayuda del sastre.»<sup>10</sup>

*El desafío de la Vicenta* está montada sobre la autodefensa de una graciosa, enfadada por no intervenir en determinada función:

«¿No sabéis que sin graciosa es el teatro una plasta?  
¿Ignoráis que, cuando lloro,  
se ríen a carcajadas;  
al paso que, a vuestro llanto,  
son todos unas estatuas?»<sup>11</sup>

La técnica resulta extraordinariamente moderna; así, Vicenta aparece a caballo por el patio y habla con el «público», antes de que «comience» la función.

En *Los literatos* hay una apología de lo nacional, de lo castizo, y de las comedias que, como la escrita por don Jacinto —uno de los personajes—, satirizan el padre indolente y descuidado, el avaro, la beata hipócrita, los currutacos y las majas.

La simplificación que exige el sainete no obsta para que ponga el dedo en la llaga de un teatro decadente; Bruno, el protagonista de *El médico poeta*, afirma:

«A mí  
me fastidian esas reglas.  
¿Dónde hay mayor frialdad  
que ver toda la comedia  
en una decoración,  
y que los lances sucedan  
en pocas horas? No, amigo:  
lo que gusta a la cazuela  
es ver: ahora un palacio;  
luego una isla desierta;  
aquí nacer tres muchachos;  
y en la jornada tercera  
verlos salir de ermitaños  
con una barba de a tercia.»<sup>12</sup>

Otro tema objeto de discordia entre los mismos ilustrados y entre los políticos, ausente también en Ramón de la Cruz

10. JOSÉ BLANCO WHITE, *Cartas de España*, Col. «El Libro de Bolsillo», n.º 375, Alianza Ed., Madrid, 1972, pág. 144.

11. J. I. GONZÁLEZ DEL CASTILLO, op. cit. (*El desafío de la Vicenta*), t. I, pág. 339.

12. J. I. GONZÁLEZ DEL CASTILLO, op. cit. (*El médico poeta*), t. II, pág. 182.



— he aquí sus diferencias temáticas con González del Castillo — es el de los toros. Sarrailh cuenta que en Zaragoza algunos empuñaban su camisa para asistir a las corridas; Blanco, que en Sevilla se detenían negocios y problemas un día antes, y que los mozos pisaban religiosamente la arena, velaban por la noche y se acercaban a ver el encierro. Esta pasión nacional, superadora de todas las prohibiciones legales (toros y teatro fueron suprimidos varias veces en la segunda mitad del siglo XVIII), se refleja en *El día de toros en Cádiz*, una de las obras en que mejor ha caracterizado y caricaturizado a sus personajes el sainetero andaluz: la petimetra Clara, para ir a los toros, ha de empeñar el colchón. En el decorado de la obra, forma al lado de la plaza un cuerpo de guardia y hay dos filas de puestos de avellanas, naranjas, etc. Con fines puramente cómicos, escribió también *El aprendiz de torero*.

Esta afición de González del Castillo por la tauromaquia, recuperada para la creatividad popular en su siglo, coincide con la del pueblo. También en otros sainetes y en otros motivos sabrá encontrar el pensamiento del público de la cazuela. Los espectadores, y el género, le exigen un proceso de simplificación, tendente a crear unos estereotipos sobre los que montar la burla. Y la burla era, nos lo recuerda H. E. Bergman, «el tema predilecto del entremés».<sup>13</sup> Para dar mayor realce a los estereotipos se recurre a un procedimiento empleado desde mucho antes: la diferenciación lingüística; no hablarán igual el petimetre, el majo y el payo, los tres niveles que establece González del Castillo. El humor brotará de esa burla (un tanto cruel, inmoral en el fondo, aunque se disfrace de moralidad) a un hombre indefenso por caricaturizado: el marido casi engañado, el ubicuo cortejo, los profesionales liberales —letrados, médicos, etc.— carentes del más mínimo conocimiento en su materia, los soldados fanfarrones, los majos de boquilla... Pero, por encima de todo, la burla zahiere, sin excesivo afán, dos tipos extraños a la idiosincrasia del artesanado de Cádiz (como ocurre, en un nuevo paralelismo, en Ramón de la Cruz):

— El hombre que, sea o no de origen social noble, no da la talla para figurar en la clase alta, clase que ya había perdido su papel de guía espiritual, según escribió Ortega y Gasset.<sup>14</sup>

13. HANNAH E. BERGMAN, *Ramillete de entremeses y bailes nuevamente recogido de los antiguos poetas de España. Siglo XVII*, Col. «Clásicos Castalia», n.º 21, Ed. Castalia, Madrid, 1970, pág. 15.

14. «Dejó, pues, de ejercitar la función principal de toda aristocracia: la



Se ataca el mundo de las apariencias y del snobismo en costumbres, lengua y vestir.

— El payo, ignorante de las normas que rigen la convivencia ciudadana, cerril en sus ideas, ingenuo y desconfiado a la vez: *El lugareño en Cádiz* (con el artículo generalizador), *Felipa la Chiclanera*, *El payo de la carta*, etc.

Son muchos los sainetes que están escritos a partir de estos personajes, que, como es natural, se encuentran en los dos extremos de la jerarquía social del hombre modesto gaditano. La crítica a petimetres, currutacos, sus correspondientes femeninos y abates, por un lado, y a los payos, payas, alcaldes y alguaciles pueblerinos, por otro, era una excelente manera de asegurar el éxito comercial de sus sainetes.

Se critica, caso de *El maestro de la tuna*, el aprendizaje del majismo por parte de un joven adinerado. Pero también, pongamos como ejemplo *El soldado Tragabalas*, el celo de neófito que el payo Juan Perejil tiene cuando cree haber sacado la lotería; en *La boda del Mundo Nuevo*, el traje de marquesa no disfraza la condición humilde de la novia. En el fondo de todo ello, y probablemente del público de González del Castillo, encontramos un criterio purista de las costumbres y de la moral, también hasta cierto punto inmovilista. Las frecuentes riñas conyugales abundan en lo mismo: las mujeres, en *El triunfo de las mujeres*, serán sucias, coquetas o sosas, demasiado fecundas tal vez para la menguada economía familiar, pero son necesarias al hombre... para que éste no haya de realizar los trabajos domésticos; el marido que fue vencido por los caprichos de su esposa o, en el favor de ésta, por las amabilidades del cortejo, no es un hombre, sino un muñeco, aunque sea del *status* social más elevado. No podemos olvidar que González del Castillo, en tanto es un escritor popularista, representa un modo de ver y juzgar bastante común al de su tiempo. El público debía aplaudir esa cura a palos de los deseos de aparentar en el vestir que tiene la «humilde» esposa de un zapatero.

Pero hay, dentro de una falta de conciencia de clase, algunas actitudes, algunas frases que denotan un inconformismo ante la desigualdad injustificada. En *La maja resuelta* se opone

ejemplaridad. Trajo esto consigo que el pueblo se sintiese desamparado y abandonado, sin modelos, sugerencias ni disciplinas venidas de lo alto. Entonces se manifiesta una vez más el extraño poder que ha tenido nuestro pueblo ínfimo para "fare da sè", para vivir por sí mismo y desde sí mismo.» J. ORTEGA Y GASSET, *Papeles sobre Velázquez y Goya*, Rev. de Occidente, Madrid, 1950, pág. 285.



la autenticidad de la protagonista a la hipocresía de la sociedad encumbrada; en cierto momento, Inés dice:

¿Por fin, yo salgo perdiendo...  
Soy pobre; ¿qué se ha de hacer?...  
Mi pecado, lo confieso,  
es el querer a un ingrato.  
Pero solamente siento  
que la más encopetada  
no está libre de este yerro;  
y lo que en mí es un delito,  
es en otra pasatiempo.»<sup>15</sup>

O, en esta aseveración de Isidora:

«Nos vamos;  
pero sepa este estafermo  
que vale más un zapato  
de mi chulo, que sus pesos.»<sup>16</sup>

Cádiz, y entramos dentro del factor histórico, ofrece un contexto distinto al de otras ciudades españolas; esto influía sin duda en las relaciones sociales, en los temas y la forma de ser tratados de González del Castillo. Por de pronto, en aquel final del siglo XVIII, era una de las pocas ciudades con actividad comercial, como manifiesta Gonzalo Anés; a pesar de haber desaparecido el monopolio con las Indias de Sevilla y Cádiz, existía una busguesía al modo europeo. R. Carr escribe: «Un azar bélico hizo que el primer parlamento liberal se reuniera en Cádiz (1810), la única ciudad que con una sociedad liberal, con una nutrida colonia francesa, con función diaria de teatro francés y con una vida social libre de prejuicios aristocráticos, donde la medida de la categoría personal era, incluso para los nobles, que invertían su dinero en el comercio, el tamaño de su fortuna.»<sup>17</sup> Esta presencia de dinero activo, de transacciones comerciales, de lenguas y religiones distintas, debió marcar de algún modo al pueblo gaditano; la cita de Carr queda corroborada por la falta de respeto a los títulos nobiliarios de que hace gala en varias circunstancias González del Castillo:

15. J. I. GONZÁLEZ DEL CASTILLO, op. cit. (*La maja resuelta*), t. II, pág. 125.

16. J. I. GONZÁLEZ DEL CASTILLO, op. cit. (*El letrado desengañado*), t. I, pág. 523.

17. RAYMOND CARR, *España 1808-1939*, Ed. Ariel, Esplugas de Llobregat (Barcelona), 1970, 2.<sup>a</sup> ed., pág. 63.



«USÍA: Don Poncio Prieto,  
el Vizconde del Timbal.  
PEDRO: Título es de mucho estruendo.»<sup>18</sup>

Como tengamos en cuenta que, según el padrón de 1801, había más de dos mil ochocientos extranjeros en una ciudad de sesenta mil habitantes, lo que resulta extraño es su ausencia en la obra del gaditano. Máxime, si vemos que eran abrumadora mayoría los varones en este contingente de comerciantes italianos, franceses y alemanes. Deja constancia el mismo de casi tres mil militares. Cuando, lógicamente, cabría esperar una frecuencia similar en la nómina de personajes de González del Castillo, los militares abundan en sus sainetes, muy en especial los sargentos — astutos siempre — y los soldados, balandrones y bravos.

En el intento de acercar la acción al público, Cádiz presta su geografía a los escenarios de González del Castillo. Se hacen varias referencias a la Alameda, el paseo por excelencia de Cádiz, y aparece muchas veces el popular barrio de La Viña, al igual que el puerto, debido a la extracción humilde de la mayor parte de sus personajes.

La vertiente costumbrista del entremés la heredó también el sainete. Cádiz ofrece asimismo algunas peculiaridades: las tertulias, los cafés y las casas de vecindad. Blanco habla con admiración de aquéllas, y Solís escribe sobre el café que «fue en nuestra ciudad donde, sin duda, apareció este tipo de local, que luego se extendió por toda Europa».<sup>19</sup> *El café de Cádiz* ilustra ese nuevo establecimiento con la yuxtaposición — un poco al modo de *La colmena* — de caballeros (el gramático y pobre abate, el lisonjeador don Martín, el oficial galante, el poeta, el mentiroso don Judas...), majos y servicio.

Erigida sobre roca y ahogada por su situación casi insular, Cádiz ideó la forma de hábitat que precisaba: la casa de vecinos. «En su estructura este tipo de viviendas es semejante a las ya descritas: un gran patio rodeado de accesorias y almacenes, una escalera amplia que conduce a los pisos superiores, y amplios corredores que dan de una parte al patio y de otra a las habitaciones, casi siempre alineadas. En esta casa de vecinos cada familia ocupa una o varias habitaciones. La llave de éstas constituía la única independencia que en la casa podía lograrse:

18. J. I. GONZÁLEZ DEL CASTILLO, op. cit. (*El lugareño en Cádiz*), t. II, pág. 67.

19. R. SOLÍS, op. cit., pág. 134.



el régimen de continuo contacto entre las familias era completo: cocina, lavaderos, azotea y patio forman una zona de comunidad que los vecinos disfrutaban por igual». <sup>20</sup> Esta forzosa convivencia, que por otro lado preconizan algunos sociólogos actuales, da pie a González del Castillo para colocar en este ambiente sus sainetes, en igualdad de condiciones con la taberna, la plaza y la calle, o el lugar de la feria. González del Castillo escribió dos piezas intituladas *La casa de vecindad*, en que con la técnica habitual suceden a las pelus las reconciliaciones, todo ello regido por las salidas de los personajes, bajo la omnipresente mirada del casero don Simeón.

También la presencia de negros, algunos todavía en situación de esclavitud, confería personalidad a Cádiz; González del Castillo no parece sentir aprecio por ellos. (El negro jugó un gran papel en el teatro popular del siglo xvi.) Podemos asimismo constatar la abundancia de gallegos en oficios poco remunerados, puestos en ridículo por su especial pronunciación de la lengua castellana, y de montañeses, como propietarios de las tabernas. Blanco habla de aquéllos cuando refiere su llegada a Cádiz, y Solís proporciona algunos datos.

Tipos, temas — escribíamos — que derivan de tres factores, y por supuesto de una tradición literaria, el entremés, que les había dado cauce desde Lope de Rueda. Porque González del Castillo posee una cultura literaria, conoce qué se exige en su tiempo al teatro (para Leandro F. de Moratín, utilidad y deleite). <sup>21</sup> Según el escritor neoclásico, el romance octosílabo y en menor grado las redondillas son las formas que más se adecúan al teatro en verso. González del Castillo emplea para sus sainetes el romance, con rimas fáciles (*e-a, a-a, a-o, e-o, i-a...*), en rarisimas ocasiones el romancillo, y comienza o termina a veces con alguna seguidilla que cantan los personajes; si se lee alguna carta, estará escrita en prosa. La irregularidad «propia» de la literatura oral y, sobre todo, los descuidos de González del Castillo hacen que algunos versos sean eneasílabos y ciertas sinalefas, forzadísimas. Incluso puede llegar a faltar algún verso. Las exigencias en el terreno métrico del público eran indudablemente nulas.

¿Qué venía exigiendo al sainete y al entremés el público?

20. R. SOLÍS, op. cit., pág. 53.

21. LEANDRO F. DE MORATÍN, *Comedias originales*, Real Ac. de la Historia, Impr. Aguado, Madrid, 1830, t. II, págs. LXII y ss.



Deleite y no utilidad. El final moralizante, tan mal engarzado a base de la «oportuna» salida a escena de un alguacil, es un tributo a la censura administrativa y a la censura de las preceptivas cultas. Esta real, aunque escasa libertad moral y de formas (apoyo en el baile y la música) nos presenta al mundo «como la selva de instintos en que el fuerte y el astuto triunfan, o como una vasta jaula de locos».<sup>22</sup> De ahí la querencia, mal enmascarada, por la sátira de costumbres; de ahí — también fruto de la inmovilizadora comodidad estética del público — la tipificación caricaturesca de este género. La estructura técnica es sencilla: en González del Castillo, que no difiere aquí ni de sus contemporáneos ni de sus predecesores, la primera escena suele anunciarnos el conflicto, que de ser único se complicará con la salida de nuevos personajes, pero que llevará con un «personaje-sabio» (generalmente al margen de la anecdótica trama) el hilo que desovillará el problema. Si no existe esta figura, la justicia resolverá la pelea, o, en inverosímil cambio, la mujer se arrepentirá un minuto antes de caer o cerrarse el telón, para que el sainete no cumpla sino su función de pasatiempo sin trascendencia. Los apartes, los trueques de escena permitirán una superioridad del espectador sobre los actores en el conocimiento del enredo.

Sin embargo, los instintos antisociales, o mejor, antinormativos, con que — según Asensio — nació el entremés, llegan a González del Castillo disminuidos notoriamente. No es posible extenderse sobre la parcial absorción «moral» del sainete por la comedia, por la influencia racionalista de los ilustrados en González del Castillo. Sería un aspecto inédito, digno de estudiarse con alguna amplitud.

González del Castillo hereda, con las técnicas, una tipología por completo fijada, que permite poner en duda (de una forma fragmentaria) el carácter testimonial y realista del teatro sainetesco. Si repasamos la galería de tipos, todos ellos representativos de un vicio o una costumbre, de una constante social, que enumera H. E. Bergman,<sup>23</sup> todavía hallaremos en el gaditano: el alcalde inculto y arbitrario en sus decisiones; el alguacil, amigo de la bebida y mano derecha de la primera «autoridad»; si raramente el sacristán, con frecuencia la beata que inserta en el

22. EUGENIO ASENSIO, *Itinerario del entremés (desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente)*, B.R.H., II, en *Estudios y ensayos*, n.º 82, Ed. Gredos, Madrid, 1965, pág. 36.

23. H. E. BERGMAN, op cit., págs. 35 y ss.

rosario de sus hipócritas humildades latinajos; el soldado pobre y fanfarrón, mentiroso; el vejete, marido engañado o pretendiente ridículo; el criado bobo, lento en cumplir las órdenes; el estudiante o capigorrón, aunque restringido su papel de embaucador. Ha desaparecido, en cambio, la cortesana o buscona, o al menos se ha disfrazado bajo las escofietas de las mujeres caprichosas, que juegan con el fuego de sus cortejos.

Los cortejos, los majos y las majas (tan distintos ya a los rufianes), los petimetres, los abates, los artesanos en general nos hablan de una sociedad distinta, de la que por ser más reciente, con menor estereotipificación toman prestados Ramón de la Cruz, González del Castillo y los saineteros de la segunda mitad del siglo XVIII sus personajes. El contrabandista, propio de la baja Andalucía, eje de bastantes canciones populares, no es sino una variante del majo y está visto con mayor respeto y simpatía que el *miles gloriosus*. Hablar de majos sin más precisión deja al margen la diferencia que González del Castillo, como conocedor de la realidad popular, hace a tenor de la edad y procedencia socioeconómica; los habrá prudentes, los habrá galanteadores, borrachos y ricos y pobres..., lo cual favorece el realismo literario de nuestro autor. A pesar de la fuerte tradición entremesil que le facilita y dificulta a la vez su expresión de testimonio.

González del Castillo, Juan Ignacio González del Castillo, sobrevive a sus simplismos técnico, tipológico y aun estilístico (con algunas excepciones), en cuanto retrata una fuerza ética y creadora, una forma de vida, la popular, y es partícipe de ella.



JUAN ISACIO GONZÁLEZ DEL CASTILLO  
EL APRENDIZ DE TORERO

Saúnete

PERSONAS

OLALLA MARTORNIS, novia de

EL ALCALDE, padre de

GIL CASCARRANAS, novio de

OLALLA.

DOÑA MARTA, madrina.

CURRO, torero.

PELIGRIFO, alguacil.

TOMÁS, torero.

ANDRÉS, torero.

VEJA, sacristán.

UN SACRISTÁN.

## Textos

*Casa pobre que figure ser la taberna, con todos los necesarios de ella; y salen VEJARRICO y PELIGRIFO.*

### 3

PELL. ¡Vejarrico!

VEJA. ¿Qué se ofrece?

PELL. ¿Hay vino bastante en casa?

VEJA. Nunca falta en las tabernas, mientras que no falte el agua.

Pero ¿por qué lo preguntas?

PELL. Porque los novios acaban de echarse las bendiciones, y toda la parrofiada salió de la iglesia, y viene a refrescar las gargantas en tu taberna.

VEJA. ¿Qué dices?

Hoy se beben dos tinajas. Conque dime: ¿ha estado buena la función?

PELL. Ni el día de Pascua hay más ruido en la iglesia.

Mira: Perico Semana replicaba el esquilón, y su hermano la campana. El enterrador también.

## EL APRENDIZ DE TORERO

Sainete

### PERSONAS

OLALLA MARITORNES, novia de  
EL ALCALDE, padre de  
GIL CASCARRANAS, novio de  
TERESONA.  
DOÑA MARTA, madrina.  
CURRO, torero,  
PELIGRIFO, alguacil.  
TOMÁS, torero.  
ANDRÉS, barbero.  
VEJARRUCO, tabernero.  
UN SACRISTÁN.

*Casa pobre que figure ser la taberna, con todos los avíos necesarios de ella; y salen VEJARRUCO y PELIGRIFO*

PELI. ¡Vejarruco!

VEJA. ¿Qué se ofrece?

PELI. ¿Hay vino bastante en casa?

VEJA. Nunca falta en las tabernas, mientras que no falte el agua.

Pero ¿por qué lo preguntas?

PELI. Porque los novios acaban de echarse las bendiciones;

y toda la garullada

salió de la iglesia, y viene

a refrescar las gargantas

en tu taberna.

VEJA. ¿Qué dices?

Hoy se beben dos tinajas.

Conque dime: ¿ha estado buena la función?

PELI. Ni el día de Pascua

hay más rüido en la iglesia.

Mira: Perico Semana

replicaba el esquilón,

y su hermano la campana.

El enterrador también



voleaba la matraca;  
y el barbero, sobre el coro,  
punteaba la guitarra;  
de modo que era una gloria  
el rüido, y la algazara  
que se armó.

VEJA. Ya; si el Alcalde  
y su hijo se casaban,  
¿no había de haber jolgorio?  
Pero dime: ¿hay luminarias?

PELI. ¿No las ha de haber? Y toros.

VEJA. ¿Toros también?

PELI. De Jarama;  
como que mandó el Alcalde  
por dos toreros de fama.

VEJA. ¿De dónde son?

PELI. De Sevilla.  
Ya verás qué par de capas.

VOCES. (Dentro.) ¡Viva el Alcalde!

PELI. Ya vienen.

VEJA. Pues yo prevengo las tazas.

(Sale el ALCALDE con OLALLA de la mano; CAS-  
CARRANAS, con TERESONA; el SACRISTÁN y tío  
ANDRÉS, que traen en medio a DOÑA MARTA  
en traje de señora ridícula con una lata al  
cuello; y todos los PAYOS y PAYAS)

ALC. Señores, tomen asientos;  
y tú, tabernero, saca  
del pellejo reservado.

MARTA. Ahijado, ya que se trata  
de emborracharse, ¿no fuera  
mejor hacerlo en mi casa,  
que, por fin, es un palacio  
fundado por doña Urraca,  
mi tatarabuela, y tine  
sobre las puertas las armas  
de los Grajos y Verracos?

ALC. Madrina, si es una jaula,  
según se clarean los techos;  
¿qué quiere usted; que se caigan  
sobre nosotros, y quede  
hecha la boda una plasta?

MARTA. Pero ¿qué dirán de mí,  
si en la *Gaceta* se estampa

que doña Marta Rimblombos  
en las tabernas entraba?

ALC. Dirán que tiene buen gusto.

MARTA. La gente de mi prosapia,  
el primer voto que hace  
sobre la cruz de la espada  
es de no entrar en tabernas,  
bodegones ni covachas.

ALC. ¿Qué, no hay señores borrachos?

MARTA. Mi padre tuvo esa falta,  
mas era tan recatado,  
que debajo de la cama  
ocultaba los barriles;  
y así, cuando se acostaba,  
con un vaso entre los brazos  
su señoría roncaba.

Pues, madrina, la gentuza  
de paño burdo y polainas,  
siempre gusta de beber  
la leche al pie de la vaca;  
conque deje usted los dengues,  
y alegrémonos en gracia  
de Dios.

TODOS. ¡Que vivan los novios!

MARTA. Mi ejecutoria se empaña,  
si no la saco de aquí.  
¡Sacristán!

SACRIS. ¿Qué es lo que mandas?

MARTA. Ponte de rodillas,<sup>1</sup> toma  
con reverencia esta lata,  
y colócala en un nicho  
hasta que a la calle salga.

SACRIS. ¿Son reliquias?

MARTA. No, salvaje;  
que es la ejecutoria rancia  
de mi familia, en la cual  
han florecido, a Dios gracias,  
hombres que con la cabeza  
un castillo derribaban.

SACRIS. Muy bien; yo la llevaré  
con mucho tiento. (*Vase.*)

ALC. Pues vaya.  
Siéntese usted aquí, madrina. (*Lo hacen.*)  
Abejarruco, despacha.

1. Castro dice: *de ropillas*.



- GIL. Siéntate con tu conejo,  
conejita.
- MARTA. ¡Qué bestiaza!
- GIL. ¡Toma! Si soy aprendiz  
de novio, ¿y queréis que haga  
las cosas como mi padre,  
que hace treinta años que arrastra  
la carreta?
- ALC. Si tú hicieras  
por imitarme, no erraras.
- PELI. Copla, mi Alcalde.
- TODOS. Silencio.
- MARTA. Él dirá una borricada.
- PELI. Las cañas echan canutos,  
peras todos los perales;  
y, así, de los animales  
es fuerza que salgan brutos;  
un racimo de estos frutos  
vuestro matrimonio os dé;  
y, tanto se aumente, que  
lleguen todos a pensar  
que hay diluvio, y que el lugar  
es el Arca de Noé.
- TODOS. ¡Viva, viva!
- ALC. ¡Qué cacumen!  
Llénale otra vez la taza.
- GIL. Brindemos por la madrina.
- TODOS. Mucha salud, doña Marta.
- SACRIS. (*Saliendo.*) Señor Alcalde, ¡qué gusto!  
Ahora mismísimo acaban  
de llegar los dos toreros.
- ALC. Formémonos en dos alas  
y vamos a recibirlos.
- SACRIS. No es menester que usted salga  
porque los dos peregrinos  
iban buscando con ansia  
este santuario, y yo  
les dije que usted aquí estaba.
- (*Salen CURRO y TOMÁS*)
- CURRO. Dios guarde la gente buena.  
¿Cuál de ustedes, camaradas,  
es quien gobierna el cotarro?
- ALC. La respuesta es esta vara.
- CURRO. Lo celebro; pues, señor,

- los sujetos que le hablan  
son los dos facultativos  
que han de matar en la plaza.
- ALC. Ya estaba yo con cuidado.  
Abejarruco; despacha  
chocolate a estos señores.
- VEJA. Tomen ustedes.
- TOMÁS. Pues vaya,  
señor Alcalde, a que Dios  
lo libre de una estocada  
de las mías.
- ALC. Buen provecho.
- CURRO. Brindo a que quiera Santa Ana  
que los toros y los novios  
queden lucidos.
- ALC. ¡Canastas!  
Otra vez ponga usted un punto,  
cuatro comas y seis rayas  
entre los toros y novios;  
que tengo miedo a las astas.
- CURRO. ¡Usted miedo! No lo creo;  
sobre que tiene más facha  
de torero que de burro.
- MARTA. Ésa es una verdad clara;  
y por lo tanto, me atrevo  
a suplicarle me haga  
el favor de capear  
un toro por la mañana.
- ALC. Señora, ¿yo torear?  
¡Si en viendo a cincuenta varas  
una carreta, me subo  
al instante a las ventanas!  
¿Torear? Más fácil fuera  
el que a mí me torearán.  
¡Carambola, y qué capricho!
- GIL. Padre, salga usted a la plaza;  
que yo se lo pido a usted.
- ALC. ¿Tú me lo pides, canalla?  
¿Conque quieres heredarme  
antes de tiempo?
- OLALLA. ¡Qué bragas  
tiene mi novio! Sal, hijo;  
veremos cómo te plantas.
- ALC. ¿Tú también? Mujer o diablo,  
¿todavía no se acaba  
el pan de la boda y ya



- me quieres ver en las astas  
del toro?
- TERES. Pues es preciso,  
suegro mío.
- MARTA. Doña Marta  
de Rimblombos se lo pide,  
y no debe desairarla.
- TODOS. Un par de lances, mi Alcalde,
- ALC. Esta gente está borracha.  
¿Y qué dirán si un alcalde  
de Paterna, con polainas  
y montera, como un chulo,  
anda saltando las vallas?
- MARTA. ¿Eso qué importa? Mi abuelo  
don Gerundio, que Dios haya,  
en una fiesta salió  
montado sobre una jaca  
berberisca; el rey don Sancho  
mandó al punto que soltaran  
diez toros pintos; entonces  
don Gerundio se afianza  
en los estribos; le abren  
el toril; sale la sarta  
de animales; le acometen;  
él con valor los aguarda,  
y en un momento quedaron  
los diez toros de Jarama,  
como si fueran zorzales,  
ensartados en la lanza,
- ALC. Pues yo no quiero que el toro  
me ensarte a mí.
- GIL. ¡Qué panarra  
que es mi padre!
- OLALLA. Pues es fuerza  
que salgas hoy a la plaza.
- ALC. ¡Si yo no sé torear!
- CURRO. Señor Alcalde, palabra;  
¿quiere usted salir con garbo  
del empeño?
- ALC. Me alegrara.
- CURRO. Pues con una leccioncita,  
y no más, usted se traga  
todos los toros.
- ALC. ¿Es burla?
- CURRO. Diga usted: ¿tengo yo cara

- de burlarme? ¿Quiere usted dejar fama en toda España?
- ALC. Como el toro me despance, no habrá ciego que no salga con un romance.
- CURRO. No es eso; de la habilidad se trata. ¿Quiere usted ser un torero de los de mano pesada?
- ALC. Pues ya se ve que quisiera.
- CURRO. Pues agarre usted la capa con las manos.
- ALC. ¡Yo estoy lelo!  
¿Si en lugar de estar mañana de tornaboda, estaré de cuerpo presente?
- CURRO. Vaya; plántese usted de este modo.
- ALC. ¿Qué tal?
- CURRO. Merece una estampa.
- MARTA. Ahijado; parece usted sayón de Semana Santa.
- ALC. En un bodegón he visto retratada una fantasma del modo que estoy ahora.
- TOMÁS. Levante usted más la capa.
- ALC. Cuando me levante el toro, será fuerza levantarla.
- CURRO. Estando en esta postura, mientras el toro no parta, columpie usted las caderas.
- ALC. ¿Y para qué es columpiarlas?  
¿Voy yo a bailar con el toro el zorongo o la pavana?
- CURRO. Hágalo usted, porque así se torea con más gracia.
- ALC. ¿Conque primero me planto; después muevo la culata, hasta que resuelva el toro el venir a visitarla?
- CURRO. Vaya, que lo ha comprendido. Dé usted una patada y dígame al toro: ¡Ah indino!  
¡Ah verraco!
- ALC. ¿Y si se enfada,



viendo que me desvergüenzo,  
y por una hijar<sup>2</sup> me ensarta?

CURRO. ¡Si él no lo entiende!...

ALC. Está bien.

CURRO. Al embestir se repara  
qué oreja es la que ha movido;  
y si es la izquierda, la capa  
se saca por la derecha;  
y si acaso es la contraria,  
la capa va al otro lado,  
y está la fiesta acabada.

ALC. Una preguntita suelta:  
¿si al toro le da la gana  
de mover las dos orejas,  
a qué lado va la capa?

CURRO. Entonces se echa por alto.

ALC. Eso es dejarle la panza  
descubierta. ¡Caracoles!  
¡Me he metido en buena danza!

CURRO. No tenga miedo.<sup>3</sup>

MARTA. Valor,  
ahijado, que así se gana  
reputación; fuera de eso,  
si acaso el toro lo mata,  
morirá usted con el gusto  
de vernos dar carcajadas.

ALC. ¿Conque la muerte de un hombre  
es diversión?

MARTA. Cosa es clara:  
rómpase aquí la cabeza,  
verá usted cuántas palmadas  
le dan todos.

ALC. ¡Un demonio!  
Antes no sería mala  
providencia entapizar,  
con los colchones, la plaza.

OLALLA. Hombre, no seas cobarde.

TOMÁS. Señor Alcalde, usted haga  
todo lo que se le ha dicho,  
que el toro no le hará nada.

ALC. ¿Conque la oreja es la seña?

CURRO. Sí, señor.

ALC. Ésta es la planta,

2. Así escribió el autor. ¿Quiso decir *un ijar*?

3. Los ejemplares consultados dicen: «No tenga mico, divertirse. Valor.»

éste es también el columpio;  
ahora le digo una sarta  
de desvergüenzas; y ahora  
me pateo las entrañas.

CURRO. No tema, que aquí está Curro.

TOMÁS. Yo iré siempre con la capa  
a su lado.

ALC. Mejor fuera  
con un mortero de a placa.  
¿Conque, en fin, no me hará daño?

CURRO. ¿Qué daño ni calabaza?  
Le prometo a usted que el toro  
no le hablará una palabra.

ALC. Vamos al toro de prueba.

MARTA. Ahijaditas, a la plaza.

TODOS. ¡Viva el Alcalde!

ALC. Decid  
que muera, por si me agarra.

(*Vanse todos, menos PELIGRIFO y VEJARRUCO*)

PELI. Dame vino, Abejarruco.  
que a bien que el Alcalde paga.

VEJA. ¿Si el toro lo desmondonga,  
a quién le pido la plata?

PELI. ¿Quiés callarte? ¿Conque el toro  
se atrevería a las nalgas  
de un alcalde de Paterna?  
Ea, lléname la taza.

VEJA. Chíflatela, y buen provecho.

PELI. Pues, Jesús; y haz una raya.

VEJA. ¿Cuántas te he de hacer?

PELI. Veremos  
cuánto me cabe en el arca:

llénala pronto, y van dos.

VEJA. Parece que no lo mascas.

PELI. Atízamela; y van tres.

VEJA. ¡Qué buche!

PELI. Es una tinaja:  
van cuatro.

VEJA. ¿Y aún no te llenas?

PELI. Ya me llega a la garganta.  
Acabóse, Abejarruco,  
di que traigan la palanca.

VEJA. Ya vas borracho.

PELI. Es mentira;



di que me ha crecido el alma  
dos tantos más: con efleuto,  
cuarenta mil luminarias  
tengo en los ojos. Hoy prendo  
a todo el mundo, ¡zarazas!,  
que tú has de ser el primero.  
Dame la mano.

*(Sacando un cordel y queriendo amarrarlo;  
el otro huye, y PELIGRIFO anda tras él dando  
traspies)*

VEJA. ¡Canastas!  
Vete a prender al demonio  
PELI. Te he de llevar a la casa  
del poco pan.  
VEJA. Yo no quiero.  
PELI. ¿Resistencia?  
VEJA. Diablo, calla.  
PELI. Date al Rey; tengan a ese  
picarón; ¡si no te escapas! *(Vanse.)*

*(Plaza de lugar con andamios para sentarse,  
y en ellos toda la gente que se pueda. Entran  
en la plaza el ALCALDE, GIL, MARTA, MARITOR-  
NES, TERESONA, CURRO, TOMÁS, el SACRISTÁN  
con la lata y tío ANDRÉS; los que están sen-  
tados gritan y silban)*

TODOS. ¡Que viva el Alcalde; viva!  
ALC. Siéntese usted, doña Marta.  
MARTA. Primero le pondré al cuello,  
para defensa, la lata  
de mi ejecutoria.  
ALC. Diga:  
¿querrá el toro respetarla?  
MARTA. Seguro está que se acerque;  
porque, como en toda España  
mis nobles antecesores  
han tenido la contrata  
del vinagre y el aceite,  
sus altos nombres exhalan  
un olor que hasta los diablos  
vuelven al punto la espalda.  
ALC. ¿Qué sabemos? Puede ser  
que a este toro le dé gana

de gazpacho, y me lo saque del ombligo con el asta.

MARTA. Vamos al andamio.

OLALLA. Esposo, que le tiendas bien la capa.

ALC. ¡Mira no me tienda el toro y se vuelva la medalla!

GIL. Cuidado con los fondillos, padre mío.

ALC. Bruto, marcha; que como salga con bien te he de torear mañana.

(*Se sientan todos en los andamios; y quedan en la plaza el ALCALDE, CURRO, TOMÁS, el tío ANDRÉS y el SACRISTÁN*)

ALC. El barbero, ¿adónde está?

AND. Señor Alcalde, ¿qué manda?

ALC. Prevenga usted las estopas, el ungüento y las tenazas de curar, por si se ofrece remendarme alguna nalga.

AND. Ya lo tengo todo pronto. (*Se sube.*)

ALC. Tú no faltes de la plaza, por si tienes que doblar.

SACRIS. Toma; si hasta la mortaja le he prevenido...

ALC. De oírlo solamente me dan bascas,

TOMÁS. Mi Alcalde, no tema usted; que Tomás Pincho lo ampara.

CURRO. Verá usted cómo le saco el toro, si es que lo agarra.

ALC. Mira no me saque antes las tripas entre las astas.

PELI. y } (*Saliendo.*) ¡Señor Alcalde, favor!

VEJA. } ¿Qué ha sucedido?

PELI. No es nada.

ALC. ¿Ya estás borracho?

PELI. Un poquito no más; cuanto se me anda la cabeza.

ALC. ¡Picarón!; súbete a un andamio; marcha.



PELI. Mire usted; si acaso el toro  
por casualidad lo agarra,  
llámeme usted.

ALC. Ve a dormir.

(*Se suben VEJARRUCO y PELIGRIFO*)

MARTA. Ahijado; que el toro salga.

TODOS. ¡Que salga el toro!

ALC. Primero,  
que los picadores salgan.

(*Salen los picadores y hacen su cortesía; la gente grita y silba*)

ALC. Que se toque la trompeta  
mientras me arrimo a la valla.

(*Sale el toro, lo pican, y revuelca a los picadores*)

CURRO. Señor Alcalde; ahora es tiempo.

ALC. ¡Cómo tiemblo! ¡Santa Olalla!  
¿Dónde me pongo?

CURRO. Aquí en medio.

ALC. Cuidado, que no se vayan.

TOMÁS. Aquí estamos.

ALC. ¡Ay qué feo!  
¡Qué malditísima cara!

GIL. Padre, las obligaciones...

ALC. ¡Hijo del demonio, calla!

(*El toro siempre corriendo*)

CURRO. Llámasele, Tomasillo.

TOMÁS. Ea, plántese con gracia.

ALC. ¡Ah toro indino! ¡Ah borracho!  
¡Que me pilló! ¡Que me mata!

(*Lo coge y le echa las tripas fuera*)

GIL. ¡Que el toro cogió a mi pare!

¡Ay qué gusto! (*Bajan todos.*)

ALC. ¡Que me traiga  
la botica, el cirujano;  
no se hielen las entrañas!

(*Lo entran CURRO y PAYOS*)

CURRO. Cirujano; baja pronto.  
AND. Voy a zurcirle la panza. (*Vase.*)  
ALC. Amigos; a la taberna,  
que el vino todo lo sana.  
CURRO. A la taberna con él. (*Lo llevan.*)

(*Baja PELIGRIFO y se va al toro; éste es-  
carba y él le presenta la vara*)

PELI. ¡Ah verraco; date preso!  
Mira... Respeta la vara...  
¿No vienes? ¿A que te amarro?  
TODOS. ¡Que lo coge!  
PELI. ¿A mí con chanzas?

(*Embiste y lo coge*)  
¡Den favor a la Justicia!  
MARTA. Abran ustedes la plaza  
para que salga ese toro.  
TOMÁS. Dejad, le echaré la capa.

(*PELIGRIFO siempre gritando; TOMÁS se lleva  
el toro y bajan todos*)

VEJA. ¿Te ha hecho mal?  
PELI. Hombre; si el vino  
me ha servido de muralla...

VEJA. ¡Cómo rodabas!  
PELI. El toro  
es un traicionero, vaya;  
sobre que yo no lo vi  
cuando me dio la trompada.

MARTA. Vamos a ver si mi ahijado  
ha dado las boqueadas.  
OLALLA. Como se muera mi novio  
me vuelvo a casar mañana;  
y será usted mi madrina.

(*Salen el ALCALDE, CURRO, los PAYOS y el  
tío ANDRÉS*)

ALC. No te casarás, bellaca;  
porque ya, gracias a Dios  
y al barbero, tengo cada  
intestino en su lugar.  
TODOS. Sea enhorabuena.  
GIL. ¡Qué brava  
cornada le pegó a usted!



- Vaya; si yo reventaba de risa viéndolo dar volteretas en la plaza.
- ALC. No es posible que tú seas hijo mío. Me alegrara que ahora viviese tu madre para que nos declarara si algún diablo te engendró cuando estuvo endemoniada.
- OLALLA. No hagas caso de ese bruto.
- MARTA. Ahijado mío; me espanta una cura semejante.
- AND. Pues todavía no es nada; cuando era albéitar mataron a Perdiguero con rabia, y al punto, con un emplasto, hice que resucitara.
- ALC. Es gran hombre; en un instante me ha hilvanado las entrañas. Mas ¿sabe usted que reparo? Que ahora no está donde estaba el corazón.
- AND. ¿Cómo no?
- ALC. Si no me late, ¡zarazas! ¿Si acaso mientras que usted los ungüentos preparaba, se lo comería el perro de presa?
- AND. No. Usted se engaña, que lo envolví en el redaño para que no se enfriara.
- ALC. Pues no le encuentro. Tentadme, a ver si está en las espaldas.
- MARTA. Por aquí no está.
- ALC. Esperad, que lo tengo en una nalga. Hombre del diablo, ¿qué ha hecho? ¿Cómo he de decirle a Olalla: ¡hija de mi corazón!, teniéndolo en la peana?
- AND. Eso pronto se remedia.
- ALC. ¿De qué manera, bestiaza?
- AND. Saliendo usted a torear otra vez.
- ALC. ¿Cómo? Ni en chanza. Peligrifo, ve al toril

y di a los toros que salgan dentro de treinta minutos del lugar.

PELI. Si no se marchan, les saco veinte ducados de multa.

MARTA. ¿Conque se agua la función?

OLALLA. ¡Esposo mío!...

ALC. Ninguno me hable palabra.

CURRO. Pero, señor, ¿es posible? ¿Ahora, que usted se empezaba a adiestrar, quita los toros?

ALC. ¡Qué toros ni pataratas! No quiero yo diversión donde se arriesga la panza. Vengan todos a beber

y comer; que al fin se saca más provecho que de ver rodar gente por la plaza.

MARTA. Dice bien mi ahijado; yo, aunque soy, por mi prosapia, una dama de alta clase, soy dama de la montaña, y así mucho más me gustan los tragos que las tajadas.

ALC. Pues vamos; pidiendo todos el perdón de nuestras faltas.

1. En la Colección de Espasa dice: «Una le han puesto de aquilón.»



# LA BODA DEL MUNDO NUEVO

Sainete

## PERSONAS

DOÑA JOSEFA.

DON ALEJO.

DON MATEO.

RAFAELA, maja, novia.

PECHUGA, majo, novio.

ANASTASIA, madrina.

PEPA, amiga de Rafaela.

JUANA.

JUANILLO RABÓN, amigo antiguo de Rafaela.

MARIANO, amigo de Juanillo.

TOLONDRÓN, aprendiz de Pechuga.

MAJAS.

MAJOS.

SILLERO.

(*Casa pobre. Salen PEPA y ANASTASIA*)

ANAST. ¿Qué tal me está este monillo?

PEPA. Parece que te lo han hecho  
a tu medida.

ANAST. Si Juana  
tiene el mismísimo cuerpo...

PEPA. Apuesto yo que en la boda  
no hay un vestido más bueno  
que el tuyo.

ANAST. Soy la madrina,  
y es preciso echar el resto.

PEPA. Y la novia, ¿qué se pone?

ANAST. Le han prestado uno de aquéllos<sup>1</sup>  
sacos de cola que tienen  
el talle junto al pescuezo.

PEPA. Pero ¿quién se lo ha prestado?

ANAST. Se lo pidió a don Mateo,  
mayordomo de un señor  
mayorazgo; y ahora mismo  
viene la novia a vestirse  
para salir de aquí luego  
en silla e manos.

PEPA. ¡Jesús!

¡Qué profanía!

1. En la Colección de Castro dice: «Uno le han puesto de aquéllos.»

ANAST. El sujeto  
es su protector, y quiere  
que vaya con lucimiento  
al baile.

TOLOND. (*Sale con el vestido en un pañuelo.*)

Aquí está la ropa.

ANAST. No manosees el pañuelo,  
cara de dogo; que tienes  
llenos de tizne los dedos.

TOLOND. ¡Toma! Si estoy en la fragua  
manejando siempre hierro...

ANAST. ¿Y la novia?

TOLOND. Hacia acá viene;  
pero ¡si viera usted al perro  
del novio qué chupa trae;  
qué calzón de terciopelo!  
¡Vaya, es un pasmo! Alrededor  
no se ven más que fideos  
de plata y oro; y las cintas  
de los hombros van haciendo  
acá y allá respinguitos  
como orejas de conejo.

Si es preciso que a su amo  
le costase muchos pesos.

ANAST. ¿Conque no es suyo el vestido?

TOLOND. Se lo prestó un caballero.

¡Toma! El oro es contrabando  
en casa de los herreros.

(*Salen RAFAELA con un corpiño, en mangas  
de camisa, y PECHUGA, de majo rico*)

PECHUGA. Señá madrina, a la orden.

RAFAELA. Ya me estaba deshaciendo  
por venir, pero la loca  
de Rosilla Chupahuesos  
me ha entretenido hasta ahora.

ANAST. Pues bien; no perdamos tiempo.  
Siéntate; te peinaré. (*La sienta.*)

TOLOND. Y yo, ¿me voy o me quedo?

PECHUGA. Miá, Tolondrón; vete a casa  
y haz que esté tóo dispuesto  
para el baile.

TOLOND. Pue hasta nunca. (*Vase.*)

PECHUGA. No le corte usted ni un pelo,  
señá madrina.

RAFAELA. ¿Pues cómo



- se me ha de hacer el enredo  
que llevan en las cabezas  
las gachís?
- PECHUGA. Suelte usted presto  
(*Le quita el peine*)  
el escarpior; verá  
cómo le pongo en un verbo  
el tustú. (*Le bate el pelo.*)
- RAFAELA. ¡Ay, mala hora;  
que me arrancas el pellejo!
- PECHUGA. Aguanta; maldita seas;  
que te he poner como un perro  
lamío.
- RAFAELA. Mas, si me tiras...
- ANAST. Mujer, trágate el resuello.
- RAFAELA. ¿Y esto sufren las usías  
por salir a los paseos  
con la cabeza lo mismo  
que una esponja? ¡Ay, que no quiero  
padecer, porque me vean  
con pasas como los negros!
- PECHUGA. Traiga usted la cal, madrina.
- ANAST. ¿Y con qué se la echaremos?
- PECHUGA. ¿Hay estopa?
- ANAST. No.
- PECHUGA. Pues meta  
la mano en un agujero  
del colchón, y traiga lana,  
que es lo mesmo.
- ANAST. Voy corriendo. (*Vase.*)
- PECHUGA. ¡Qué jermosa está mi mona!  
¡Toma que toma, salero  
de las sales!
- RAFAELA. No te vengas  
con jonjanas, cara e muerto.
- (*Sale ANASTASIA con una poca de lana, una  
caja con polvos y un pedazo de espejo*)
- ANAST. Tome usted la lana.
- PECHUGA. Ahora  
verás qué mano de yeso  
llevas. ¡Cuchuchú, chu, chu!  
(*Canta, y al compás echa los polvos*)  
¡Ay cuchichí!
- RAFAELA. Ya está bueno;  
que no quiero más jarina.

PECHUGA. Toma el pedazo de espejo.

RAFAELA. ¡Ay qué cara, Santa Rita!

¡Vaya, vaya; si parezco

una mula de tahona!

¡Y que paguen peluquero

las gachís! ¡Ay!, mala hora

las coja con estos pelos.

PECHUGA. Calla, mujer; si pareces

una Generala.

ANAST. Presto;

*(Saca un vestido del pañuelo)*

vivamos a vestirte.

RAFAELA.

Mira

qué rico está este manteo.

PECHUGA. ¿A que lo meto en la fragua?

RAFAELA. Calla hombre, que su dueño

nos sacaría los ojos.

¿Y qué se pone primero,

esta cola o estas naguas?

ANAST. El diablo que entienda esto.

RAFAELA. Y este parche con tres picos *(Por el peto)*

¿dónde se pega?

PECHUGA. Yo creo

que eso se pone en la frente

como gorra e Granadero.

RAFAELA. Si viniera la tía Curra

nos explicara este enredo,

porque como su sobrina

topó con un caballero

que la quitó de vender

caracoles, y la ha puesto

una casa en el cogollo

de la ciudad, yo me pienso

que ya la tía sabrá

manejar estos trebejos.

PECHUGA. Pues bien; yo voy a buscarla.

*(Sale don MATEO.)*

Adiós, señor don Mateo.

MATEO. ¿Adónde vais tan de prisa?

PECHUGA. Como acá no estamos hechos

a manejar garmbainas,

iba yo por un sujeto

que vistiese a Rafaela.

MATEO. Vaya, que no puedo menos

de reírme. El guardapiés

debe ponerse primero,



- luego la falda, después  
se le prende bien el peto;  
¡miren qué dificultad!
- RAFAELA. ¿He sido yo en algún tiempo  
señora, para saber  
amortajarme, salero?  
No nos falta otra cosa  
sino que vengáis riñendo. (*Gritando.*)
- PECHUGA. Mujer, que es tu protector  
el señor; ten mejor genio.
- ANAST. Vaya, cállate esa boca,  
que las dos te vestiremos.
- PECHUGA. Señor protector, ¿qué tal  
está el vestido?
- MATEO. Muy bueno.  
¿Y por fin dónde es el baile?
- PECHUGA. En casa de Juan Anzuelos,  
que tiene una hermosa sala  
con más de dos mil muñecos  
pintados, y unos sillones  
como camas. ¡Qué, si al verlos  
dan ganas de revolcarse!  
Ya se ve; tiene un sujeto  
que le arría mucha plata.  
Así se pasea el perro  
del marido; aquella sí  
que es conveniencia.
- MATEO. Veremos  
qué tal dispones la cosa.
- PECHUGA. Esta mañana, al momento  
que el cura nos despachó,  
fui a venderle a un cocinero  
un candil, un asador  
y unas parrillas; con esto  
me avié; pero me falta  
comprar vino pa el refresco,  
bizcochos y otras cosillas;  
conque señor...
- MATEO. Yo no tengo,  
hasta que nos manden plata  
de Amsterdam.
- PECHUGA. Pues yo reniego  
de Trastán. ¿Qué tierra es ésa  
que nunca llega el dinero?
- SILLERO. (*Saliendo.*) La silla.
- MATEO. Váyanse pronto.

RAFAELA. ¿Y usted no viene, salero?

MATEO. Me están esperando en casa,  
pero yo despacho presto.

RAFAELA. Míe que no bailo el zorongo  
hasta que vaya.

MATEO. Prometo  
no tardar.

PECHUGA. Mi protector;  
llévese usted, por San Pedro,  
algunos parneses.

MATEO. Bien.

PECHUGA. Cuidado, que el casamiento  
ha hecho mucho ruido  
en la ciudad, y tendremos  
señores de pierna tiesa  
esta noche en el jaleo.

MATEO. ¿Y eso qué importa?

PECHUGA. Remucho;  
que todo el barrio esta impuesto  
en que es usted el protector  
de nuestra boda; y si luego  
se van con la boca seca,  
mañana con los panderos  
cantarán el cachirulo  
del usía cicatero.

MATEO. Ya digo que iré al instante,  
y allí despacio hablaremos. *(Vase.)*

PECHUGA. Vamos, mujer, que te aguarda  
ese señor silletero  
con el armario a la puerta.

ANAST. Trae las mantillas corriendo...

*(Vase PEPA y vuelve con las mantillas)*

RAFAELA. Vaya si con esta cola  
me parezco a un trompetero.

PECHUGA. No digas eso, que yo  
casi te tengo respeto  
de verte con la figura  
de Marquesa.

ANAST. Ea, marchemos.

TODOS. ¡Ay zoro, zoro, zorongo!

PECHUGA. Que vivan los cuerpos buenos.

*(Vanse cantando el zorongo y tocando las  
palmas. Calle corta con una puerta a la iz-  
quierda. Es de noche. Salen JUANILLO RABÓN.*



MARIANO y todos los MAJOS; dentro tocan  
una guitarra)

JUANILLO. Ea; que ya se ha empezado.

MARIANO. Pues vamos, y llamaremos. (*Llaman.*)

TOLOND. (*Dentro.*) ¿Quién es?

MARIANO. Abre, Tolondrón.

TOLOND. Diga usted quién es, primero.

MARIANO. Señor Juanico el Rabón.

(*Sale TOLONDRÓN a la ventana*)

TOLOND. Señor Juanico, no pueo  
abrirle porque los novios  
aún no han venido.

JUANILLO. Embustero;  
si estaban tocando el ole...

TOLOND. Era Antoñillo el Camello,  
que templaba la guitarra.

JUANILLO. ¿Conque no abres?

TOLOND. Si tengo  
impedimento del novio...

JUANILLO. Mira, pillo; en otro tiempo,  
cuando traté con la novia,  
me hablabas como un cordero.

TOLOND. Eso es mentira.

JUANILLO. Tunante;  
¿conque ahora dices que miento?  
¿No te acuerdas, endinote,  
que te has tirado más medios  
con mi plata que morcillas  
ha hecho tu madre?

MARIANO. So feo;  
abre la puerta, o te tiro  
una pedrada.

TOLOND. No quiero;  
no quiero abrir; tunantones. (*Cierra.*)

JUANILLO. Mira, hocico de poenco...

MARIANO. Oyes, Rabón; ¿quieres ver  
cómo se acaba el festejo  
en risa?

JUANILLO. Yo me alegrara;  
porque sabe todo el pueblo  
que ha sido la Rafaela  
mi compinche; y a lo menos  
quisiera, ya que se casa  
con Pechuga, que el jaleo  
se volviese una Guinea.

MARIANO. Pues ahora mismo el cochero del Mayorazgo me ha dicho que ese señor don Mateo, que suda para la boda, ha tomado, sin saberlo la señora, un gran vestido de la señorita.

JUANILLO. ¡Bueno!;  
¿conque viene de prestado la novia?

MARIANO. Sí; y ahora mesmo voy a hacer una diablura.

JUANILLO. Dime, ¿qué piensas?

MARIANO. No quiero decirlo hasta que lo veas. Aguarda, que pronto vuelvo. (*Vase.*)

JUANILLO. Camaráas; ésta es la novia; mucha burla y no haya miedo, que aquí está Rabón.

(*Salen RAFAELA en la silla; PEPA y ANASTASIA, y PECHUGA delante, alumbrando*)

MAJOS. ¡Que viva la usía en feria! (*Empiezan a silbar.*)

RAFAELA. ¿Qué es esto?  
(*Sale de la silla; llama PECHUGA; y abre TOLONDRÓN*)

¿Quién ha traído a mi puerta tanto pillo? Llama presto.

TODOS. ¡Que sale su señoría! (*Silbando.*)

PECHUGA. Que se porta el Matadero conmigo. Viva la tuna.

RAFAELA. Hijos, a robar pañuelos; que ya es tarde.

ANAST. Mujer, entra y no hables con chuchumecos. (*Vase.*)

TOLONDRÓN. (*Saliendo.*) Pues no; como agarre un moco de la fragua...

PECHUGA. Vete adentro, con ese hachón.

TOLONDRÓN. ¡No, caramba! Tolondrón no aguanta juegos. (*Vase.*)

JUANILLO. ¿Oyes, Pechuga?

PECHUGA... Rabón:



hombre, ¿te estás divirtiendo  
con mi novia?

JUANILLO. ¿Quiés callarte?

Conque ahora mismo llego  
con los amigos...

PECHUGA. ¿Qué quieres?

JUANILLO. ¿Qué he de querer? Entrar dentro  
y bailar el cachirulo,  
el fandango o el bolero.

PECHUGA. Mira, Rabón, yo podía  
decir que no, porque tengo  
mis motivos.

JUANILLO. ¿Qué motivos?

PECHUGA. Sonsoniche, y no gritemos.  
¡Ay, quién tuviera una boca  
de vidrio! Pero no quiero  
que los camaradas sepan  
por mi lengua los enredos  
que has tenido con la novia.

JUANILLO. Hombre, ya pasó ese tiempo;  
la gente que sabe, nunca  
escucha chismes ni cuentos.

PECHUGA. Es que tengo al corazón  
pegados los cinco dedos  
que le plantaste en la cara  
a Rafaela.

JUANILLO. Callemos;  
que yo sé lo que me hice.

PECHUGA. Si yo sé todo el suceso.  
Tú no te querías casar;  
confiésalo.

JUANILLO. Lo confieso.

PECHUGA. Pues bien; la otra te dijo:  
«Rabón, tu huyes el cuerpo  
al casorio; y, así, mira  
que buscaré mi remedio.»  
Entonces la sacudiste  
con la manopla en los medios  
de la cara... ¡Ay, carambita,  
si hubiera entrado a ese tiempo!  
¿Qué hemos de hacer? Se empeñó  
aquel día un caballero  
en atrancarme, y estaba  
dando gusto.

JUANILLO. Deja eso,

y dime con claridad  
si entro en el baile o no entro.

PECHUGA. Te dejo entrar, por que veas  
que, gracias a Dios, la tengo  
como una imagen; mas yo,  
aunque pobre, ya estás viendo,  
me porto como un Marqués  
así que llega un empeño.

JUANILLO. Haces muy bien.

MAJOS. ¿Y nosotros?

PECHUGA. El que quiera que entre dentro,  
y todos refrescarán,  
porque el aljibe está lleno.

*(Vanse por la puerta)*

*(Salón con sillas y mesa: RAFAELA, ANASTASIA, JUANA y MAJAS)*

JUANA. Rafaela; como novia,  
debes sentarte aquí en medio.

RAFAELA. Madrina; con dos mil santos,  
diga usted adónde meto  
esta cola de pandorga  
con que ca instante me enredo.

ANAST. ¿Quieres que te la pongamos  
hilvanada en el pescuezo?

RAFAELA. No, no, que pareceré  
niño que lleva el culero  
levantado.

JUANA. Estáte quieta,  
y no barrerás el suelo.

*(Sale PECHUGA con JUANILLO, MATEO y MAJOS)*

PECHUGA. Vaya, señores, sentarse,  
que hasta que no venga un sujeto  
no se baila.

JUANILLO. Rafaelita,  
me alegro de tus aumentos,  
y Dios quiera que los goces  
mil años, con el contento  
de ver catorce muchachos  
gateando por el suelo.

RAFAELA. Lo estimo.

PECHUGA. No te despolves,  
mujer, que no hay peluquero  
en el barrio.



RAFAELA. Me ha hecho hoyo  
la peluca. ¿Habrás trapiento  
como éste?

ANAST. ¡Ay! ¡Qué calor  
hace, mujer! Yo me quemo.

PEPA. Yo estoy rabiando de sed.

PECHUGA. Tolondrón, saca refresco.

TOLOND. (*Dentro.*) Va voy allá.

RAFAELA. ¡Qué coraje  
tendrá Juanillo de vernos  
tan llenos de relumbrones!

ANAST. Pues que se rompa los sesos  
contra un canto.

TOLOND. (*Sale con frascos.*) Aquí está ya.

PECHUGA. A la madrina, primero.

(*Da de beber a ANASTASIA; y luego pasa la  
cubeta de mano en mano*)

JUANILLO. Mira, Tolondrón, acaba,  
y corre a traerme un medio  
de manzanilla.

PECHUGA. En mi casa  
ninguno gasta dinero.

JUANILLO. No quiero hacerte ese gasto,  
porque ya te ha dado el Cielo  
obligaciones, y tú  
no eres ningún caballero.

PECHUGA. Rabón, lo que a mí me sobra  
son parneses. Eh, sin miedo  
bebe ese frasco; que a bien  
que hay otros seis allá dentro.

MATEO. (*Saliendo.*) Señores, muy buenas noches.

PECHUGA. Señor protector...

MATEO. ¿Qué es esto?  
¿No se baila?

PECHUGA. No, señor;  
nadie menea los huesos  
hasta que usted no lo mande.

MATEO. Pues bien; comience el jaleo.

TOLOND. ¿Quién quíe caldo?

PECHUGA. Ve otra vez  
a llenarlo, ¡so fideo! (*Vase TOLONDRÓN.*)

RAFAELA. Don Mateo, venga usted  
a sentarse.

MATEO. Aquí hay asiento.

PECHUGA. No, señor; entre la novia y su madrina. ¡Hay aquéllo! (*Al oído.*)

MATEO. ¿Qué es aquéllo?

PECHUGA. Un par de estronques, porque en la sala hay sujeto que no viene más que a oler; y si no les doy veneno,

mañana andará mi honra por las tabernas hediendo.

MATEO. Estoy esperando al mozo con unos cincuenta pesos. (*Se sienta.*)

PECHUGA. ¿Si será mi protector judío? Siempre está lleno de esperanza; y entretanto se divierte, y yo reniego. ¡Tolondrón!

TOLOND. (*Saliendo.*) ¿Qué quiere usted?

PECHUGA. Trae otra luz; que ya esto se va a empezar.

TOLOND. Ya está puesta la mecha; pronto la enciendo. (*Vase.*)

MATEO. ¿Querrás bailar, mona mía, un minuet?

RAFAELA. Yo no entiendo de arrastraderos de pies; mándeme poner el cuerpo como la sota de bastos y verá cuál lo meneo.

MATEO. Voy a bailar el zorongó por darte gusto.

RAFAELA. ¿Qué hacemos?

Al avío, que ya estoy en punto de caramelo.

(*Pega un brinco RAFAELA, recogiendo la cola; y don MATEO se levanta*)

PECHUGA. ¡Ay, que va mi protector a bailar! Este instrumento (*Toma la guitarra y da vueltas*) ¿quién le toca? Juan Rabón, vaya, meneo los dedos.

(*Le da la guitarra*)

JUANILLO. Yo no toco a los usías.

PECHUGA. Ni se ha menester; camello, encerréame este mueble.



(*Baila RAFAELA el zorongo; y después sale  
TOLONDRÓN con un candil, corriendo, tropieza  
con PECHUGA y se le cae de la mano*)

TOLONDRÓN. Diga usted, ¿dónde le cuelgo?

PECHUGA. ¿Qué has hecho, cara de roble?  
¡Cuál me has puesto el terciopelo,  
de aceite! ¡Ay Virgen del Carmen,  
que me ha perdido este perro!

TOLONDRÓN. Si yo entraba encandilado  
y su mercé estaba en medio,  
¿puedo remediarlo?

PECHUGA. Endino;

si no haces nada bueno.  
¡Que no me hubiera llevado  
el condenado más feo  
cuando yo te recibí  
de aprendiz! ¿No miran esto?  
Si hay aceite pa freírme.  
¡Ay mi protector; que el dueño  
vendrá al baile!...

RAFAELA. Quítate  
la chupa; y venga corriendo  
una poca de harina  
para que se empape.

PECHUGA. Presto;  
tráela, maldito.

TOLONDRÓN. Ya voy. (*Vase.*)

PECHUGA. Si no se limpia, me meto  
en San Antonio.

RAFAELA. No digas  
esas cosas, pues tenemos  
un protector que nos valga.

JUANILLO. Vaya, Pechuga, ten pecho,  
y confía en el señor.

MATEO Si no me pide dinero. (*Aparte.*)

TOLONDRÓN. (*Sale con un migajón de pan aparentando  
que es harina.*)  
Aquí hay harina.

RAFAELA. Pues trae.

ANAST. Mujer, dale con salero.

(*Entre todos tienen la chupa*)

RAFAELA. Vaya, ¿quieres que la rompa?

PECHUGA. ¡A ver si sale! ¿Qué veo?  
(*Refriega con el pan*)  
¡Virgen de la Soledad;

que peor se va poniendo!  
¡Ay, que me ahorco esta noche!

RAFAELA. Madrina, déle usted recio.

PECHUGA. Don Mateo; usté es mi padre;  
si no me ampara, amanezco  
en medio de dos señores  
de bolsa y futraque negro.

ALEJO. (*Saliendo.*) Buenas noches.

PECHUGA. ¡Que es el amo  
de la chupa!

ALEJO. ¿Qué, qué es eso?

(*Rafaela quiere esconderla, y él lo repara*)

¿Por qué guarda usted mi chupa?

JUANILLO. Ahora sí que me divierto.

PECHUGA. Mire usted, señor, los mengues  
es preciso que anden sueltos.  
Ese diablo que usted ve  
con esa jeta de negro  
descolorido, me dio  
con el candilillo un beso  
por la espalda... ¡Mala hora;  
al primer moro te vendo  
mañana!

TOLOND. ¿Tengo la culpa  
de que usted se ponga en medio?

ALEJO. A ver la chupa.

PECHUGA. Míe usted;  
para limpiarla la he puesto  
una poca de harina. (*Se la enseña.*)

ALEJO. ¡Ay, cuál está el terciopelo!  
Eres un bruto, un salvaje;  
pero yo la culpa tengo  
de prestar a estos bribones  
mis vestidos; al momento  
vete desnudando.

PECHUGA. Vaya,  
que no ha de salir con eso  
la mancha: espérese usted  
a que se acabe el jaleo.

ALEJO. Yo no me aguardo.

RAFAELA. Señor,  
¿ha e bailar este hombre en cueros?  
¡Qué súpito que es usted!  
¡Miren cuántos aspavientos  
para una mancha lo mismo  
que un realillo!



- ALEJO. No juguemos.  
Ya que pierdo mi vestido,  
quiero despojarlo; quiero...
- PECHUGA. Vaya, señor protector;  
en este apuro, ¿qué haremos?
- MATEO. ¿Qué se ha de hacer? Desnudarse.
- PECHUGA. ¡Ay, que nos va protegiendo  
con mucha gracia!
- RAFAELA. Caramba;  
que es usted, para un empeño,  
como una rosa.
- JOSEFA. (*Saliendo.*) Señores,  
buenas noches. Di, Mateo:  
¿es posible que mis prendas  
sirvan a tus devaneos,  
sin mirar que soy tu esposa  
y que ya sufrir no puedo  
tus insolencias?
- MATEO. Pepita,  
éste es un divertimento  
que no te ofende, pues yo...
- JOSEFA. Muy bien. Después hablaremos.  
Vaya, desnúdese usted.
- PECHUGA. Señor protector, ¿qué es esto?  
¡Ay, ay, ay! que hemos quedado  
como lo que somos: feos.
- RAFAELA. Lució usted como quien es.  
¡Qué gusto, que se me ha vuelto  
mi boda una encamisada!
- PECHUGA. ¡Qué tempranito me acuesto!  
Mujer; vaya, que procuran  
cuidarnos los caballeros.
- MATEO. Si yo supiera el indino  
que fue con el soplo, creo  
que le había...
- MARIANO. (*Saliendo.*) Mire usted,  
yo soy ése; ¿y qué tenemos?
- JUANILLO. Y yo, si el otro no basta.
- PECHUGA. Ea, que está el Matadero  
en mi casa.
- MATEO. De manera  
que eso no ha sido bien hecho.
- JUANILLO. Pues se hizo por que vea  
esa mujer que el sujeto  
por quien a mí me ha dejado

- vale tres cuartos y medio  
en buena moneda.
- PECHUGA. Mira,  
no vengas con quebraderos  
de cabeza. Marcha pronto;  
que te atuse el tío Conejo.
- JUANILLO. Si eres un descamisao...
- PECHUGA. Miren ustés el sujeto  
que habla; y está manejando  
tripas en el Matadero.  
¡Puf, qué asco!
- RAFAELA. Dice bien  
el Rabón. Ya voy yo viendo  
que he tenido muy mal gusto.  
Me ahorco si no te entierro.
- JOSEFA. Vaya, prontito; el vestido.
- ANAST. Tenga usted un poco de pecho.
- RAFAELA. Ea, que no tengo sarna,  
ni se rezuma mi cuerpo  
como alcarraza. ¡Jesús!,  
que con cuatro trapos viejos  
se imaginan ya Marquesas  
estas gentes. ¡Ahí va eso!
- ALEJO. Vaya; los calzones fuera.
- PECHUGA. ¿Y que me quede lo mismo  
que un perro chino? Señor,  
mire que, aunque soy moreno,  
se me mudan los colores.  
Venga usted a casa, salero;  
y me pondré los de paño.
- ALEJO. Pues vamos, que pierdo tiempo.
- PECHUGA. Venga mi capa.
- RAFAELA. Adiós, Juana.
- MAJOS. ¡Que vivan los cuerpos buenos!
- PECHUGA. Tunantes, ¿por qué os reís?  
¿Porque ha venido su dueño  
por la ropa? Pues en Cádiz  
muchos lucen con lo ajeno.
- RAFAELA. Anda, deja a esos pillastres;  
que con estos trapos viejos  
seré siempre Rafaela,  
la honra del Mundo Nuevo.
- TODOS. Y aquí se acaba el sainete;  
perdonad sus muchos yerros.



# LA CASA DE VECINDAD

Sainete

SEGUNDA PARTE

## PERSONAS

DON SIMBÓN, casero.	DON CIRILO, abate y cantor.
DOÑA BLASA, su mujer.	LORA, criada de doña Eusebia.
TADEO, manco, cojo y mendigo.	DOMINGO, aguador.
CURRA, maja.	UN CIRUJANO.
PEPE, su marido.	UN JUEZ.
DOÑA EUSEBIA.	UN CABO DE BARRIO.
DOÑA MARÍA, mojugata.	ALGUACILES.
DON ALBERTO, curtutaco.	DISFRAZADOS.

*(La escena es un patio con brocal y varias puertas numeradas. Se levanta el telón, y aparecen: DON CIRILO, en mangas de camisa, sentado a la puerta de su cuarto, con la guitarra, cantando unas boleras; DOMINGO, llenando un barril de agua; DOÑA MARÍA, sentada, leyendo en un libro; CURRA y LORA en pie, delante de don CIRILO, oyéndole cantar)*

CIRILO. *(Canta.)*

Celos e ingratitudes,  
Filis, suspiro,  
y aun el labio en la queja  
no encuentra alivio.

Porque recelo  
que mis quejas aumenten,  
Filis, tu tedio.

TODOS. ¡Viva, viva! *(Palmoteando.)*

CURRA. Don Cirilo,  
vaya otra cobla.

CIRILO. No puedo,  
porque tengo que ensayar  
un miserere. *(Se entra en su cuarto.)*

CURRA. Gallego;  
el agua de esta semana,  
que la necesito.

DOMINGO. Presto  
será su merced servida.  
(*Se va con el barril.*)

(*Sale Doña EUSEBIA a la puerta de su casa*)

EUSEBIA. ¡Lora!

LORA. ¡Señora!

EUSEBIA. ¿Qué es esto?

¿No oyes que te llamo?

LORA. Estaba...

EUSEBIA. Ya te he dicho que no quiero  
platillos con las vecinas.

LORA. Está bien.

EUSEBIA. Éntrate dentro.

(*Se entra en su cuarto.*)

CURRA. ¡Habrás trapo semejante!

quien la viere echar regüeldos

de señora, no creará

que en dos palmos de terreno

tiene el tocador, la cama

y el fogón. ¡Qué mueble!

MARÍA. *Oremus:*

*Misericordiam tuarum...*

CURRA. Éste es otro clamoreo.

¡La santita! Y se le van

los ojos tras un mozuelo.

(*Éntrase en su cuarto.*)

MARÍA. ... Y *sæculorum*. Amén.

Ya he concluido mi rezo.

(*Sale de su cuarto DON CIRILO, con casaca  
y sombrero de abate*)

CIRILO. Mariquita, ¿quiere usted  
componerme el coletero?

MARÍA. Siéntese usted; que aunque el tacto  
es el más fiero veneno  
de la castidad, por ser  
cantor de iglesia, me atrevo  
a peinarlo.

CIRILO. Ese recato  
vale más que mil saleros.

MARÍA. No sea usted malo. ¡Qué bien  
cantó usted en San Lorenzo  
el miserere!

CIRILO. Es verdad  
que triné como un jilguero.



MARÍA. Lo hubiera chillado a usted.

CIRILO. ¿Se acuerda usted del gorjeo  
que hice yo sobre el *pecavit*?

MARÍA. Pues ya se ve que me acuerdo.  
Como que quisiera oírle  
*pecavi* cada momento.

(Sale DON SIMEÓN, de la calle)

SIMEÓN. ¿Qué tal anda la casilla?  
¡Miren qué cuadro! No hay medio  
de separar los calzones  
de las naguas; es empeño  
sumamente superior  
a las fuerzas de un casero,  
porque, en volviendo la espalda,  
anda el ganado revuelto.

(Sale TADEO, pobre mendigo, manco y cojo)

TADEO. ¡Alabado sea Dios!

SIMEÓN. ¿Qué es esto, señor Tadeo?  
¿Cómo desampara usted  
por la mañana su puesto?

TADEO. Hoy me duele la cabeza.

SIMEÓN. Quien tiene el riñón cubierto  
hace muy bien de cuidarse.  
Ya se ve; si en este pueblo  
no hay mayorazgo más pingüe  
que tener un miembro menos.

TADEO. Hoy, amigo, no produce  
cosa mayor. Yo me acuerdo  
cuando el comercio gustaba  
birrete blanco y sombrero  
de canoa, y se traía  
de la América el dinero  
en botijas, que había pobre  
que recogía tres pesos  
sólo en motas de a dos cuartos  
pero aquél era otro tiempo.

MARÍA. ¿Está bien?

CIRILO. Muy buena está.

¡Viva usted mil años! (*Vase corriendo.*)

MARÍA. Vuelvo  
a rezar mis devociones.

SIMEÓN. Señá beata; juguemos  
limpio. Mire que el cantor

no es tiple; cuenta con eso,  
no se le pegue a las manos  
la grasa del coletero  
y se vaya usted a lavar  
a los profundos infiernos,  
porque esos malos olores  
en casa no los consiento.

MARÍA. Perdón, mi Dios, que he causado  
un escándalo. Prometo  
no volver más a pecar.

TADEO. Sentarme un ratito quiero.  
¡Cómo me duele esta pierna!  
Hoy me han mordido dos perros,  
porque en muchas casas tienen  
mastines, con el empleo  
de despedir a los pobres,  
y lo cumplen con empeño.

BLASA. (*Saliendo.*) Ven a almorzar, Simeón.

SIMEÓN. Allá voy.

(*Sale LORA con plato tapado*)

LORA. Señor casero;  
de parte de mi señora,  
que ustedes se coman esto.

SIMEÓN. Dile a tu ama que estimo  
la expresioncita; que luego  
le mandaré el plato.

LORA. Bien. (*Vase.*)

BLASA. ¿A ver qué es?

SIMEÓN. (*Destapando.*) Lomo de puerco.

BLASA. ¡Ay, qué bien huele el adobo!

SIMEÓN. Esta mujer, aunque es cierto  
que tiene a mesa y mantel  
un currutaco, a lo menos  
se nos muestra agradecida.

BLASA. A fe que ni un caramelo  
nos ha dado la Currilla,  
siendo así que el estafermo  
de su compadre no cesa  
de estar entrando y saliendo.

SIMEÓN. ¡Ya! Pero ¡qué diferencia  
hay de sujeto a sujeto!

La gallota de la Curra  
es mujer de un zapatero;  
y doña Eusebia, ¡no es nada!,  
es viuda de un Sargento



Mayor, que murió en la guerra,  
de dolores flatulentos.

BLASA. Vamos, hijo, que estará  
el chocolate hecho un hielo. (*Éntrase.*)

TADEO. Mire usted, señá María;  
porque estaba aquí el casero  
no le di con la muleta  
al monigote.

MARÍA. ¿Qué exceso  
he cometido? El Señor  
le dé buenos pensamientos.

TADEO. Hablemos claro; yo gano  
en mi facultad dos pesos  
cada día. ¿Quiere usted  
casarse conmigo?

MARÍA. Presto  
tengamos hijos que alaben  
al Señor de tierra y cielo.

TADEO. Pues cuidado, que no gusto  
que le haga usted el coletero  
al cantor.

MARÍA. Si usted no quiere,  
no le tocaré al cabello.

(*Sale DON ALBERTO, de currutaco*)

ALBERTO. (*Cantando.*) Larán, larán...

TADEO. Señorito;  
duélase usted, por San Pedro,  
de este pobre, que ha seis días  
que no recibe en su cuerpo  
cosa caliente. Socorra  
mi miseria; así los cielos  
lo libren de un acreedor  
montañés, del manoseo  
de un albéitar, de prestar  
a sevillanos dineros...

ALBERTO. No tengo suelto; perdone.

SIMEÓN. (*Saliendo.*) ¿Quién grita?... Pero ¡qué veo!  
Señor don Juan soy de usted;  
beso su mano; allá dentro  
(*Haciéndole cortesías.*)  
está Madama.

ALBERTO. A la orden.

(*Se entra en el cuarto de doña EUSEBIA.*)

SIMEÓN. Ya te he dicho que no quiero  
que pidas aquí limosna.

TADEO. La costumbre...  
SIMEÓN. Ya te entiendo.  
Vete a tu cuarto.

TADEO. Ya voy;  
señá María, hasta luego.  
(*Vase a su cuarto.*)

MARÍA. Vaya usted con Dios. *Eternam  
gloriam.* Amén. Padre nuestro...

(*Sale DOMINGO con el barril*)

SIMEÓN. ¿Quién te manda sacar agua?

DOMINGO. La señora Curra.

SIMEÓN. Bueno;  
si no cierro yo el aljibe,  
pronto me lo dejan seco. (*Ciérralo.*)

DOMINGO. Deixe usted sacar el ajua.

SIMEÓN. Marcha a rascarte, gallego.  
(*Lo echa a empujones.*)

CURRA. ¿Qué es esto? ¿Por qué motivo  
no quiere usted, mi casero,  
que saque el agua?

SIMEÓN. Porque  
hasta el sábado no quiero  
dar una gota.

CURRA. ¡Muy lindo!  
¿Y doña Eusebia Cienfuegos  
se la bebió ayer?

SIMEÓN. Yo mando  
dentro del aljibe, y puedo  
hacer un favor.

CURRA. Muchito;  
como que debe usted hacerlo;  
que para eso le ha dado  
esa dama los desechos  
del difunto Su Excelencia.

SIMEÓN. A bien que a usted no le debo  
ni un alfiler.

CURRA. Si mis puertas  
en verano y en invierno  
siempre están de par en par...

EUSEBIA. (*Saliendo.*) Oiga usted; si yo las cierro  
es porque, como soy dama,  
me resguardo de los vientos.

CURRA. ¡Miren la dama, la usía;  
y habrá rodado su cuerpo



- por todas cuantas cocinas  
tiene España!
- EUSEBIA. ¿Cómo es eso?  
¿Piensa que soy algún mueble  
de los tres mil y quinientos  
que habitan este corral?
- MARÍA. Hable usted con más respeto;  
que vive aquí una mujer  
virtuosa; y si me emperro  
le he de sacudir la harina  
que tiene usted en el pelo.
- EUSEBIA. ¡Miren ustedes la santa!  
Pero de puertas adentro  
todas son unas.
- CURRA. Se engaña,  
porque unas somos jilgueros  
caseritos, y otras son,  
igual que usía, mochuelos,  
que están de día en el nido  
y de noche toman vuelo.
- EUSEBIA. ¿Cómo? ¿Piensa que una dama  
empañe sin miramiento  
su decoro?
- CURRA. Eso es conforme,  
si está el gusto de por medio.  
Todas tienen paladar,  
y puede ser... ¿qué sabemos?  
Pero las que tienen hambre,  
como usía, no hay remedio;  
el estómago vacío  
hará cualquier desacierto.
- EUSEBIA. ¿Yo tengo hambre, insolente?
- CURRA. ¿Insolente yo?
- SIMEÓN. Silencio,  
que todas, toditas tienen  
por qué callar.
- CURRA. Eso es bueno  
para usted, que con el gorro  
y el fraque de bojiguero  
es un solemne alcahuete  
de la señora.
- BLASA. (*Saliendo.*) ¿Qué es esto;  
alcahuete mi marido?
- CURRA. Yo lo he dicho, y lo mantengo.
- BLASA. Calle la puerca.

CURRA. La puerca  
lo será ella.  
EUSEBIA. Un proceso  
le he de formar.  
MARÍA. En mi casa  
no entran profanos...  
SIMEÓN. La tengo  
de poner en el Hospicio,  
por zoronguera.

CURRA. ¿Qué es eso?  
Vecinos; séanme testigos  
que me ha llamado el casero  
ramera. Voy a poner  
una querrela al momento.  
(*Entra corriendo en su cuarto.*)

SIMEÓN. ¡Qué embustera!  
EUSEBIA. He de escribir  
a mi tío el Consejero  
para que me la castiguen.

(*Sale CURRA corriendo, poniéndose la mantilla*)

CURRA. Yo haré que tenga respeto  
a las mujeres casadas. (*Vase.*)

SIMEÓN. Oiga usted.

BLASA. No tengas miedo.

SIMEÓN. ¿Yo miedo? Ni lo conozco;  
tráeme al instante el sombrero  
de tres picos y el bastón  
de jurisdicción. Veremos  
quién se lleva el gato al agua.  
(*Entra BLASA.*)

(*Salen ALBERTO y LORA deteniéndolo*)

LORA. No salga usted, don Alberto.

ALBERTO. ¿Quién es el tuno atrevido  
que agravia a usted?

SIMEÓN. Caballero;  
don Simeón de las Cuevas,  
como absoluto casero,  
tomará las providencias  
oportunas.

(*Sale BLASA con el sombrero y bastón*)

BLASA. Toma presto.

SIMEÓN. Para más autoridad  
me colgaré del pescuezo



- (Se cuelga las llaves al cuello.)  
la llave de la secreta,  
y de la puerta; veremos  
si los vecinos ahora  
osan perderme el respeto.
- BLASA. Mantente firme.
- SIMEÓN. Un Norueste  
no me cimbra.
- ALBERTO. Me contengo  
por estar usted delante,  
que si no...
- EUSEBIA. No haga usted aprecio  
de gentezuela.
- ALBERTO. ¿Y qué ha sido?
- EUSEBIA. Que me ha dicho mil dicterios  
la Curra.
- ALBERTO. ¡Picaronaza!  
Pues como agarre al trastuelo  
del marido, he de romperle  
con el garrote los sesos.
- EUSEBIA. No, por Dios.
- ALBERTO. Vaya; si entrara  
por la puerta...
- BLASA. Ya está bueno;  
cállese usted.
- ALBERTO. ¡Si lo había  
de patear contra el suelo!
- MARÍA. ¡Que llega, que llega!  
(A este grito, don ALBERTO arranca  
a correr y se mete en el cuarto  
de doña EUSEBIA.)
- LORA. Vaya;  
como lo dijo lo ha hecho.
- PEPE. (Saliendo.)  
¿Qué ha habido, que el Montañés  
dice que salió corriendo  
mi mujer por esas calles?
- EUSEBIA. ¿Qué ha de haber? Que nos ha puesto  
como unos trapos.
- PEPE. Darían  
ustedes causa para ello.
- EUSEBIA. No; sino que es su mujer  
una insolente.
- PEPE. Silencio;  
yo no quiero platicar  
con naguas. Si está allá dentro

el señor currutaquito,  
que salga y platicaremos.  
Verá usted cómo al instante  
le hago dar sobre este dedo  
más vueltas que un molinete.

SIMEÓN. Oiga usted, Pepe; callemos,  
y respete usted la llave  
que ha puesto en mi mano el dueño  
de la casa.

PEPE. ¡Si con ella  
parece usted un carcelero!

SIMEÓN. Más valiera se dejara  
de chistes y contoneos,  
y se supiese poner  
los calzones.

PEPE. ¿Pues son éstos  
algunas hojas higueras?

SIMEÓN. No, señor; no son ni aun eso,  
supuesto que aguanta usted  
que su compadre don Diego  
se lleve a comer melones  
a la Curra.

PEPE. ¿Y qué tenemos?  
¿Hay en eso algo de malo?

SIMEÓN. Ya; para usted todo es bueno;  
sí, señor; como ve entrar  
por las mañanas al cuervo  
con la despensa, discurre  
que son presentes del cielo.  
¡Qué maridos! Si hoy en día  
son de pasta de muñecos.

PEPE. ¡Qué lengüita tiene usted,  
don Simeón!

SIMEÓN. Yo la tengo  
para reprender infamias.

PEPE. ¿Conque infamias?

SIMEÓN. Por supuesto

PEPE. Estoy por darle a usted un soplo  
en esa cara de enfermo  
agonizante.

SIMEÓN. Insolente;  
ya verás si te escarmiento.  
(*Éntrase corriendo.*)

BLASA. Váyase usted con mil santos.

MARÍA. Por estos cuatro evangelios  
se lo suplico.



PEPE. Que salga;  
verán si me lo meriendo  
con el casacón y el gorro.

EUSEBIA. Hijo, váyase al momento,  
no busque su perdición.

PEPE. No me da gana; no quiero.  
(Sale don SIMEÓN a la ventana de  
su cuarto con una escopeta y  
le apunta.)

SIMEÓN. Apártense, que le tiro.

MUJERES. No tire ustedé.

SIMEÓN. ¡Que doy fuego!

EUSEBIA. Yo me encierro en mi vivienda. (Vase.)

LORA. ¡Ay qué susto! (Vase.)

PEPE. Señor casero,  
salga ustedé afuera.

SIMEÓN. Bergante;  
como a un judío te quemó.

MARÍA. ¡Válgame San Telesforo!  
(Cae desmayada.)

BLASA. No me apuntes.

PEPE. Nos veremos,  
don Simeón.  
(Vase por detrás de BLASA, que  
siempre ha estado con los bra-  
zos abiertos delante de PEPE.)

SIMEÓN. Desde aquí  
le haré cara a un Regimiento.

BLASA. Abre la puerta.

SIMEÓN. ¿Se fue?

BLASA. Sí, ya se fue.

SIMEÓN. Desde lejos  
desafío yo a Sansón  
y a todos los filisteos. (Retírase.)

BLASA. Yo no gano para sustos;  
ésta no es casa, es infierno.  
El diablo me hizo casera;  
¡maldito sea el empleo! (Vase a su cuarto.)

MARÍA. (Levantando la cabeza.)

¡Ah, ah, ah! Qué lindos lances  
para reír, si el recuerdo  
de la muerte no me aguará  
continuamente el contento.  
(Saca la cabeza, por la puerta del  
cuarto, TADEO.)

TADEO. ¡Mariquita!

MARÍA. ¿Quién me llama?

TADEO. ¿Cuándo quieres que tratemos del casorio?

MARÍA. Ahora no es hora. A retirarte corriendo, que viene gente.

TADEO. En pasando saldré entonces, y hablaremos. (*Se retira.*)

CIRILO. (*Saliendo.*) Beatita; pues está solo todo el patio, entremos dentro de mi cuarto.

MARÍA. Estoy ahora meditando en el infierno.

CIRILO. Déjese de eso, y medite en la gloria de querernos. Venga usted.

(*La agarra por la mano, y TADEO saca la cabeza.*)

TADEO. ¡Hola, qué quiere el musiquito bureo!

MARÍA. ¡Ay, que el Angel de la Guarda nos está mirando!

CIRILO. Tengo amistad con él. Si siempre le estoy haciendo gorjeos...

MARÍA. Yo quisiera..., pero como soy doncella...

CIRILO. Pensaremos en casarnos.

MARÍA. ¡Ay abate de mi alma y de mi cuerpo! Si hablara usted seriamente...

CIRILO. Pues entre usted y hablaremos.

MARÍA. Entremos. Bien sabe Dios que son buenos mis deseos. (*Sale TADEO sin muletas, con un cuchillo en la mano que era manca, y cogiendo a don CIRILO por detrás le hiere, volviéndose a meter en su cuarto, a tiempo que LORA sale del suyo y vuelve a entrarse.*)

TADEO. Antes te sacaré el alma.

CIRILO. ¡El Santolio, que me han muerto!

LORA. ¡Ay, Dios mío! (*Vase.*)

MARÍA. Yo me escondo. (*Éntrase.*)



(Sale DON SIMEÓN con la escopeta)

SIMEÓN. ¿Quién arma estruendo?

Pero ¡qué miro! Vecinas,  
salgan ustedes corriendo.

BLASA. (Saliendo.)

¿Qué es esto? Mas ¡ay, Dios mío!

¡La Justicia; presto, presto!

EUSEBIA. (Saliendo.) ¿Qué es lo que tiene, casera?

Mas ¡ay, qué horror!

CIRILO. ¡Que me muero!

TODOS. ¡A la guardia!

(Salen el CABO y DISFRAZADOS)

CABO. ¿Qué alboroto

es éste? Pero ¡qué veo!

¿Quién lo ha herido?

TODOS. No se sabe.

CABO. Retíradle a su aposento,

y busque usted a un cirujano.

(Vase un disfrazado.)

CIRILO. Señor Rondín, que me hirieron  
por detrás. (Lo entran.)

CABO. ¿Nadie lo ha visto?

EUSEBIA. Yo estaba con don Alberto

en mi estrado, y sólo oí

los clamores del casero.

CABO. Vengan todos los vecinos.

BLASA. ¡Señá María! (Llamando.)

SIMEÓN. ¡Tadeo!

(Salen el DISFRAZADO y DON MARCOS, cirujano)

CIRUJANO. ¿Dónde está el herido?

CABO. Allí.

CIRUJANO. No traigo los instrumentos.

¿Hay por ahí un rascamofios

o un escarbadientes? Presto;

que no tengo lezna.

CABO. ¡Cómo!

¿Con qué cura sus enfermos?

CIRUJANO. Es que aunque soy cirujano

romancista, sólo ejerzo

la medicina, por ser

más aseada.

CABO. Me alegro.

Ea, pues; ¿qué determina?

CIRUJANO. El cortaplumas...; lo tengo;  
ya está todo remediado. (*Entrase.*)

MARÍA. (*Saliendo.*) Sea loado, en tierra y cielo,  
el Señor de los señores.

(*Sale TADEO con muletas, cojo y manco*)

TADEO. ¿Hay algún cristiano pecho  
que me quiera socorrer?

CABO. Digan ustedes si oyeron  
voces, disputa y, en fin,  
lo que sepan del suceso.

MARÍA. Yo, señor Rondín, estaba  
encorvada contra el suelo  
delante de un crucifijo,  
pidiendo por todo el pueblo,  
cuando de repente escucho  
un escopetazo... Tiemblo;  
me santiguo; «Ave María,  
Ave María; ¿qué es esto?  
Sal, Patillas, de mi cuarto.»  
Lo conjuré, y al momento  
volví otra vez a quedarme  
en un divino embeleso.

CABO. ¿Conque escopetazo?

MARÍA. Sí.

CABO. Muy bueno, señor casero.

SIMEÓN. ¿Cómo, señor?...

BLASA. ¿Mi marido?

CABO. Tengan ustedes silencio.

Diga usted lo que supiere.

TADEO. Yo, señor Rondín, me siento  
algo malo; porque, como  
no están muy buenos los tiempos,  
me alimento con «perdones»;  
«Dios nos dé; no llevo suelto.»  
Hoy, por fin, habré juntado  
en ochavos un realejo;  
y estando en mi covachuela  
contando, sentí el estruendo  
de la escopeta; mas como  
de un soplo me echan al suelo,  
no quiero meterme en bulla;  
y así seguí disponiendo  
de mi corto caudalillo:  
un cuarto para pimientos,



- cuatro para pan y aceite,  
dos de vino, uno de queso...
- CABO. Eso no es del caso ahora.  
A ver; prendan al casero.
- BLASA. ¿A mi marido?
- SIMEÓN. Señor,  
que cuanto han dicho es incierto.  
¿Yo disparar? ¿Tengo, acaso,  
cara de cazar conejos  
racionales?
- CABO. ¡Qué sé yo!  
La verdad es que lo encuentro  
con la escopeta en la mano.
- SIMEÓN. Fue para meterle miedo  
a un vecino.
- CABO. ¿Y quién le manda  
valerse de tales medios?
- SIMEÓN. Soy el jefe de la casa.
- CABO. Mas no tiene tales fueros.
- SIMEÓN. ¿Cómo no? Si yo creía  
que eran todos los caseros  
señores de horca y cuchillo.
- CABO. Pues se engañó. Venga preso.
- BLASA. ¡Maldita sea la hora  
en que entraste en el empleo!
- SIMEÓN. Sí, Blasa; maldita sea.  
Mira tú qué lindo premio,  
después que por mis afanes  
es esta casa un colegio,  
de donde salen las novias  
como el día en que nacieron.
- CIRUJANO. (*Saliendo.*) Ya el caso está remediado.
- CABO. ¿Pero es la herida de riesgo?
- CIRUJANO. Mi pronóstico es mortal;  
pues como dice Galeno  
en el célebre tratado  
de afeitar, *nula es redentio*.
- CABO. ¿Y con qué especie de arma  
lo han herido?
- CIRUJANO. Según creo,  
fue sin duda cuerpo duro,  
capaz de romper los nervios.  
La figura, en mi dictamen,  
era polígona, puesto  
que participa del cono,  
del cilindro, del...

- CABO. No entiendo esa jerga. ¿Ha sido bala?
- CIRUJANO. Sí, señor, bala, en efecto. Le entró rozando la quinta costilla falsa, hasta el hueso dorsal; rechazó al instante y penetró el mesenterio; de allí, por su gravedad, cayó al intestino recto; pasó al fémur, resbalóse por la tibia, y se la dejó entre el cutis y la carne sobre el tobillo derecho.
- CABO. ¿Declarará usted eso mismo por escrito?
- CIRUJANO. No me atrevo; porque yo no sé escribir sino recetas. (*Hace cortesía y vase.*)
- SIMEÓN. Apelo de ese informe a todo el protomedicato.
- CABO. Yo no puedo resolver; allá en la cárcel apele, si quiere hacerlo.
- (*Sale DON ALBERTO, sacando por fuerza a LORA*)
- ALBERTO. Ven a declarar.
- LORA. Señor, suélteme usted.
- CABO. ¿Qué es aquello?
- ALBERTO. Esta moza, que ahora mismo me dijo con gran misterio que había visto hacer la muerte.
- CABO. ¿Por qué callabas?
- LORA. Por miedo.
- CABO. Vaya, dime cómo ha sido.
- LORA. Yo sólo vi que Tadeo le hirió al cantor por detrás con un cuchillo, y corriendo se volvió a entrar en su cuarto.
- CABO. ¿Éste corría?
- TADEO. ¡Qué enredo!
- LORA. Si no me puedo mover... Señor Rondín, yo no miento.



Corría con sus dos pies,  
y no era manco.

CABO. Veremos.

(*Le empieza a registrar y desliar  
el brazo; un soldado, el pie.*)

Regístrele usted esa pierna.

TADEO. Si yo mismo vi el entierro  
de mis miembros... Por más señas  
que mi tío el rosquetero  
les mandó decir tres misas,  
y hubo tres días de duelo.

CABO. ¿Y este brazo ha retoñado?

(*Le desenvuelve el brazo.*)

TADEO. Usted es santo. ¡Qué portento!  
¡Milagro, milagro! Sepan  
que el Rondín me ha puesto bueno.

SIMEÓN. Tú lo mataste, bribón.

Señor Rondín...

CABO. Ya le entiendo;  
usted se queda en su casa,  
que yo al señor me lo llevo.

SIMEÓN. Preciso es que haya algún santo  
que ruegue por los caseros.

MARÍA. ¡Pobrecito!

TADEO. Adiós, beatita.

MARÍA. Todos los días prometo  
encomendarlo al Señor.

TADEO. No lo hagas, porque temo  
que oiga el Cielo tus plegarias  
y me aprieten el pescuezo. (*Se lo llevan.*)

BLASA. De lindo susto salimos.

EUSEBIA. Don Simeón, yo me alegro  
que triunfase su inocencia.

SIMEÓN. No se maraville de eso,  
porque los caseros tienen  
tres ángeles: uno de ellos  
para custodiar las llaves,  
otro para defenderlos  
de asesinos y borrachos,  
y el otro para el gobierno  
del ganado femenino.

(*Salen el JUEZ y MINISTROS, CURRA y PEPE*)

CURRA. Señor Juez, ese hombre seco  
y larguirucho es el dicho.

JUEZ. Venga usted conmigo preso.

- SIMEÓN. ¿Yo preso? ¿Cómo? ¡San Dimas!  
¿Se ha conjurado el infierno  
contra mí? Mas ¿por qué causa?
- CURRA. Vaya por mi cuenta y riesgo,  
que después lo probaré.
- JUEZ. Está bien; venga al momento.
- BLASA. ¡Ay, Simeón de mi vida!
- SIMEÓN. Mas ¿no sabremos qué es esto?  
¿Hay acaso algún Herodes  
que degüelle los caseros?
- JUEZ. Va preso por malhablado.
- SIMEÓN. ¿Yo malhablado? Es incierto;  
en esta casa no hay nadie  
más cortés ni más discreto;  
y si alguna vez les digo  
desvergüenzas, las floreo  
de modo que las aplauden  
y no forman sentimiento.
- JUEZ. La señora lo ha formado.
- SIMEÓN. No la he tocado un cabello.  
Aquí prometo probarlo.
- CURRA. Señor, por mi cuenta y riesgo.
- JUEZ. Cállese usted. ¿De qué modo  
lo probará?
- SIMEÓN. Todos éstos  
son otros tantos testigos  
que aquí mismo le presento.
- JUEZ. Está muy bien. Señorita (A EUSEBIA.)  
sírvasse usted de exponernos  
lo que hubo aquí.
- EUSEBIA. Sepa usted  
que soy doña Eusebia Cueto,  
hija de don Pedro Juan,  
comendador de Mochuelos,  
barón de Culanchigordo  
y señor de los Cangrejos.
- JUEZ. Sea para bien.
- EUSEBIA. Esa bestia...
- CURRA. Por mayor la reverencio.
- JUEZ. Tengan más modo.
- EUSEBIA. ... recibe  
en su casa un chuchumeco,  
al cual le llama compadre  
y será...
- CURRA. Cuenta con eso;



no me obligue usted a decirle  
que el señor es su cortejo.

ALBERTO. Miente usted.

PEPE. Si no estuviera  
aquí el señor, ahora mismo  
le tomaba el molde  
del hocico.

JUEZ. ¿Cómo es esto?

EUSEBIA. Me querello de este agravio.

PEPE. Y yo también me querello,  
que aunque Curra no sea santa,  
no me gusta a mí saberlo.

JUEZ. Eso no es del caso ahora;  
yo sólo saber deseo  
lo que le dijo este hombre  
a esa mujer.

EUSEBIA. No me acuerdo.

SIMEÓN. Eso prueba mi inocencia.

CURRA. Señor Juez, tienen comercio:  
ella lo regala, y él  
la tapa.

SIMEÓN. ¿Lo hará usted bueno?

CURRA. Sí lo haré.

SIMEÓN. Pronto.

CURRA. Al instante.

JUEZ. Señores, tengan silencio.  
Usted dirá lo que ha sido;  
pues según muestra el aspecto  
parece mujer juiciosa.

MARÍA. Mucho trabajo por serlo;  
pero esta maldita carne,  
por más que la atenaceo,  
siempre está tiesa que tiesa.

JUEZ. Somos débiles. Al hecho.

MARÍA. La señora y el señor  
se han dicho tantos excesos,  
que no es posible acordarme.  
Ya se ve; tengo en el cielo  
mis sentidos y potencias,  
y a lo que pasa no atiengo.  
Sin embargo, me parece  
que lo que más sentimiento  
le dio a la señora fue  
que la llamara el casero  
churrulera.

BLASA. No hay tal cosa.

CURRA. Fue mucho peor.  
LORA. No es eso;  
si le dijo zoronguera...  
SIMEÓN. Mucho; me mantengo en ello,  
pues desde que Dios arroja  
sus luces, se arma el jaleo;  
se araña la guitarrilla,  
comienza el repiqueteo  
de los palillos y sale  
a todo trapo ese cuerpo  
dando continuos balances,  
levantando y sumergiendo  
toda la popa, de modo  
que para tener los huesos  
tan süaves es preciso  
que se los unte con sebo.  
CURRA. ¡Qué tonto es don Simeón!  
Señor, por mi cuenta y riesgo.  
JUEZ. La cuenta que yo he sacado  
es que todo es un efecto  
de la mala educación  
de este país, donde vemos  
perecer entre resabios  
los más felices talentos.  
Enmiende, pues, su conducta; (A CURRA.)  
y usted advierta que si vuelvo (A SIMEÓN.)  
a recibir otra queja  
lo meteré en un encierro.  
SIMEÓN. Seguro está; en este instante  
prometo entregar al dueño  
de la casa la gran llave  
de la puerta, porque temo  
que venga la Inquisición  
a prenderme por hebreo.  
BLASA. No más casera.  
CURRA. Pues yo  
he de tomar el empleo  
por rifar con doña Eusebia.  
EUSEBIA. Yo me mudaré al momento,  
pues en la casa de Pinto  
ya tengo alquilado el cuerpo  
principal.  
MARÍA. María; vamos  
a visitar a este enfermo,  
pues nos lo mandan las obras  
de misericordia.



SIMEÓN.

¡Fuego

en el oficio! Mañana,  
con mi carpeta y tintero,  
me colocaré a la sombra  
de Cabildo, en cuyo puesto  
manejaré mil embrollos  
que me produzcan dinero.

Todos.

Y aquí da fin el sainete;  
perdonad sus muchos yerros.

(Salón. Sale Tiburcio con el peinador puesto, y un espejo en la mano)

TIBURCIO. El diablo del peluquero  
ha tardado una hora larga  
en peinarme. ¡Qué brutazo!  
(La orquesta hace como que temple.)  
Mas la orquesta... ¡Virgen santa!,  
y yo no tengo espada  
para salir. ¡Oh, qué rabia!  
¡Cisneros!

CISNEROS. (Saliendo.) ¿Qué quieres, hombre?

TIBURCIO. Préstame, por Dios, tu espada.

CISNEROS. Y yo ¿qué me he de poner?

TIBURCIO. Fídelá a Flores prestada;  
pues a bien que no haces Rey  
ni persona de importancia.

CISNEROS. Hijo mío; yo a nadie  
quiero prestar mis alhajas.

ORTEGA. (Saliendo.) Señor Tiburcio, ¿es posible  
que se ha de vestir la dama  
primero que usted? ¿No mira  
que ya templen?

TIBURCIO. Si me falta  
un espada...

ORTEGA. ¿Y el de usted?

TIBURCIO. Se le ha perdido la vaina.

ORTEGA. Usted es un descuidado.

TIBURCIO. ¿Y quién lo mete a usted en danza?

ORTEGA. Me meto porque yo soy  
el sotañor; y mañana  
he de hacer que le certanen  
el diario.

# EL DESAFÍO DE LA VICENTA

Sainete

## PERSONAS

ORTEGA.	MUÑOZ.
TIBURCIO.	HERMOSILLA.
CISNEROS.	RODRIGO.
IBÁÑEZ.	FERMÍN.
VALDIVIA.	MANUELA.
VICENTA.	

(Salón. Sale TIBURCIO con el peinador puesto, y un espejo en la mano)

TIBURCIO. El diablo del peluquero ha tardado una hora larga en peinarme. ¡Qué brutazo!  
(La orquesta hace como que templa.)  
Mas la orquesta... ¡Virgen santa!, y yo no tengo espadín para salir. ¡Oh, qué rabia!  
¡Cisneros!

CISNEROS. (Saliendo.) ¿Qué quieres, hombre?

TIBURCIO. Préstame, por Dios, tu espada.

CISNEROS. Y yo ¿qué me he de poner?

TIBURCIO. Pídela a Flores prestada; pues a bien que no haces Rey ni persona de importancia.

CISNEROS. Hijito mío; yo a nadie quiero prestar mis alhajas.

ORTEGA. (Saliendo.) Señor Tiburcio, ¿es posible que se ha de vestir la dama primero que usted? ¿No mira que ya templan?

TIBURCIO. Si me falta un espadín...

ORTEGA. ¿Y el de usted?

TIBURCIO. Se le ha perdido la vaina.

ORTEGA. Usted es un descuidado.

TIBURCIO. ¿Y quién lo mete a usted en danza?

ORTEGA. Me meto porque yo soy el sotautor; y mañana he de hacer que le cercenen el diario.



CISNEROS. ¡Que se pasa  
el tiempo!

TIBURCIO. ¡Que me sucedan  
a mí estos chascos! ¡Gualdrapa!  
(*Entrase gritando.*)

ORTEGA. Yo haré que el telón levanten;  
y, después, caiga el que caiga.

(*Vanse; y sale la VICENTA mirando a todas partes*)

VICENTA. Sola está la escena; y todos  
se enjalbegan y acicalan  
para empezar la comedia.  
¡Furores míos; al arma!  
¿Es posible que sin mí  
se hagan funciones? ¡Qué rabia!  
¡Así se exceptúa el garbo,  
las agudezas, la gracia  
de una bufa! Aqueste nombre  
es propio a mis circunstancias,  
pues no puede pronunciarse  
sin un salpicón de babas.  
¡Muero de pena! ¡Ah tiranos  
compañeros, alimañas,  
cocodrilos, hipopótamos,  
esfinges, tigres hircanas;  
vosotros me pagaréis  
este desprecio, y mi saña  
sabrà hacer comiquicidios  
en vuestras fieras entrañas!  
Mas, ¡cielos!, ¿qué es lo que miro?  
Junto al agujero (¡ay ansias!)  
tine ya el apuntador  
la comedia. Pues ¿qué aguarda  
mi furor, que no la rompe  
y en más tiras no la rasga  
que presumidas y tontas  
hay desde Cádiz a Albania?  
¡Ah tiranos! Ya veréis  
que una mujer irritada  
es peor que el basilisco;  
pues si, aun cuando nos halagan,  
damos, como el alacrán,  
con la cola la picada,  
¿qué será cuando, ofendidas,  
queramos tomar venganza?

Esto ha de ser. Hoy, agüemos  
 la función. ¡Manos, al arma!  
 ¡Muera la comedia, y rabien  
 los ingratos que me agravian!  
 Letras viles, caed a tierra (*La rompe.*)  
 como racimos de pasas.  
 Tened sepulcro debajo (*Pisa los pedazos.*)  
 de mis tacones, ¡villanas!;  
 y el baboso apuntador  
 escriba en papel de estraza  
 el epitafio, que diga:  
 «Aquí la comedia acaba  
 a las manos de Vicenta,  
 entre cuyas fieras garras  
 ni aun para echar un cigarro  
 ha quedado tira sana.»  
 Eso sí; bufen, revienten,  
 y sean de mi venganza  
 testigos, palcos, cazuelas  
 y luneta, mientras trata  
 mi enojo de hacer en ellos  
 la más horrible matanza. (*Vase.*)  
 IBÁÑEZ. (*Saliendo.*) Adiós, Vicentita. ¡Hola!  
 ¿Por qué va tan colorada?  
 ¿Si habrá reñido con alguien?  
 Pero ¿qué veo? Las tablas  
 están llenas de papeles.  
 ¿Serán, sin duda, las cartas  
 del novio? Curiosidad  
 me pica; quiero juntarlas.  
 Sed, tablas, lámina verde  
 donde leyéndolas vaya.  
 Aquí dice, pues: «Comedia»;  
 aquí, «famosa». ¡Zarazas!  
 Aquí dice... ¿Cómo es esto?  
 ¿No es la función ensayada  
 para hoy? ¡Ah!, ¡ah! Chuscona,  
 que la ha rasgado de rabia.  
 Daré cuenta al sotautor  
 para que castigue tanta  
 demasía ¡Sotautor!  
 ¡Compañeros! ¡Ah muchachas!  
 Hoy no hay comedia.  
 TODOS. (*Saliendo.*) ¿Qué es esto?  
 IBÁÑEZ. Que la Vicenta, irritada,  
 sin duda porque no tiene



- papel, ha roto de rabia  
la comedia.
- TIBURCIO. Ya no tengo  
que buscar por hoy espada.
- CISNEROS. Voime un ratito al billar.
- VALDIVIA. A pie me voy a mi casa.
- ORTEGA. Señores, ténganse todos.  
¿Así me dejan en tanta  
aflicción, cuando ya están  
encendidas las arañas,  
y la legión cazuelesca  
ha empezado a dar palmadas?
- TODOS. ¿Qué hemos de hacer?
- ORTEGA. ¡Qué sé yo;  
pues tengo un horno en la calva  
de tanto pensar!... ¿Qué haré?  
Dadme un consejo, muchachas,
- VALDIVIA. Mire usted; salga usted a echar  
todo el rintero de octavas  
que ha dicho en los besamanos  
y daré una miscelánea.
- ORTEGA. ¡Ah caribe! ¿Así te burlas?
- IBÁÑEZ. Que por Hermosilla vayan,  
y hará la comedia de  
*La brevedad sin substancia.*
- ORTEGA. No os moféis de mi pesar  
cuando doy las boqueadas.  
¿Qué he de hacer?
- TIBURCIO. Cobrar aliento.  
¿Ese corazón desmaya?  
Cuenta a público tan pío  
lo que ha pasado; y su gracia  
impetrando, procuremos  
servirle con lo que haya  
más a mano.
- TODOS. Dice bien.
- ORTEGA. Aunque tengo mala gracia  
para llorar, pues parezco  
león dentro de la jaula,  
esta vez he de regar  
con mis lágrimas las tablas.
- TODOS. Animo, y principie usted.
- ORTEGA. Público de toda mi alma:  
la graciosa, enfurecida  
porque fuera la dejaban

- de la presente función,  
la hizo pedazos...
- MUÑOZ. *(De soldado, desde el patio.)*  
Que vayan  
por otra; que hace hora y media  
que estoy hecho una fantasma;  
y sin que vea la comedia  
no voy al cuerpo de guardia.
- TIBURCIO. Señor militar, paciencia.
- ORTEGA. Señor soldado, cachaza,  
y esperarse.
- MUÑOZ. Que no quiero.
- IBÁÑEZ. De soldados y de majas  
no es pagada con dinero  
la cortedad con que hablan.
- MUÑOZ. Mire usted, señor vejete;  
diga usted a esa madama,  
de mi parte, que es usted  
un majadero de a marca.
- HERM. *(Al otro lado, sentado en un banco,  
vestido de payo.)*  
Digo, compadre comico.
- ORTEGA. Diga, compadre polainas.
- HERM. ¿Hay junción o no hay junción?
- ORTEGA. Amigo; por más que haga,  
por hoy no es posible.
- HERM. ¡Toma!  
Está buena la chanada  
de haber pagado yo el banco  
y salir con que no hay nada.
- MUÑOZ. Comedia o morir.
- HERM. Lo mismo  
digo yo que el camarada.
- VALDIVIA. Señor payo, si no hay otra...
- IBÁÑEZ. Si no hay otra, señor guardia...
- HERM. Mas que hagan cualquiera cosa,  
porque yo he dado mi plata;  
y, así, quiero ver y oír  
todo cuanto ustedes hagan.
- MUÑOZ. Comedia, comedia, pronto.
- ORTEGA. Si no hay ninguna estudiada.
- RODRIGO. *(De tuno, en un asiento.)*  
Oiga usted, seor comediante:  
ya me está doliendo el alma  
de esperar en este asiento  
sin tomar una fumada.



- Al avío; una comedia  
que me dé golpe, ¡canastas!,  
que ya me voy enfadando.
- ORTEGA. Haráse una miscelánea.
- RODRIGO. Haga usted, ¡so mascarón  
de urca!, lo que le manda  
un hombre de forma. Cuenta  
que tengo yo a mi Tomasa  
en la cazuela, y le ha dado  
ahora mismito la gana  
de ver comedia. ¡Churrús!  
Ya lo dije; y Santas Pascuas.
- MUÑOZ. Comedia, y buena.
- HERM. Comedia.  
Y mire usted; que se haga  
aquella, aquella... Ya sé:  
adonde mata la dama  
a todo el mundo.
- ORTEGA. Las señas  
que me da usted son bien claras.
- TODOS. Función, y buena.
- IBÁÑEZ. No es fácil  
de repente ejecutarla.
- FERMÍN. *(De vieja en la cazuela.)*  
Pues, señor mío, que sea;  
que hay aquí una embarazada,  
y por fuerza quiere ver  
la función que mencionaba  
hoy el cartel.
- ORTEGA. No es posible.
- FERMÍN. Pues es preciso. No nazca  
el inocente muchacho  
con la comedia estampada  
en medio de la barriga.
- TIBURCIO. Pues, abuela, que malpara;  
y, supuesto que esta clueca,  
que del gallinero salga.
- HERM. Señor; que hagan cualquier cosa.  
¿Habrá gente más machaca?
- RODRIGO. Sobre que estoy ya atufado  
de mirarle a usted la cara  
de perro mastín. ¿Me hace  
usted la concomitancia  
de hacernos una comedia?
- ORTEGA. No se puede, en dos palabras.

- RODRIGO. Pues a bien que usté algún día  
irá a la Viña.
- ORTEGA. ¡Zarazas!;  
que si me voy a bañar,  
me tirará una pedrada.  
¿Qué hacemos?
- VALDIVIA. Que cante usted  
la tonadilla de marras.
- RODRIGO. Mire usted; si canta usted  
le pego fuego a la casa.
- TODOS. Comedia.
- VALDIVIA. Que el auditorio  
grita.
- ORTEGA. Mas que griten, Paca;  
que acá otras veces gritamos  
y no oye ni una palabra.
- IBÁÑEZ. También es bueno, señores,  
que todos los palcos callan.
- MUÑOZ. A veces es porque en ellos  
no se suele ver un alma.
- ORTEGA. ¿Y ustedes han de hablar solos?
- MANUELA. *(En un palco.)*  
También de los palcos claman  
que la función prometida  
y en las esquinas fijada,  
se ejecute. Qué, ¿no hay más  
que alquilemos cualquier dama  
la silla para venir,  
y hallarnos después burladas?
- ORTEGA. Pero, señora, por Dios.
- FERMÍN. Dice bien doña Escofaina.
- MUÑOZ. Y cómo que ha dicho bien.
- HERM. El Evangelio en substancia.  
Ustedes habían de ver  
que lo pide una madama  
con tres arrobas de harina,  
muy compuesta y emplumada.
- TODOS. Función buena. Fuera, fuera.
- TIBURCIO. ¡Si un torozón os ahogara!...
- ORTEGA. ¡Que me vea sonrojado  
por una loca! Me aspara  
si no le dijese que era...

*(Sale VICENTA por el patio, a caballo)*

- VICENTA. Quedo con esas palabras;



pues ha llegado ya el fin  
de todas vuestras bravatas.

ORTEGA. ¿Qué miro? ¿Sueño o deliro?  
¿Qué haces ahí, buena alhaja?

VALDIVIA. El diablo de la fachenda...

IBÁÑEZ. Ésta es la mosca que ara.

TIBURCIO. Yo me voy a la platea,  
para ver en lo que para. (*Vase.*)

VICENTA. A espacito y buena ietra,  
dice un adagio; cachaza.  
Boquigrande sotautor,  
cuya reluciente calva  
es un plato de natillas,  
por lo lisa y jaspeada;  
y vosotros, turba infiel  
de comicales fantasmas,  
atended a mis acentos,  
escuchad las bocanadas  
que este corazón furioso  
por el aire desparrama.  
Yo soy la Vicenta, yo.  
¿Qué me miráis, africanas?  
Yo soy aquella que nunca  
habló sería una palabra.  
Pues ¿cómo, si soy yo misma,  
habéis tenido la audacia  
de haber dispuesto comedia  
sin que mi sal la salara?  
¿No sabéis que sin graciosa  
es el teatro una plasta?  
¿Ignoráis que, cuando lloro,  
se ríen a carcajadas;  
al paso que, a vuestro llanto,  
son todos unas estatuas?  
Pues ¿cómo, si esto sabéis,  
me habéis dejado plantada  
y ejecutáis la función  
sin la Vicenta? ¡Canallas!  
Este agravio está pidiendo  
la más sangrienta venganza.  
Y así, armada de un lanzón,  
del morrión y de la espada,  
os desafío, os provocho  
y os reto a campal batalla.  
Salid todos, o salid  
como os diere la regana,

que a todos o a cada uno  
os espero en la estacada  
desde el día de la fecha  
hasta el domingo de Pascua.  
Salid, traidores; y tú,  
so narices de tenaza,  
boca de serón de esparto,  
sal el primero a campaña,  
y verás cómo el ombligo  
te paso de una lanzada.  
Y en prueba de que yo soy  
capaz de tan gran hazaña,  
voy a subir al teatro  
a poneros una maza,  
para que digan las viejas,  
loros, cotorras y urracas,  
desde Cádiz a Medina  
y desde el Puerto a Chiclana,  
que sois unos estafermos,  
puercos, sucios y panarras.  
Esto he dicho y esto digo;  
mi lengua no se retracta;  
salid al campo, cobardes;  
salid, viles; y al que salga,  
mientras que logro matarle,  
idos todos noramala. (*Vase.*)

ORTEGA. Aguárdate, picotera.

LOS OTROS. Espera, desvergonzada.

FERMÍN. ¡Bien haya tu boca, amén!

¡Quién te diera en esa cara  
una docena de besos!

Si es un dije esa muchacha.

HERM. ¡Oiga usted, el de la peluca!

ORTEGA. ¿Qué quiere usted?

HERM. ¿Esta madama  
ha rompido la comedia?

ORTEGA. Sí, señor.

HERM. Tiene tal gracia,  
que aunque le rompiera a usted  
en cuatro partes la calva,  
no se me diera ni esto.

ORTEGA. Lo estimo, señor polainas.

RODRIGO. Vaya, díganos; la gente,  
cuando está la circunstancia  
mal puesta, como ahora a usted  
le sucede, *verbi gratia*,



- tira siempre a quedar bien;  
 si quiere usted una compañía,  
 iré yo, para en cayendo,  
 arrastrarlo por las patas.
- ORTEGA. ¡Viva usted cuatro mil años!  
 Vaya; si todos me halagan.
- IBÁÑEZ. Es vergüenza que mujeres  
 que atarse saben las naguas,  
 hayan sufrido este ultraje.
- VALDIVIA. Diera un brazo por pillarla.
- (Sale la VICENTA con una navaja y corre tras de todos)
- VICENTA. Pues aquí está la Vicenta,  
 ¡cobardetes!
- TODOS. ¡Que nos mata!
- HERM. Allá va mi cachiporra.
- RODRIGO. ¡Vivan las mozas de chapa!  
 (Los de fuera):  
 ¡A ellos, Vicenta!  
 (Los de dentro, de rodillas):  
 ¡Perdón!
- VICENTA. Sí perdonaré, canallas,  
 como hagáis pleito homenaje,  
 sobre esta misma navaja,  
 de que nunca habéis de hacer  
 función sin mi personaza.
- TODOS. Sí juramos.
- VICENTA. Pues con eso,  
 aquí paz y después gracias,  
 (Los de adentro y fuera):  
 ¡Viva la Vicenta; viva!
- VICENTA. A todos les doy las gracias.
- ORTEGA. Vaya, señores, al caso.  
 Ved que el tiempo se nos pasa.  
 ¿Se va la gente o hacemos  
 algo con que contentarla?
- HERM. Si hay función, allá voy yo.
- RODRIGO. Pues yo también entro en danza.
- FERMÍN. Fermín también.
- MUÑOZ. Y Muñoz.
- MANUELA. También la segunda dama.
- ORTEGA. ¿Cómo es esto? Yo estoy tonto.
- IBÁÑEZ. Habrá mayores guitarras?  
 Miren ustedes quién eran  
 los cinco que nos gritaban.

TODOS. Vaya, ved qué se dispone.

(Sale TIBURCIO y saca en la mano como una comedia)

TIBURCIO. La función que antes se echaba.

TODOS. ¿Cómo, di?

TIBURCIO. Un apasionado  
que en un asiento se hallaba,  
mirando lo que ha pasado  
partió al instante a su casa  
por una copia, que acaso  
tenía; y ahora acaba  
de traerla al vestuario,  
por que supla a la que falta.

ORTEGA. ¡Cuánto estimo su favor!

Dale, en viéndole, mil gracias.

VICENTA. Pues 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!

HERM. Y todos repetiremos  
entre festiva algazara:

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



## ESTUDIOS ESCÉNICOS

N.º 14: HANNAH E. BERGMAN. *Los entremeses post-cervantinos de la Biblioteca y Museo del Instituto del Teatro de Barcelona.*

DR. HORST HINA. *Société et langage dans le théâtre de salon. A la découverte de l'oeuvre dramatique de Miquel de Palol.*

XAVIER FÀBREGAS. *Joan Puig i Ferrer i la crisi del teatre català (1913-1917).*

JOSEP MARIA BENET I JORNET. *Divagació informativa sobre Joan Puig i Ferrer i la seva obra. Amb especial atenció a «El pelegrí apassionat».*

GUILLEM-JORDI GRAELLS. *Notes per a un estudi de «La dama enamorada».*

JOAN PUIG I FERRETER. *Correspondència inèdita.*

JOAN PUIG I FERRETER. *Un home genial.* (Farsa en un acte. Inèdita.)

N.º 15: RICARDO DOMÉNECH. *Contribución a la bibliografía de Valle-Inclán.*

JOSÉ MARÍA RODRÍQUEZ MÉNDEZ. *Ajuste de cuentas conmigo mismo.*

*Estrenos en el Teatro Romea, de Barcelona. I. Septiembre-diciembre de 1865.*

E. E. Ramon Vinyes. *Esbós biogràfic.*

ANGEL CARMONA. *Ramon Vinyes, o una víctima del Noucentisme.*

RAMON VINYES. *Arran del Mar Caribe.*

N.º 16: JUAN ANTONIO HORMIGÓN. *Valle Inclán y el Teatro de la Escuela Nueva.*

JOSEP MARIA BENET I JORNET. *Què en fem, dels actors joves?*

ARNAU PUIG. *Les arrels del teatre de Joan Brossa.* (Amb un annex que conté dos textos inèdits de Joan Brossa: *Ahmosis I*, *Amenofis IV*, *Tutenkhamon* i *Sord-mut*.)

JORDI COCA. *Sis notes.*

ANGEL CARMONA. *El meu Joan Brossa.*

FREDERIC RODA. *El meu muntatge d'«Or i sal».*

JAUME FUSTER. *L'aportació cinematogràfica de Joan Brossa. Una conversa amb Pere Portabella.*

SEBASTIÀ GASH. *Frègoli, Brossa i el «Music-hall».*

PERE GIMFERRER. *Temes i procediments de la poesia de Joan Brossa.*

ALEXANDRE CIRICI-PELLICER. *La poesia visual de Joan Brossa. Suscitador de la segona avantguarda pictòrica.*

*Relació de l'obra dramàtica de Joan Brossa.*

JOAN BROSSA. *El gran Fracaroli.*

N.º 17: JOSÉ SANCHIS SINISTERRA. *Agrupamientos, Creatividad y Desinhibición.*

CARME COMPTE. *Le théâtre actuel en Roussillon: deux dramatisations collectives.*

*Registro de funciones. Teatro Romea, II (enero-marzo de 1866).*

*Shakespeare a Catalunya, fins a 1937.*

JOSEP PALAU I FABRE. *Consideracions sobre el Shakespeare de Josep Maria de Sagarra.*

JOSEP-ANTON CODINA. «*Juli Cèsar*».

VENTURA PONS. «*Nit de reis, o el que vulgueu*». *Notícia d'un muntatge.*

WILLIAM SHAKESPEARE. *El rei Joan*. Traducció de Josep Maria de Sagarra.

N.º 18: RICARDO DOMÉNECH. *En busca del teatro de Galdós.*

DOMINGO PÉREZ MINIK. *Galdós, ese dramaturgo recobrado.*

WILLIAM H. SHOEMAKER. *La acogida pública y crítica de «Realidad» en su estreno.*

GONZALO SOBEJANO. *Efectos de «Realidad».*

GILBERTO PAOLINI. «*Voluntad*» y el ideario galdosiano.

ILDEFONSO-MANUEL GIL. *Dos encuentros con «El abuelo».*

ELENA CATENA. *Circunstancias temporales de la «Electra» de Galdós.*

JOAQUÍN CASALDUERO. «*Alceste*»: *Volver a la vida.*

EMILIO GONZÁLEZ LÓPEZ. *El drama social contemporáneo: Pérez Galdós y Gómez de la Serna.*



SUMARI  
WILLA SACK ELTON. *Autocensura en el drama galdosiano.*

ALFONSO M. GIL. *Notas e impresiones acerca del teatro de Benito Pérez Galdós.*

JORGE CAMPOS. *Nota sobre dos capítulos de «La Desheredada».*

ISAAC RUBIO. «*Alma y Vida*», obra fundamental del teatro de Galdós.

LUCIANO GARCÍA LORENZO. *Galdós desciende a los infiernos.*

JESÚS GUTIÉRREZ. *La «Pasión» de Santa Juana de Castilla.*

LUCIANO GARCÍA LORENZO. *Bibliografía teatral galdosiana.*

RICARDO DOMÉNECH. *Ética y política en el teatro de Galdós. Aproximación a «Casandra» y «Sor Simona».*

RICARDO DOMÉNECH. *Benito Pérez Galdós. «Quien mal hace, bien no espere».* Introducción.

BENITO PÉREZ GALDÓS. *Quien mal hace, bien no espere* (ensayo dramático en un acto y en verso).

M. P. JORDÀ, «*Laura a la ciutat dels sants*»: *novel·la i ficció.*

PILAR MONDÉ - IOLANDA PELICERÍ, «*Laura a la ciutat dels sants*»: *El pas d'una novel·la a una obra de teatre.*

*Obres i articles de Miquel Llor.*

*Bibliografia.*

3. TEXTOS: Miquel Llor, «*Laura a la ciutat dels sants*».

## SUMARIO DEL PRÓXIMO NÚMERO:

1. PANORAMA: JUAN ANTONIO HORMIGÓN, *El «musiktheater»: la ópera como espectáculo.*

ISABEL GARCÍA MANZANO, *«En attendant Godot»: communication ou incommunication? Une étude du langage de Beckett.*

2. CRÓNICA: PILAR MONNÉ - IOLANDA PELEGRÍ, *Miquel Llor, cronologia.*

M. P. JORDÀ, *«Laura a la ciutat dels sants»: realitat i ficció.*

PILAR MONNÉ - IOLANDA PELEGRÍ, *«Laura a la ciutat dels sants»: El pas d'una novella a una obra de teatre.*

*Obres i articles de Miquel Llor.*

*Bibliografia.*

3. TEXTOS: MIQUEL LLOR, *«Laura a la ciutat dels sants».*





**Instituto del Teatro**

