

OTRAS MÁSCARAS DEL ROMANTICISMO ESPAÑOL LAS DRAMATURGIAS DE LA RISA POPULAR (1832-1868)

Los cánones y valores estéticos por lo que discurre el teatro español durante el Romanticismo, suelen proponernos una imagen excesivamente condicionada por la omnipresencia de actitudes y recursos, inspirados todos en las nuevas categorías literarias sobre las que se sustentaba el drama romántico; género al que, por otro lado, parecía reducirse una buena parte de la historia teatral del siglo XIX. Podría llegar a pensarse, incluso, que con el estreno del *Don Álvaro*, la noche del 25 de marzo de 1835, se imponía una nueva concepción teatral en la que, de acuerdo con los principios y preceptos propios de la poética romántica, se había transformado aquel ritmo vertiginoso del espectáculo teatral español, en el que se optaba, conscientemente o no, por «la alternancia de lo alto y de lo bajo»¹; esto es, la convivencia simbiótica de hablas y voces de ascendencia dramática preferentemente dualística², condensadas en la diversidad de géneros que se sucedían en el espacio de una sola representación³.

Si bien es cierto que dicho estreno teatral supone para la literatura española el

¹ «Lo spettacolo praticato in tutto il Siglo de Oro e oltre, consisteva infatti, come si sa, in un susseguirsi velocissimo di dolce scozzesi: musica, loa, primo atto del dramma, intermezzo comico, secondo atto, secondo intermezzo, terzo atto, mascherata, bailo finale, il tutto nell'incredibile tempo di due ore o poco piú.

Quello che per un regista odierno sarebbe stato, a dir poco, un sacrilegio, ossia l'alternarsi a folie ritmo cinematografico, di alti e bassi, brividi di paura e grasse risate, battute violente e bef-farde sghignazzate, era invece l'unico mezzo atto a placare la collera spagnola, e, ciò che sembra ancora piú strano, veniva apprezzato come un sommo merito anche dalle persone colte e dagli stessi scrittori e critici». (CESCO VIAN, *Il teatro «Chico» spagnolo*, scelta, introduzione e commento di..., Istituto Editoriale Cisalpino, Milano, 1957, pag. 24).

² A este respecto, seguimos las tesis que defienden la naturaleza «polifónica» del teatro breve, de acuerdo con los criterios metodológicos establecidos por Bajtín en sus trabajos clásicos: *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais* (Barral, Barcelona, 1974) y *Problemas de poética de Dostoievski* (Breviarios del Fondo de Cultura Económica, México, 1986). Una aplicación práctica de la metodología bajtiniana al teatro corto en el «Estudio preliminar» a *Teatro breve de los siglos XVI y XVII*, edición de Javier Huerta Calvo (Taurus, Madrid, 1985, págs. 7-94), donde se incluye una completa bibliografía sobre el tema.

³ Durante todo el siglo XIX se conservan prácticamente inalterables, salvo casos excepcionales como el «teatro por horas», los esquemas básicos de la dramaturgia clásica española; consistentes en el mantenimiento de una cadena escénica y espectacular en la que, sobre la base de un ritmo vertiginoso, se insertaba un cierto «gongorismo» teatral, y una mezcla deliberada de géneros dramáticos, que iban desde la comedia o el drama central, hasta el entremés, la jácara, el baile, la loa o la mojiganga; géneros estos últimos diseñados desde «una indudable *unidad de funciones*: la risa, la provocación o la subversión, con el sustrato común de lo festivo, lo irracional, lo paródico,

triumfo del Romanticismo — en palabras de Allison Peers⁴ —; y la afirmación definitiva de ciertas tendencias románticas sobre la escena española; no logra, sin embargo, alterar los esquemas básicos del discurso escénico y dramático, que continuaba respetando, en la representación, aquella dicotomía de actitudes y fórmulas, en la que se privilegiaba la alternancia de lo serio y lo bufonesco; el paso, casi inmediato, de la grandilocuencia a lo cómico.

Desde esta perspectiva, el análisis de la escena romántica podía resultarnos mucho más diverso y plural, al albergar formas y actitudes que, hasta ahora, apenas habían merecido la atención de la crítica⁵; relegando, con todo ello, a un muy secundario plano, una posible historia de los géneros dramáticos coitos, que como la tonadilla o el sainete, permanecían vigentes para un sector muy importante del público, y sobre los que se reflejaría — como sin querer —, cierta revalorización de lo popular, de la mano de un reencuentro con el sombrero y la capa que quiso arrebatarse a los usos y las costumbres españolas.

Otro matiz del problema que pretendemos abordar, podría centrarse en constatar cómo las transformaciones, tanto éticas como estéticas, propuestas en el *Maclas, El trovador*, o el propio *Don Álvaro*, se ven en la necesidad, más forzosa que voluntaria, de convivir con un tipo y una forma de hacer teatro, de evidencias y claves que, al menos en apariencia, se alejaban de las nuevas consignas y ortodoxias, que ahora se erigían en modelo de lo oficial; formas teatrales que, no obstante, también se verían muy posiblemente matizadas, cuando no transformadas, por esa misma convivencia, que venía a radicalizar, incluso, aquellos elementos propios de la pieza cómica. Dicho de otro modo, había que preguntarse si esas modificaciones que afectaban a la naturaleza ética de la obra central — ya desde los cambios operados en plena Ilustración — alteraban también, y en consecuencia, la carcajada de la pieza corta con la que convive⁶.

Con todo ello, esta convivencia ética, entre la atmósfera de lo dramático y lo

lo carnavalesco.» (EVANGELINA RODRÍGUEZ CUADROS, «La gran dramaturgia de un mundo abreviado», en *Edad de Oro*, núm. 4, Universidad Autónoma de Madrid, 1985, cit. pág. 203).

⁴ *Historia del movimiento romántico español*, 2 Vols., Gredos, Madrid, 1973.

⁵ Encontramos algunas notables excepciones, como es el caso de la labor crítica de José Subirá, centrada fundamentalmente en el estudio y el análisis de la tonadilla escénica (*La tonadilla escénica*, 3 Vols., Tipografía y Archivos, Madrid, 1928-1930).

⁶ Estas mismas apreciaciones han sido más o menos constatadas en las transformaciones que se producen en la escena durante el siglo XVIII, fundamentalmente a partir de las reformas introducidas por la Ilustración. Cfr. RENÉ ANDIOC, *Sur la querelle du théâtre au temps de Leandro Fernández de Moratín*, Bordeaux, 1970; versión española *Teatro y sociedad en el Madrid del Siglo XVIII*, Fundación Juan March/Castalia, Madrid, 1976. A este mismo respecto puede consultarse ALBERTO GONZÁLEZ TROYANO, «Teatro y cultura popular en el siglo XVIII», en *Draco. Revista Literatura Española*, núm. 2, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1990, págs. 193-211.

cómico, parecía albergar, sin embargo y un a riesgo de resultar contradictorio, ciertos motivos y mecanismos socioliterarios que van a propiciar el paulatino, pero progresivo, divorcio entre unas fórmulas y otras ⁷, de acuerdo con el proceso de atomización cultural que rige muchas de las transformaciones de la centuria decimonónica, y que consiguen separar, incluso, lo que el carácter ilustrado no pudo, posiblemente, ahora, por el influjo y el peso de una burguesía que observaba lo popular — tradicionalmente ligado a lo cómico en el teatro español — como una materia de estudio y análisis ⁸; lo que muy pronto se reflejaría en un tipo de literatura que, de modo muy deliberado, pretendía el redescubrimiento de la realidad española, bajo las directrices de una ficción costumbrista sobre la que se depositaba una determinada imagen de lo español ⁹.

Pero el problema a tratar precisaba otro tipo de matizaciones en las que se evidenciara cierta trayectoria de las escuelas cómicas del siglo XIX, que parecían tener en la comedia de figurón y en la reproducción del mundo burgués un buen sistema en el que instalar, con precisión y verosimilitud, una sonrisa y una sátira de reminiscencias claramente moratinianas que, poco a poco, irán derivando en un tipo de comedia centrada en el análisis, a veces paródico, de una burguesía media, que se erigía, ahora, en protagonista absoluto de la escena con este tipo de piezas.

De modo convergente a esta línea, más o menos rastreable dentro del teatro español decimonónico, la escena romántica también va a dar cuenta de otro tipo de comicidad, más mediatizada por la insistencia de una mecánica teatral que requería la obligada presencia de un tipo de pieza corta, en la que tenían cabida todos aquellos elementos y actitudes que se marginaban en la obra principal de la representación. Y es aquí, en este tipo de teatro, donde podemos detectar, supra-genéricamente, una serie de rasgos literarios de la mano del sainete, el vaudeville,

⁷ Es curioso constatar cómo este divorcio, entre unas fórmulas y otras, es una actitud más o menos rastreable a partir de los escrupulosos rigores que se establecen en la mentalidad ilustrada; lo que, por otra parte, no parecía afectar al escritor dentro de la mentalidad barroca: ahí están los paradigmáticos ejemplos de Calderón, Cervantes, Góngora o Quevedo, cuyas obras admiten una diversidad de actitudes que van, en el caso de Calderón, desde la gravedad y solemnidad oficial del auto sacramental, hasta el carácter ciertamente paródico y bufonesco de sus piezas cortas.

⁸ «Fue entre finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, coincidiendo con la progresiva desaparición de la cultura popular, cuando el *pueblo* o el *folk* comenzó a ser materia de interés para los intelectuales europeos. Sin duda, tanto los artesanos como los campesinos se vieron sorprendidos cuando vieron sus casas invadidas por hombres y mujeres con trajes y hablas de clase media, quienes les insistían para que les cantasen sus canciones, o les narrasen sus cuentos tradicionales.» (PETER BURKE, *La cultura popular en la Europa moderna*, Alianza Universidad, Madrid, 1991, pág.35).

⁹ Cfr. JOSÉ F. MONTESINOS, *Costumbrismo y novela. Ensayo sobre el redescubrimiento de la realidad española*, Castalia, Madrid, 1972.

la astracanada, el bufo, la parodia, la sicalipsis, la tonadilla escénica, o el posterior género chico; teatro, en el que por su carácter secundario y «poco serio», cristalizarían, de modo más espontáneo, ciertos conflictos y estrategias dinamizadoras de las transformaciones teatrales, que rigen la evolución del espectáculo escénico durante el Romanticismo¹⁰.

Por toda esta serie de consideraciones, se hacía más o menos necesario dejar constancia del papel y la función que van a desempeñar estas otras formas de la escena romántica; pues en ellas, en estos géneros «menores», «frivolos», poco importantes, «anecdóticos», como se ha venido insistiendo desde ciertos sectores de la crítica más académica, es donde encontramos un mundo sincréticamente abreviado de recursos, fórmulas y propuestas — muchas de ellas experimentales — dotadas, las más de las veces, de una virtualidad teatral más acorde con la realidad del espectáculo y las motivaciones de unos públicos, que, de este modo, veían satisfechos, a través de la ficción y la comicidad teatral, una buena parte de sus gustos y aspiraciones, no siempre tan acordes con los rigores de lo institucionalizado, lo supuestamente culto, o lo aparentemente serio.

En esta línea, señala Yxart, en su análisis de la escena decimonónica¹¹, uno de los elementos que más condicionan la fortuna del teatro romántico. Se refiere el crítico a la cada vez mayor importancia que, dentro de la arquitectura técnica de la representación teatral, va a tener lo escenográfico, lo espectacular, y dentro de todo ello, lo musical¹².

Al hilo de esta última frase, conviene detenerse en precisar una de las claves más deícticas de esos géneros complementarios, que consistía en el relevante papel que desempeñaba la música, lo que venía a otorgar un valor añadido a este tipo de

¹⁰ Un acercamiento a la evolución del espectáculo en el siglo XIX en NARCISO DÍAZ DE ESCOBAR y FRANCISCO DE P. LASSO DE LA VEGA, *Historia del teatro español. Comediantes, escritores y curiosidades escénicas*, Tomo II, Montaner y Simón eds., Barcelona, 1924. Para el estudio e interpretación del teatro corto moderno y contemporáneo, pueden ser de cierta utilidad los criterios aplicados a la pieza barroca, salvando las obvias distancias cronológicas. Véase nota 2.

¹¹ *El arte escénico en España*, 2 Vols., Imprenta «La Vanguardia», Barcelona, Tomo I: 1894, Tomo II: 1896 (Edición facsímil en Alta Fulla, Barcelona, 1987).

¹² «A pesar de todo, el teatro va empezando a funcionar con algo que hasta ahora no tenía, que es la popularidad, el interés de la gente a través de lo escenográfico, a través, sobre todo, de la locura por la música [...] El peligro, pues, para el teatro que a nosotros nos interesa en este momento, el teatro de verso, está por ahí: por una lado, por la ópera; la zarzuela, que empieza a minarle el terreno, y el folklore.» (GUILLERMO DIAZ-PLAJA, «Perfil del teatro romántico español», en *Estudios escénicos*, núm. 8, Diputación de Barcelona, 1963, pág. 53- Cfr. también DAVID T. GIES, «Entre drama y ópera: la lucha por el público teatral en la época de Fernando VII», en *Bulletin Hispanique*, T. 91, núm. 1, 1989, págs. 37-60.

piezas, dadas aquellas transformaciones teatrales en las que se venía a privilegiar un espectáculo para la vista y los oídos.

Por otra parte, y dentro del perpetuo debate sobre el estado del teatro español, que tanto preocupara a Moratín o a Larra, se establece otra polémica, no menos importante, en la que vendrían a condensarse muchas de las consideraciones que, de modo deliberado o intuitivo, afectaban a la trayectoria de esa escena subsidiaria. Se trataba del problema sobre la formación de una ópera nacional ¹³, que pudiera servir, más o menos, de alternativa válida y eficaz al furor filarmónico desatado por la invasión de la ópera italiana, que se implantaba sobre la escena española con fuerza gracias a autores como Bellini, Rossini, Mercadante o Donizetti, en competencia con un tipo de zarzuela que, a partir de 1832, recuperaba los cauces renovadores iniciados por Ramón de la Cruz en el siglo anterior ¹⁴, y que tenía en Ventura de la Vega o Manuel Bretón de los Herreros sus continuadores más inmediatos. Un debate, por otro lado, que resultaba estar íntimamente ligado a las trayectorias estéticas por las que optaban ciertos géneros dramático-musicales, más o menos, hasta 1868, año en el que, modestamente, va a surgir la alternativa lírica y dramática que supone el llamado «Género Chico», renovando una escena afincada en ortodoxias que, poco o nada, decían a un público que comenzaba a dar síntomas de aburrimiento y acusar cierto cansancio ¹⁵.

Y es en el marco de este debate donde pueden establecerse muchos de los condicionantes y mecanismos que dan lugar a la aparición de un teatro musical en el que, al parecer, se refugiaban y polarizaban ciertas estéticas populistas, de la

¹³ A este respecto puede consultarse ANTONIO PEÑA Y GONI, *España desde la ópera a la zarzuela*, Alianza editorial, Madrid, 1967; FRANCISCO ASENJO BARBIERI, *La Zarzuela*, Imprenta de José M. Ducazcal, Madrid, 1864; y Luis CÁRMENA Y MILLÁN, *Cosas del pasado. Música, literatura y tauromaquia*, Imprenta Ducazcal, Madrid, 1904.

¹⁴ En 1832 se estrena la obra *Los enredos de un curioso* de RAMÓN CARNICER, PEDRO ALBÉNIZ y BALTASAR SALDONI, con motivo de la inauguración del conservatorio madrileño. Con esta obra, llamada por los autores *melodrama*, se intenta un teatro musical español independizado del hablado, de acuerdo con los patrones que había propuesto Ramón de la Cruz en el siglo anterior. Es conveniente señalar, también, que en esta época, siguiendo las indicaciones de José Subirá, la *tonadilla escénica* se encuentra en una etapa de excesiva complejidad; lo que, en ocasiones, hace que tenga tantos personajes como cualquier otro género teatral. Cfr. JOSÉ SUBIRÁ, *La tonadilla escénica. Sus obras y sus autores*, Labor, Barcelona, 1933.

¹⁵ Con la aparición del Género Chico, al amparo del sistema del «teatro por horas», se consigue una cierta renovación de las costumbres y usos teatrales; ya que el nuevo sistema consistía en la representación continua de cuatro obras cortas independientes, lo que consigue abaratar el precio de las funciones (25 céntimos frente a los 250 de una función grande) y el consecuente éxito popular. Este sistema permacerá vigente, más o menos, hasta la primera década del siglo XX. Cfr. M. PILAR ESPÍN TEMPLADO, *El teatro por horas en Madrid. 1870-1910*, 2 Vols., Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1987.

mano de la zarzuela, el sainete y la tonadilla escénica; fenómeno, por otro lado, que dentro de un análisis del panorama teatral europeo, coincide cronológicamente con las consignas del «*Théâtre de poche*» de Théophile Gautier, el redescubrimiento en Francia de la «*Commedia dell'Arte*» por Maurice Sand, el «*Théâtre en liberté*» de Víctor Hugo y la revalorización de la producción dramática goldo-niana ¹⁶.

En este contexto, mediatizado también por la aparición de un costumbrismo que había optado, deliberada y consecuentemente, por ofrecernos una exótica imagen de lo español, surge un teatro popular ¹⁷ que va suponer una reelaboración, consciente o no, de elementos y actitudes literarias que se habían venido fraguando al amparo de una ética romántica, para la que el mundo popular constituía, sin lugar a dudas, una fuente inagotable de inspiración y una materia literaria fácilmente adaptable a las exigencias y la retórica de los nuevos cánones que exigía la ficción literaria.

Surge, así, un modelo de productividad teatral, el «*Género Chico*» ¹⁸, que, de modo más intuitivo que deliberado, suponía una alternativa coherente y eficaz a las anquilosadas maneras del teatro grande, agotado en sus fórmulas románticas o en los folletones dramáticos como *La pata de cabra* o *Genoveva de Bravante*, y que, por otro lado, también daba puntual cuenta de esa primacía de lo espectacular, de la mano de su naturaleza centáurica, mitad literaria, mitad musical. Un teatro, en otro orden, que, de modo espontáneo, se reencontraba con un público popular tras casi un siglo de teatro burgués; y que reclamaba para sí — en palabras de Yxart — la mejor tradición del teatro corto español, desde Lope de Rueda hasta los saineteros Ramón de la Cruz y el gaditano Juan Ignacio González del Castillo, como incluso llegó a insinuar Pedro Salinas ¹⁹; repitiendo los esquemas básicos de

¹⁶ Cfr. el volumen conjunto *Les innovations théâtrales et musicales italiennes en Europe aux XVIII et XIX siècles*, Publications du Centre de Recherches d'Histoire comparée du Théâtre et du drame musical, Université de Paris IV - Sorbonne, Presses Universitaires de France, 1991. También CESCO VIAN, *Op. cit.*

¹⁷ Podía resultar de cierto interés comprobar las afinidades literarias e intencionales que relacionan este teatro «chico» con el costumbrismo romántico; para ello pueden consultarse los trabajos de PILAR ESPÍN TEMPLADO, «El sainete del último tercio del siglo XIX, culminación de un género dramático en el teatro español», en *Epos. Revista de Filología*, Vol. III, UNED, Madrid, 1987, págs. 97-122; y ALBERTO ROMERO FERRER, «De la estructura del artículo costumbrista a la morfología del sainete moderno fin de siglo», en *Teoría, Crítica e Historia literaria*, (José A. Hernández ed.), Seminario de Teoría de la Literatura de la Universidad de Cádiz, 1992, págs. 443-452.

¹⁸ Cfr. JOSÉ DELEITO Y PIÑUELA, *Origen y apogeo del Género Chico*, Revista de Occidente, Madrid, 1949; una bibliografía en Alberto Romero Ferrer, «El Género Chico: hacia una bibliografía crítica», en *Draco. Revista de Literatura Española*, núm. 2, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1990, págs. 231-262.

¹⁹ «Este género chico parece marcar también una vertiente muy antigua en el arte dramático

aquél, esto es: ausencia de verdadera acción dramática, galería de personajes fijos e invariables, papel aglutinador del escenario, pertinencia de lo cómico, y recreación de ciertas esferas del mundo popular²⁰.

En esta misma tradición del teatro cómico corto podrían, muy posiblemente, evidenciarse otro tipo de factores de naturaleza geográfica e histórica, ceñidos al papel desempeñado por ciertos espacios, como portadores de una tradición sainetera, más o menos constatable, y en la que se reflejarían algunas de las transformaciones estéticas, si no surgidas, sí potenciadas en plena época romántica.

Este podría ser el caso de la ciudad gaditana, espacio en el que, por la complicitad de factores de diversa procedencia, se mantenían vigentes hábitos, conductas y maneras, de ascendencia supuestamente popular y que habían surgido, primero, como mecanismo de rechazo frente al cosmopolitismo ilustrado; y, posteriormente, se habían radicalizado como respuesta a la forzada presencia del invasor napoleónico.

A estas circunstancias contextuales de excepcionalidad histórica habría también que añadirles otros motivos de excepcionalidad literaria, que explicarían el cultivo del sainete como un género propio, y la proyección literaria de la ciudad como marco y espacio de ficción privilegiado para este tipo de piezas²¹.

No era de extrañar, pues, que el modelo gaditano fuera uno de los cauces y recursos, junto con el madrileño, que, más y mejor, se adscribieran a la estética populista del Género Chico; ya que, por un lado, entroncaba con el ambiente doceañista, aún vigente en la mentalidad de la época, y por otro, suponía un marco nada despreciable, en el que potenciar los conflictos, los personajes, los mecanismos y las exigencias propias de este nuevo «*teatro chico*»²², con el que la ciudad se identificaba insistentemente.

En relación con todo ello, tampoco era de extrañar que zarzuelas cortas como

español. En coincidencia y coexistencia con las más originales y densas obras de nuestro teatro antiguo asoman siempre, a través de los años, obras en que se populariza una disidencia del culto-rismo dramático o del gran populismo estilizado. Es un popularismo elemental, primario, de organización muy simple. Es en Lope de Rueda el paso junto a la comedia italiana. Es en Cervantes los entremeses junto a *Numancia* o el *Rufián*. Es en el siglo XVIII el sainete de Ramón de la Cruz junto a los intentos neoclásicos [...] Visto así, el género chico representaría, con respecto a la tradición literaria española, una última forma de este teatro popular y realista que ha acompañado siempre a nuestras máximas obras dramáticas.» (PEDRO SALINAS, «Del género chico a la tragedia grotesca», en *Literatura Siglo XX*, Alianza editorial, Madrid, 1989, págs. 128-129).

²⁰ Cfr. el volumen conjunto *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*, Anejos de la revista *Segismundo*, C.S.I.C, Madrid, 1983.

²¹ Cfr. los estudio reunidos en *Casticismo y Literatura en España*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1992; donde se incluyen diversos trabajos al análisis de este problema.

²² A este respecto puede consultarse ALBERTO ROMERO FERRER, *El Género Chico. Introduc-*

La Revoltosa, El baile de Luis Alonso o *¡Al agua patos!* se debieran a autores de origen gaditano como Carlos Fernández Shaw, Javier de Burgos o José Jackson Veyán, proveedores incansables del Género Chico, con una extensa nómina de obras que, indudablemente, constituyen una parte muy importante de la historia interna y externa del teatro corto decimonónico ²³; y muy posiblemente, también, el último peldaño de una tradición, que el Romanticismo no hizo sino incentivar, gracias a aquella revalorización y reinención del pueblo y lo popular, como portadores inequívocos de lo «supuestamente» propio, nacional y autóctono.

ALBERTO ROMERO
Universidad de Cádiz

ción al estudio del Teatro Corto Fin de Siglo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1993.

²³ A un posible catálogo de saineteros gaditanos afincados en Madrid, donde conocieron el éxito y donde sus obras se estrenaron, hay que añadir otro catálogo, aún por realizar, y posiblemente no menos significativo, de autores que desarrollaron su actividad literaria en su ciudad natal, aprovisionando, con cierta regularidad, los escenarios gaditanos con este tipo de piezas, bien dentro de aquella alternancia arquitectónica propia de la escena española, o bien, en funciones por horas. Nombres como Francisco Sánchez del Arco, José Sánchez Albarrán, José Sanz Pérez o Víctor Caballero y Valero pueden servirnos para ilustrar esta faceta de la actividad teatral gaditana.