

LA PROYECCIÓN TEATRAL Y ROMÁNTICA DE ANDALUCÍA: «EL GÉNERO ANDALUZ»

La crítica sobre el teatro español de la primera mitad del siglo XIX ha avanzado muy poco más allá del tan traído y llevado drama romántico, a excepción de los atinados comentarios de Yxart en torno a la cauces de la comedia postmoratiniana, o las observaciones más recientes del maestro Caldera. El panorama al respecto, de igual manera, parecía ignorar el aún vigente sistema de representación dramática, anclado hasta bien entrado el siglo, en la mezcla, en la alternancia, junto con la obra principal, de piezas breves, de carácter más desenfadado, cómico, incluso paródico.

En este sentido, convenía subrayar ciertas tradiciones teatrales que, de la mano del sainete, el baile dramático o la tonadilla escénica, dentro de una amplia gama de posibilidades, conformaban una buena parte del caudal dramático que, alterno con el llamado *teatro serio*, poblaban los escenarios, no sin cierta expectación. En algunos casos dichas piezas podían, incluso, convertirse en el auténtico centro de la representación, en el auténtico reclamo¹.

Pero dentro de las posibles claves estéticas que configuran esta tradición dramática, debíamos resaltar una serie de rasgos más o menos distintivos que, solidarios con la propia poética interna del género, también presentaban cierta permeabilidad, cierta complicitad, con las estrategias socioliterarias del momento.

Nos referimos, con ello, a la vocación extremadamente costumbrista de este tipo de pieza dramática, dentro de una gama de posibilidades que referenciaban, de modo muy preferente, de muy exclusivo, los espacios andaluces, como reclamos de sus argumentos y motivaciones estéticas. Hasta tal punto es así, que dicho teatro, el que había optado por el reclamo del sur, llegaría a denominarse como *Género Andaluz*.

Con todo, en cierto sentido, se daba forma dramática a un conjunto de resortes, de claves, de imágenes que, sin desertar de aquella tradición sainetera del sur, conectaba ampliamente con una de las vocaciones más exitosas del Costumbrismo Romántico: el costumbrismo andaluz².

¹ Cfr. René Andioc, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, Castalia, 1988.

² Con el título *El costumbrismo literario y pictórico en Andalucía*, se celebró un seminario organizado por la Universidad Internacional Menéndez y Pelayo en Sevilla, en octubre de 1995; entre dichas intervenciones convenía subrayar la de Gregorio Torres Nebrera, "Costumbrismo y teatro: la aportación de Rodríguez Rubí"; Leonardo Romero Tobar, "Teatralidad y andalucismo en el Madrid de mediados del siglo XIX"; Andrés Peláez, "El teatro del siglo XIX, modelo de la pintura costumbrista"; y Alberto Romero Ferrer, "En torno al costumbrismo del *Género Andaluz*". Todo ello, ahora recogido en volumen, se encuentra en prensa..

A este respecto, aunque no nos detengamos en ello, sí convenía recordar el papel desempeñado por los modelos establecidos en las *Escenas Andaluzas* de Estébanez Calderón³, en la configuración de la imagen romántica de Andalucía; una imagen más literaria que real - todo sea dicho de paso-, pero que también ejercería su radical, su aplastante, influencia sobre la segunda, llegando incluso a transformarla en algún que otro aspecto.

En síntesis, por tanto, la tradición teatral andaluza inaugurada a finales del siglo XVIII por saineteros como el caso del gaditano González del Castillo, durante la primera mitad del XIX se adaptaría a los nuevos condicionantes estéticos, también éticos y morales, creados al amparo del Costumbrismo. A su vez, la imagen de Andalucía que habían forjado autores como Estébanez Calderón, también se dejaría sentir en un tipo de teatro, de bajo coturno y raíz generalmente cómica, que llegaría a conocerse bajo la denominación de *Género Andaluz*.

Entre la nutrida *galería* de autores que cultivaron este tipo de pieza cómica, podemos destacar entre otros, al malagueño Tomás Rodríguez Rubí, José Sánchez Al-barrán, José Velázquez y Sánchez, José María Gutiérrez de Alba, José Sanz Pérez o los prolíficos e incansables tres hermanos Sánchez del Arco⁴. A este respecto también convenía destacar la incursión de García Gutiérrez con su autoparodia de *El Trovador, Los hijos del tío Tronera*. La *abigarrada* nómina de obras que encontramos en este terreno testimonian, con una solvencia más que suficiente, la importancia de este tipo de teatro, cuyas claves interpretativas - técnicas e intencionales -conectaban muy ampliamente con aquella misma *mimesis costumbrista* que surge para identificar una nueva forma de concebir el hecho literario, a partir de las directrices establecidas, en el seno de la Literatura Española, por Larra o Mesonero⁵.

Una declaración teórica del problema en su vertiente teatral la encontramos en Tomás Rodríguez Rubí, para quien el teatro debía ser un *reflejo*, un *dibujo de costumbres*⁶.

³ Edición de Alberto González Troyano, Madrid, Cátedra, 1985.

⁴ Cfr. Piero Menarini, *El teatro romántico español (1830-1850). Autores, obras, bibliografía*, Bologna, Atesa Editrice, 1982.

⁵ Cfr. José Escobar, "La mimesis costumbrista", en *Romance Quarterly*, XXXV 1988, págs. 261-270.

⁶ "Es, pues, el teatro - nos dice el autor-, según mi leal entender, y de estos ejemplos se desprende, escuela, porque advierte, enseña, ilustra; y "reflejo de costumbres", porque las modela, dibuja o retrata: una institución que, aunque de naturaleza compleja, es, en el mejor ejercicio de sus funciones, uniforme, concreta, indivisible" (*Discurso acerca de la excelencia, importancia y estado presente del teatro (1847)*, Discurso de Ingreso de la Real Academia Española, Imprenta Nacional, Madrid, 1860, págs. 430-431).

Rodríguez Rubí utiliza el término *costumbres*, y lo hace como expresión del nuevo concepto moderno de mimesis, aunque - eso sí - trasladando el problema desde los terrenos de la prensa periódica donde se había fraguado la nueva condición semántica del término, a los vistosos y controvertidos cauces de la escena.

Pero para entender el marco teórico en el que se mueve Rodríguez Rubí y en relación con el *Género Andaluz*, es necesario tener presente el prólogo que Ramón de la Cruz puso a la edición de sus obras en 1786, en el que se insiste en lo que él considera como la vocación última de su teatro,

copiar lo que se ve, esto es, retratar los hombres, sus palabras, sus acciones y sus costumbres.

Como se ha señalado en alguna que otra ocasión⁷, el ideal literario que utiliza Ramón de la Cruz consistía en la "veracidad costumbrista"; un concepto que, a todas luces, se va a manejar, y muy consciente de sus precedentes literarios, como el principio estético en la nueva literatura que implica *El Curioso Parlante*. En esta misma línea, dicho aspecto ya quedaba muy explícito en los propios comentarios que acompañaban a veces los títulos de las piezas: *La feria de Mairena (Cuadro de costumbres andaluzas)*, *La velada de San Juan en Sevilla (Cuadro de costumbres andaluzas)*, *Un jaleo en Triana (Cuadro cómico lírico)*. Por otro lado, dentro de este marco teórico, tampoco había que olvidar la sugerencia que Montesinos nos proponía al decirnos que el cuadro de costumbres, en tanto género literario, aspiraba a ser una *narración "dramática"*⁸.

De aceptarse, pues, estas consideraciones en torno al concepto *costumbres*, como expresión de los nuevos objetivos e intenciones literarias, y sus más que relaciones directas con el sainete y el teatro corto⁹, dada su vocación dramática, convenía preguntarse por qué la fuerza, la preferencia de Andalucía, como un terreno donde verificar, donde proyectar, incluso experimentar, la nueva perspectiva que implicaba la mirada costumbrista, desde las esferas de la escena.

Entre las múltiples razones que podrían insinuarse como responsables de esta preferencia teatral por el Sur, no conviene perder de vista un contexto más general, al que

⁷ Joaquín Álvarez Barrientos, "Del pasado al presente. Sobre el cambio del concepto de imitación en el siglo XVIII español", en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, núm. 1, 1990, págs. 219-245.

⁸ *Costumbrismo y novela. Ensayo sobre el redescubrimiento de la realidad española*, Madrid, Castalia, 1960, pág. 14.

⁹ Cfr. Alberto Romero Ferrer, "De la estructura del artículo costumbrista a la morfología del sainete moderno", en *Teoría, Crítica e Historia Literaria* (J.A. Hernández Guerrero ed.), Universidad de Cádiz, 1992, págs. 443-452.

el teatro, el mundo de la escena, no va a permanecer ajeno. Me refiero con ello a los valores depositados, ahora bajo los ropajes del Romanticismo, en el mundo marginal, en los bajos fondos. En este sentido las posibilidades que nos ofrecía la entonces considerada "Puerta de Oriente", encajaban plenamente dentro del nuevo orden estético. El mundo del proscrito, el bandolero, la gitana, el picaro, el fuera de la ley; todos ellos encontraban en Andalucía una escenografía muy verosímil, muy acorde con sus necesidades literarias. El prestigio artístico del Sur, respaldado desde diferentes sectores - el mundo gráfico, la pintura¹⁰ -, dejaría sentir su presencia, al proveer de materiales directos o indirectos, un mundo teatral para el que esos materiales *a priori* parecían haberse diseñado. Así, la búsqueda romántica de la identidad, la interpretación como signo trágico del aplastamiento del individuo, o el derivado interés por la vida no contaminada, encontraban en el caso andaluz un modelo literario muy convincente.

En relación con esta moda de corte andalucista, el acercamiento de Andalucía al resto de Europa, también había sido propiciado - hay que subrayarlo - gracias a fenómenos como la Guerra de la Independencia, cuyos escenarios (la batalla de Bailén, el sitio de Cádiz) parecían haber encontrado en la geografía andaluza un convincente modelo de resistencia a la invasión napoleónica. En este sentido, la presencia forzosa del francés en tierras andaluzas había también posibilitado el juego de intrigas, muchas de ellas novelescas, así como el resurgir de ciertas figuras que podrían considerarse como muy emblemáticas, muy simbólicas del entorno; entre ellas, el bandido generoso y la gitana. Efectivamente, una hojeada a estas piezas, ponen de manifiesto la supremacía de ambos personajes. Gitanas y bandoleros pueblan este tipo de teatro, conformando alrededor de ellos una escenografía muy acorde con la imagen colorista, de fuerte contraste, que reclamaba la escena del momento. Títulos como *El contrabandista* (1841), *La feria de Mairena* (1843) de Rodríguez Rubí, *La fábrica de tabacos de Sevilla* (1850) de Sánchez Albarrán o las explícitas piezas *Diego Corrientes o el bandido generoso* (1850) de José María Gutiérrez de Alba, y *El rayo de Andalucía y guapo Francisco Esteban* de Sánchez del Arco, testimonian esta predilección del género por el personaje marginal, aunque provisto ahora de atributos y valores muy positivos de cara a la comunidad de la que se convierten en sus intérpretes más eficaces¹¹.

Y dentro de estas tipologías, ciertamente marginales, convenía destacar las expectativas que despertaba el gitanismo que acompañaba muchas de estas figuras.

¹⁰ Alberto Villar Morellán, 'Andalucía: periferia en la tradición', en *Centro y periferia en la modernización de la pintura española (1880-1918)*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1993, págs. 224-275-

¹¹ Como base metodológica, pensamos muy oportunas a este respecto, las consideraciones de Julio Caro Baroja en "Sobre la formación y el uso de arquetipos en Historia, Literatura y Folklore", en *Ensayos sobre la cultura popular española*, Dosbe, Madrid, 1979, págs. 89-168.

Me refiero con ello, a las posibilidades que para la recreación dramática de este tipo de piezas, ofrecía los entornos del flamenquismo y sus espacios más vitales, como era el caso de la taberna. En este sentido, volvíamos a encontrarnos con un mundo - el mundo de la taberna - cuyos resortes de teatralización se van a ver explicitados en este *Género Andaluz*. En otras palabras, gracias a este significativo, y nada ocasional, espacio podía darse cobertura y verosimilitud literaria no sólo a los personajes, sino también a la inclusión del baile y el canto, como hábiles reclamos dentro de los esquemáticos argumentos que exhiben piezas como las ya citadas con anterioridad.

Pero junto a todos estos resortes de clave literaria, el acercamiento de Andalucía a Europa se encuentra muy condicionado por otros aspectos, ajenos a la literatura, pero ampliamente imbricados en la génesis del costumbrismo meridional, y que se verán reflejados en estas piezas de *Género Andaluz*¹².

Sin embargo, dentro de este entramado, hay aún otro factor, posiblemente más decisivo para la formación de este teatro. Me refiero a la labor desempeñada por muchos artistas españoles - artistas plásticos¹³ -, que se ven obligados a plegarse ante toda aquella gama de tipos e imágenes preconcebidas por la mirada del extranjero, para satisfacer así la demanda pictórica que de esos mismos arquetipos se produce en el mercado de arte europeo. Es el caso, por ejemplo, de pintores como Juan de Hermida o el jerezano Juan Rodríguez Jiménez "El Panadero"; cuyas pinturas podrían considerarse, con todo rigor, como un claro precedente del costumbrismo romántico de corte andaluz.

Pero lo más curioso de este tipo de pinturas, al lado de sus motivos - la buenaventura, bandoleros, gitanas, majos, tabernas, ferias - es la doble perspectiva de enfoque temático y técnico que encontramos. Es una pintura que se fundamenta en la exposición de un tipo individual, o bien en la descripción de un determinado paisaje concreto, esto es, una escena. En ambos casos, de acuerdo con el público al que iban dirigidos, se ha producido una cuidada selección previa de rasgos. Como puede observarse la presencia de la mirada exterior mediatiza la mirada de lo propio¹⁴.

¹² Me refiero, con ello, a la llegada a Londres de un grupo de exiliados, y a la labor que desempeñan cuando, por motivos editoriales, se les pide que escriban sobre España; es el caso de las *Cartas de España* de José María Blanco-White, donde ya de una forma muy palpable se empiezan a desplegar algunas de las claves que fraguarían la imagen romántica del Sur, y que gracias a esa vocación exagerada de la mirada romántica, generaría una vasta producción novelesca y teatral de tema español.

¹³ Cfr. Antonio Reina Palazón, *La pintura costumbrista en Sevilla (1830-1870)*, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1979.

¹⁴ Si continuamos echando un vistazo al panorama pictórico posterior vamos a encontrarnos con una radicalización técnica y temática mucho mayor. La mirada extranjera continúa ejerciendo su

Por otro lado, a mediados de 1837 Jenaro Pérez Villaamil comienza su *España monumental y artística*, e incluye algunos grabados de José Domínguez Bécquer; entre ellos destacan tres escenas andaluzas: *La feria de Mairena*, *Ladrones en una venta* y *Un baile de gitanos*.

Dentro de este cómplice contexto, un poco más tarde, surge el *Género Andaluz*; y en él se repiten los mismos temas, los mismos tópicos y las mismas técnicas que habían impregnado ciertas corrientes plásticas y literarias durante el todo el reinado de Fernando VII.

Aceptadas más o menos todas estas circunstancias en torno a los sedimentos que encontramos en este tipo de teatro, ciertamente popular, convenía detenerse ahora en establecer su tipología temática y sus procedimientos técnicos, en relación también, con las formas expositivas que encontramos en el modelo de Estébanez Calderón, y en los motivos de la pintura costumbrista andaluza¹⁵ entre 1833 y 1870.

Dentro de la nómina de títulos rastreados, y siempre teniendo a cierta Andalucía como escenario, destaca un grupo de obras que fijan su atención preferentemente en los tipos - aquellos mismos que se habían codificado durante el primer tercio del XIX-. La maja, la gitana, el bandolero, el torero, también el mendigo, el picaro o el mozalbete, son objeto de un análisis teatral. Todo en la obra gira en torno a su figura. Prima, por tanto, una descripción fisiológica, en la que se han exagerado teatralmente, aquellos rasgos que podríamos considerar como más esenciales, más deícticos de su comportamiento, de cara a un tipo de trama en la que se han incluido cierto ambiente novelesco y cierta intriga en torno a sus facciones o atributos. En esta línea encontramos dos piezas de significativa relevancia, dado el éxito con el que fueron acogidas. Me refiero a *El contrabandista* de Rodríguez Rubí y a la ópera cómica *El tío Caniyitas* del gaditano José Sanz Pérez.

Así, por ejemplo, en relación con la obra de Rodríguez Rubí - una obra que se estrenaría con música, muy andaluza también, de Basilio Basili - resulta de cierto interés, cómo con esta pieza se inaugura una fuerte tradición teatral en torno al estereotipo del bandido generoso, a la que sin duda contribuirían también fenómenos como el cordel o determinadas tradiciones autóctonas¹⁶.

poderosa influencia: en 1831 Richard Ford vive en Sevilla, en 1832 el pintor John Frédéric Lewis se encuentra en Andalucía, en 1833 el pintor escocés David Roberts inicia su viaje por el Sur.

¹⁵ Cfr. Luis Quesada, *La vida cotidiana en la pintura andaluza*, Focus, Fundación de Cultura de Sevilla, 1992.

¹⁶ Ahí quedan, por ejemplo, las distintas versiones de *Diego Corrientes o el bandido generoso* de Gutiérrez de Alba, de 1850, 1856, 1860, 1865, 1872, así hasta un total de dieciséis ediciones localizadas en nuestro rastreo, o la pieza ya citada de Sánchez del Arco *El rayo de Andalucía y guapo Francisco Esteban*.

También dentro de esta misma línea, y dada la extraordinaria fortuna posterior del personaje, había que destacar ciertas fisiologías femeninas. Sería el caso de obras como *La cigarrera de Cádiz* de 1848, de José Sánchez Albarrán, donde encontrábamos más que simples coincidencias con la creación de Mérimée. La pintura, otra vez, nos confirmaba la fuerza y el arraigo de ambos motivos; cuadros como *Contrabandistas en la Serranía de Ronda* de Manuel Barrón, o *Una cigarrera* de Antonio Cabral Bejarano serían buenos ejemplos de ello.

En contraste con este tipo de obras, encontramos otro grupo, posiblemente más generoso, que, al igual que sucede con la tipología del cuadro de costumbres, prefiere darnos una visión de un aspecto de la vida de estos mismos personajes, relacionado bien con el oficio o sus modos de diversión. La mirada teatral, ahora, se centraba no en la exclusividad de los perfiles individualizadores de los personajes, sino en los rasgos más sobresalientes de su entorno social, profesional o paisajístico. La perspectiva de la *escena* se impone gradualmente, aunque de forma esporádica, el autor puede centrarse en alguna tipología específica, pero siempre sin perder la perspectiva del entorno, del medio. La fisonomía del personaje, del tipo, quedaría evaluada por su imbricación como un elemento más dentro de la escena.

Para este tipo de obras, el autor cuenta también con un repertorio, más o menos tópico, de situaciones y motivos que, al igual que ocurría con los tipos, se van a ver refrendados por el Costumbrismo romántico, desde los simbióticos terrenos del artículo costumbrista hasta la plástica del segundo tercio del siglo.

La escena se puebla ahora de romerías, ferias y bailes que, por sí solos, constituyen el motivo dramático de la pieza. Los contextos elegidos por el autor, le sirven para traernos a la vista y al oído, fragmentos de "*realidad*". Para ello, generalmente, se echa mano de situaciones marcadas por la incidencia de lo propio, de lo autóctono, pero siempre desde cierta expectación, a veces perplejidad incluso, ante lo expuesto. En otras palabras, de esa "*realidad*" se extraen y aíslan los elementos más referencia-Íes de aquella vida "no modificada", "no transformada" por la civilización. A su vez, también se puede optar por distintos motivos, la ciudad o el campo; y dentro de aquella, una taberna o una calle pueden ser el hábitat más adecuado para ubicar, desde la verosimilitud exigida en este tipo de obras, la acción del "cada día" que se pretende retratar: *La fábrica de tabacos de Sevilla* de José Sánchez Albarrán, o *Un jaleo en Triana* de Gutiérrez de Alba, pueden ilustrarnos esta otra posibilidad del género.

Sin embargo, muy reveladora de las singularidades que nos ofrecen estas piezas teatrales, al igual que podría ocurrir con otros formatos literarios, es la ubicación rural. En otras palabras, había que preguntarse si en esta extremada proyección de Andalucía, ahora como escenario teatral, jugaba un papel, si no determinante, sí al menos muy incidente, la configuración del mundo rústico. Una configuración que, en *contraste con otras geografías españolas*, se había mantenido más *aislada*, más reticente a los cambios de

todo orden que sacuden el siglo. Sólo así podía comprenderse *la machacona insistencia, por ejemplo, de la pintura costumbrista*¹⁷ en retratar una imagen del campo andaluz que destilaba un sospechoso ensimismamiento, un abigarrado casticismo¹⁸, que se perpetuaría, con mucha facilidad, como la imagen contemporánea de Andalucía, a veces incluso, como la imagen de todo lo español¹⁹.

En otras palabras, parecía como si la fuerza del escenario agrario andaluz reclamara para sí la exclusividad de un tipo de teatro que, bien por razones históricas, bien por motivos de ascendencia estética, había permanecido más o menos fiel -como había ocurrido con Madrid - a una *escenografía geográfica*, preferentemente meridional. Era ahí, por tanto, donde había que contextualizar aquellas responsabilidades aludidas y, cuya presencia se evidenciaría, a veces incluso de modo muy con-flictivo, durante todo el siglo XIX.

Tal vez, como ya había intuido - y muy bien, por cierto - Barbieri²⁰, el problema entroncaba, con cierta precisión, con un complejo sistema de motivaciones estéticas que, desbordando los límites de las tablas, había consolidado toda una convincente imagen, literaria y musical, de España, de referencias y preferencias claramente vinculadas a la evocación romántica y exótica de la, entonces considerada, *puerta de Oriente*-Andalucía.

Se trataba, en todo caso, de una extraña amalgama de coincidencias literarias que remitían también, forzosamente, a determinadas transformaciones que, en el orden ético y estético, sufre la sociedad y mentalidad españolas de la Ilustración al Romanticismo.

Todo un proceso de tránsito al que no serían ajenos episodios, tan radicales como decisivos para la historia y al proyección literaria de España, como eran la invasión napoleónica o la posterior, y legítima, respuesta de la Guerra de la Independencia.

Se trataba de un teatro que se nutría también, en última instancia, de tales acontecimientos, muy propicios para dar cobertura - aún más si cabía - a aquella popular, rebelde y salvaje imagen del escenario autóctono.

¹⁷ Pensamos en cuadros como *Las lavanderas al pie de Ronda* de Manuel Barrón y Carrillo, o *La vendimia* de Domínguez Bécquer.

¹⁸ Cfr. José Carlos Mainer, "La invención estética de las periferias", en *Centro y periferia en la modernización de la pintura española (1880-1918)*, págs. 26-33.

¹⁹ En este mismo sentido, así nos describía Rodríguez Rubí su visión del campo andaluz: "*Vista del campo de Mairena: varios puestos repartidos convenientemente de fruteros, aguaduchos, buñolerías, etc., etc., Concurrencia de gente de todas clases: algazara que se confunde con las voces de los que venden y con el ruido de las guitarras, castañuelas y panderos de una fiesta que se supone dentro.*" (*La feria de Mairena*, pág. 3).

²⁰ Cfr. Emilio Casares Rodicio, "Concepción dramática y estructuras morfológicas en la creación lírica de Barbieri", en *Francisco Asenjo Barbieri. I El hombre y el creador*, Madrid, Publicaciones del Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1994, págs. 425-458.

Y dentro de estas coordenadas, Andalucía, su abrupto paisaje, su evocador pasado o su cierto orientalismo resultaban hábiles reclamos teatrales que, por motivos muy diversos - prestigio, moda, desconocimiento o comodidad - se instalaron ampliamente en cierto gusto más o menos mayoritario.

Con todo, dentro del proyecto literario y teatral - no olvidemos el valor escenográfico de estas piezas - que subyace en el denominado *Género Andaluz* prevalece siempre una imagen de Andalucía que no pretende convertirse en un reflejo más o menos logrado de la realidad, tal y como se intentaría años después, sino que, por el contrario, la propuesta que nos ofrece, al centrar su atención selectivamente en ciertos ambientes castizos, elimina, destierra, todo aquello que pudiera pervertir la armonía o la felicidad literaria en la que parecen desarrollarse sus pequeños argumentos; unos argumentos - dicho sea de paso - meros pretextos en los que ubicar, instalar, las imágenes preconcebidas de un escenario, más diseñado desde la admiración de la mirada foránea, que desde la observación pormenorizada de esa misma realidad que se dice o se pretender retratar.

Además, dada la vertiente cómica y ligera que preside el diseño de muchos textos, también había que considerar un tipo de ubicación más o menos acorde con dichos propósitos. En este sentido, también había que traer a colación la pervivencia de corte ruralista en la escena del XIX²¹, de la mano de una serie de arquetipos cómicos, cuyos mejores resultados podían observarse, precisamente, en los ambientes rurales y campesinos.

De cara, pues, a destacar el tono amable de estas piezas, también encontrábamos un humor nada desdeñable en la configuración de este teatro. Así, dentro de esta perspectiva destacaba el tono humorístico, cuando no, descaradamente paródico de sus argumentos o sus situaciones. Efectivamente, la parodia teatral²² encontraba en este tipo de piezas un campo bastante amplio para dar rienda suelta a todas sus posibilidades. El ejemplo, bastante representativo del alcance de este teatro, lo encontramos en la pieza cómica *Los hijos del tío Tronera*, parodia del chichlanero Antonio García Gutiérrez de su drama *El Trovador*²³.

²¹ Cfr. Alberto Romero Ferrer, "Mimesis costumbrista y ruralismo en el teatro lírico del XIX", en *El siglo XIX... y la burguesía también se divierte (Actas del I Congreso de Historia y Crítica del Teatro de Comedias)*, Fundación Pedro Muñoz Seca, El Puerto de Santa María, 1995, págs. 186-196.

²² Cfr. Salvador Crespo Matellán, *La parodia dramática en la literatura española*, Ediciones Universidad de Salamanca, 1979,

²³ En relación con esta otra posibilidad del género, no convenía perder de vista dos aspectos muy indicativos de su naturaleza. De un lado, encontrábamos un cierto sedimento estructural en la parodia del período neoclásico, de la mano fundamentalmente del sainete.

El papel que, dentro de lo que podría ser una historia de la parodia dramática en el siglo XIX, desempeña el *Género Andaluz* resulta muy relevante dada su simbiótica imbricación en los mecanismos teatrales de la época, pero también dada su ascendencia dramática. Con el *Género Andaluz* se continuaba, en cierto sentido, aquella tradición cómica del Sur que había tenido en el sainete dieciochesco uno de los logros dramáticos más exitosos y paradójicamente emblemáticos de período ilustrado.

Desde el punto de vista técnico, por tanto, este tipo de pieza, generalmente en un acto, entroncaba con la fuerte tradición del teatro corto en España²⁴, muchos de cuyos rasgos - esquematismo, sentido de la caricatura, galería de tipos populares, situaciones cómicas, ubicaciones contemporáneas, ausencia de argumento - se acoplaban mecánicamente, consciente o no de ello, a las técnicas propias del Costumbrismo decimonónico.

Como puede desprenderse de estas sugerencias, de una u otra manera, todo este mundo teatral parecía estar íntimamente unido a una Andalucía, más literaria que real - todo sea dicho de paso-; pero en la que eran fácilmente verosímiles actitudes que, como la fiesta, el flamenquismo o cierto tipo de comicidad, formaban parte inexcusable de su paisaje real, pero también - cómo no - de su escenario y ficción teatrales.

Imagen y teatro, al menos desde la perspectiva del *Género andaluz* habían encontrado en Andalucía una compleja simbiosis entre naturaleza, paisaje y cultura, de la mano de un escenario cuya proyección teatral traspasaba, radicalmente, los extraños límites que, de modo invisible pero latente, separan siempre la realidad de la ficción, y que, para el caso del teatro, delimitaban en sí mismos otro mundo incluso más fascinante, más entusiasta, que el real.

ALBERTO ROMERO FERRER
Universidad de Cádiz

Para ello nos basta con traer a colación el *Manolo* "tragedia para reír o sainete para llorar", *El Muñuelo*, "tragedia por mal nombre", *Zara* "tragedia en menos de un acto" que parodia la conocida *Zaire* de Voltaire, e *Inesilla la de Pinto* "sainete trágico" que nos ridiculiza *Inés de Castro*. De otro, debíamos subrayar el florecimiento de la parodia a lo largo de todo el teatro en España durante el XIX y el primer tercio del XX. Textos como *Tanhauser*, *el estanquero*, *La Golfemia*, *Carmela* (parodia de *Carmen*), o *La venganza de don Mendo* hablan, por sí solos, de la fuerza y el arraigo de esta forma de hacer teatro, que durante el Romanticismo incrementará su prestigio a costa de hacernos reír con lo que irónicamente años antes nos debía hacer llorar.

²⁴ Cfr. Miguel Ángel Garrido Gallardo, "Notas sobre el sainete como género literario", en *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*, CSIC, Madrid, 1983, págs. 13-22.