

LA ILUSTRACIÓN Y EL «REDESCUBRIMIENTO» DEL PUEBLO.  
EL SAINETE Y LA TONADILLA ESCÉNICA O EL TEATRO  
COMO «PINTURA EXACTA DE LA VIDA CIVIL  
Y DE LAS COSTUMBRES ESPAÑOLAS»

ALBERTO ROMERO FERRER\*

Uno de los aspectos más virulentos de la batalla teatral de la Ilustración va a consistir en el rechazo casi unánime de los sectores más radicales de la nueva mentalidad hacia el mundo del sainete y la cultura popular. El discurso oficial de la ética y estética neoclásicas verá en el sainete y en toda su larga parentela dramática una forma de hacer teatro poco adecuada a los nuevos gustos oficiales (García Lorenzo, 1988; Romero Ferrer, 1991) que, sin embargo, desde el recuerdo de su ascendencia barroca, se hacían prácticamente con el control de las tablas, a pesar de las reformas y reglamentos de nuevo cuño en torno a la modernización y civilización de la escena en todos los ámbitos de su alcance (Romero Ferrer, 2013).

Desde un plano teórico, en 1757, el problema ya se había planteado (Maravall, 1991) cuando se documenta por primera vez el término *civilización* (Álvarez de Miranda, 1992: 383-384; Escobar, 1984: 91). Y en lo que respecta al ámbito teatral, junto a la presencia del repertorio barroco, será en el género breve de los intermedios de la función y su transformación hacia nuevas formas más civilizadas donde se concentren un buen número de tensiones y críticas en torno a una concepción del teatro que debía debatirse dentro de la dialéctica «civilización *versus* barbarie». Una oposición de contrarios que en dicho teatro se va a articular en torno a las coordenadas de la petimetría y el majismo dieciochescos (Sala Valldaura, 1998), como trasuntos de ciertas realidades sociales en torno a las costumbres y comportamientos de los sectores más populares de la población, que nutrían de argumentos, situaciones y personajes dichas formas teatrales.

Lo cierto es, como ha señalado González Troyano (1990), que para todos aquellos sectores más oficiales de la cultura de la Ilustración, el sainete resultaba un teatro inmoral y antiestético, además de peligroso que debía desterrarse, o en todo caso «civilizarse» dentro del proyecto de «regeneración» que sacude la vida teatral española, especialmente en la segunda mitad del XVIII.

---

\* Universidad de Cádiz.

Parte del razonamiento ilustrado en torno a este problema tenía que ver con la irrupción en la vida política y social de las clases populares a partir de la Revolución francesa. Un pueblo que se convierte en el protagonista central de dicho acontecimiento, para desde ese protagonismo —que tiene mucho de teatral— dar el salto como foco de atención de las emergentes clases burguesas, que observarán dichas clases populares como una auténtica cantera artística, fácilmente de asimilar algunos años más tarde con las nuevas mentalidades y el también emergente nacionalismo romántico.

Era ahí donde había que situar la irrupción del costumbrismo en el siglo XVIII y su posterior desarrollo en el XIX, como nueva forma de mirar y reflejar la vida peninsular a través de la «realidad popular». Una perspectiva que implicaba un convulso periodo de domesticación que, en los terrenos del arte dramático, se desarrollará dentro de la batalla ideológica y estética de la cultura de la Ilustración española, pero que también afectaba a las demás esferas de la vida del país. En otras palabras, uno de los aspectos más contradictorios e intensos de la Ilustración —también en toda Europa— va a consistir en el «descubrimiento del pueblo» como entidad social, pero también como entidad artística y cultural. Y es ahí donde surgen los conflictos: «Craftsmen and peasants were no doubt surprised to find their houses invaded by men and women with middle-class clothes and accents who insisted they sing traditional songs or tell traditional stories» (Burke, 1978: 3). Este proceso, que se venía incubando desde la primera mitad del XVIII, tendrá su punto de mayor inflexión en el tránsito de la Ilustración al Romanticismo (1750-1850), una vez superados los conflictos de rechazo por parte de las elites ilustradas, que observaban lo popular como algo bárbaro e indecoroso (Escobar, 1984). Una dialéctica que tiene en el teatro uno de sus focos de mayor conflictividad, dado su alcance público así como por las expectativas que se habían depositado en él como escaparate de la política ilustrada en cuanto medio educativo y escuela moral.

La escena pronto se hará eco de esta efervescencia o «redescubrimiento» del pueblo. En primer lugar, por la fuerza de la tradición del teatro breve barroco que se nutría de personajes y situaciones de ascendencia popular, y, en segundo lugar, por la eliminación de los antiguos «entremeses de Trullo», que desaparecen de los teatros de la Corte en 1780, para ser sustituidos por la tonadilla escénica y el nuevo sainete dieciochesco. Un proceso de cambios de gustos y prácticas escénicas que supone una de las facetas más complejas y polémicas de la batalla teatral de la Ilustración y su vasto programa de modernización cultural (Romero Ferrer y Rubio Jiménez, 2013), donde no encajaba en modo alguno el mundo «bárbaro», la «insolencia picaresca», que refrendaban estas formas de teatro.

Desde la cultura oficial de la Ilustración, sainete y tonadilla escénica, a pesar del proceso de cierto refinamiento que habían sufrido respecto a sus ascendientes del siglo XVII y principios del XVIII, sin embargo, resultaban a todas luces un teatro poco adecuado e inmoral (Palacios, 1983) que, por tanto, debía censurarse:

Las majas —escribía Samaniego en 1786—, los truhanes, los tunos, héroes dignos de nuestros dramas populares, salen a la escena con toda la pompa de su carácter y se pintan con toda la energía

del descaro y la insolencia picaresca. Sus costumbres se aplauden, sus vicios se canonizan o se disculpan, y sus insultos se celebran y se encaraman a las nubes (*El Censor*, 1972: 172).

O para referirse a las «desvergonzadas» tonadillas, subraya:

En ellas verá Vm. compendiados todos los vicios de nuestros sainetes, amén de otros muchos que le son peculiares. Este sí que es el imperio donde dominan las majas y los majos. Las naranjeras, rabaneras, vendedoras de frutas, flores y pescados, dieron origen a estos pequeños melodramas: entraron después en ellos los cortejos, los abates, los militares y las alcahuetas (*El Censor*, 1972: 173).

Como se desprende de todo ello, el reflejo de lo popular, y, por tanto, de sus rasgos más diferenciales desde el punto de vista diatópico y diastrático, además de razones que tenían que ver con sus raíces en la tradición del entremés antiguo, había que relacionarlo con las transformaciones que se estaban produciendo en lo referente a la percepción de la realidad y su traslación a los más diversos ámbitos artísticos. Una situación que desde la literatura se traduce en lo que se denomina como «mímesis costumbrista» (Escobar, 1988). Un enfoque que expondrá Ramón de la Cruz para reivindicar el carácter moderno y civilizado de su teatro, frente a los juicios de valor peyorativos, como los referidos en las citas anteriores, que lo denostaban. Por eso, para el sainetero de Madrid, su teatro no era sino una

Pintura exacta de la vida civil y de las costumbres españolas [...] No hay ni hubo más invención en la dramática que copiar lo que se ve, esto es, retratar los hombres, sus palabras, sus acciones y sus costumbres. Y queda convencido que yo invento cuando retrato los payos y los hidalgos extravagantes de las provincias de mi Nación, y los majos baladrones, las petimetras caprichosas y los usías casquivanos de mi lugar [...]. Los que han paseado el día de San Isidro su pradera, los que han visitado el Rastro por la mañana, la Plaza Mayor de Madrid la víspera de Navidad, el Prado antiguo por la noche [...] en una palabra, cuantos han visto mis sainetes, reducidos al corto espacio de veinticinco minutos de representación [...] digan si son copias o no de lo que ven sus ojos y de lo que oyen sus oídos, si los planes están arreglados al terreno que pisan, y si los cuadros no representan la historia de nuestro siglo (Cruz, 1786: LIV-LVI).

Desde este mismo enfoque «costumbrista», Moratín se refería a este teatro. Pero lo hacía desde una perspectiva moral muy distinta:

Allí se representan con admirable semejanza la vida y costumbres del populacho más infeliz: taberneros, castañeras, pellejeros, tripicalleros, besugueras, traperos, pillos, rateros, presidarios y, en suma, las heces asquerosas de los arrabales de Madrid: estos son los personajes de tales piezas. El cigarro, el garito, el puñal, la embriaguez, la disolución, el abandono, todos los vicios juntos, propios de aquella gente, se pintan con coloridos engañosos para exponerlos a vista del vulgo ignorante, que los aplaude porque se ve retratado en ellos. Procuran agradar a la canalla más soez [...]. Pintan con coloridos engañosos todos los vicios juntos (Fernández de Moratín, 1973, carta 35).

Ambas perspectivas morales opuestas, pero con un mismo enfoque técnico, convierten al sainete y la tonadilla en dos de los soportes más importantes en la configuración del imaginario colectivo en relación con la realidad nacional que, frente a la comedia, que centraba

sus focos de atención en los intereses de la burguesía, se mostraba ahora en su diversidad más diatópica, al dar cuenta de situaciones, espacios y personajes que debían interpretarse —como de hecho ocurrió— como un espejo más o menos fidedigno de la vida del país, como «una pintura exacta de la vida civil». Por esta razón, sus referencias tenían que estar en la vida cotidiana, en la vida de la calle. Este es uno de sus rasgos más significativos: su estrecha relación con la actualidad y la sociabilidad popular de la época.

En otro orden, también había que traer a colación las posibilidades que para el costumbrismo ofrecía la renovación de la escenografía teatral a partir fundamentalmente de las reformas introducidas en 1767 por el conde de Aranda, quien ordena a la Junta de Teatros «que se retiren los paños o cortinas de la escena y se sustituyan por decoraciones pintadas» (Arias de Cossío, 1991: 30), señalando la necesidad de que intervengan los pintores en la realización de los decorados. Ello redundará en un evidente progreso técnico y material de la escenografía, mediante la incorporación de decorados y telones que van a permitir otorgar un mayor realismo al espacio escénico, una circunstancia que no escapa a autores como Cruz, quien así podía llevar con mayor facilidad técnica dicha «vida civil» a sus sainetes.

Y de todo ese mundo real de «los hombres, sus palabras, sus acciones y sus costumbres» (Cruz, 1786: LIV), destacan dos. Se trata del majismo y plebeyismo andaluz y el madrileño (Sala Valldaura, 1998), sin descartarse tampoco otras ascendencias regionales, como es el caso de la galería de personajes de otras procedencias: gallegos, vizcaínos, montañeses, murcianos, con sus peculiaridades lingüísticas, profesionales y de indumentaria, como se observa en la zarzuela *Las labradoras de Murcia* (1769) o en su fin de fiesta *Las provincias españolas unidas por el placer* (1789). En cierto sentido, asistíamos a un primer «redescubrimiento de la realidad española», en afortunada expresión de Fernández Montesinos (1965), aunque él la utilizaba para referirse al problema de la novela costumbrista de la segunda mitad del XIX.

No obstante, son el majismo andaluz y madrileño los que van a acaparar la mayor atención, como correlatos teatrales de una curiosa acción de aplebeyamiento cultural que se observa entre los sectores más aristocráticos de la sociedad española, como subrayaría Carmen Martín Gaité en sus *Usos amorosos del dieciocho en España* (1972), quienes van a adoptar como propios modas, comportamientos y patrones lingüísticos supuestamente populares, en un complejo proceso de travestismo social y transculturalización que tiende a ofrecernos una idealizada imagen de dichos sectores —los barrios de las periferias, los gremios artesanales, el mundo rural— sometidos a las claves del majismo dieciochesco.

Las razones de esta singladura, y significativamente de su ubicación andaluza y madrileña, hay que buscarlas en sus respectivos contextos económicos y sociales, al estar referidos de manera muy exclusiva a las ciudades de Madrid y Cádiz. Las dos ciudades más expuestas a la contaminación cosmopolita y, por tanto, también más proclives a mimetizar lo foráneo, por razones muy diversas: Madrid es la capital del reino y Cádiz es la urbe cosmopolita que ostenta el monopolio comercial con Ultramar. Todo ello unido a una fuerte actividad teatral que consigue que sus coliseos se transformen en espejos de sus respectivos entornos sociales y urbanos, que aparecían retratados en la escenografía y los tipos. Debido a ello, era normal

que el sainete alcanzara aquí una mayor difusión y continuidad, repitiendo en clave cómica la dialéctica social del petimetre y del majo.

Esto es lo que sucede en las obras de Ramón de la Cruz y del gaditano Juan Ignacio González del Castillo —los dos saineteros más profesionalizados de la época—, así como en muchas de las tonadillas madrileñas de un músico como Blas Laserna, frente a las piezas andaluzas de otro importante autor como era Manuel García<sup>1</sup>.

El caso es que en numerosos sainetes tanto de Cruz como de Castillo se van a utilizar los contrastes entre la petimetría —trasunto de la modernidad— y el majismo —trasunto de lo antiguo—, dentro de un juego de oposiciones más básicas entre el mundo más «civilizado» de la ciudad enfrentado sistemáticamente con el del payo. Una oposición que se acentúa por el contraste entre currutacos y campesinos, y el complejo de superioridad de los primeros frente a la rusticidad y simpleza de los segundos: campesinos y artesanos, lugareños de aldea, taberneros, caseras, majos y majas de las periferias. La mirada teatral, que opta siempre por la perspectiva positiva del lugareño o la del majo, se centrará en la ridiculización de lo cursi, lo afectado de los comportamientos, las maneras de hablar, vestir o actuar, y la consecuente supremacía del «brío» o la «bizarría» como equivalentes de honradez y naturalidad, rasgos que se atribuían como propios de ese pueblo, que ahora se pone en escena.

Ambos dramaturgos tratan este asunto de la confrontación entre petimetres y payos / majos, de manera muy intensa en las últimas décadas del XVIII, bien mediante la recreación de un escenario rural (La Mancha, una feria de ganado), o bien directamente desde la teatralización de lo urbano. Es lo que se observa en las piezas *La civilización* y *Las usías y las payas* de Cruz, o en *Un lugareño en Cádiz* y *La feria del Puerto* de Castillo. En todas ellas, la censura se centra en la frivolidad de las costumbres de la gran ciudad, el exceso del lujo y la importancia de la apariencia, frente a una identidad básica cuyas raíces se encontraban en aquellos otros sectores de la sociedad que no se habían dejado contaminar por la invasión de lo moderno, como algo ajeno a lo autóctono: lo popular como último reducto de la autenticidad de la nación (Torrecilla, 2008: 101-126).

Surgían así en el teatro las primeras imágenes costumbristas de la vida peninsular, a caballo entre la idealización del mundo rústico y la condena moral de la petimetría. Unas imágenes que se proyectan desde la perspectiva ilustrada de la ciudad, para marcar el diseño de la supuesta diversidad cultural peninsular. Una óptica que incluso servirá de motivo dramático a Ramón de la Cruz en su ya citado fin de fiesta *Las provincias españolas unidas por el placer*, en cuya acotación inicial se puede leer: «El teatro representa parte de Madrid mirando desde más arriba del Hospital de la calle de Atocha, mirando las calles de árboles que dirigen a este

<sup>1</sup> En los terrenos del sainete y la tonadilla escénica nos encontramos con una larga lista de autores de muy distintas procedencias profesionales, como, por ejemplo, el censor de comedias Nicolás González Martínez, el fiscal Antonio Pablo Fernández, el cómico Sebastián Vázquez, José Landeras, José López de Sedano, José Ibáñez, y los también cómicos Luis Moncín, José Ibarro y José Concha, además de otros autores más conocidos, como Comella, Valladares de Sotomayor, Zavala y Zamora, Manuel Fermín de Laviano o Fermín del Rey, cuyas respectivas facetas como saineteros han permanecido en un segundo lugar (cfr. Fernández Gómez, 1993).

santuario, con vista del altillo y ermita de San Blas, fuente de la Sirena, puerta del Jardín Botánico» (Cruz, 1990: 435).

Para desde allí ir dando la bienvenida a vizcaínos, gallegos, asturianos, murcianos y andaluces, tal y como se indica en su relación de personajes (ibíd.: 434).

En cualquier caso, Madrid se transforma en escenario literario en el sainete, especialmente en el caso de Cruz, que recreará en su abundante producción dramática de piezas breves, como también en sus zarzuelas —*Las segadoras de Vallecas* (1768)—, el entorno en el que vivían los madrileños, con especial atención hacia aquellos espacios públicos más concurridos y en los que, por tanto, mejor se podía ofrecer una visión panorámica de la vida diaria. Así en *La pradera de San Isidro*:

Se entran y se descubre la vista de la ermita de San Isidro en el foro, sirviendo el tablado a la imitación propia de la pradera con bastidores de selva, y algunos árboles repartidos, a cuyo pie estarán diferentes ranchos de personas de esta suerte. De dos árboles grandes que habrá al medio del tablado, al pie del uno, sobre una capa tendida, estarán ESPEJO, CAMPANO, PAQUITA y la GUERRERA, de payas, merendando, con un burro en pelo al lado, y un chiquillo de teta sobre el albardón, que sirve de cuna, y le mece ESPEJO cuando finge que llora. Al pie del otro estarán bailando seguidillas la MÉNDEZ y la ISIDORA, con ESTEBAN y RAFAEL, de majos ordinarios, de trueno, y la JOAQUINA, etc. Al primer bastidor se sentará NISO, solo, sobre su capa, y sacará su cazuela, rábanos, cebolla grande, lechugas, etc., y hará su ensalada sin hablar, y al de enfrente estará arrimado CALDERÓN, de capa y gorro y bastón, con una rica chupa, como atisbando las mozas; seis u ocho muchachos cruzarán la escena con cántaros de agua y vasos y ramos de álamo, y al pie del telón en que está figurada la ermita se verá el paseo de los coches, y a un lado un despeñadero en que rueden otros muchachos; y, en fin, esta vista puede el gusto del tramoyista hacerla a muy poca costa, y hacerla plausible con lo referido y lo que se le ofrezca de bello y natural. En ella GERTRUDIS y VICENTA se pasean vendiendo tostones y ramilletes (Cruz, 1996: 66-67).

De la misma manera en el *Manolo* la «escena es en Madrid, y en medio de la calle ancha de Lavapiés, para que la vea todo el mundo» (ibíd.: 143). Esta es su primera acotación:

Después de la estrepitosa abertura de timbales y clarines se levanta el telón y aparece el teatro de calle pública, con magnífica portada de taberna y su cortina apabellonada de un lado, y del otro tres o cuatro puestos de verduras y frutas, con sus respectivas mujeres. La TÍA CHIRIPA estará a la puerta de la taberna con su puesto de castañas y SABASTIÁN haciendo soguilla a la punta del tablado. En el fondo de la taberna suena la gaita gallega un rato y luego salen, dándose de cachetes, MEDIODIENTE y otro tuno, que huye luego que salen el TÍO MATUTE con el garrote, y comparsa de aguadores (ibíd.: 145).

Y en *El rastro por la mañana*:

al levantarse aparecerá la calle de cajones de fruterías cerrados, y en uno abierto, de tocino, estará, de maja cobradora, sentada en un banquillo o silla chica, la señora LADVENANA, y JUAN MANUEL, de mozo, con mandil; habrá tocino y salchichas imitadas, etcétera. La señora POLONIA estará con tren de callos; la señora JUANA, de verdulera, con abundancia; la NICOLASA se paseará con un canastillo de buñuelos sobre un paño blanco; la señora MAYORA estará sentada de

panadera con serón a un lado, y tendrá pan y alguna rosca; ESPEJO detrás, a la puerta de su tienda prendería, y mesita de aguardiente delante. Se verá la cruz del Rastro como va señalada, y junto a ella estará CARRETERO con prendas de hierro y algunas baratijas por el suelo; el chico se paseará de aguador (Cruz, 1972: 123).

O en *La Petra y la Juana o La casa de Tócame-Roque* asistíamos a una minuciosa descripción de una corrala —«la escena se supone en Madrid»—:

El teatro representa el patio de una casa de muchas vecindades. En él habrá una fuente al foro y tres puertas debajo de un corredor, que son de tres vecinos, y a cada lado del tablado habrá otras dos, con sus números, desde 1 hasta, 7. Por un ángulo del patio se verá parte de la escalera que sube al corredor, que será usado, y en él se verán las puertas de otros cuatro vecinos, y sobre el tejado dos buhardillas, a que se asomarán después dos personas.

Las puertas todas estarán cerradas a excepción de la del número 1, a la que estará el MORENO, de majo, sentado y de mal humor. A la del número 7 estarán sentados JORGE y la SASTRA, cosiendo de sastrería y cantando cuando se prevenga. La del número 3 estará entreabierta. La NICANORA y CELIDONIA, lavando a la fuente y cantando las seguidillas siguientes, lo más alto que puedan, según su carácter. De rato en rato se asomará al corredor alguno de los bordadores, que viven al número 11, observando a las que lavan (Cruz, 1996: 257).

Para el caso andaluz —especialmente significativo en la configuración costumbrista de lo hispánico (Romero Ferrer, 2008)— servían las piezas de González del Castillo como *La boda del Nuevo Mundo*, *El día de toros en Cádiz*, *La feria del Puerto*, *La casa de vecindad*, *Felipa la Chiclanera*, *El fin del pavo*, *La maja resuelta* o *El triunfo de las mujeres*, donde nuevamente se observaba una intensa descripción del ambiente callejero de la ciudad, como se comprueba en *Un lugareño en Cádiz*:

La escena se representa en la plaza de San Juan de Dios con puestos, vendedores, etc. A izquierda, tienda de mercader, con TENDERO. El POBRE MENDIGO tendrá delante del pecho dos manos postizas. El SARGENTO y los SOLDADOS estarán paseándose. El CIEGO, a un lado, con su guitarra. El CALESERO se paseará con su látigo en la mano; el AGUADOR, con su cántaro y vasos (González del Castillo, 2008: 314).

Como también los lugares de esparcimiento popular a las afueras de la ciudad, algo que se observa, por ejemplo, en *El soldado fanfarrón (segunda parte)*:

La escena representa un punto de vista de Puerta de Tierra, con un ventorrillo al lado. CURRA, TERESA, tocando panderos, y BLAS PERILLA, la guitarra, salen por la derecha y llegan a la puerta del ventorrillo cantando (ibíd.: 458).

O en *El robo de la pupila en la feria del Puerto*:

Mutación de feria. Pasa una cuadrilla con guitarra, cantando las siguientes boleras, y después salen don NARCISO por un lado y don ANTONIO por otro (ibíd.: 414).

Por otra parte, también se describen los interiores populares como ocurre en *La casa de vecindad (segunda parte)*:

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 (ibíd.: 68).

Como tampoco escapan otros espacios a caballo entre lo público y lo privado. Era el caso del café o la botica y que servían para subrayar su carácter urbano y «civilizado». Así en *Los literatos*:

La escena representa la botica de don Pantaleón, con algunas sillas delante del mostrador. Aparecen don BENITO y don BLAS, sentados; y sale don PANTALEÓN de adentro, en cuerpo (ibíd.: 281).

O en *El café de Cádiz*:

La escena representa el patio de un café con puertas y ventanas, las del medio de la fachada del frente es el billar: mesas alrededor y sillas; ANTONIO y PEPE con una rodilla en la mano (ibíd.: 40-41).

También dentro de esta misma línea meridional se debía mencionar la obra del sevillano Manuel García, cuya estancia en los teatros de Cádiz entre 1791 y 1797 no habría que perder de vista en lo que respecta a la construcción de los modelos lírico-teatrales meridionales que encontramos en sus tonadillas escénicas *El majo y la maja* (1798) y *La declaración* (1779), las operetas *El seductor arrepentido* (1802) y *El criado fingido* (1804), o la ópera monólogo *El poeta calculista* (1805) (Subirá, 1928-1930), cuya canción «Yo que soy contrabandista» pronto alcanzaría el éxito internacional para convertirse en uno de los paradigmas de los tipos y costumbres españolas más representativas de lo popular, con una fuerte presencia también en la literatura de cordel (Caro Baroja, 1969):

Yo que soy contrabandista  
 Y campo por mi respeto,  
 A todos los desafío,  
 Pues a nadie tengo miedo.  
 Ay, ay, ay, jaleo, muchachas,  
 ¿Quién me merca algún hilo negro?  
 Mi caballo está cansáo,  
 Y yo me marcho corriendo.  
 Ay, ay, ay, que viene la ronda,  
 Y se movió el tiroteo.  
 Ay, ay, caballito mío,  
 caballo mío careto;  
 Ay jaleo, ay jaleo,



Ay jaleo que nos cogen:  
 Ay! sácame de este aprieto.  
 (García, 2002: 333-338)

Pero es que además de esta obsesión por el retrato de la vida civil, que otorgaba al sainete y a la tonadilla escénica el valor añadido del testimonio gráfico, la inclusión de la música y el baile —más en el caso de la tonadilla— como elementos nucleares de este tipo de composiciones dramáticas, potenciaba aún mucho más dicho reflejo mediante la presencia en escena de ritmos, canciones y danzas que formaban también parte de ese acervo cultural que el teatro tomaba para sí de la realidad popular. Una realidad que tenía que ver con la intrahistoria, y que se veía ahora sometida a la proyección del teatro que hacía suyos trajes, comidas y bebidas, adornos y muebles, lo que unido a las peculiaridades lingüísticas de sus protagonistas, le confería una extraordinaria capacidad mimética del entorno.

El teatro, pues, como espejo del pueblo, o en todo caso como presunto reflejo de una parte importante de la sociedad popular que había sido relegada a los ámbitos dramáticos del sainete y la tonadilla, ya que se había excluido de la comedia y el drama más atentos a los problemas del nuevo poder o a los «errores morales» de la emergente burguesía que había traído las transformaciones económicas y sociales de la Ilustración. Un reflejo artístico que servirá a ese mismo cuerpo social burgués, fuertemente desarrollado en la centuria posterior, como clave de identidad de sus respectivas reivindicaciones y realidades nacionales, en un intenso juego de traslaciones culturales y procesos de construcción y deconstrucción nacionales. Pero esto sería ya para el siglo XIX.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Álvarez de Miranda, Pedro (1992), *Palabras e ideas: el léxico de la Ilustración en España: 1680-1760*, Madrid, RAE.
- Arias de Cossío, Ana María (1991), *Dos siglos de escenografía teatral en Madrid*, Madrid, Mondadori.
- Burke, Peter (1978), *Popular Culture in Early Modern Europe*, Nueva York, Harper and Row.
- Caro Baroja, Julio (1969), *Ensayo sobre la literatura de cordel*, Madrid, Revista de Occidente.
- Cotarelo y Mori, Emilio (1934), *Historia de la zarzuela, o sea del Drama Lírico en España, desde su origen a finales del siglo XIX*, Madrid, Tipografía de Archivos.
- Cruz, Ramón de la (1786), *Teatro, o Colección de los sainetes y demás obras dramáticas de D. Ramón de la Cruz y Cano, entre los Arcades Larisio Diano*, Madrid, Imprenta Real.
- (1972), *Doce sainetes*, ed. José Francisco Gatti, Barcelona, Labor.
- (1990), *Sainetes*, ed. Francisco Lafarga, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 262).

- Cruz, Ramón de la (1996), *Sainetes*, ed. Josep Maria Sala Valldaura, Barcelona, Crítica (Biblioteca Clásica, 84).
- Domínguez Ortiz, Antonio (1983-1984), «La batalla del teatro en el reinado de Carlos III», *Anales de Literatura Española*, 2: 117-196; y 3: 207-284.
- El Censor* (1972), *El Censor (1781-1787). Antología*, pról. José F. Montesinos, ed. E. García-Pandavenes, Barcelona, Labor.
- Escobar, José (1984), «Más sobre los orígenes de *civilizar* y *civilización* en la España del siglo XVIII», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 33: 88-114.
- (1988), «La mimesis costumbrista», *Romance Quarterly*, 33: 261-270.
- Fernández de Moratín, Leandro (1973), *Epistolario*, ed. René Andioc, Madrid, Castalia.
- Fernández Gómez, Juan F. (1993), *Catálogo de entremeses y sainetes del siglo XVIII*, Oviedo, Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII de la Universidad de Oviedo.
- Fernández Montesinos, José (1965), *Costumbrismo y novela. Ensayo sobre el redescubrimiento de la realidad española*, Madrid, Castalia.
- García, Manuel (2002), «“Yo, que soy contrabandista” de *El poeta calculista*», en James Radomski, *Manuel García (1775-1832). Maestro del bel canto y compositor*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales: 333-338.
- García Lorenzo, Luciano (1988), «Actitud neoclásica ante la parodia», en *Coloquio Internacional sobre el Teatro Español de siglo XVIII*, Abano Terme, Piovon Editore: 203-212.
- González del Castillo, Juan Ignacio (2008), *Sainetes escogidos*, ed. Alberto Romero Ferrer y Josep Maria Sala Valldaura, Sevilla, Fundación José Manuel Lara (Clásicos Andaluces).
- González Troyano, Alberto (1990), «Teatro y cultura popular en el siglo XVIII», *Draco*, 2: 193-211.
- Maravall, José Antonio (1991), «La palabra *civilización* y su sentido en el siglo XVIII», en *Estudios de historia del pensamiento español (siglo XVIII)*, Madrid, Mondadori: 213-232.
- Martín Gaité, Carmen (1972), *Usos amorosos del dieciocho en España*, Madrid, Siglo XXI de España.
- Palacios Fernández, Emilio (1983), «La descalificación moral del sainete dieciochesco», en Luciano García Lorenzo (ed.), *Teatro menor en España a partir del siglo XVI*, Madrid, CSIC: 215-230.
- Romero Ferrer, Alberto (1991), «Un ataque a la estética de la razón. La crítica ilustrada frente a la tonadilla escénica: Jovellanos, Iriarte y Leandro Fernández de Moratín», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 1: 105-128.

- Romero Ferrer, Alberto (2008), «El sainete y la tonadilla escénica en los orígenes del costumbrismo andaluz», en Joaquín Álvarez Barrientos y Begoña Lolo (eds.), *Teatro y Música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII*, Madrid, CSIC y UAM: 237-263.
- (2013), «“Ya no se va al teatro por la comedia, sino por sainetes y tonadillas”: Nifo frente al sainete en la batalla teatral de la Ilustración», *Anuario de Estudios Filológicos*, XXXVI: 123-145.
- , y Rubio Jiménez, Jesús (eds.) (2013), *Teatro ilustrado y modernidad escénica. Monográfico de Cuadernos de Ilustración y Romanticismo. Revista digital del Grupo de Estudios del Siglo XVIII*, 19, en <<http://revistas.uca.es/index.php/cir>>.
- Sala Valldaura, Josep Maria (1998), «El majismo andaluz en los sainetes de González del Castillo», en Javier Huerta Calvo y Emilio Palacios Fernández (eds.), *Al margen de la Ilustración. Cultura popular, arte y literatura en la España del siglo XVIII*, Ámsterdam, Rodopi: 145-168.
- Subirá, José (1928-1930), *La tonadilla escénica*, Madrid, Tipografía de Archivos.
- Torrecilla, Jesús (2008), *Guerras literarias del XVIII español. La modernidad como invasión*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.