

El mundo ficticio de los sainetes madrileños finiseculares: entre populismo y tradición popular

Margot Versteeg, Universidad de Groningen

La rápida implantación, desde los años setenta del siglo pasado, de las llamadas ‘funciones por horas’ en los teatros madrileños, fomentó la creación de un amplio repertorio de obras cómicas breves con o sin acompañamiento musical. Me refiero al fenómeno del ‘género chico’, que tuvo una repercusión enorme en la vida teatral de la capital española en un período que se extiende *grosso modo* desde 1870 hasta 1910. El sistema por horas significó un cambio revolucionario en la organización de las representaciones teatrales, y puso fin a la abstención del público por motivos económicos. Por consiguiente, el número de espectadores aumentó considerablemente. Miles de espectadores, procedentes de las diversas clases sociales, se divertían noche tras noche con los sainetes, las zarzuelas, las revistas y las demás modalidades que abarca el género. El mundo ficticio al que dan vida los personajes, argumentos y escenarios en los sainetes del género chico está construido a base de una intertextualidad compleja literaria o extraliteraria. Estas obras tienen una gran capacidad sintética y absorben un caudal de materiales heterogéneos. Me propongo aquí detenerme en algunos de los aspectos más llamativos de esta intertextualidad, limitándome en mis ejemplos a los llamados sainetes madrileños de enredo amoroso.¹

Si echamos un vistazo a los libretos de sainetes líricos sobradamente conocidos como *La canción de la Lola* (1880), *La verbena de la Paloma* (1894), *La revoltosa* (1897) y *El santo de la Isidra* (1898), obras paradigmáticas para los centenares de sainetes estrenados en las dos últimas décadas del siglo pasado, destaca particularmente el gran parecido en cuanto a argumentos y protagonistas.² Estas obras de pocas pretensiones presentan un pequeño enredo que trata casi exclusivamente de las ‘cosas del querer’ de la chulería madrileña. En este enredo se engarzan un número variable de escenas costumbristas, las más veces disparatadas en cuanto a la acción. Las tramas de las obras se reducen a un mismo esquema muy sencillo, que se puede resumir en pocas palabras. El motor de la acción es siempre sentimental. La chula protagonista procura, con su coqueteo y/o su comportamiento caprichoso, someter a prueba al chulo de su corazón, el cual tiene que (re)conquistar su amor, lo que al final siempre consigue. Destaca en estos sainetes el papel de la mujer como eje de la acción. Es ella la que dispone una última vez de su

voluntad antes de someterse al matrimonio, suerte ineludible de la condición femenina y modelo de felicidad en estas obras. Pase lo que pase (la novia que flirtea con distintos hombres, los novios que rompen, el hombre que mantiene relaciones con una mujer mientras que su ex novia tiene un hijo suyo), el desenlace siempre pone las cosas en su lugar, restableciendo las convenciones. No es de sorprender, pues, que las tramas de las obras den lugar a unos modelos actanciales sumamente simples, que se basan en oposiciones semánticas dualistas, postuladas por sus autores como perfectamente ‘naturales’. Se trata por ende de un discurso con una marcada impronta ideológica. Paradigmático es el caso de *La verbena de la Paloma*, obra en la que se ve asegurado a priori el triunfo de unos ‘pobres honrados’ (los amantes chulescos Julián y Susana), que superan la oposición de todos los que carecen de estas ‘virtudes’ (el vejete boticario y la tía celestinesca). Tanto al nivel de la argumentación como de la representación hacia la que se proyectan los textos dramáticos, éstos vienen manipulados mediante la inserción de clichés y estereotipos.³ El mismo autor de *La verbena de la Paloma*, Ricardo de la Vega, es un maestro en este respecto.⁴ Por el efecto de reconocimiento y familiaridad que producen en los espectadores, los clichés y estereotipos deben asegurar la adhesión del público a los valores del contexto socio-cultural en el que se inscriben. Sentencias archiconocidas como ‘también la gente de pueblo tiene su corazoncito’ y un largo etcétera, expresan la ideología pequeñaburguesa de la sociedad de la Restauración, que había hecho su bandera de valores como familia, matrimonio, honradez, trabajo, patria... La manipulación se observa también al nivel de la representación: el discurso de tono castizo y ‘natural’ que dio tanta fama a Ricardo de la Vega y sus compañeros, debe asegurar sin más el verismo de los chulos protagonistas. Son figuras creadas a partir de la realidad decimonónica, lo que les confiere una fisonomía contemporánea, pero que se encuentran fuertemente estilizadas por la selección de rasgos que se opera en su representación escénica. Así se manipula la realidad para hacer prevalecer lo tópico y típico (piénsese en la vestimenta y en los atributos con los que los personajes deben salir a la escena, así como en los oficios a los que se dedican). Los chulos vienen presentados como defensores a ultranza de costumbres y virtudes españolas, y provistos de todas las cualidades de lo tradicional y lo auténtico. Estos representantes del pueblo español vienen colocados preferentemente en unos escenarios que, si no refieren explícitamente a calles y sitios madrileños concretos, deben procurar una ambientación fácilmente reconocible como perteneciente a los llamados barrios bajos de la capital (rincones castizos como patios de vecindad, plazuelas y otros espacios al aire libre). Mediante los códigos no lingüísticos que entran en juego para representar ese mundo altamente estereotipado, se persigue, pues, una manipulación de la realidad idéntica a la que ya encontramos en las relaciones actanciales y en el discurso. Dicha manipulación viene corroborada por un discurso musical de

evidente inspiración española que acompaña a las acciones de los personajes. En breve, los autores meten todo en obra para idealizar ‘lo supuestamente español’, y, en vez de prestar atención a los problemas políticos o sociales contemporáneos, ensalzan, con fines evidentemente populistas, una vida castiza que se obstinan en querer conservar. El marco ideológico de los sainetes finiseculares respeta innegablemente el statu quo de la sociedad española de la Restauración.⁵

Pero hay más. Limitarse a estas observaciones proporciona, en mi opinión, una visión reductiva y demasiado seria de los sainetes y no trata con justicia al caudal de materiales absorbidos en las obras. Es que éstas se aprovechan también de elementos dispersos de un discurso lúdico y alegre, que las emparentan con manifestaciones teatrales anteriores relacionadas con la cultura de la risa en el sentido bajtiniano.⁶ A estos elementos de abolengo festivo, que rompen con la sentimentalidad ilusionista de las tramas, tenemos que atribuir gran parte del éxito de las obras. En los textos dramáticos, las manifestaciones de este discurso, que aparecen en una forma decimonónica netamente depurada y adecuada, quedan relegadas a lugares inofensivos y siempre subordinados a la trama principal, por lo que nunca socavan el discurso conformista sino que con frecuencia lo refuerzan. Dentro del contexto efímero de las representaciones teatrales, sin embargo, estos ingredientes festivos – lo bajo incluido – constituyen el punto de partida idóneo para la actuación de unos actores provenientes de la mejor tradición cómica popular.

Empecemos por los libretos. Un ejemplo muy ilustrativo de cómo los textos dramáticos de los sainetes se aprovechan de materiales lúdicos y festivos lo proporciona la burla. Son varios los sainetes cuya acción se centra en ella. Por ejemplo, *La revoltosa*, donde unas vecinas furiosas traman una burla para escarmentar a sus respectivos esposos encandilados por la coqueta Mari-Pepa, desde hace algún tiempo la nueva habitante y la plaga de una casa de vecindad madrileña. Esta burla da lugar a unas de las escenas más divertidas de la obra, y no tiene nada que envidiar a las famosas burlas entremesiles de antaño. Pero aunque Bajtín considera la burla como uno de los típicos espectáculos de la plaza pública en su día de fiesta, y le atribuye meros fines lúdicos, la burla en nuestra obra viene motivada por el anhelo de las mujeres de encarrillar a ‘los que se olvidan de lo legítimo para ir detrás de lo ajeno’.⁷ En este sentido se trata de una representación recreativa de un principio ético.

La vinculación con manifestaciones teatrales anteriores de abolengo festivo destaca aún más en el protagonismo de personajes provenientes de las clases bajas, personajes que no podemos considerar sino como antihéroes si los comparamos con los protagonistas del teatro serio a los que, por otra parte, parodian.⁸ En los sainetes finiseculares, la existencia cotidiana de las clases inferiores de la sociedad viene representada preferentemente durante su tiempo de trabajo y en sus horas de libre (aunque sobre todo merecida) diversión. Son los patios de vecindad como

la plaza pública bajtiniana ámbitos híbridos; lugares tanto de trabajo y comercio como de diversión. La actividad febril y la bulliciosa alegría posibilitan una gran riqueza lingüística: la incorporación de lo que llamaría Bajtín la heteroglosia social.⁹ Los saineteros prestan oído al tesoro lingüístico de su época e incorporan varios niveles de lenguaje, también los que no tienen dignidad literaria y quedan normalmente reducidos al silencio: el habla barriobajera (subrayando con ésta el verismo de los protagonistas), los regionalismos, el italiano macarrónico, el lenguaje estándar, las hablas profesionales, el lenguaje infantil, los cultismos, el lenguaje rebuscado de la cursilería... Aunque determinados enunciados lingüísticos vienen evidentemente ridiculizados en las obras, esta fiesta del lenguaje fomenta una atmósfera de comunicación espontánea y familiar.

Dicha espontaneidad se observa en el lenguaje de los chulos protagonistas de los sainetes, que por cierto no tienen pelos en la lengua cuando quieren manifestarse como defensores de lo auténticamente español. En este sentido transgreden las normas habituales del teatro serio finisecular y recuerdan los majos y majas dieciochescos. Piénsese, por ejemplo, en la virtuosidad verbal de la que hacen gala las aguadoras en *Agua*, *azucarrillos* y *aguardiente*, dos mujeres de rompe y rasga demostrando su orgullo insultándose recíprocamente y cuya querella termina con agarrada de pelos. O en la agudeza con la que la revoltosa Mari-Pepa contesta a los ‘epítetos’ (piropos) de los vecinos que tanto le gustan:

Atenedoro:	Hizo Dios el infierno con mil demonios, pa algunas fanfarriosas que yo conozco. [...]
Mari-Pepa:	Por eso se conoce que hay tantos congrios que quisieran morirse pa ser demonios.

Pero a pesar de ser largos de lengua, los chulos protagonistas de los sainetes al final siempre se acomodan al modelo ideológico y a la moral propuestos por los autores (las mujeres al matrimonio, para limitarnos al caso de los sainetes de enredo amoroso).

En los sainetes encontramos – además de los chulos y chulas protagonistas – a unos personajes cómico-grotescos cuyos tipos ya nos son familiares del folklore¹⁰ y de la tradición cómica y popular de géneros teatrales menores (entremeses, jácaras...) Así el vejete Don Hilarión y la celestinesca tía Antonia de *La verbena de la Paloma*, el valentón cobarde Epifanio de *El santo de la Isidra*, la pareja Gorgonia y Cándido de *La*

revoltosa, sin mencionar a la fauna de personajes costumbristas. Estos personajes no sólo hacen gala de formas de comunicación verbal espontáneas y sin inhibiciones, sino que también demuestran en su comportamiento cierto hedonismo (la exaltación, aunque de forma depurada, de los placeres del bajo cuerpo: del comer, del beber, del sexo...). Estos personajes ocupan con frecuencia el lugar de oponentes en los modelos actanciales de las obras, lo que no es fortuito sino que constituye un principio estructurizante de las mismas. Su función los convierte en perdedores apriorísticos de la acción escenificada. Hacen resaltar mejor a los protagonistas chulescos. Otros personajes cómico-grotescos ni siquiera cumplen una función en el esquema actancial al que da razón la acción principal de la obra; su actuación queda relegada a una escena que parodia otra en la acción principal. Una muestra por antonomasia ofrece la riña conyugal entre Gorgonia y Cándido en *La revoltosa* (esc.xvii), una de las escenas cumbre de la obra pero que, como alternativa paródica del amor-pasión chulesco de los protagonistas propuesto como modelo, queda fuera de la trama principal. De nuevo nos tenemos que ver con una burla, esta vez con una forma digamos carnavalizada del matrimonio, una de las instituciones básicas de la sociedad de la Restauración. La burla aquí despoja al amor de toda aureola emocional: Gorgonia es la mujer que manda, que castiga y pega, archivo de astucias, en breve la eterna enemiga del hombre, y particularmente del suyo, un calzonazos que no pinta nada. Conviene observar que la representación escénica de estos personajes grotescos es siempre exagerada y, por consiguiente, considerablemente menos verosímil que la de los protagonistas chulescos.

La insistencia en el materialismo del bajo cuerpo la observamos también en la galería de personajes costumbristas que salen en escenas disparatadas de la trama principal. Buen ejemplo ofrece el bombero en *La canción de la Lola* que se autocaracteriza con evidentes alusiones picarescas:

soñé que ardía
mi habitación
Todo aturdido
me levanté
y cogiendo mi botijo
dando gritos exclamé:
¡Pepe!...¡manga!...¡agua!...¡Chistr!r!
y llené de agua la cama
bautizando a mi mujer.

Los libretos de los sainetes son, como se sabe, tan sólo pretextos de espectáculos complejos. Dentro del contexto efímero de las representaciones teatrales, el material lúdico y festivo que los libretos contienen de forma depurada y moralizada abre camino a la actuación de unos actores, de los que los más destacados corresponden al paradigma

del actor cómico popular elaborado por Mario De Marinis.¹¹ El actor cómico popular no es un actor de estudios sino de intuición, es un *entertainer* que no se deja acajonar por la esclavitud del texto sino que, como 'actor total' que es, recurre a una pluralidad de lenguajes teatrales (recital, baile, canto). Para dar vida a estos muñecos de trapo de marcado carácter bufonesco que son muchos personajes de sainete y particularmente las figuras cómicas y costumbristas, recurre a una intertextualidad carnavalesca, a la improvisación y la caricatura (insistiendo en el materialismo de su bajo cuerpo).¹² Dentro de los breves momentos del número de los que disponen para 'lucir aptitudes' y convencer al público competente, actores populares de renombre como García Valero, el ex-bufo Ramón Rossell, Pinedo, Ontiveros, Carreras y muchos otros, improvisan (los famosos morcilleros), imitan a otros actores, recurren a trucos circunscritos, hacen todo tipo de gestos, se salen de su papel, para poner fin a la seriedad, romper con el ilusionismo de las tramas, salvar la separación escena-sala y unirse con los espectadores en un espectáculo común. El público que solía asistir a repetidas representaciones de la misma obra para ver a sus actores preferidos (el género chico es un teatro histriónico) veía siempre tanto al personaje-objeto como al actor¹³ y lo podemos considerar plenamente consciente de esta 'metateatralidad'.¹⁴

Sirviendo bien de momentos de distracción, bien de válvula de escape o bien para hacer resaltar mejor el mensaje ideológico (cultura popular para fines populistas; piénsese en la burla con propósitos morales), lo lúdico-festivo e incluso lo rotundamente bajo constituye un ingrediente importante en estas obras. Un ingrediente al que, en mi opinión, no se ha prestado la merecida atención debido al carácter moralizador y netamente 'depurado' de los libretos decimonónicos, en los que los papeles protagonistas suelen quedar reservados para personajes 'veristas' y de conducta ejemplar. Surge, por fin, la pregunta ¿a qué se debe achacar esta fascinación por lo bajo y popular de un público que, si nos limitamos a la época del florecimiento del teatro Apolo, provenía sobre todo de la pequeña burguesía? Peter Stallybrass y Allon White, en su estudio sobre la transgresión o 'inversión simbólica',¹⁵ procuran una explicación que me parece bastante plausible. Afirman que después del Renacimiento y a consecuencia de las tendencias moralizadoras, el carnaval no desaparece *tout court* sino que se fragmenta, se margina, se sublima y/o se reprime.¹⁶ Se dispersa en sus elementos constituyentes, pierde su carácter universal para limitarse a determinadas clases sociales y lugares geográficos (a las clases populares y los barrios bajos, pongamos por caso), viene investido de determinados valores (por la bohemia literaria, por ejemplo) o llega a ser demasiado repugnante a no ser en forma de una representación. Construía la emergente burguesía decimonónica su identidad despreciando a lo bajo y popular y repudiándolo de su vida social. Pero, según razonan Stallybrass y White, lo que es periférico socialmente muchas veces ocupa una posición central en el ámbito simbólico. El carnaval

deja de englobar unas prácticas de la vida real para cambiarse en una serie de representaciones, objeto de nostalgia y deseo. Desde sus butacas, a una distancia prudente, y con una fascinación no desprovista de cierta repugnancia y sentimientos de superioridad, los espectadores se dejaban arrastrar por un espectáculo que no presentaba ninguna subversividad intrínseca pero que contenía numerosas huellas de un discurso transgresor reconstruido dentro del marco acomodaticio del teatro breve de la Restauración. Un espectáculo que se centraba en la cultura de la calle, en los barrios bajos, en pocas palabras: en todos los ámbitos en que se movía su *low other*.

NOTAS

- ¹ Como corpus manejo Antonio Valencia (ed.), *El género chico. (Antología de textos completos)* (Madrid: Taurus, 1962), que contiene seis sainetes de costumbres madrileñas de enredo amoroso. Estas obras, los autores de su texto y música, y el lugar y la fecha de su estreno, son los siguientes: *La canción de la Lola*, Vega/Chueca, Valverde, Alhambra, 25 de mayo de 1880; *De Getafe al paraíso*, Vega/Barbieri, Variedades, 5 de enero de 1883; *La verbena de la Paloma*, Vega/Bretón, Apolo, 17 de febrero de 1894; *La revoltosa*, López Silva, Fernández Shaw/Chapí, Apolo, 25 de noviembre de 1897; *Agua, azucarillos y aguardiente*, Ramos Carrión/Chueca, Apolo, 23 de junio de 1897; *El santo de la Isidra*, Arniches/Torregrosa, Apolo, 19 de febrero de 1898.
- ² El carácter casi serial de estas obras, que parecen variaciones en un tema, hay que imputarlo, entre otras cosas, a la índole crecientemente consumista de este tipo de teatro, que poco torturado por la necesidad de lo nuevo siempre que el público esté satisfecho, busca explotar toda fórmula exitosa. Las obras fueron además escritas para ser representadas por los mismos actores; así Emilio Mesejo hizo tanto de Julián (*La verbena de la paloma*) como de Felipe (*La revoltosa*) como de Venancio (*El santo de la Isidra*). Las tramas de las otras dos obras, *De Getafe al paraíso* y *Agua, azucarillos y aguardiente*, difieren ligeramente.
- ³ Según R. Amossy y E. Rosen, *Les discours du cliché* (París: CDU/CEDES, 1982), pp. 9–10, los clichés son figuras retóricas que dan la impresión de algo ‘*déjà vu*’, ‘*déjà entendu*’. La particularidad del cliché con respecto al estereotipo reside en el que el cliché es originalmente un efecto estilístico.
- ⁴ Véase mi ‘1894: *La verbena de la Paloma*, prototype de la saynète madrilène’, en H. Hermans *et al* (eds), *1894: European Theatre in Turmoil* (Amsterdam: Rodopi, 1996).
- ⁵ Cfr. María del Pilar Espín Templado, ‘El sainete del último tercio del siglo XIX, culminación de un género dramático en el teatro español’, *Epos*, 3 (1987), 97–122.
- ⁶ Define Bajtín al carnaval como repertorio de manifestaciones heterogéneas de la cultura de la risa, que engloba: 1. espectáculos rituales (fiestas populares, funciones cómicas en la plaza pública...), 2. composiciones

- cómico-verbales (farsas, parodias orales...), y 3. distintos géneros y formas del lenguaje familiar y grosero (insultos, maldiciones, obscenidades, piropos, blasfemias y jactancias populares...): *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais* (Barcelona: Barral, 1974).
- ⁷ Véase Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*.
- ⁸ Los protagonistas sainetescos parodian no solamente a los de la alta comedia, sino también – visto que forman parte de un teatro musical – a los de la ópera de origen italiano.
- ⁹ Heteroglosia significa para Bajtín la reproducción de una pluralidad de discursos y lenguajes, y por ende de visiones del mundo, en la obra artística (la novela): véase su ‘Discourse in the Novel’, en H. Adams y L. Searle (eds), *Critical Theory since 1965* (Tallahasee: University Presses of Florida, 1986).
- ¹⁰ Consúltase M. Chevalier, *Tipos cómicos y folklore* (Madrid, 1982).
- ¹¹ Consúltase M. De Marinis, ‘El actor cómico italiano: elementos para un modelo’, *Dispositio*, 33–35 (1988), 115–18. Por supuesto, este paradigma no conviene a todos los actores del género chico; había también actores que se encargaban sólo de papeles sentimentales, además de cantantes etc.
- ¹² Tanto Deleito como Nieva se basan en su propia experiencia de espectadores para insistir en el carácter amuñecado de muchos personajes sainetescos, algo que viene corroborado por el aspecto acartonado de este teatro: J. Deleito y Piñuela, *Origen y apogeo del género chico* (Madrid: Revista de Occidente, 1949); F. Nieva, *Esencia y paradigma del ‘género chico’* (Madrid, 1990). Observa Nieva: ‘Para los hombres de mi edad que vimos algunas representaciones de ese género chico aun conservado en relativa pureza, la impresión de que, en comparación con el teatro serio, sus personajes parecían muñecos divertidos, con un resorte muñequil que les daba una gran trascendencia teatral, era una impresión tan candorosa como acertada’ (p. 19).
- ¹³ Véase H. Schmid, ‘Bachtins Dialogizitätstheorie im Spiegel der dramatisch-theatralischen Gattungen’, en Herta Schmid y Jurij Striedter (eds), *Dramatische und theatralische Kommunikation. Beiträge zur Geschichte und Theorie des Dramas im 20. Jahrhundert* (Tübingen: Narr, 1992), pp.36–90. El que los espectadores veían al mismo tiempo al personaje-objeto como al actor, convierte a éste en un ‘Subjektbegabtes Bühnending’ y promueve la dialogía, calidad que margina Bajtín del género teatral.
- ¹⁴ Véase P. Zatlin, ‘Metatheatre and the Twentieth-Century Spanish Stage’, *ALEC*, 17, 1–2 (1992). La artificialidad de personajes y decorado subraya el carácter espectacular de las obras y su autoconsciencia de ‘ser sólo teatro’. La metateatralidad se manifiesta también en la obligatoria fórmula de despedida.
- ¹⁵ P. Stallybrass y Allon White, *The Politics and Poetics of Transgression* (Ithaca/Nueva York: Cornell University Press, 1986), emplean los términos de ‘transgresión’ e ‘inversión simbólica’ en el sentido de ‘alternativa a los códigos, valores y normas culturales comunmente respetados’.

- ¹⁶ En este respecto se oponen tanto a los críticos literarios que ven el carnaval por todas partes como a los historiadores sociales que opinan que la cultura carnavalesca ha desaparecido por completo después del Renacimiento.