

# ESTUDIO COMPARATIVO DE LOS PERSONAJES DEL TEATRO BREVE: DEL ENTREMÉS AL SAINETE.

M<sup>a</sup> JOSÉ MARTÍNEZ

Universidad de A Coruña

Son muchos los enfoques que podrían servir para establecer una comparación entre el entremés del siglo XVII y el sainete dieciochesco -motivos o ejes constructivos, por ejemplo. Sin embargo, el personaje se ofrece como una unidad dramática de suficiente entidad para servir de hilo conductor entre estas dos formas demasiado breves para abrigar la complejidad de una intriga. En este tipo de teatro, el personaje se erige en puntal del eventual conflicto dramático, cuando no es el centro mismo de la representación, como sucede en el entremés o sainete de figuras. Por ello, las *dramatis personae* son susceptibles de manifestar ciertas variaciones en la conformación del teatro breve, desde el entremés del siglo XVII hasta el sainete del siglo XVIII.

Lo dicho no implica que exista una relación genética lineal entre las modalidades arriba mencionadas, pues cada una es resultado de un contexto socio-cultural específico, pero sí conviene destacar un denominador común a todas ellas, cual es la comicidad. El personaje de la pieza breve se configurará respecto a esta función básica, según unos rasgos que intentaré delimitar, teniendo en cuenta que la comicidad se activa desde múltiples formas que van desde lo burlesco o lo grotesco hasta lo satírico. El eje diacrónico rige, así, el enfoque comparativo de este trabajo, en el que se atenderá a los rasgos que configuran el personaje y a su evolución histórica. Esta trayectoria histórico-comparativa se apoyará en el entremés del siglo XVII y en el sainete del XVIII, dos modos que pertenecen al teatro breve.

¿Qué es el teatro breve? Propongo una definición que no quiere ser polémica y sí operativa: por teatro breve se puede entender un conjunto de textos de corta extensión, destinado a ser representado. La amplitud de este rótulo posibilita la adscripción de piezas llamadas pasos, entremeses, entremeses bailados, entremeses cantados, bailes, bailes entremesados, loas, loas entremesadas, jácaras, mojigangas, sainetes, sainetes líricos, episodios cómicos, episodios cómico-líricos, bocetos cómicos, tonadillas, comedias saineteras y piezas como *El retablo jovial*, *Sancho Panza en la ínsula Barataria*, *Entremés del mancebo que casó con mujer brava* de Alejandro Casona; *Jácara del avaro o farsa popular graciosa con aire de paso antiguo* de Max Aub, *Nuevo retablo de las maravillas* de Rafael Dieste, *El bazar de la Providencia*, *El espantapájaros*, *Radio Sevilla* de Rafael Alberti; *El espíritu del pedestal* de Lauro Olmo o las piezas de *Teatro sobre teatro* de José Ruibal.

El espectáculo teatral en el siglo XVII arranca con la representación de una loa a la que sigue el primer acto de la comedia o del auto. A continuación, viene un entremés, tras el cual se ejecuta la segunda jornada. La tercera jornada está precedida por otro entremés y la función remata con un baile y, si se trata de una representación palaciega, con una mojiganga. En el siglo XVIII, el entremés se suele representar entre la primera y la segunda jornada y el sainete entre la segunda y la tercera.

El Diccionario de Autoridades, elaborado a partir de 1726, ofrece estas definiciones de entremés y sainete.

**ENTREMÉS:** Representación breve, jocosa y burlesca, la qual se entremete de ordinario entre una jornada y otra de la comedia, para mayor variedad, o para divertir y alegrar el auditorio.

**SAINETE:** Sainete en la comedia, es una obra, o representación menos seria en que se canta y baila, regularmente acabada la segunda jornada de la comedia.

Del entremés se destaca la brevedad, el carácter cómico, su localización en la comedia y su doble finalidad de amenizar y contribuir a la consecución de un espectáculo completo. Es de notar que el sainete se define a negativo con respecto a la comicidad: es una “representación menos seria”, lo cual puede significar que el sainete es serio, pero menos que la comedia, o bien que el sainete es más alegre que la comedia. Quizá por esta razón se subrayen los componentes cantados y bailados, que remiten, a su vez, a la noción de espectáculo global. En resumen, en la definición que el *DA* ofrece de sainete no hay alusión expresa a que éste sea cómico, a que mueva a risa. Y en la práctica, parece que la búsqueda del equilibrio del espectáculo en su conjunto es la que condiciona la tonalidad del sainete<sup>(1)</sup>. Aunque el sainete comparte con el entremés la brevedad, este rasgo tampoco se halla recogido en *DA*.

Se suele decir que los personajes del entremés y del sainete son tipos, por su sencillez y su esquematismo. Se puede añadir que se ofrecen como tipos porque preexisten a su actividad escénica, poseen un carácter convencional y repetitivo. Los tipos poseen unos rasgos caracteriológicos fijos, reconocibles e inmediatamente identificables por el público. Los rasgos caracterizadores de los tipos condicionan su comportamiento y el papel que desempeñan con respecto a una posible progresión dramática. En la obra actúan en estricta conformidad con la imagen que el público tiene de ellos y no se apartan de dicho comportamiento. La deformación caricaturesca y el exceso forman parte de sus rasgos compositivos, porque se perfilan con trazos rápidos y sin ningún matiz. En el llamado género chico, por ejemplo, el guardia es gallego, el militar patriota y el alguacil corrupto<sup>(2)</sup>. No están individualizados, de no ser por su onomástica, no evolucionan siguiendo un desarrollo dramático y no se puede decir que sus parlamentos sean diálogos, sino más bien monólogos cruzados, prefijados también por la convención genérica.

Así, para los entremeses del siglo XVII, los personajes son tipos en virtud de su carácter tradicional, procedente bien sea del folklore, bien sea de la literatura. Son tipos también en virtud de la reiteración de los rasgos que los perfilan de obra en obra. La permanencia de

---

<sup>(1)</sup> En el prólogo del sainete *Los Picos de Oro*, representado en 1765 con la zarzuela *Las Pescadoras*, Ramón de la Cruz explica que se aleja del sainete “común y de bulla” por ser burlesca y jocosa la pieza principal. Apud M. Coulon, “Introducción” a R. de la Cruz, *Sainetes*, Madrid, Taurus, 1985.

<sup>(2)</sup> Cfr. S. Salaün, “El género chico o los mecanismos de un pacto cultural”, en *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*, Madrid, CSIC, 1983, p. 252.

en virtud de la reiteración de los rasgos que los perfilan de obra en obra. La permanencia de los tipos en el escenario a lo largo de etapas dilatadas es buena prueba de la afición del público a ellos, por lo menos hasta 1780 en que desaparecen, pues es el momento en que la Junta de Teatros toma la decisión de suprimir los entremeses antiguos porque han dejado de gustar los finales en palos y los agudos conceptos.

Común al teatro breve de los siglos XVII y XVIII sería la pertenencia sociodramática ínfima de los tipos representados. Esta adscripción sociodramática ínfima de los tipos del teatro breve se verá refrendada por las ideas estéticas del clacisismo. Cascales en *Las tablas poéticas*, escritas en 1617, distingue varios estilos para el drama:

Las cosas que imitamos, son las costumbres y hechos de las personas. Estas son unas supremas, como Dios, Ángeles, Santos, Pontífices, Reyes, Príncipes, Magistrados, caballeros: medianas. como ciudadanos, que ni son nobles, ni tienen cargos públicos: ínfimas, como rústicos, pastores, artífices mecánicos, truhanes, pícaros y otra gente vil. Y si miramos a la gentilidad, Sátyros, faunos y silvanos, y todos aquellos que dan ocasión de risa y pasatiempo<sup>(3)</sup>.

De esta cita se deduce una clasificación tripartita de los géneros dramáticos en tragedia, comedia y podríamos agregar nosotros, teatro cómico-burlesco, pues es de subrayar la asociación de risa y diversión con los personajes del teatro que nos ocupa. Así, adscripción sociodramática baja y comicidad serían denominadores comunes del entremés y del sainete.

Ahora bien, cada etapa organiza su sistema de tipos, según su contexto cultural y los cambios en él experimentados. En el siglo XVII, la escena está compartida por tipos tradicionales como la viuda alegre, el sastre, el boticario, el Letrado, el médico, el viejo verde, la mujer adúltera o el cornudo presentes en la literatura culta y popular de la Edad Media. Es el caso de Diego Moreno, llevado a las tablas por Quevedo, pero presente con anterioridad en un refrán recogido por el Maestro Correas en su *Vocabulario*: “Bendito sea mi Diego Moreno que nunca dijo ni malo ni bueno”<sup>(4)</sup>. Diego Moreno es el prototipo del marido cornudo, consentidor y sufridor antes de que Quevedo lo materializara en el escenario por medio del doble cacofatón de cabrón:

*Hacen ruido dentro como que habren puerta.*

Justa                    ¿Quién abre esa puerta? Gutiérrez mira allí fuera.

Diego                    Yo soy c’abro para irme. Abierto queda para si viene alguien.

---

<sup>(3)</sup> Cfr. A. García Berrio, *Introducción a la poética clacisista: comentario a las Tablas poéticas de Cascales*, Madrid, Taurus, 1988, p. 90.

<sup>(4)</sup> Cfr. G. Correas, *Vocabulario de refranes*, V. Infantes ed., Madrid, Visor, Libros, 1992 y E. Asensio, “Hallazgo de Diego Moreno, entremés de Quevedo y vida de un tipo literario”, en *Hispanic Review*, XXXII, 4, 1959, pp. 397-412.

...

Ortega            Tosen de afuera, gargajean y dan patada frisona.

Justa             Cuitada de mi qu'es Diego Moreno. En el toser y hacer ruido antes de entrar lo conozco. ¿Qué haré? Qu'estamos reñidos y me matará, si me ve con tanta gente.

*Ruido de puerta dentro.*

Gutiérrez        ¿Quién anda en esa puerta? ¡Ay, ay, ay bien mío, mi señora!

*Entra Diego Moreno.*

Diego            Yo soy c'abro.<sup>(5)</sup>

Otro tanto ocurre con el sacristán rijoso, al que ya se dedica una estrofa en la Danza de la muerte :

Don Sacristanejo de mala picanna,  
ya no tenés tiempo de saltar paredes.  
nin de andar de noche con los de la canna  
fasiendo las obras que vos bien sabedes:  
andar a rondar vos ya non podedes,  
nin presentar joyas a vestra señora...<sup>(6)</sup>

No cabe duda que la anterioridad del tipo a su aparición escénica le confiere cierto espesor que los nuevos tipos tendrán que procurarse por medios diferentes. Ciertos tipos tradicionales irán remodelándose y a éstos se les agregarán otros. Este proceso de adaptación es visible desde los inicios del siglo XVII. Cuando Cervantes escribe sus ocho entremeses han desaparecido el pastor-bobo y el negro y, aunque los personajes cervantinos pertenecen al acervo tradicional (mujer, vejete, alcalde, soldado, sacristán, estudiante, boricario, etc.), éstos se verán confrontados con tipos que proliferarán en el XVII, el rufián hampesco y la buscona, aunque no de manera tan individualizada como Doña Brígida del *Vizcaíno fingido* o Trampagos del *Rufián viudo*. Cabe señalar que la remodelación a la que Cervantes somete el entremés no hará fortuna entre sus coetáneos<sup>(7)</sup>.

En el conjunto del teatro breve del siglo XVII prevalece el esquema arriba citado, pero articulado con los tipos modernos, como explica Asensio:

<sup>(5)</sup> Citado por J. Huerta Calvo, *Teatro breve de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Taurus, 1985.

<sup>(6)</sup> Citado por la versión impresa en Sevilla en 1520, en edición de V. Infantes.

<sup>(7)</sup> Cfr. J. Canavaggio, *Cervantès dramaturge: un théâtre à naître*, Paris, PUF, 1977, pp. 203 y 205.

El tontiloco se derrama en numerosas variedades: el necio, el enfadoso, el podrido. El galán se ramifica en lindo, amante de viejas, conquistador... los valientes de mentira no son sino los antiguos fanfarrones vestidos a los moderno<sup>(8)</sup>.

Los tipos citados por Asensio remiten a un ámbito alejado de la comicidad rústica. Se podría decir que se ha producido un desplazamiento en el eje espacial, pues el entremés se hace decididamente urbano y, aunque el tipo cómico del Alcalde pueblerino pervive, es cada vez más estereotipado y se encuentra postergado a una modalidad del teatro breve, la mojiganga.

Este desplazamiento se debe también al hecho de que el llamado entremés de revista con el desfile de “toda la bicharada menor de la corte” (gorriones, tomajonas, rufianes, soldados pretendientes, poetas, caballeros chanflones, Enamorados ridículos, Vanidosos y Necios) invade los tabladaos. *El examinador Miser Palomo y Segunda parte del examinador* de Hurtado de Mendoza son dos de los primeros entremeses que pasan revista a estas figuras estrafalarias, reveladas por signos externos en función de sus pretensiones, de su vanidad o su hipocresía. Estos tipos exhiben en todos los casos una deformidad física, moral o social y quedan reducidos a un solo rasgo que se da como representativo de la categoría a la que remiten. En *La ropavejera* de Quevedo, por ejemplo, se extrae el rasgo definitorio con maestría consumada. La falta de hombría de Ortega se manifiesta sólo por la voz de la figura:

Ortega	Señora ¿Habrà recado?
Ropavejera	Ya conozco la voz sin criadillas.
Ortega	¿Habrà un clavillo negro de melíndez? y dos dedos de bozo con que mi cara rasa pueda engañar de hombre en una casa?
Ropavejera	Yo mandaré buscallos. Entrése al vestuario de los gallos.

(vv. 67-74)<sup>(9)</sup>

Es probable que la renovación se deba también a las producciones de Quiñones de Benavente, pues si en “él predomina la gracia verbal [...] sobre la capacidad de revelar den-

<sup>(8)</sup> Cfr. Itinerario del entremés. Desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente, Madrid, Gredos, 1971, 2ª ed., p. 82.

<sup>(9)</sup> Citado por H. Bergman, Ramillete de entremeses y bailes nuevamente recogidos de los antiguos poetas de España, Madrid, Castalia, 1970.

tro de una sociedad en descomposición, nuevos entes cómicos o nuevos aspectos del hombre”<sup>(10)</sup>, no quita que su habilidad para combinar los tipos presentándolos como nuevos contribuyese al afinamiento del entremés que llamaríamos urbano y cortesano.

Lo ilustran piezas de Luis Quiñones de Benavente, como *La maya* o *Don Gaiferos y las busconas de Madrid. El guardainfante I y El guardainfante II, El martinillo, La puente segoviana, Los condes* y un largo etcetera. Otros autores como Salas Barbadillo, (*El Prado de Madrid y baile de la capona, El caprichoso en su gusto, Los mirones de la corte*), Jerónimo de Cáncer y Velasco (*El cortesano*), Calderón (*La plazuela de Sana Cruz*), Moreto (*Los gatillos*), Vicente Suárez de Deza y el conjunto de sus entremeses, y, más avanzado el siglo, Juan Bautista Diamante (*El figonero*), Manuel de León Merchante (*La estafeta*), o Gil López de Armesto (*Las vendedoras de las plaza del Rastro*) contribuyeron igualmente a hacer del personaje del teatro breve un tipo esencialmente urbano.

Si tuviera que proponer un criterio explicativo de la transformación de los tipos a través de los siglos (incluyo paso, entremés y sainete), propondría el criterio espacial, la pertenencia del tipo a un ámbito urbano cada vez más determinado y determinante: es decir, el tránsito desde el ámbito rústico del paso ruediano, al de la inmersión de los tipos en las grandes urbes, como son la Villa y Corte y Sevilla. Buen número de las piezas de teatro breve de los siglos XVIII y XIX remitirán a estos dos mismos ámbitos. Me refiero a las obras de don Ramón de la Cruz y de Arniches para el Madrid castizo y a la Andalucía de González del Castillo<sup>(11)</sup> y de los hermanos Álvarez Quintero.

Esto lleva a la cuestión del costumbrismo de los tipos del teatro breve, ya que tanto para el siglo XVII como para el XVIII se ha hablado del costumbrismo de los tipos. Examinemos en primer lugar el siglo XVII. Si bien es cierto que, como afirma Asensio, los tipos cómicos del entremés se renuevan sub specie actualitatis, esto es, que se adaptan al gusto del público espectador o, si se quiere, que los tipos se actualizan, lo cierto es que esta adaptación se hace siguiendo unas normas que remiten a un alto grado de convencionalidad genérica. Podría parecer que los gorriones (*La sarna de los banquetes*), las busconas (*La Plazuela de Santa Cruz*), los extranjeros (*El aguador*), los ladronzuelos (*Los gatillos*) y también placeras como aquellas a las que alude Salas Barbadillo en *Los mirones de la corte* preludian en modo menor los tipos plebeyos del sainete del siglo XVIII, pero veamos en qué condiciones. De las placeras dice Salas Barbadillo:

Cuatro repúblicas, todas compuestas de humildes miembros, admiro yo para mi entretenimiento en este lugar. Una es la de las mujeres placeras...pues senadores de la insolencia y magistrados del licencioso lenguaje, me entretienen cuando sobre pequeños intereses se dan la batalla. Tened por infalible que cuando yo veo armada la cuestión dejaré el lado de cualquier gran señor por detenerme a oíllas, porque la plaza de Madrid es teatro admirable, y para representantes de un entre-

---

<sup>(10)</sup> Cfr. E. Asensio, *Itinerario del entremés*, cit., p. 86.

<sup>(11)</sup> Para este último, cfr. J. L. Flecniakoska, “Un sainetero olvidado: Juan Ignacio González del Castillo (1763-1800)”, en *Actas del IV Congreso Internacional de Hispanistas*, Consejo General de Castilla y León-Universidad de Salamanca, 1982, IV, pp. 507-525, en especial, p. 510.

més ninguno mejor ni más entretenido<sup>(12)</sup>.

De esta cita hay que destacar la reiteración de la pertenencia sociodramática ínfima (*cuatro repúblicas, todas compuestas de humildes miembros*) y la asociación mantenida con la diversión, con el entretenimiento. En segundo lugar, hay que subrayar que el mirón experimenta un placer producido por los efectos verbales (*senadores de la insolencia y magistrados del licencioso lenguaje*): como espectador de entremés, no atiende a una situación global, sino a la ingeniosidad lingüística y al detalle del chiste. Y, en tercer lugar, la perspectiva de este mirón es una perspectiva externa (*dejaré el lado de cualquier gran señor por detenerme a oíllas*): el mirón mantiene una postura exterior con respecto al suceso que provoca el intercambio de pullas o de insultos. La conjunción de estos tres elementos se dará en las diversas modalidades del teatro breve cómico del siglo XVIII, el sainete y el llamado género chico (Serge Salaiün).

Comparemos la cita de Salas Barbadillo con este pasaje de *Los literatos en Cuaresma* de Tomás de Iriarte, en donde habla de los sainetes de Ramón de la Cruz:

Bien sabe usted Vm. ya los caracteres que nos presenta en las tablas... Una maja (frutera o tabernera) que funda toda su graciosidad en algunas expresiones bajas, trilladas y sin ingenio, dichas con cierto dejo afectado, y acompañadas con un poco de gesto y contoneo. Un majo que profiere con retintín algunas frases equívocas que en un sentido significan nada, y en otro contienen desvergüenzas intolerables, que los parciales del poeta quieren vendernos por agudos epigramas<sup>(13)</sup>.

Un sentido similar tiene este pasaje de un artículo que Samaniego publica en 1786, bajo el seudónimo de Cosme Damián:

Las majas, los truhanes, los tunos, héroes dignos de nuestros dramas populares, salen a escena con toda la pompa de su carácter y se pintan con la energía del descarro, y la insolencia picaresca. Sus costumbres se aplauden, sus vicios se canonizan, o se disculpan, y sus insultos se celebran y se encaraman en las nubes<sup>(14)</sup>.

Las vendedoras de morcillas, de manos y cuajares del siglo XVII están tipificadas ahora bajo la denominación de majas, los capigorriones y los rufianes, bajo el nombre de majos. Parece que no cae en gracia su lenguaje, por lo menos a este representante del neo-

---

<sup>(12)</sup> Cfr. El Cotarelo y Mori, *Colección de entremeses, loas, jácaras y mojogangas desde fines del siglo XVI hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, Bailly-Baillièrre, 1911, p. 265b.

<sup>(13)</sup> Cfr. E. Cotarelo y Mori, *Iriarte y su época*, Madrid, 1897, p. 445.

<sup>(14)</sup> Cfr. E. Palacios Fernández, "La descalificación moral del sainete dieciochesco", en *Teatro menor*, cit., p. 227.

clasicismo: no gustan los equívocos, por groseros, ni las pullas (expresiones bajas, trilladas y sin ingenio), cuando precisamente eran la chispa que provocaba la risa para el público del siglo XVII. Pero, amén de la valoración negativa de estos tipos, podemos constatar que siguen ocupando las tablas, aunque a la altura de 1765 los tipos del entremés viejo empiezan a desgastarse, como lo indican estos versos del sainete *La riña de los graciosos*:

ya las gentes no gustan  
de la burla, ni el gallego,  
sino cosas sazonadas,  
de lo que pasa en el pueblo.<sup>(15)</sup>

Si permanecen las placeras a las que aludía Salas Barbadillo, el público se ha cansado de los tipos tradicionales. Quisiera notar que en estos cuatro versos se están rechazando dos de los ingredientes del teatro breve del siglo XVII, como son los entremeses de burlas y los entremeses de figuras, de tipos<sup>(16)</sup>. Pero además de este rechazo se postula simultáneamente la actualización de los temas (cosas sazonadas) y de los tipos (de lo que pasa en el pueblo). Éste será el partido que tome Ramón de la Cruz<sup>(17)</sup>, según lo expone en el Prólogo de su Teatro o colección de los saynetes y demás obras dramáticas, impreso en Madrid en 1786-91:

cuantos han visto mis sainetes reducidos al corto espacio de 25 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 o no arreglados al terreno que pisan; y si los cuadros no representan la historia de nuestro siglo.<sup>(18)</sup>

La renovación que propicia Ramón de la Cruz en el teatro breve del siglo XVIII radica en la recomposición dramática de las escenas que conforman la vida social del momento<sup>(19)</sup>. Veamos en qué consiste esta renovación, comparando los tipos habituales del teatro breve del XVII y XVIII, para lo cual me baso en la lista que proporciona Jesús Cañas

---

<sup>(15)</sup> Cfr. M. Coulon, “De l’intermède de figuras au sainete de costumbres”, en *Critique sociale et conventions théâtrales (Domaine ibérique), Colloque International* (1, 2, 3, décembre 1988), Université de Pau, s.a., pp. 133-134.

<sup>(16)</sup> “Gallego” debe ser entendido como forastero en la corte. Es un tipo que, con esta denominación, afincó el afamado Francisco de Castro, actor, dramaturgo y autor al que se apodaba El Farruco (diminutivo de Francisco en Asturias y Galicia), por las donosas imitaciones que hacía de los “paletos”. Cfr. *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España*, N. D. Shergold y J. E. Varey eds., Londres, Tamesis Books, 1985.

<sup>(17)</sup> Para este autor, cfr. M. Coulon, *Le sainete à Madrid à l’époque de don Ramón de la Cruz*, Pau, Publications de l’Université de Pau, 1993; así como Sainetes, edición, prólogo y notas de J. M. Sala Valldaura, Barcelona, Crítica, 1996 y del mismo estudioso, *El sainete en la segunda mitad del siglo XVII: la mueca de Talía*, Lleida, Universidad, 1994, de consulta indispensable.

<sup>(18)</sup> Cfr. *Sainetes*, ed. F. Lafarga, Madrid, Cátedra, 1990, p. 20.

Murillo<sup>(20)</sup>.

1) *MAJOS*: lleva un vestido peculiar. A propósito de la vestimenta del Majo, hay que decir que muchos de los tipos poseen un vestido peculiar como sucede en la *comedia dell'arte*, y también en el entremés. El vestido es el signo externo de la condición del tipo, el medio que sirve para su identificación inmediata por parte del espectador. El majo podría parecerse a ciertos rufianes y valientes del entremés. Poseen en común el uso de una jerga particular: el lenguaje de germanía para uno, el lenguaje achulapado para otro. Los dos son ociosos, pendencieros y ufanos. Sin embargo, no posee el Majo la cobardía del rufián tradicional, ni tampoco en este último la dimensión crítica con respecto a grupos superiores a los que son contrarios los majos. Además, el majo es un tipo ante todo castizo. No se puede dar en un ámbito gallego, por ejemplo, mientras que el rufián o el valiente tradicional es un tipo urbano sin más.

2) *PETIMETRE*: es un tipo superficial y ridículo por excesivamente preocupado por la apariencia física, por el vestido, por el tocado, los zapatos y el peinado. Parece guardar relación con los lindos y los figurones del teatro breve anterior (el gorra perdurable de *Los enfadosos* de Quevedo y el *Lindo don Diego* de Moreto). Pero en su vertiente de afrancesado, o si se quiere, de seguidor del gusto francés, es un tipo propiamente dieciochesco. Su egoísmo y su vanidad recuerdan los tipos femeninos del XVII. Si el Petimetre es amante de gastar mucho -lo suyo y lo ajeno- y ahorrar poco, el figura del XVII no posee esta dimensión, pues o bien no tiene dinero, o bien su generosidad roza la extravagancia. Podría relacionarse con el don Lucas de *Getafe* de Antonio Hurtado de Mendoza o el don Sancho de *El caprichoso en su gusto* de Salas Barbadillo.

3) *USÍAS*: hay que aproximarlos a los petimetres, pues son señorías. Cañas Murillo sólo dice de ellos que son “conformadores de cuadros de época”, pero esto lo son todos los tipos de los sainetes. De las usías habla Samaniego en el artículo al que me referí antes, y dice lo siguiente: “Allí (en los sainetes) verá Vm tratadas a las usías de locas, a los mayorazgos de burros (él era mayorazgo), a los abates de alcahuetes, a las mujeres de zorras y a los maridos de cabrones”<sup>(21)</sup>. Yo insistiría en que las usías son tipos designados por una fórmula de tratamiento, lo cual los acerca al grupo de los falsos hidalgos entremesiles, como lo es Doña Estafa en *El aguador* de Moreto, ridiculizada por esta forma de tratamiento y las pretensiones que encubre:

Justa	¿Quién abre esa puerta? Gutiérrez mira allí fuera.
Estafa	¿Qué llamas piadosa, necia, soy yo señora o beata?
Criada	Señora eres tú
Estafa	¿Qué es tú?

---

<sup>(19)</sup> Cfr. M. Coulon, *ibidem*, p. 136.

<sup>(20)</sup> Cfr. “La poética en Ramón de la Cruz: de personajes, su tratamiento y su construcción”, en *Insula*, 574, octubre 1994, número monográfico.

<sup>(21)</sup> Cfr. E. Palacios, art. cit., p. 228.

¿Pues no sabéis más crianza?  
 Llamadme, pues, señoría.

Criada Haráse como lo manda  
 vueseñoría.

Estafa Que tonta,  
 la señoría mirlada  
 es para los aldeanos;  
 llamadme la cortesana.

Criada Pues ¿cómo hemos de decir?  
 Estafa Sincopando la palabra  
 y no diciéndola entera.

Criada ¿Cómo ha de ser?  
 Estafa Sí basta.

Criada A sí obedeceremos.  
 Estafa Esto es lo que pido; acaba.

Criada Basta que así nos lo mande.  
 Estafa ¿Quién? Prosigue, mentecata.

Criada Sí, digo  
 Estafa Pues advierta  
 que la echaré de mi casa  
 si me gasta impersonales.

Criada ¡Jesús! Sí tal no haga,  
 que yo quiero a sí mucho  
 y haré lo que sí manda,  
 porque no se enoje sí.<sup>(22)</sup>

4) CORTEJOS: galanes, acompañantes de mujeres casadas, de las que intentan cumplir los menores deseos, hasta trocarse en esclavos. Todos los tipos masculinos del entremés pueden galantear a mujeres casadas, y ser como marionetas en sus manos. Sin embargo, hay galanes tacaños, como aquellos a los se refieren doña Fabia y doña Matea de *Los cuatro galanes* de Quiñones de Benavente:

<sup>(22)</sup> Citado por F. Buendía, *Antología del entremés. (Desde Lope de Rueda hasta Antonio de Zamora)*, Madrid, Aguilar, 1965.

Fabia	Están los hombres ya tan acabados, que no dan sino coces y bocados.
Matea	Ni aun eso; que riñiendo cierto día con un molde de aquestos galancetes me amenazó un nublado de puñetes; y respondiendo yo: “Pues llegue y démelos” me dijo: ¡Voto a Cristo!, palabrera, que si no fuera dar, que te los diera. <sup>(23)</sup>

La alusión a lo económico se hace aquí en una dimensión moral: la falta de liberalidad, que es un defecto censurable (como lo es también en la comedia). El cortejo es de clase social alta, pero muchas veces no tiene caudales. Recuerda en este sentido al hidalgo pobre, como don Claudio Orquilla de *El hidalgo de Olías* o el Hidalgo de *El astrólogo tunante*. El cortejo es ocioso como los caballeros del entremés anterior, intenta conseguir dinero de los demás.

5) *ABATES*: no es éste el único componente del ámbito clerical que aparece en el teatro breve, ya en el siglo XVI un Fraile protagonizaba el *Entremés* de Sebastián de Horozco (1551) y, en el siglo XVII, el Sacristán se erige en trasunto de este grupo, aunque esta figura no mantendrá rasgos idénticos a lo largo de los siglos. En el Entremés de Horozco<sup>(24)</sup>, se trata de un Fraile escenificado en el ejercicio de su función, pidiendo para las ánimas del purgatorio. El Fraile es caracterizado por las pullas que le lanzan sus interlocutores: es acusado de ser goloso, bebedor y mujeriego. Pronto para comer y tardo para pagar, quiere ante todo salvar las apariencias: “vamos tras aquella esquina,/ porque la gente malina/ no murmure de nos ver”. Está ridiculizado con trazos que recuerdan los dardos de la crítica a los malos clérigos, en particular en el teatro religioso de Diego Sánchez. El Sacristán entremesil conserva buena parte de los rasgos citados, es mujeriego y rijoso y también lenguaraz, pedante y necio. Su caracterización, siempre negativa, se apoya en tareas propias de su oficio, pero no suele ejercer este último en escena y su función dramática es la de amante burlado. Suele salir acompañado por un alter ego con el que entabla disputas e intercambia pullas y maldiciones o con quien rivaliza de poeta y amante. Los abates del siglo XVIII son mundanos, enamoradizos y aficionados a las artes poéticas y musicales, tal el abate, traído a colación por González del Castillo (pp. 516-517): “Siempre he vivido entre damas,/ tocadores, gabinetes/ y estrados fueron mis aulas,/ he tenido conclusiones/ amorosas varias”.<sup>(25)</sup>

El Fraile y el Abate tienen en común la ausencia de caridad, rasgo que no se plantea para el Sacristán. La presunción, la hipocresía y la lascivia son compartidas por los tres

---

<sup>(23)</sup> Cfr. H. Bergman, *Ramillete*.

<sup>(24)</sup> Cfr. S. de Horozco, *Representaciones*, F. González Ollé ed., Madrid, Castalia, 1978.

tipos, así como la glotonería, pero quizá no se insista tanto en la hipocresía para el Sacristán, pues al fin y al cabo se trata de uno de los peldaños más bajos del estamento clerical y también el más secularizado.

6) *CASADAS*: en el siglo XVIII este tipo posee dos vertientes. Se puede tratar de la mujer casquivana, sin preocupaciones serias, sometida a las convenciones sociales, a la apariencia (sirve para introducir una crítica social o moral). Pero existe en el sainete una casada modelo de buena conducta, que rechaza a los galanes y las malas costumbres. Este último modelo de virtud no se da en el teatro breve del siglo anterior. Las casadas son habitualmente adúlteras o codiciosas. Es interesante ver cómo el sainete combina dos versiones de la mujer casada, ahí en donde el entremés sólo consideraba el aspecto negativo.

7) *CASADOS*: la dualidad de la casada se da también en el tipo del marido. Pueden ser consentidos y sufridores, mientras se vean beneficiados por los desmanes de la esposa, y éste sería el tipo tradicional del cornudo, o bien pueden estar metidos en sus quehaceres y preocupados por sus negocios y su familia, cosa que no ocurre en el entremés del XVII.

Este aspecto resulta ser una de las mayores divergencias de los tipos que venimos examinando. El tipo del entremés es un tipo des-realizado al que no se capta nunca en el ejercicio de quehaceres cotidianos, pero que intenta satisfacer necesidades básicas (alimenticias, eróticas, a veces económicas). En el entremés no hay verdaderas relaciones familiares: no hay hijas virtuosas, sino hijas rebeldes, como la de *Las burlas* de Isabel de Quiñones de Benavente, quien tras insultar a su padre, exclama “Soy hija de entremés y eso basta”. Hay, eso sí, una relación matrimonial siempre subvertida porque la convención de las burlas así lo exige.

El sainete pone de manifiesto relaciones familiares de una naturaleza distinta. Cuando el majo critica abiertamente los estamentos jerárquicamente superiores o cuando se sacan a relucir los detalles de la economía familiar, la caracterización de los tipos está remitiendo a una estructura sociodramática de índole distinta a la que teníamos en el entremés. La mayor parte de los tipos del sainete mantienen rasgos cómicos, pero con una dimensión explícita de crítica social y moral, que favorece la constitución de grupos de comentaristas, como el de los pajes moralizadores, mientras que en el XVII los pajes eran la encarnación de la gula (*Los pajes golosos* de Zamora), de criados apegados a sus intereses y los amigos de familia sospechosos de cualquier traición, como sucede en la relación que une a Cañizares con su amigo en *El viejo celoso* de Cervantes. Curiosamente, en el entremés y en el sainete se conservan los rasgos negativos de las llamadas “visitas”, equivalente femenino de los amigos de familia, evidenciando así cierto talante misógino y tradicional.

En resumen, la inserción en un medio ambiente con preocupaciones concretas de economía doméstica, el hecho de que existan contrastes reales entre los diferentes grupos y que se expliciten los intereses de manera tan clara dota al sainete de una dimensión crítica que no se percibe claramente en el entremés. Llama particularmente la atención la renovación estructural de los tipos: dicha reorganización es notable en los entremeses de revista, pues

---

<sup>(25)</sup> Cfr. J. L. Flechniakoska, art. cit., pp. 516-517 y también, J. M. Sala Valldaura, “El papel del abate en Ramón de la Cruz”, en *El teatro español en el siglo XVIII*, J. M. Sala Valldaura ed., Lleida, Universidad, 1996, pp. 707-734.

los tipos que desfilan por ellos ya no son un fin en sí mismos (*La botillería*), como sucedía en el entremés, sino que se definen en su relación con los demás por sus lazos familiares o por sus relaciones de vecindad. El tipo del sainete se inserta en un conjunto sociodramático del que no es el único representante, a diferencia de los tipos entremesiles. Esta renovación estructural conduce inevitablemente a la de la caracterización de los tipos. Así, los villanos dejan de ser bobos por antonomasia e incluso puede suceder que los gitanos hablen igual que todo el mundo (la censura devolvió el manuscrito de *Las gitanillas* a Ramón de la Cruz porque sus personajes no empleaban la habitual jerga caracterizadora)<sup>(26)</sup>. El sainete cambia el signo de la risa del entremés porque sus tipos definen una estética y una relación nuevas<sup>(27)</sup> que se ajustan a un modelo ético de alcance social y moral que resulta borroso y difuminado en el alegre mundo entremesil.

No obstante, el entremés y el sainete tienen, como otros géneros de tonalidad burlesca, la capacidad de absorber todos los motivos temáticos y estructurales (incluido los del llamado teatro serio) bajo el signo de la degradación y del rebajamiento paródico. La segunda parte de *Manolo* concluye con esta escena:

Tío Matute	Aguárdate, mujer y no te mueras... Ya murió, y yo también quiero morirme, por no hacer duelo ni pagar esequias (Cae).
Remilgada	¡Ay, padre mío!
Mediodiente	Escúchame
Remilgada	No puedo, que me voy a morir a toda priesa (Cae).
Potajera	Y yo también, pues se murió Manolo, a llamar al doctor me voy derecha, y a meterme en la cama bien mullida, que me quiero morir con conveniencia.

## ESCENA ÚLTIMA

(*Sabastián, Mediodiente, las comparsas y los difuntos*)

Sabastián      Nosotros, ¿nos morimos o qué hacemos?

Mediodiente    Amigos, ¿es tragedia o no es tragedia?

<sup>(26)</sup> Cfr. M. Coulon, *Le sainete à Madrid*, op. cit., p. 192.

<sup>(27)</sup> Para la relación funcional de los tipos, cfr. J. M. Sala Valldaura, "Por una morfología tipológica del sainete (a partir de González del Castillo)", en *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica*, 9, 1988, pp. 53-62.

Una escena que recuerda a Valle Inclán en la *Farsa infantil de la cabeza del dragón*, cuando pone estas palabras en boca de la duquesa: “Oh, ¡qué tragedia y yo que no puedo llorar! ¿Queréis la cicuta muy azucarada, niña mía?”. En esta capacidad del teatro breve para decir las burlas de veras y las veras burlando, en la dialéctica constante que la verdad y la mentira mantienen con la risa, radica la fuerza de un teatro mal llamado menor del que quizá sean deudores dramaturgos como Ramón del Valle Inclán y Federico García Lorca.