

LA ILUSTRACIÓN DE LOS *SAINETES*
DE RAMÓN DE LA CRUZ
EN EL SIGLO XIX:
LA EDICIÓN POPULAR DE J. M. FAQUINETO (1882)

SONIA OTERO PEREIRA

Otero Pereira, Sonia

La Ilustración de los "Sainetes" de Ramón de la Cruz en el siglo XIX: la edición popular de J. M. Faquinetto (1882) / Sonia Otero Pereira

Vigo: Universidade de Vigo, Servizo de Publicacións, 2016
112 p.; 17X24 cm. – (Monografías da Universidade de Vigo. Humanidades e ciencias xurídico-sociais; 110)

D. L. VG 227-2016 - ISBN 978-84-8158-710-4

1. Cruz, Ramón de la (1731-1794). Sainetes - Ilustraciones I. Universidade de Vigo. Servizo de Publicacións, ed.

821.134.2-2"17"CRU:76

Edición
Servizo de Publicacións da Universidade de Vigo
Edificio da Biblioteca Central
Campus de Vigo
36310 Vigo
Tlf.: 986812235
sep@uvigo.es

©Servizo de Publicacións da Universidade de Vigo, 2016
©Sonia Otero Pereira

Printed in Spain - Impreso en España
D.L.: VG 227-2016
ISBN: 978-84-8158-710-4

Impresión: Tórculo Comunicación Gráfica

Reservados todos los derechos. Ninguna parte de este libro puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluidos fotocopia, grabación magnética o cualquier almacenamiento de información e sistema de recuperación, sin el permiso escrito del Servizo de Publicacións da Universidade de Vigo.

Índice

I. Introducción	7
II. Objetivos. Metodología	9
III. Ramón de la Cruz, autor teatral	10
IV. El sainete dieciochesco	11
V. El género chico	14
VI. Los sainetes de Ramón de la Cruz en el siglo XIX	17
VII. Los <i>Sainetes</i> vistos por Cubas	21
1. <i>Chirivitas el yesero</i>	21
2. <i>El almacén de novias</i>	22
3. <i>El cortejo escarmentado</i>	23
4. <i>El cortejo fastidioso</i>	24
5. <i>El deseo de seguidillas</i>	25
6. <i>El gozo en el pozo</i>	26
7. <i>El hablador</i>	28
8. <i>El hambriento de Noche-Buena</i>	29
9. <i>El hijito de vecino</i>	30
10. <i>El maestro de rondar</i>	31
11. <i>El mal casado</i>	32
12. <i>El marido sofocado</i>	33
13. <i>El muñuelo</i>	34
14. <i>El no</i>	34
15. <i>El petimetre</i>	36
16. <i>El picapedrero</i>	37
17. <i>El pleito del pastor</i>	39
18. <i>El rastro por la mañana</i>	40
19. <i>El tordo hablador</i>	41
20. <i>Inesilla la de Pinto</i>	42
21. <i>La casa de Tócame-Roque</i>	43
22. <i>La discreta y la boba</i>	44

23. <i>La duda satisfecha</i>	45
24. <i>La embarazada ridícula</i>	46
25. <i>La fantasma del lugar</i>	47
26. <i>La maja majada</i>	49
27. <i>La oposición a cortejo</i>	50
28. <i>La Plaza Mayor</i>	50
29. <i>La pradera de San Isidro</i>	51
30. <i>La retreta</i>	52
31. <i>Los bandos del Avapiés o La venganza del Zurdillo</i>	53
32. <i>Las calceteras</i>	54
33. <i>Las castañeras picadas</i>	55
34. <i>Las damas apuradas</i>	55
35. <i>Las frioleras</i>	57
36. <i>Las majas vengativas</i>	59
37. <i>Manolo</i>	60
38. <i>Sanar de repente</i>	61
VIII. Ilustraciones de la edición de Faquinetto	63
IX. Conclusiones	101
X. Bibliografía	108
1. Bibliografía primaria	108
2. Bibliografía secundaria	108
3. Hemeroteca	110

I. Introducción

Cuando hablamos del siglo XVIII y, en especial, del teatro, no podemos evitar mencionar a Ramón de la Cruz, dado que este es uno de los sainetistas hispanos que más ha aportado a la historia de la literatura española. Su éxito no solo fue evidente en su época, sino que llegó más allá, ya que sus obras siguieron representándose a lo largo del siglo XIX, sobre todo a partir del último tercio con el nacimiento del teatro por horas.

La ilustración dieciochesca española pretendía abordar una reforma general del teatro y potenciar el valor educativo, social y propagandístico del mismo. En este sentido, se les reconocía a los comediantes el fundamental cometido de acercar el arte al pueblo. Sin embargo, en esos momentos el sueldo de un trabajador era demasiado bajo y el vulgo no se podía permitir asistir asiduamente al teatro. Si un operario cobraba cuatro reales y la representación valía entre quince y diecisiete cuartos, lo cual suponía un 44% o un 55% de su salario¹, resultaba comprensible que un amplio sector de población no tuviese un fácil acceso al espectáculo teatral. Los autores, conscientes de esta situación, favorecieron la diversificación genérica de las manifestaciones escénicas para llegar a estamentos sociales amplios. Así, los géneros breves, de duración más corta, redujeron su precio y se hicieron más accesibles al público. Ello favoreció que las piezas pequeñas fuesen incluso el centro de la representación, relegando a un segundo lugar los géneros considerados mayores. Como dice F. M. Nifo, “ya no se va al teatro por la Comedia sino por los Sainetes y Tonadillas”².

Sin embargo, la repetición constante de los mismos intermedios hacía que el público se cansara y disminuyera. Ante esta situación, los comediantes, por un lado, se vieron en la necesidad de llevar a escena cada vez más obras nuevas para no perder el interés de los espectadores y, por otro, observaron las reacciones del público y actuaron en consecuencia renovando los repertorios de los sainetes. M. Coulon (1993: 72), que comenta los beneficios de las compañías, afirma:

¹ Estimación de J. Souberyoux (1978: 210) para el año 1766.

² En el *Diario Estrangero* del 24 de mayo, 1763: 123. Se puede acceder a esta publicación a través de <http://books.google.es> (última consulta: mayo, 2015).

C'était pour eux un moyen de satisfaire à moindres frais la soif de nouveauté des spectateurs: outre que l'achat d'un *entremés*, d'un *sainete* ou d'une *tonadilla* coûtait beaucoup moins cher que celui d'une *comedia*, les frais de décors, de mise en scène, de costumes étaient moins élevés; sans compter que les rôles étaient plus vite appris, le temps consacré aux répétitions réduit, et les efforts mieux répartis, dans la mesure où les acteurs principaux de la grande pièce n'étaient en général pas les mêmes que ceux des intermèdes.

La segunda mitad del siglo XVIII se caracteriza, como consecuencia de la demanda excesiva de intermedios, por una gran actividad en la producción de obras pertenecientes a los géneros menores. Los sainetes de Ramón de la Cruz constituyen, en este contexto, uno de los principales atractivos espectaculares para la sociedad madrileña. En este sentido, el éxito de Cruz radica en haber sabido renovar un género de larga tradición y aportar aspectos nuevos que suscitan, de forma constante, el interés del público, tal y como ha explicado F. Lafarga (1990: 21).

A este período de esplendor continuó una etapa de silencio, pues en la primera mitad del siglo XIX el sainete se deja de cultivar, pese a que se siguen representando algunas piezas de de la Cruz. No fue hasta Tomás Luceño y su obra *Cuadros al fresco* (1870) cuando el género reaparece con títulos nuevos.

En el último tercio del siglo XIX triunfa en España el género chico. Estas representaciones populares, de apenas una hora y cuyas tarifas eran reducidas, hacían asequible el espectáculo a un sector social más amplio. El teatro por horas alcanza un gran éxito e incluso se acondicionan salas dedicadas únicamente a este tipo de divertimentos. Pertenecen a este nuevo modelo de representación teatral la revista, la zarzuelita cómica y la melodramática, el juguete cómico, la parodia y el sainete (Espín Templado, 1987; Álvarez Barrientos, 1997). Este último se convierte en uno de los géneros fundamentales del nuevo contexto teatral y, en consecuencia, revitaliza el gusto por las piezas de de la Cruz.

Paralelamente a este éxito en el panorama teatral español, se pone de moda la literatura por entregas de “un fascículo de 16 páginas en 4º vendido por suscripción durante un período y precio variables, entre uno y dos reales” (Botrel, 2003: 581). Posteriormente, las obras resultantes de la suma de sueltas eran susceptibles de ser encuadradas en formato libro. El lector tenía la posibilidad de adquirir las suscripciones semanalmente o, por el contrario, comprar el volumen una vez finalizadas las entregas.

Los lectores de este tipo de literatura pertenecen a la “burguesía –desde sus sectores más brillantes hasta los más deprimidos– o a grupos minoritarios del artesanado y los proletarios” (Romero Tobar, 1976: 118). Dicho de otro modo, gracias a su reducido coste no solo los habituales consumidores burgueses podían acceder a las publicaciones por entregas, sino que se abría su círculo cerrado para dejar entrar a las clases populares.

Asimismo, van floreciendo revistas que integran ilustraciones acompañadas de textos, como *El Artista* o el *Semanario Pintoresco Español*. Estos dibujos, que en un principio ilustran composiciones narrativas, pasarán pronto a acompañar también la lírica y las piezas teatrales.

El renovado gusto por el sainete, la generalización de la literatura por entregas y las crecientes facilidades mecánicas para la ilustración literaria impulsaron la creación de dos ediciones coetáneas de sainetes de Ramón de la Cruz: una de ellas dedicada a un consumidor erudito y burgués, esto es, la de la Biblioteca Arte y Letras (Barcelona, 1882), y otra destinada a un lector popular, la de J. M. Faquineto (Madrid, 1882), cuya consideración constituye el objetivo de este trabajo.-

II. Objetivos. Metodología

El objetivo de este estudio es realizar un análisis icónico-literario de las ilustraciones de M. Cubas que integran la publicación *Teatro selecto de don Ramón de la Cruz*, responsabilidad de J. M. Faquineto en 1882. Ello ayudará a comprender por qué Ramón de la Cruz vuelve a leerse casi un siglo después de su muerte, junto al resurgimiento del sainete, gracias al triunfo del teatro por horas, y en paralelo al auge de modelos de distribución sustentados en la entrega, que propician el abaratamiento del producto editorial. En concreto, analizaré la interpretación que el dibujante hace del texto, qué aspectos ha querido resaltar en él, qué escena dramática se representa y por qué, si las ilustraciones siguen estrictamente lo dictado en el texto o no, si incluyen aspectos que el escrito no contempla, a qué sector del público está dirigida la edición, cuál ha sido la publicidad que ha recibido. Para ello, me he guiado por el método de análisis de especialistas en el tema como J. F. Botrel (1993, 2003), R. Gutiérrez Sebastián (2010, 2012) o L. Romero Tobar (2012).

He estructurado mi trabajo en diferentes apartados. En primer lugar explico quién es Ramón de la Cruz en su contexto y cuál es su aportación a la historia de la literatura española. Analizadas estas dos cuestiones, en tercer lugar me centro en el género chico y sus características más significativas. Ello me lleva a abordar las ilustraciones dramáticas de las obras por entregas y, en concreto, las realizadas por M. Cubas para la edición de Faquineto, que hasta ahora no ha sido tenida en cuenta por los estudiosos del tema. Por último, como conclusión, sintetizo todos aquellos puntos fundamentales de este trabajo, en especial los datos relacionados con el estudio icónico-literario de *Teatro selecto*, de los que se deduce la extraordinaria pertinencia de las ilustraciones en la lectura decimonónica que se lleva a cabo de Ramón de la Cruz, como tendré oportunidad de abordar.

III. Ramón de la Cruz, autor teatral

La figura de don Ramón de la Cruz (1731-1794) destacó en el siglo XVIII como uno de los sainetistas hispanos más importantes del momento. Pese a la popularidad que alcanzó en su momento, en la actualidad sabemos muy poco sobre su vida. Los datos que la crítica maneja se los debemos, especialmente, a E. Cotarelo y Mori (1899), quien en su día recopiló la información disponible sobre la biografía del dramaturgo. No menos importante es la labor de M. Coulon (1993) quien, con su tesis doctoral, no solamente ha actualizado la información dada anteriormente por Cotarelo, sino que además ha aportado al panorama de la literatura dieciochesca un exhaustivo estudio sociocultural sobre los sainetes de de la Cruz.

El primero de ellos fue *La enferma de mal de boda* –llevado a las tablas en 1757 en el teatro de La Cruz–, obra que según J. Dowling (1981: 11) “es un arreglo, o más exactamente un extracto, de *El amor médico* de Molière”. Esta posible adaptación muestra que don Ramón tenía ya, en sus inicios como escritor, conocimientos de las corrientes literarias de Europa; más adelante hará adaptaciones de zarzuelas del francés y del italiano, y traducirá obras dramáticas extranjeras.

A partir de la década de los 60, de la Cruz va haciéndose un nombre y empieza a surtir a las compañías teatrales con sus obras. En 1762 escribe *La muda enamorada*, pieza que a juicio de M. Coulon es la primera adaptación que hizo

el dramaturgo a partir de un texto de Molière³. Y no solo escribe obras para ser representadas en los teatros, sino que realiza encargos variados. Entre estos pedidos destaca *Marta abandonada y carnaval en París* (1762), comedia compuesta para el carnaval, o *El tutor enamorado* y *Los cazadores*, dos zarzuelas hechas con motivo de la celebración de las bodas de la infanta María Luisa con el archiduque de Austria.

Al final de la temporada de 1763-1764, ha redactado unos cuarenta sainetes y entremeses originales. En 1765, y ya con un sólido prestigio, de la Cruz es “admitido en la Arcadia romana, donde tomó el nombre poético de Larisio Diane, y miembro honorario de la Real Academia de Buenas Letras de Sevilla” (Lafarga, 1990: 14).

En torno a 1766 ha conseguido representar más de un centenar de textos, muchos de creación propia y otros adaptaciones de obras francesas. Además, desarrolla el sainete de costumbres teatrales, aunque no llega a abandonar las formas más tradicionales en otras piezas.

En la década de los 70, sobre todo a partir de 1772 y hasta 1780, comienza su período más fructífero. Durante estos años crea en torno a doscientas obras más, ya sean sainetes, zarzuelas, comedias, tragedias o loas. Sin embargo, en 1780 se prohíben los entremeses y ello trae consigo la reducción en la demanda de sainetes, con el correspondiente descenso en la producción de los mismos.

Escasos años antes de su muerte, de 1786 a 1791, el dramaturgo lleva a cabo una selección de sus textos, recogidos en diez tomos. Poco después de realizar la recopilación, Ramón de la Cruz fallece, el 5 de marzo de 1794, en la casa de la condesa-duquesa de Benavente.

IV. El sainete dieciochesco

La Real Academia Española define el sainete como una “pieza dramática en un acto, de carácter popular y burlesco, que se representaba como intermedio o al final de una función”⁴. E. Cotarelo (1899: 4) matiza estos términos:

³ Como podemos observar, hay discrepancias sobre cuál es realmente la primera adaptación que Ramón de la Cruz hace de una obra de Molière. Sobre estas y otras cuestiones generales, véase la biografía de Cruz que aporta la propia M. Coulon a la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes en el enlace web: http://www.cervantesvirtual.com/bib/bib_autor/ramondelacruz/ (última consulta: mayo, 2015).

⁴ Puede consultarse la última versión del *Diccionario de la Real Academia* a través del enlace web <http://dle.rae.es> (última consulta: enero, 2016).

Drama sin argumento, pero no sin atractivo, reduce a un simple diálogo en que predomina el elemento cómico. Elige sus personajes muchas veces en las últimas capas sociales, cuyo lenguaje y estilo adopta, y por tan sencillo medio lanza sus dardos contra los vicios y ridiculeces comunes, viniendo a ser entonces una de las más curiosas manifestaciones de la sátira. La nota maliciosa es cualidad esencial en estas piecillas, y se halla igualmente en las similares de todos los tiempos y países.

Al inicio del siglo XVIII, el sainete y el entremés apenas se diferencian entre sí, siendo muchas veces el primero una prolongación del segundo. Para distinguir ambos términos, J. Dowling (1981: 23) señala que el entremés en esos momentos de la historia literaria era una pieza “que llenaba el intermedio después de la primera jornada” mientras que el sainete era la que “se representaba después de la segunda”. Con el paso del tiempo y gracias fundamentalmente a las aportaciones que Ramón de la Cruz hizo al género, la palabra *sainete* modificó su significado y pasó a ser “el entremés que tenía las características típicas de las piezas de este gran maestro”, al mismo tiempo que el vocablo *entremés* se reservó para identificar aquellas “obras que poseían las características de las piezas de los maestros del XVII”.

Todos los sainetes tienen tres puntos en común: la comicidad, la brevedad y la marginalidad. La comicidad se manifiesta en los personajes, los temas y el lenguaje. La marginalidad, en cambio, tal y como sostiene J. Huerta Calvo (1999: 52), se refiere no solo a personajes extraídos de las clases más depauperadas, sino también, en general, a los que proceden de la periferia madrileña. El propio Moratín afirmaba, en este sentido, que en los sainetes de de la Cruz aparecía el “populacho más infeliz: taberneros, castañeras, pellejeros, tripicalleros, besugueras, traperos, pillos, rateros, presidiarios y, en suma, las heces asquerosas de los arrabales de Madrid”⁵. Recordemos que don Leandro había vertido duras críticas sobre los sainetes y sobre el propio sainetista, ya que consideraba que sus obras no se adecuaban a los fines didácticos de la literatura ilustrada.

Ramón de la Cruz es capaz de hacer confluír en sus textos a personajes de la nobleza y de la plebe, reflejando “el viaje no siempre fácil de los pudientes y principales hacia los espacios más depauperados y conflictivos de la ciudad” (Huerta Calvo 1999: 72). Las suyas son, pues, obras donde aparecerán los majos como “machos hispánicos” (ídem: 65), con su actitud ruda y gusto por los toros, que contrastan con los petimetres, los señoritos que imitan lo francés, incluso

⁵ En su *Plan de Reforma de 1792*, dirigido a Godoy; cito por Domènech Rico (1997: 51).

con cierto aire afeminado, que se creen superiores en la sociedad y tras los que se esconde la manifestación visual del contraste de lo autóctono con lo foráneo; las majas, que suelen ser mujeres primarias, rudas, siempre dispuestas a rendirse al amor de algún majo y, sobre todo, sinceras; los usías, esto es, los antecedentes del señorito del siglo siguiente; el paje, que a menudo actúa como un comentarista de la obra; y el abate, un tipo europeo del XVIII, también galán de toque afeminado. Con esta mezcla, de la Cruz efectúa una crítica certera de la sociedad madrileña con el único fin, aparente, de entretener y divertir al público.

Los personajes de los sainetes son esbozados con la rapidez que exigen escasos minutos de representación. Sus características serán muy similares en todas las piezas, individualizándose, fundamentalmente, gracias a la interpretación que de ellos hacen los actores o las actrices que los interpretan.

En cuanto a la acción, los sainetes no siempre tienen un argumento único, sino que a veces plantean diferentes conflictos que no se llegan a desarrollar y que poco tienen que ver con la historia principal. Ahora bien, tanto si hay una sola acción como si hay más, las piezas de de la Cruz presentan una estructura binaria. La primera parte suele ser más corta que la segunda. En ambas secciones hay un primer punto culminante, que puede dar inicio a una mudanza de escena, y un segundo que precede al cierre de la obra con un baile o una tonadilla.

Don Ramón cuida mucho la expresión de los personajes, ajustando su habla a su condición social. Construye los diálogos con una métrica sencilla y utiliza habitualmente el romance, aunque con algunas excepciones: las seguidillas que se cantan, los sonetos que recita un personaje o la presencia de algún verso suelto que puede ser modificado por el propio comediante.

Dentro del estilo de de la Cruz tiene especial relevancia la parodia. Mediante este mecanismo satiriza los dramas heroicos o las tragedias que no tuvieron éxito, así como a los malos poetas que fracasaron en su cometido. S. Crespo Matellán (2001: 48 y 49) clasifica los sainetes paródicos en tres grupos. El primero está compuesto por aquellos textos que ridiculizan “las convenciones, las situaciones y los recursos tópicos de un género determinado”, como por ejemplo *Manolo* (1769), *La venganza del Zurdillo* (1776) o *El muñuelo* (1792). El segundo grupo lo forman títulos que se burlan de asuntos concretos, como *Inesilla la de Pinto* (1770). El tercero lo constituyen “obras que, sin ser enteramente parodias, contienen pasajes o situaciones que son claramente paródicos”, como *La despedida de los cómicos* (1770) o *Soriano loco* (1772).

Debido a la gran variedad de sainetes que componían el repertorio del ilustre dramaturgo madrileño, ha resultado muy compleja la clasificación general de los mismos. Así, E. Palacios (1988: 150) establece tres categorías: en la primera caben los de costumbres sociales, en la segunda los literarios y en la tercera todos los demás. A. V. Ebersole (1983: 10), por su parte, organiza estos textos según “seis argumentos básicos: madrileños, con majos y petimetres; payos en Madrid; gente de pueblo en su mismo pueblo; madrileños o forasteros en un pueblo; comedias caseras; actores preparando una obra”. J. F. Gatti (1972) hace una clasificación bastante amplia donde incluye piezas de costumbres, de personajes, paródicos, polémicos, censorios, de circunstancias y de costumbres teatrales. Sin embargo, pese a estos intentos, hasta hoy no hay una clasificación única que comprenda toda la producción del dramaturgo.

Una de las razones que explica el interés que estas obras suscitan en el receptor, esto es, su actualidad, resulta también la causa de su efímero éxito: las situaciones que plantean los sainetes de de la Cruz son comprensibles en un determinado momento, pero disminuyen su intensidad y sentido cuando el contexto concreto que recrean pierde vigencia. Por ello es especialmente relevante el auge que el sainetero madrileño y sus piezas experimentan, nuevamente, en la segunda mitad del XIX.

V. El género chico

¿De dónde procede el éxito literario y espectacular de Ramón de la Cruz en el XIX? Para responder a esta pregunta es preciso tener en cuenta el panorama teatral decimonónico, en especial lo concerniente al género chico del último tercio de ese período.

Como ya he indicado, a partir de 1868 se abren las puertas del teatro a un sector del público que difícilmente puede asistir a representaciones muy costosas. El género chico ofrece un espectáculo de apenas una hora, con una temática más sencilla que la de las grandes obras, por un precio reducido y, por tanto, asequible para un espectro social amplio. El éxito popular de este tipo de teatro radica en la reducción de sus tarifas, pero también en las campañas publicitarias de que es objeto. Estas se realizan, fundamentalmente, a través de la prensa de la época, donde se lleva a cabo un continuo análisis de la actividad teatral anunciando estrenos, publicando reseñas sobre diferentes obras o inclu-

so comentando aspectos como la decoración o la música que las acompañan. Esta situación ayudaba a crear un ambiente favorable y una expectación en el público, que cada vez se sentía más atraído por este tipo de piezas.

Ya a comienzos del siglo XX el género chico es definido por M. Zurita (1920: 11) como “toda obra teatral, con música o sin ella, en un acto, que se representa aisladamente, esto es, en funciones por horas”. Tiene su origen en los cafés teatros madrileños de finales de la década de los 60, en los que se le ofrecía al cliente la consumición acompañada por una pequeña actuación teatral. El triunfo de esta fórmula fue tal que pronto adquiere entidad en sí misma. En consecuencia, a partir de los años 70, y hasta los 90, proliferan en Madrid una serie de salas dedicadas exclusivamente al género chico y a sus secciones por horas, que llegan incluso a relegar a un segundo plano la zarzuela grande⁶.

Aunque en un principio el género chico presenta un marcado carácter popular debido al público al que iba destinado preferentemente, su éxito no solo atraerá a trabajadores y trabajadoras, asalariados, operarios... sino también a la pujante burguesía urbana del momento (Botrel, 1993). El teatro Apolo fue la cuna de esta modalidad espectacular. La sala ponía en escena piezas en cuatro sesiones. A las doce menos cuarto de la noche (siempre con algún retraso) empezaba “la Cuarta de Apolo”, a la que asistían espectadores que no tenían que preocuparse por madrugar al día siguiente.

El género chico en su conjunto sufrió, desde sus orígenes, ataques diversos. Como señala S. Martín Bermúdez (2006: 14), “la crítica y el *buen gusto* oficiales criticaron con insistencia este tipo de teatro por su vulgaridad, simpleza, ausencia de ambición artística y otras muchas lacras”. Pese a todo, no se puede negar la repercusión que las nuevas formas teatrales breves tuvieron durante el último tercio del siglo XIX y primeras décadas del XX. Prueba de ello son las numerosas obras de este corpus que se estrenan durante el período.

Tras la muerte de Ramón de la Cruz, en 1794, el sainete sufre un período de silencio, al que ya me he referido, y tienen que pasar algo más de setenta años para que el género se vuelva a cultivar. Este nuevo resurgir se lo debemos a Tomás Luceño y a su pieza *Cuadros al fresco* (1870). Y es que

⁶ A finales del siglo XIX en España había dos géneros líricos predominantes: la zarzuela grande y la zarzuela chica. En ambos se combinan el texto cantado con el texto hablado, se incluyen números bailables e incluso aparece el coro. La diferencia estriba básicamente en su extensión, siendo la primera de dos o más actos mientras que la segunda se compone de tan solo uno.

El sainete español había resucitado y con él una forma sencilla y clásica de nuestra ética popular, un aspecto, quizá el más justo y desde luego el más pintoresco, de nuestras costumbres, de nuestra manera de ser, de nuestra innata y consubstancial pinturería, de nuestra gracia natural, de nuestro dicharachero optimismo galanteador y donjuanesco, un poco pendenciero y en mucho romántico. (Zurita, 1920: 20).

Dado el éxito alcanzado con esta obra, Luceño se decidió a seguir cultivando el género y publica dos títulos tan ovacionados en su día como *El teatro moderno* (1870) y *El arte por las nubes* (1870).

No menos importantes son Ricardo de la Vega y Javier de Burgos. El primero dio a conocer sus sainetes en 1875, fecha a la que pertenecen *Providencias judiciales* y *Los baños del Manzanares*. El segundo es calificado como “uno de los más ilustres iniciadores del género chico” (Zurita, 1920: 25) y compuso piezas de gran popularidad como *Los valientes*, *Política y tauromática* o *Las mujeres*.

Por otro lado, *La revoltosa* (1897), de Carlos Fernández Shaw y José López Silva, supone la plenitud del sainete en el siglo XIX, cuyo éxito podemos relacionar directamente con el de los famosos textos dieciochescos de Ramón de la Cruz.

La característica más llamativa del sainete del último tercio del siglo XIX con respecto al anterior es su independencia de la obra grande. Y es que, al igual que los otros subtipos del género chico, se constituye en objetivo único del espectáculo y deja de ser el complemento de una pieza mayor, una comedia, una tragedia o un drama.

Asimismo, frente al enorme volumen de traducciones de obras francesas e italianas durante el siglo XIX, el sainete trata de reflejar en su mayoría las costumbres madrileñas y, en menor medida, las andaluzas, aspecto este que contribuyó a su éxito en los años posteriores a la Gloriosa.

En las primeras décadas del siglo XX el género chico empieza a decaer, pues el público, por un lado, experimenta cansancio con respecto a estas piezas breves y, por otro, modifica sus gustos. El género chico desaparece paulatinamente, pero no lo hace de manera radical, sino dejando sus huellas en diferentes manifestaciones artísticas. Así, algunos de sus elementos se transforman en lo que se conoce como género ínfimo y en las variedades, dos espectáculos con entidad propia que van a tener un importante éxito a principios del nuevo siglo.

VI. Los sainetes de Ramón de la Cruz en el siglo XIX

Por los años en que triunfa en España el género chico y en paralelo al auge de diferentes modos de transmisión cultural orientados a sectores sociales cada vez más amplios, como la difusión literaria por entregas, el editor Faquineto decide poner a la venta una colección de sainetes de Ramón de la Cruz, en cuadernillos adornados con láminas acuareladas que, sin duda, llamaron la atención del lector habituado a las ilustraciones en blanco y negro de la época.

Un editor del siglo XIX al pensar una edición teatral ilustrada tenía en cuenta dos aspectos esenciales. Por un lado la rentabilidad económica, pues un texto con dibujos resulta más atractivo para el lector y favorece las ventas del producto. Por otro, la necesidad de contratar a pintores y grabadores importantes, ya que “los grabados de reputados artistas sirven para enriquecer materialmente la puesta en libro de un texto o de un autor consagrado” (Ribao Pereira, 2011: 720).

En el ámbito teatral, son tres las antologías ilustradas que recopilan textos escritos en español en los siglos XVIII y XIX: *Museo Dramático Ilustrado*, *Teatro selecto* y *Colección selecta del teatro antiguo español*. Igualmente importantes son las ediciones monográficas de autores canónicos (tanto obras selectas como completas), las colecciones de textos sueltos o los cuatro volúmenes de *Teatro escogido*, compuesta por obras originales de M. Ramos Carrión, Ricardo de la Vega y Tomás Luceño (sainetes, pasillos, y otras piezas breves)⁷.

En esta época no solamente se publican los sainetes modernos y demás textos adscritos al género chico, sino que los de Ramón de la Cruz se reeditan de igual forma gracias al éxito que el género alcanza en el teatro por horas. Tanto es así que el mismo año ven la luz dos ediciones ilustradas dedicadas exclusivamente a las piezas de este autor. Hablamos de la colectánea de la Biblioteca Arte y Letras y de la de Faquineto.

La Biblioteca Arte y Letras publica en Barcelona, en dos volúmenes, treinta sainetes ilustrados con zincografías de Llobera, Lizcano y Domènech. En esta edición, a diferencia de la realizada por Faquineto, se incluyen tres tipos de grabados: viñetas (con escenas o tipos), láminas y capitales historiadas. Su encuadernación es cuidada y está dedicada a un público bibliófilo y erudito,

⁷ Véase un panorama general de la edición teatral ilustrada en el siglo XIX español en Ribao Pereira, 2011.

con capacidad económica suficiente para adquirir esta obra de gran calidad artística y literaria. *El petimetre, El fandango del candil, Las tertulias de Madrid, El sarao, El muñuelo, La pradera de San Isidro, Las frioleras* o *La Petra* y *la Juana* son algunos de los títulos que se pueden encontrar en esta publicación⁸.

La otra gran edición es, como decíamos más arriba, la realizada por José María Faquineto y lleva por título *Teatro selecto de don Ramón de la Cruz*. Está compuesta por una biografía del dramaturgo, escrita por Roque Barcia, y setenta y tres piezas, treinta y ocho de las cuales van acompañadas por láminas en acuarela del dibujante M. Cubas.

Los escasos testimonios que tenemos en relación al editor, José María Faquineto, se los debemos a P. Fernández (2005), quien en su texto “Los soldados de la República Literaria y la edición heterodoxa en el siglo XIX” le menciona y resalta algunos –pocos– aspectos relevantes sobre el mismo: que vivió en Madrid y era sobrino de Roque Barcia, filósofo, político y republicano; que se interesó por la política revolucionaria de la cual su tío era partícipe; y que presumiblemente se habría apropiado de parte del fondo editorial literario de Jesús Graciá y Andrade. En este sentido, P. Fernández (2005: 131) señala que

Su catálogo editorial es la muestra más representativa del parentesco entre la producción periodística y literaria de corte erótico-festivo, anticlerical, librepensadora, masónica y republicana.

En cuanto al dibujante, Manuel Cubas, no constan en la bibliografía especializada datos concretos sobre su producción artística. Sí he podido localizar en la prensa de la época, concretamente en *El Globo* (21/8/1879: 4) y *Cádiz* (20/11/1879: 8), referencias a otras ediciones en cuya ilustración participa, como el almanaque satírico *El Quita Pesares* (1880). Aun cuando no dispongamos de testimonios inequívocos al respecto, quizá no sea descabellado emparentar a este dibujante con el novelista Manuel Cubas, acaso él mismo, escritor de obras como *La mortaja de limosna, Cebos y anzuelos, Horizontes y verticales, El Ángel del presidio, Enredos y trapisondas* o *Cortesanías célebres*⁹ entre

⁸ La recientemente publicada historia de la colección Arte y Letras (Gutiérrez Sebastián *et alii*, 2012) analiza cada una de las obras que la componen.

⁹ Esta obra es mencionada por Galdós en *Fortunata y Jacinta* (Caudet, 2011: 409), en el momento en que Ido del Sagrario, que “representa las publicaciones de las casas de Barcelona”, intenta vender una serie de libros entre los que se encuentran este y *Persecuciones religiosas, Hijos del trabajo, Grandes inventos* y *Dioses del Paganismo*. Datos sobre la narrativa de Cubas en Ferreras, 2010: 70.