

COMPañÍA NACIONAL DE TEATRO CLÁSICO presenta:

SAINETES

DE RAMÓN DE LA CRUZ

Realización de escenografía y atrezzo
Odeón Decorados, Javier de la Peña
Realización de telones Peroni
Realización de vestuario Cornejo
Sombrerería, tocados y calzados Agustín Yebra, Ana Lacoma
Fotos de actores Alberto Nevado
Fotos del montaje Chicho
Diseño Antonio Pasagali
Ayudante de vestuario Anuschka Braun
Ayudante de escenografía Carolina González
Ayudante de dirección Aitana Galán
Diseño de peluquería Guadalupe Montero
Lucha escénica José Luis Massó
Asesor de verso Francisco Rojas
Coreografía Pilar Andújar
Asesor literario Fernando Doménech

Música Alicia Lázaro
Iluminación Juan Gómez Cornejo (A.A.I.)
Vestuario Javier Artiñano
Escenografía José Luis Raymond

Versión y dirección
Ernesto Caballero

Reparto por orden
de intervención

Granadina: Cecilia Solaguren
Ribera: Juan Carlos Talavera
Polonia: Natalia Hernández
Pereira: Rosa Savoini
Guzmana: Victoria Teijeiro
Mariana: Ivana Heredia
Ponce: Iñaki Rikarte
Ayala: Carles Moreu
Cortinas: M^a Jesús Llorente, *Chupi*
Garcesa: Carmen Gutiérrez
Garrido: Jorge Martín
Chinica: David Lorente
Mayora: Susana Hernández
Ibarro: José Luis Alcobendas
Espejo: José Luis Patiño
Campano: Eduardo Mayo

Músicos:

Violín
Melissa Castillo
Fortepiano
Luzma Ferrández
Violín
Marta González
Violoncello
Gartxot Ortiz

SAINETES

DE RAMÓN DE LA CRUZ

Director
Eduardo Vasco

Directora adjunta

Paloma de Villota

Director de producción

Antonio Díaz Martínez

Director técnico

Miguel Ángel Camacho

Gerente

Pilar Collar

Coordinador de proyectos internacionales

Miguel Ángel Alcántara

Ayudantes artísticos de la dirección

José Luis Massó

Ana Zamora

Asesor de verso

Francisco Rojas

Jefa de prensa

María Jesús Barroso

Jefa de publicaciones y actividades culturales

Mar Zubieta

Jefa de sala y taquillas

Graciela Andreu

Jefa de patrocinios

Carmen González

Diseño gráfico

Antonio Pasagali

Adjunto a producción

Santos Juzgado

Adjunto a dirección técnica

Raúl Sánchez

Coordinador de medios

Javier Díez Ena

Jefa de administración

Mercedes Domínguez

Secretario de dirección

Juan Antonio Somoza

Ayudantes de producción

Miguel Cuervo

Esther Frías

Belén Pezuela

María Torrente

Oficina técnica

José Luis Martín

Susana Abad

Victor Navarro

Francisco M. Pozón

Administración

Marisa García

Victor Sastre

Sara Rodríguez

Ayudante de publicaciones y actividades culturales

Ángeles Rodríguez

Grupos y espectadores

Carlos Montalvo

Maquinaria

Daniel Suárez

Juan Francisco Martín

Brígido Cerro

Enrique Sánchez

Ismael Martínez

Osvaldo Habibi

Carlos Javier Lozano

Francisco José Mayorga

José María García

Alberto Vicario

Juan Francisco Guerrero

Juan Ramón Pérez

Eduardo Cubo

Lucía Ortega

Electricidad

Manuel Luengas

Pablo Sesmero

Francisco Javier Sarrión

José María Herrera

Juan Carlos Pérez

César García

Jorge Juan Hernanz

José Vidal Plaza

José Ramón Bugallo

Santiago Antón

Alfredo Bustamante

Tomás Pérez

Isabel Pérez

José Manuel Román

Audiovisuales

Ángel M. Agudo

José Ramón Pérez

Alberto Cano

Ignacio Santamaría

Jesús Ramón Tejido

Utilería

Pepe Romero

Emilio Sánchez

Adriana Veyrat

Arantza Fernández

Pedro Acosta

Rafael Tevar

Ana Quiroga

Sastrería

Adela Velasco

María José Peña

Rosa María Sánchez

Beatriz Sanz

Peluquería

Antonio Román

Petra Domingo

Maquillaje

Carmen Martín

Marta Somolinos

Apuntadora

Blanca Paulino

Regiduría

Rosa Postigo

Dolores de la Torre

Elena Sanz

Encargado de almacén

Julían Iglesias

Oficiales de sala

Jesús Castro

José Luis Molinero

Rosa María Varanda

Rufino Crespo

Taquillas

Julia Vega

Cristina González

Julían Cervera

Conserjes

José Luis Ahijón

Atilano Gómez

José Luis Martínez

Limpieza

Soldene S.A.

Recepción y mantenimiento

Gesteatral S.L.

Seguridad

Securitas Seguridad España S.A.

Impresión

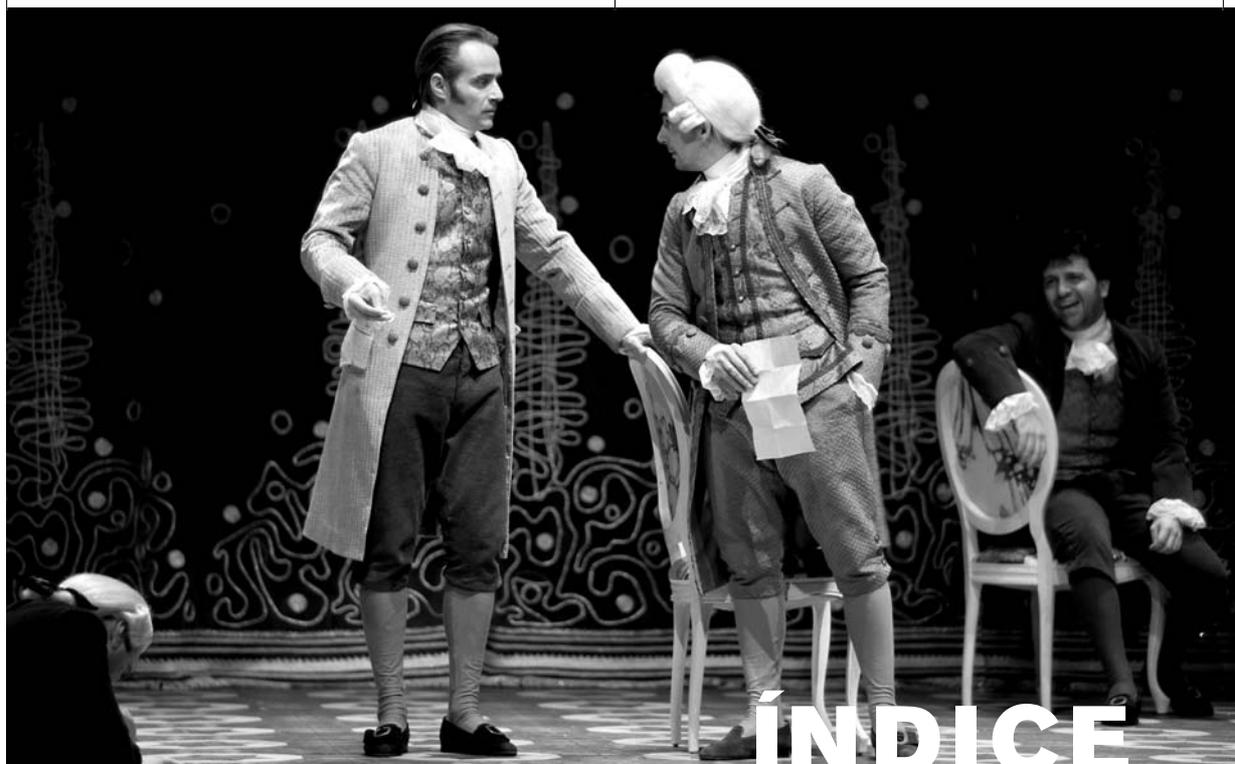
A.G. Luis Pérez

N.I.P.O

556-06-004-1

Dep. Legal

EEEEEEEEEEEEEE



Cronología	4
Panorama teatral del Madrid del siglo XVIII	12
Análisis de “Sainetes” de Ramón de la Cruz	18
<i>Síntesis argumental</i>	<i>18</i>
<i>Los personajes</i>	<i>20</i>
El montaje producido por la CNTC. Año 2006	27
<i>Director de escena y autor de la versión</i>	<i>28</i>
<i>La escenografía</i>	<i>36</i>
<i>El vestuario</i>	<i>40</i>
<i>Música</i>	<i>44</i>
<i>Iluminación</i>	<i>46</i>
Actividades en clase y bibliografía	48

CRONOLOGÍA

VIDA Y OBRA DE RAMÓN DE LA CRUZ ENTORNO HISTÓRICO Y CULTURAL

1700		Muere Carlos II y sube al trono Felipe D' Anjou como Felipe V (hijo de Luis XIV de Francia y M ^a Teresa de Austria, hermana de Carlos II).
1713		Fundación de la Real Academia Española de la Lengua.
1731	Nace en Madrid el 28 de marzo. El 2 de abril es bautizado en la iglesia de San Sebastián. Sus padres, Ramón de la Cruz y M ^a Rosa Cano y Olmedilla, viven en la Calle del Prado, muy cerca del teatro de la calle del Príncipe.	En España reina Felipe V, primer rey de la dinastía de los Borbones. Tratado de Viena, por el que el emperador Carlos VI de Austria reconoce al príncipe español Carlos como soberano de Parma y heredero de la Toscana.
1732		Nace Hadyn. Se edita en Madrid el <i>Diario Histórico, Político, Canónico y Moral</i> .
1733		La guerra de sucesión de Polonia dio paso al primer Pacto de Familia, firmado en El Escorial el 7 de noviembre de 1733; en él se conjugaban los intereses hispanofranceses frente a los de Gran Bretaña y Austria.
1734	Nace su hermano Juan; con el tiempo será un famoso dibujante y grabador de láminas.	<i>La clemenza de Tito</i> , de Metastasio.
1735		Carlos III es proclamado rey de las Dos Sicilias.
1736		Nace James Watt, inventor de la máquina de vapor.
1737		<i>Vida de Miguel de Cervantes</i> , de Gregorio Mayans i Siscar. <i>Poética</i> , de Ignacio Luzán. Se reedifica el teatro de la Cruz. Nace Nicolás Fernández de Moratín, mentor de la tertulia de la Fonda de San Sebastián y adversario de Ramón de la Cruz.

VIDA Y OBRA DE RAMÓN DE LA CRUZ ENTORNO HISTÓRICO Y CULTURAL

- 1738 *Anatomía de todo lo visible e invisible*, de Diego de Torres Villarroel. Se edita en Madrid *El Mercurio de España*, un periódico madrileño. Se rehace el teatro de los Caños del Peral.
- 1739 Guerra entre España e Inglaterra. *Tratado de la naturaleza humana*, de David Hume. La Real Academia da por terminado el *Diccionario de Autoridades*, con seis tomos. Se había empezado a redactar en 1726.
- 1740 Muere el emperador Carlos VI de Austria desencadenando una guerra por la sucesión al trono. Federico II se convierte en rey de Prusia.
- 1741 José Campillo es nombrado secretario de Estado y del Despacho de Hacienda. Muere Vivaldi. Se representa *El Mesías* de Haendel. Muere Halley.
- 1743 Segundo Pacto de Familia entre España, Francia, Dos Sicilias y Prusia frente a la coalición de Inglaterra, Austria y Saboya. El marqués de la Ensenada sucede a Campillo en la dirección de la política nacional.
- 1744 La familia se traslada a Ceuta. Nace Jovellanos. Se publican póstumamente las *Comedias*, de Antonio Zamora.
- 1745 Se publica póstumamente *Ocaso de las formas aristotélicas*, de Diego Mateo Zapata. Se reedifica el teatro del Príncipe.

VIDA Y OBRA DE RAMÓN DE LA CRUZ ENTORNO HISTÓRICO Y CULTURAL

- 1746 Muere su padre. La madre y sus hijos regresan a Madrid. Desastre de Picacenza, derrota más importante que sufren las tropas franco españolas durante la guerra de Sucesión austriaca. Muere Felipe V. Sube al trono Fernando VI. Nace Francisco Goya.
- 1748 España acepta la paz de Aquisgrán que pone fin a la guerra de sucesión de Austria, reconociendo como emperador a Francisco I, esposo de la emperatriz María Teresa. *El espíritu de las leyes*, de Montesquieu. *La viuda astuta*, de Goldoni.
- 1749 Benjamin Frankin inventa el pararrayos. Nace Goethe.
- 1750 Tratado de Madrid, para determinar los límites de los Estados pertenecientes a las coronas de España y Portugal, en Asia y América. Matrimonio entre la infanta María Antonia y el príncipe Amadeo III de Saboya, heredero de la corona de Cerdeña. *Discurso sobre las ciencias y las artes*, de Rousseau. Muere Bach.
- 1751 Se empieza a publicar la *Enciclopedia* de Diderot con la intención de difundir las ideas de la ilustración francesa.
- 1753 Concordato con la Santa Sede. Fernando VI y Benedicto XIV ponen fin a las malas relaciones entre los Borbones españoles y el Papado. Muere George Berkeley. *Discurso sobre las tragedias españolas*, de Agustín de Montiano y Luyando.
- 1754 El marqués de la Ensenada es destituido, sustituyéndole en el cargo Ricardo Wall.

VIDA Y OBRA DE RAMÓN DE LA CRUZ ENTORNO HISTÓRICO Y CULTURAL

1756

Inicio de la Guerra de los Siete Años para establecer el control sobre Silesia y la supremacía colonial en América del Norte y Asia. España se mantendrá neutral, a pesar de las presiones que recibe de uno y otro bando. Nace Mozart.

1757 Se representa su primer sainete en Madrid, *La enferma de mal de boda*, en el teatro de la Cruz. Este mismo año se representa en el teatro del Príncipe su primera zarzuela, *Quien complace a la deidad acierta a sacrificar*, ambas con la compañía de José Parra.

Nace el poeta británico William Blake. *Retórica*, de Mayans i Siscar.

1759 Ingresa como oficial tercero en la Contaduría de penas de Cámara y gastos de Justicia, con un salario de 5.000 reales al año.

Muere sin descendencia Fernando VI, por lo que las Cortes Generales proclaman rey a Carlos VII de Nápoles, que reinará en España con el nombre de Carlos III. Esquilache es nombrado secretario de Hacienda. Se publica *Cándido* de Voltaire. Se inaugura en Londres el Museo Británico.

1760 El Ayuntamiento de Madrid, con motivo de las fiestas del Corpus, le encarga el arreglo de un auto sacramental de Calderón, *El cubo de la Almudena*. Para carnaval escribe *Marta abandonada*, o *el Carnaval de París*, comedia de magia. En el decenio de los 60 compone muchas tonadillas, que se conservan como anónimas.

Muere María Amalia de Sajonia, esposa de Carlos III. Jorge III accede al trono de Inglaterra. Nace Leandro Fernández Moratín.

VIDA Y OBRA DE RAMÓN DE LA CRUZ ENTORNO HISTÓRICO Y CULTURAL

- | | | |
|------|--|---|
| 1761 | | Se rompe el pacto de los límites con Portugal. Carlos III de España y Luis XV de Francia firman el tercer Pacto de Familia. España pone fin a la neutralidad que había mantenido durante el reinado de Fernando VI. |
| 1762 | Nace su primera hija, fruto del matrimonio con Margarita Beatriz de Magán. | Inglaterra declara la guerra a España como consecuencia del tercer Pacto de Familia. Catalina II se convierte en zarina tras el asesinato de Pedro III de Rusia. <i>La petimetra</i> , de Nicolás Fernández de Moratín. |
| 1763 | <i>La visita del hospital del mundo.</i> | Tratado de París, que pone fin a la guerra de los Siete Años. Grimaldi es el nuevo Secretario de Estado. <i>Lucrecia</i> , de Nicolás Fernández de Moratín. |
| 1764 | <i>El petimetre.</i> | <i>De los delitos y de las penas</i> , de Cesare Beccaria. Muere Feijoo. |
| 1765 | Escribe los sainetes <i>La Plaza Mayor</i> y <i>El Prado por la noche</i> . | |
| 1766 | <i>La pradera de San Isidro.</i> | Motín de Esquilache como consecuencia de las malas cosechas, la escasez de cereales, el encarecimiento del pan y el hambre. Esquilache es destituido. |
| 1767 | | Expulsión de los jesuitas y expropiación de todos sus bienes. Ocupación inglesa de las islas Malvinas hasta 1770. El gobernador de Buenos Aires expulsa a los ingleses de las islas. |
| 1768 | Escribe las zarzuelas <i>Las segadoras</i> y <i>La Briseida</i> , zarzuela heroica con música del maestro Antonio Rodríguez de Hita. | |

VIDA Y OBRA DE RAMÓN DE LA CRUZ ENTORNO HISTÓRICO Y CULTURAL

- | | | |
|------|---|--|
| 1769 | Escribe <i>Manolo</i> . Se representa, con gran éxito, su versión de Metastasio, <i>Sesostris</i> . | Nace Napoleón. |
| 1770 | Escribe <i>El viejo burlado</i> . | Nace Beethoven. |
| 1771 | Asciende a oficial primero. <i>El Rastro por la mañana</i> . | Las Malvinas vuelven a manos inglesas. Se funda la Orden de Carlos III. Se publica la primera edición de <i>Gramática de la lengua española</i> , de la RAE. |
| 1772 | Se representa el <i>Hamleto</i> sólo 5 días. | Nace el poeta alemán Novalis. |
| 1774 | <i>El almacén de novias</i> y <i>El hospital de los tontos</i> . | <i>Las desventuras del joven Werther</i> , de Goethe. <i>Ensayo sobre el teatro español</i> , de Tomás de Sebastian y Latre. |
| 1775 | Se representa su adaptación de Apóstolo Zeno, <i>El severo dictador</i> . Vuelve a ascender en su trabajo, doblando su sueldo a 10.000 reales anuales. | Comienza la Guerra de la Independencia de Estados Unidos. Nacen Jean Austen y el pintor Turner. |
| 1776 | Estrena <i>El licenciado Farfulla</i> , zarzuela en un acto con música de Antonio Rosales, compositor de la Real Capilla. Muy popular, la zarzuela es objeto de innumerables reposiciones, muchas de ellas representadas por Gabriel López, <i>Chinica</i> . Escribe <i>Los bandos de Lavapiés</i> y la primera de sus loas, para la compañía de Nicolás de la Calle, por 200 reales. | Dimisión de Grimaldi. José Moñino, conde de Floridablanca, es nombrado primer ministro. Declaración de Independencia de los Estados Unidos. |
| 1777 | Su hermano Juan edita <i>Colección de trajes de las provincias de España</i> , con 96 láminas. | Tratado de San Idelfonso entre España y Portugal. |

VIDA Y OBRA DE RAMÓN DE LA CRUZ ENTORNO HISTÓRICO Y CULTURAL

- 1778 Estrena 28 sainetes. Mueren Rousseau y Voltaire. Se representa en Madrid la *Raquel*, de Vicente García de la Huerta.
- 1779 España y Francia firman el Tratado de Aranjuez por el que se comprometen a hacer frente conjunto ante las necesidades que presente la guerra en América contra los ingleses. Tomás Antonio Sánchez edita el *Cantar del Mío Cid*.
- 1781 Escribe para la celebración del cumpleaños del duque de Osuna *El día del campo*. *Discurso sobre la necesidad del estudio de la lengua para comprender el espíritu de la legislación*, de Jovellanos. *Crítica de la razón pura*, de Kant.
- 1783 Paz de Versalles, que pone fin al conflicto entre Francia, Gran Bretaña y España.
- 1784 Escribe una loa para *Los menestrales*, de Cándido María Trigueros, comedia representada por la compañía de Eusebio Ribera. Nace el infante don Fernando, hijo del príncipe de Asturias (futuro Carlos IV). Muere Diderot. Nacen Stendhal y Washington Irving.
- 1786-91 Salen a la luz los diez tomos de su *Teatro o colección de los sainetes y demás obras dramáticas de D. Ramón de la Cruz Cano, entre los Arcades Larisio Diano*. Contiene 46 sainetes, 10 comedias, 8 zarzuelas, una tragedia burlesca y una loa. España firma la paz de Argel que acaba con un estado de guerra continuado desde el siglo XV. Mozart pone en escena *Las bodas de Fígaro*.
- 1787 *Las castañeras picadas*. Creación de la Junta Suprema de Estado (lo que será posteriormente el Consejo de Ministros), bajo la presidencia del conde de Floridablanca.
- 1788 Muere Carlos III. Le sucede en el trono su hijo, Carlos IV. *Crítica de la razón práctica*, de Kant. Nacen Schopenhauer y Lord Byron.

VIDA Y OBRA DE RAMÓN DE LA CRUZ ENTORNO HISTÓRICO Y CULTURAL

- | | |
|---|---|
| 1789 | Abolición de la Ley Sállica. Se inicia la Revolución Francesa. Se publican póstumamente las <i>Cartas marruecas</i> , de José Cadalso. George Washington es nombrado primer presidente de Estados Unidos. <i>La gallina ciega</i> , de Goya. |
| 1790 | Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos públicos. Tomás Antonio Sánchez edita <i>El libro del buen amor</i> , del Arcipreste de Hita. |
| 1791 <i>La Petra y la Juana.</i> | Se publica <i>Justine</i> , del Marqués de Sade. Muere Mozart. |
| 1792 <i>El muñuelo</i> , última obra que estrenó. | El conde de Floridablanca es destituido. Godoy sucede a Aranda como Secretario de Estado. |
| 1793 | Expulsión de los franceses establecidos en España, excepto aquellos que ya estaban domiciliados en el país antes de la Revolución Francesa. Francia declara la guerra a España, que se une a la coalición europea que lucha contra la Convención. Tratado entre España y Gran Bretaña de colaboración mutua. Se abre al público el Museo del Louvre. Muere Goldoni. |
| 1794 Muere el 5 de marzo, en casa de la condesa de Benavente, doña Faustina Téllez-Girón. | El ejército francés entra en Guipúzcoa y Navarra. Se representa <i>El viejo y la niña</i> , de Moratín. |
| 1795 | Paz de Basilea, que pone fin a la guerra que mantiene España con la Convención francesa. |



Panorama teatral del Madrid del XVIII

Las salas

Había entonces funcionando en Madrid dos **teatros** de declamación, el teatro del Príncipe y el teatro de la Cruz, y un tercero, el teatro de los Caños del Peral, (donde está localizado este montaje de *Sainetes* de Ernesto Caballero), dedicado principalmente a la lírica.

El **teatro del Príncipe** se fundó como corral de comedias en 1582, y estuvo gestionado por la Cofradía de la Pasión hasta 1638, en que se hizo cargo de él la villa de Madrid. Se renovó completamente, ya como teatro cerrado, en 1745, bajo la dirección de Juan Bautista Sachetti y Ventura Rodríguez; incendiado en 1802, se inauguró de nuevo en 1807 con planos de Juan de Villanueva. Tras varias reformas, cambió su nombre en 1850, a tenor de una ordenanza que mandaba que cada local de teatro se llamara según el género que se representaba en él

habitualmente; y por su dedicación a los clásicos se le nombró teatro Español, tal como le conocemos hoy día. Está situado en la Plaza de Santa Ana. El **teatro de la Cruz** estaba en la calle del mismo nombre, también localizado sobre el antiguo corral de comedias de 1579, propiedad entonces de la Cofradía de la Soledad y a partir de 1638 de la villa de Madrid. Se reformó totalmente en 1737 por Pedro de Ribera, con los planos que había dejado trazados Felipe Juvara antes de morir, y se destruyó al prolongarse en 1856 la calle Espoz y Mina hasta la Plaza del Ángel; así vemos la zona actualmente. Ambos teatros tenían capacidad para unos 1300 espectadores, y unas zonas de aforo semejantes: palcos repartidos en tres pisos, bancos de patio, gradas a la derecha y a la izquierda y cazuela para las mujeres.

El tercer **teatro** público que funcionaba en el siglo XVIII, como hemos dicho, era el

de los Caños del Peral, dedicado fundamentalmente a la lírica, sobre todo la ópera italiana; construido a principios de siglo, se rehizo en 1738. Situado en la actual Plaza de la Ópera, desapareció con la remodelación de la zona necesaria para la construcción del teatro Real, obra de Isabel II.

Las compañías

Ramón de la Cruz, en su afán de acercar sus obras a la realidad del momento, hizo a los cómicos contemporáneos suyos protagonistas de muchas de ellas, creando papeles a la medida de sus habilidades; así aprovechaba mejor su popularidad, y predisponía a actores y a directores de compañía a favor de sus textos: Manuel Martínez, Juan Ponce, Ibarro, Chinica, María Ignacia Ibáñez, Polonia Rachel, María Ladvenant, Eusebio Ribera y Nicolás de la Calle están en sus sainetes.

Las **compañías teatrales** del siglo XVIII tenían una composición que seguía la tradición heredada del Siglo de Oro, aunque modificada, especialmente por el aumento de mujeres que formaban parte del elenco; se respetaban las jerarquías rigurosamente. La temporada teatral en Madrid se iniciaba en Navidad y finalizaba en Carnavales del año siguiente, a tenor de las compañías que formaba la Junta de teatros, que presidía el Corregidor de la ciudad; representaban en el teatro del Príncipe y el teatro de la Cruz y, lógicamente eran dos. Las representaciones duraban aproximadamente tres horas,

comenzaban a las dos y media de la tarde en invierno y a las cuatro en verano. En toda compañía teatral existía indispensablemente el **autor** o director de compañía, que solía ser el primer galán o la primera dama; escogía las obras a representar, las copiaba y se encargaba de la gestión financiera y de la producción de los espectáculos. Cada compañía podía tener hasta nueve **damas**, que a partir de la quinta solían llamarse **partes iguales**; los papeles se repartían por importancia según este orden. Era fundamental en los sainetes la **tercera dama**, especializada en papeles cómicos, como ocurría con Francisca Ladvenant, María de la Chica, *la Granadina*, y Polonia Rachel. Otras primeras y segundas damas importantes del Dieciocho fueron María Ladvenant, Sebastiana Pereira, Paula Martínez, María Ignacia Ibáñez y Josefa Figueras. El elenco de actores varones constaba de **galanes**, de los que solía haber hasta ocho, que se repartían los papeles por rigurosa jerarquía, como las damas, partes iguales incluidos, y los **graciosos**, primero y segundo, que en los sainetes suelen ser los protagonistas. Eusebio Ribera, que era autor, fue también segundo galán, y Gabriel López, *Chinica*, era quizás el primer gracioso más importante del momento. Los actores mayores representaban los **barbas**, primero y segundo, es decir, papeles de padres y ancianos; José Espejo estuvo treinta años haciéndolo, y José Campano los de **vejete**. Las actrices y actores de menor importancia se llamaban **partes de por medio**, y cuando la Compañía necesitaba cubrir un hueco para algún cometido específico, por

SAINETES

DE RAMÓN DE LA CRUZ

ejemplo el canto, si la dama o el galán no podían hacerlo, se contrataba otra persona para esa función; se le llamaba **sobresaliente** o **sobresalienta**. María Mayor Ordóñez, *Mayorita* o *La Mayorita*, fue sobresalienta de música muchos años.

Los géneros

Los **géneros teatrales** de moda eran la tonadilla y el sainete, además de la zarzuela y la loa. Las **tonadillas** eran pequeñas piezas musicales que se cantaban en los teatros con gran divertimento del público, que las seguía y las aprendía, y las coreaba con mucho interés. Sus letras nos han llegado como anónimas, pero es seguro que muchas de ellas se deben al talento de los saineteros de la época, entre ellos Ramón de la Cruz. Eran muy populares, con música de compositores como Blas de Laserna, Pablo Esteve, Luis Misón y Pedro Aranaz. Los **sainetes**, como género de teatro llamado *menor*, se relacionan por los estudiosos con los mimos del teatro griego y las atelanas del teatro latino; con respecto a nuestro país, el sainete es una transformación del entremés, con un claro antecedente en los juegos de escarnio, los autos de Juan de la Rueda o los pasos de Lope de Rueda. En el siglo XVIII solían no obstante llamar *entremés* al intermedio representado después de la primera jornada de la comedia principal, (luego sustituido por las *tonadillas*), *sainete* a la obrita representada entre la segunda y la

tercera jornada, y *fin de fiesta* a una pequeña representación final; después el término sainete quedó para las piezas con las características de los de Ramón de la Cruz.

El sainete era denostado por autores de obras teatrales digamos *serias* o *largas*, como les ocurría a los Moratines, partidarios de una renovación en la escena más de acuerdo con los cánones ilustrados. Hay que comprender que estos poetas estuvieran totalmente en desacuerdo con que se rompiera el climax de la obra principal, que era la suya y podía incluso ser una tragedia, para llenar los sentidos del público con música, canciones y baile, o incluso las pequeñas piezas de aire costumbrista de sentido cómico e irónico en que se convirtieron los sainetes, ya lejos del entremés clásico y más acordes a los gustos *dieciochescos*. Bernardo de Iriarte, por ejemplo, afirma en 1767 que “Se puede considerar la representación de nuestras comedias como mero pretexto para los mismos sainetes y tonadillas”. Los autores y comediantes sacaban, no obstante, ventaja de las preferencias del público, porque con un sainete nuevo, o una introducción o alguna tonadilla, estaban seguros de atraer de nuevo espectadores a la representación de una comedia gastada, renovando el espectáculo; además, escribir estas piezas cortas, comprarlas y representarlas exigía menos esfuerzo y menos dinero que hacerse con una obra larga: “Cuando se ofrece



comedia nueva, tonadilla o sainete nuevo, al día siguiente hay un concurso notable”, dicen Manuel Martínez, autor, y Eusebio Ribera, cómico, en una carta al contable Juan Lavi y Zabala, fechada en 1787. El gusto del público fue una presión constante, que en la segunda mitad del XVIII trae consigo una abundante producción de sainetes; es cierto que muchos eran mediocres, literariamente hablando, y cayeron en un merecido olvido, pero otros, entre

los que se encuentran muchos de Ramón de la Cruz, (autor de más de quinientas obras de toda condición y extensión), componen momentos teatrales excelentes. Son eficaces, verosímiles, vinculados a la actualidad del momento y a una leve crítica moral y social, y tienen una comicidad castiza, popular; combinación toda ella del gusto de una burguesía incipiente consciente todavía de sus raíces, que admite mejor el *reirse con* que el *reirse de*.



El sainete. Acción, personajes y lenguaje

Los sainetes no suelen tener un argumento con **estructura** bien definida; muchas veces consisten en un desfile de tipos y de cuadros sin que la acción tenga un auténtico hilo conductor, ni se desarrolle plenamente ninguno de los incidentes que se comienzan. Naturalmente que hay ejemplos de lo contrario, como ocurre con *El almacén de novias*, *La presumida burlada*, *Manolo* o *Las castañeras picadas*, y a través de ellos podemos ver transparentarse el mundo rococó del XVIII, tratado por don Ramón con una suave crítica social, burlándose o parodiando costumbres con las que no estaba de acuerdo, pero en un tono menor, simpatizando siempre con las gentes que pone sobre el escenario. De la misma manera que la acción única o las distintas acciones del sainete sólo quedan esbozadas, tampoco se profundiza en el carácter de los personajes, en su mayoría contruidos como **tipos**. El autor los dibuja con unos pocos rasgos, y en general se

repite de sainete en sainete; pero lo hace con tal sutileza y penetración, los caracteriza tan certeramente, que dan valor universal a sus piezas. Eran todos ellos familiares al público, y formaban parte de la realidad de la calle, por decirlo así. Las características individuales de los personajes parecen deberse más bien a que, muchas veces, don Ramón escribía pensando en el actor o la actriz que iba a representar ese papel, como ya hemos dicho; los conocía perfectamente, y destaca aquello en que eran mejores. Los tipos más frecuentes en los sainetes eran **el petimetre** o **la petimetra**, cortados a imagen y semejanza de la moda francesa llegada a España con los Borbones; a través suyo Cruz critica la ciega aceptación de ideas y costumbres extranjeras, que llega al puro ridículo. **Los majos** y **las majas** representan la reacción de lo español frente a lo francés, y su traje, desarrollado del de los toreros de la época, simboliza la manera de ser elegante *a la española*. Gentes de la nobleza como la misma reina María Luisa, y desde luego la duquesa de



Alba, gustaban de vestirse de majas para que Goya las retratara, o para mezclarse con la gente. Las majas de los sainetes viven de oficios callejeros, como vender castañas, buñuelos o frutas; y sus majos frecuentemente viven de ellas. Son el antecedente de los chulos y chulapas de las zarzuelas, y de los manolos del siglo XIX. **El abate**, afeminado y lleno de remilgos, es un tipo que está presente en todo el teatro europeo del XVIII; culto, suelto de palabra y a veces de manos, su verdadero ambiente es un salón palaciego lleno de señoras a las que dejar con la boca abierta con su ingenio y con su charla. Puede ser el maestro de canto de alguna dama, como en *La presumida burlada*. Los **usías** son los señores o *señorías* del Dieciocho, vistan o no a la francesa, y anticipan a los señoritos del XIX. Otro tipo muy frecuente en los sainetes de Cruz es **el cortejo**, el caballero que obsequia y acompaña a su dama con todo tipo de pequeños servicios y atenciones, intentando darle gusto en todo, a pesar de que ella puede estar casada y él se gasta en la empresa lo que

no tiene... Y **el paje**, heredero de los *apartes* de la comedia del Siglo de Oro; es el que observa los avatares de los demás y los comenta para sus adentros, casi como si el propio autor estuviera presente en los sainetes para darnos un punto de vista moral o simplemente de sentido común sobre lo que va pasando. Algunos de los personajes cantan y todos ellos hablan en verso, casi siempre el romance, con una sencillez métrica típica del siglo, que todavía respeta el gusto por el ritmo que el público tenía; Cruz tiene en el horizonte una mayor naturalidad en **el lenguaje**, pero aún no se atreve a hacer que sus personajes se expresen en prosa. Una excepción a esta norma son los textos como el *Manolo*. Aquí el autor utiliza una versificación más compleja, por ejemplo el romance heroico típico de la tragedia, naturalmente con intención paródica; el efecto del endecasílabo y el hiperbaton en boca del héroe de Lavapiés es cómico, y las parrafadas de Mediodiente, trufadas de madrileñismos, son una burla de los personajes y temas elevados de la comedia heroica.



Análisis del montaje

I. Síntesis argumental

Entre un enorme caudal de obras, Ramón de la Cruz escribió unos trescientos cincuenta sainetes, el primero de los cuales, *La enferma de mal de boda*, se representa en el teatro de la Cruz en 1757. De entre todos los posibles, Ernesto Caballero ha escogido cuatro para el presente montaje: *La ridícula embarazada*, *El almacén de novias*, *La República de las mujeres* y *Manolo, tragedia para reír y sainete para llorar*, enlazados todos por una dramaturgia de continuidad basada en otros textos del autor,

componiendo un espectáculo de carácter eminentemente coral.

El primero de ellos, *La ridícula embarazada*, nos muestra una familia acomodada de la época, en un entorno afrancesado. María Torquata es la dama que hace de su embarazo el centro de la existencia propia y de su marido, un hombre deseoso de agradarla, aunque sin iniciativa ni capacidad de poner fin al despotismo de sus antojos, que no conocen límites. La situación le supera porque ella le pide imposi-

bles a todas horas, como esa “agua de limón asada en parrillas”, o “alergones de pulgas” para comer, apoyada en todo momento por su madre; Don Felipe llama en su ayuda al médico Don Celedonio, hombre que sabe cómo deben ser las cosas, pero que ante la amenaza de ella de perder un cliente, la deja también campar por sus respetos. La Ridícula sabe de sus caprichos, pero también es consciente de que ese juego es una forma que la sociedad deja a la mujer de controlar la situación... ¡Y sabe que la echará de menos después!

El segundo nos muestra a un hombre, El Pretendiente, que con toda naturalidad y acompañado por su criado llega a un surrealista *Almacén de novias*, con la pretensión de casarse con alguna de las mujeres que *trabajan* en él y no son sino huérfanas y viudas, que un administrador recoge con vistas a *colocarlas* con algún hombre interesado. Una galería de tipos femeninos, que constituye el surtido del local, desfilan por el escenario: las jovencitas que no conocen el mundo y se dan a la costura, la maja echada *p’alante*, la beata tan obediente, la simple, atractiva en todo menos en su conversación, la hiperculta afrancesada, la muda, “excelente para mujer propia” y la cocinera, que ofrece al novio un futuro con buen sabor... Todas ellas pretenden el matrimonio, la mejor profesión de la mujer, y aunque entre el gusto del Pretendiente y el de ellas parece que no hay acuerdo, finalmente no sólo se casa el amo, sino también el criado.

El tercero es *La República de las mujeres*, y se localiza en una lejana y exótica isla. Allí un grupo de féminas, cansadas

del trato que les dan los hombres, han organizado un Estado del que llevan la defensa y la administración, abasteciéndose de hombres, que les llegan en saqueos y naufragios, para todo tipo de tareas cansadas y serviles. Unas corsarias que no llegan a amazonas, porque en el fondo, sólo tienen ganas de que las quieran... y se dejan ganar por unas baratijas hábilmente dispuestas por sus *contrarios*, que desean que nada cambie, y seguir estando acompañados en la vida por la hermosura domesticada de las mujeres.

Finalmente, *Manolo, tragedia para reír y sainete para llorar* nos acerca al mundo de los majos y majas de Lavapiés. Manolo viene de estar en presidio diez años por sus fechorías, pero el barrio lo recibe como un héroe. Su madre, la Tía Chiripa, ha enviudado en su ausencia, y se ha vuelto a casar con el Tío Matute, dueño de una taberna y padre de Remilgada. Los esposos dan por hecho el matrimonio de Manolo y Remilgada, a lo que la muchacha se opone con todas sus fuerzas porque está enamorada de Mediodiente, otro de los chulos de Lavapiés. Una pelea de taberna entre los dos acaba con la vida de Manolo; su madre se mata a continuación, y después uno a uno todos los personajes, porque es una “tragedia”. Sólo queda el espartero Sabastián para contar al público la moraleja, que por cierto no tiene nada que ver con la historia principal. En definitiva, un juego de sombras que prefigura el esperpento de Valle Inclán, y una sátira de costumbres llevada con pulso firme por el autor del texto y el director del montaje.

II. Los personajes

Los personajes de esta función son muchos, ya que, como sabemos, se representan cuatro sainetes a través de una dramaturgia de continuidad, que también tiene sus propios actores y actrices. Por un lado, tenemos a esa **compañía de cómicos** de finales del XVIII que ensaya en el Coliseo de Caños del Peral. Esta Compañía, de atuendo algo afrancesado, está formada por un elenco de auténticos actores y actrices de la época; hay algún anacronismo, porque no todos coincidieron en el tiempo con la edad en que aquí se les ve: unos se habían retirado cuando otros empezaban a tener papeles en la escena. Son Pereira, Granadina, Ayala, Ponce, Espejo, Chinica... A su vez, en el ensayo de los cuatro sainetes que constituye el espectáculo, todos defienden distintos personajes, dentro de un montaje de carácter eminentemente coral. Por todo ello, en esta ocasión hemos preferido que sean los propios cómicos del XVIII los que se presenten a sí mismos y a los personajes que interpretan en estos *Sainetes* de Ramón de la Cruz, dirigidos por Ernesto Caballero. Los cuatro sainetes que se *ensayan* en esta función son *La ridícula embarazada*, *El almacén de novias*, *La República de las mujeres* y *Manolo*, *tragedia para reír o sainete para llorar*.



Granadina
Cecilia Solaguren

Soy María de la Chica, la **Granadina**. Siempre ha hecho de tercera dama, de cómica, con justo éxito, y en este momento de su profesión le llueven los papeles; pero ella permanece fiel a la compañía de Eusebio Ribera. Granadina es una mujer decidida, moderna para su época, un poco librepensadora y capaz de manejarse por sí misma, e independiente como en general eran las cómicas, porque ganaban su propio dinero. En *La ridícula* Granadina interpreta a una de las petimetras un poco cotillas que vienen a ver a la embarazada; en *El almacén* es la cocinera y en *La República* interpreta a una de las guardianas, una guerrera muy exaltada que ha encontrado de esa manera su sitio en la vida. En el *Manolo* hace una de las vecinas de Lavapiés.

Soy **Eusebio Ribera**, responsable y director de la Compañía, el *autor* y habitual segundo galán de las representaciones. Comprador de comedias más que escritor, aunque como ocurre en *La ridícula embarazada*, a veces componía alguna a base de improvisaciones sobre un tema, *de repente*, como dicen los cómicos. En *La República de las mujeres* interpreta a un escribano cautivado por las artes corsarias de estas crueles mujeres que tanto quieren a los hombres. En *El almacén de novias* Ribera es el administrador de ese almacén surrealista, y al final, en el *Manolo*, hace de Tío Matute, el dueño de la taberna, marido de la Tía Chiripa y padrastro del gran Manolo.



Ribera
Juan Carlos Talavera



Polonia
Natalia Hernández

Soy **Polonia** Rachel, famosa actriz consagrada como tercera dama o dama cómica; también cantaba, y fue directora de compañía. En *La ridícula embarazada* representa a María Torquata, la caprichosa dama embarazada; una mujer que sabe lo que está haciendo y reniega un poco de ser tan caprichosa, aunque al mismo tiempo juega también a ser feliz con todo el montaje que es capaz de desplegar a su alrededor. Antojadiza a su pesar, con ello consigue todo lo que quiere. En *El almacén* hace el papel de La Simple, ese tipo de mujer que llama la atención en un principio, pero cuando habla es un chasco para el novio, porque con su bobería fastidia el encanto físico o la gracia que pudiera tener... En *La República* interpreta a una de las mujeres de la isla, y en el *Manolo* a una de las mujeres de Lavapiés.

Soy Sebastiana **Pereira**, la actriz de más edad de la Compañía, en la que también está mi hija Mariana, casi una niña. Pereira es una mujer un poco rígida, con un carácter muy fuerte, y a la vez una mujer muy elegante, de gran porte. Tiene con su hija una relación muy estricta, un poco autoritaria, aunque también con pinceladas de cariño y ternura. Lleva mucho tiempo haciendo papeles de primera y segunda dama, con éxito, y desempeña, como es de esperar en cualquier compañía teatral, papeles de carácter de mujeres de una cierta edad. En la improvisación que es *La ridícula* hace un personaje coral; en *El almacén* el personaje de La Beata; y en el *Manolo*, La Tía Chiripa, madre del protagonista, tabernera y un poco dada a la bebida.



Pereira
Rosa Savoini



Guzmana
Victoria Teijeiro

Soy **Guzmana**, una de las damas secundarias de la Compañía, que en este momento de su carrera suele hacer siempre en los sainetes papeles con una cierta crítica social. En *La ridícula*, por ejemplo, interpreta a la Criada primera, gallega como no podía ser menos; está hasta las narices del trato de su señora, y la deja cuando ya no puede más, sin importarle su avanzado embarazo, en una situación muy cómica. En el *Manolo* hace de La Potajera, una prostituta destartalada de los arrabales de Lavapiés, que estuvo hace diez años con Manolo, le entregó su honra y su corazón y no lo ha podido olvidar, *le tiene ley*. Cuando sabe que ha vuelto de presidio le reclama matrimonio; sin duda es uno de los personajes más patéticos del sainete, en donde todos, en general, al ser tan humanos y haber tocado fondo en su desdichada existencia, tienden un poco al esperpento.

Soy **Mariana**, hija de Pereira, una niña y la más jovencita de la Compañía. Está aprendiendo todavía, y le cuesta cumplir con la disciplina de los ensayos. Mariana es vital, animada y dicharachera; le gusta Ponce a rabiar. El personaje principal que hace en este montaje es La Remilgada, en el *Manolo*. Remilgada es una muchachilla de Lavapiés, muy pizpireta, muy revoltosa, que está con Mediodiente sin que nadie lo sepa porque se ven en secreto. Cuando la quieren casar con Manolo, hijo de su madrastra, se le viene el mundo encima, se niega en redondo y revoluciona todo Lavapiés. No deja que la dominen, aunque parezca a veces lo contrario.



Mariana
Ivana Heredia



Ponce
Iñaki Rikarte

Soy **Juan Ponce**, actor y director de compañía; galán muy conocido, incluso con una edad avanzada. En *La Ridícula* hace el personaje de Don Felipe, el marido de la caprichosa María Torquata, el Juan Lanás del sainete; Ramón de la Cruz lo traza como un hombre sin iniciativa, un galán romántico, un gurrumino, y por eso la situación le supera y no es capaz de poner fin al despotismo de ella. El propio Ponce tiene a su mujer embarazada, y la idea de improvisar este texto es suya, a partir de la situación por la que personalmente está pasando. En *La República* el actor interpreta a uno de los galanes náufragos que el autor pone ahí para cautivar a las isleñas; uno de los dandys que hacen que las mujeres caigan en la trampa para que *las cosas vuelvan a su sitio*, aunque en realidad hay dos trampas: una en la que caen los hombres y otra en la que caen ellas, con lo cual la cosa queda compensada. En *El almacén* Ponce es uno de los testigos de boda, y en el *Manolo* hace un pillo callejero, un chulo, asiduo de la taberna, que le roba el macuto a Manolo.

Soy **Ayala**, un cómico alegre, mujeriego y juerguista; muy vital, aunque con treinta o treinta y cinco años ya ha vivido lo suyo y está un poco de vuelta de las cosas. Es uno de los galanes jóvenes, que posiblemente tiene algún lío con alguna o algunas de las compañeras de la Compañía... Ayala en *La Ridícula* hace de Don Luis, amigo de Don Felipe, un personaje muy próximo a como es él, de un corte y nivel social parecido; pero en el *Manolo* tiene un papel más contrastado, porque es Mediodiente, enemigo de Manolo, y un personaje más callejero, más tirado, más "frikie"; tiene otra manera de expresarse, otro cuerpo, y una enorme distancia con su personaje. En *La República* hace un oficial del ejército, un cautivo como no podía ser menos, pero con un punto de galán romántico y enamoradizo que vuelve a aproximar actor y personaje...



Ayala
Carles Moreu



Cortinas

Mª Jesús Llorente,
Chupi

Soy **Cortinas**, una actriz cómica de carácter un poco pizpireto, pronta y aguda. En *El almacén* es La Maja, un tipo muy español, una mujer de rompe y rasga; y en *La República*, la pobre muchacha que está en crisis porque no comprende muy bien ese mundo *republicano* de mujeres obligadas a estar solas para mantener sus principios; y al conocer a un naufrago se da cuenta de que ése no es exactamente su lugar. En los otros dos sainetes desempeña personajes de grupo, formando parte del coro que recibe a Manolo. Las partes cantadas tienen que entenderse también como un texto que forma parte del personaje, porque la acción no se interrumpe, sino que continúa a través del canto.

Soy **Garcesa**; y el personaje más importante que interpreta esta actriz es el de La Generala de *La República de las mujeres*. Nos muestra una mujer muy fuerte, muy dura, que odia a los hombres; está en guerra con ellos y maneja a todas las compañeras de la isla en su contra. Aunque los mate, los torture o se burle de ellos, en el fondo sólo tiene muchísimas ganas de que la quieran, y se rinde ante cualquier hombre que la trate bien. Es un personaje muy interesante y divertido de interpretar, porque toda esa coraza que tiene se le rompe enseñada, se le cae, y es bonito ver cómo es la primera que cede, la primera que cae, la primera que cuando ve un hombre también... En fin, la situación es un poco falsa, un poco forzada, y de ahí la comicidad: todas están desesperadas por encontrarse con los hombres.



Garcesa

Carmen Gutiérrez



Garrido

Jorge Martín

Soy **Garrido**, galán de la Compañía, un actor conocido que podía hacer también papeles cantados, algo fundamental para la forma de entender el teatro en el siglo XVIII. En el primer sainete interpreta a Don Roque, un petimetre, un señorito afrancesado esclavo de la moda. Va a casa de una dama embarazada para hacer una visita de cumplido y uno de los antojos de la señora le quita su caja de rapé; el hombre piensa “¡Dónde me he metido y lo que tengo que aguantar!” pero no pierde los papeles... En *El almacén* Garrido interpreta al Portero, un asturiano que vigila el lugar; lo hemos tratado recordando un poco esos personajes del cine mudo como el ayudante del doctor Frankstein. En *la República de las mujeres* hace a Merino, que viene a rescatar a esos hombres que han sido apresados y amedrentados por las *republicanas*; intenta acceder a las mujeres intentando representar el papel de galán clásico, pero le sale el tiro por la culata. Y en el *Manolo* es un pillo de Lavapiés del montón, que jalea al héroe.

Soy José **Espejo**, uno de los miembros más antiguos de la Compañía, que lleva muchos años de su vida interpretando papeles de *barbas*. Espejo es un poco seco con sus compañeros, un poco brusco, quizás porque está un poco quemado con la profesión; no busca demasiado la relación con los demás, ensaya y se va a casa a descansar, así que está un poco aislado. En *La ridícula embarazada* interpreta a Don Celedonio, el médico, un personaje-prototipo de la comedia universal de todos los tiempos, que se puede rastrear hasta el mundo grecolatino. En *El almacén de novias* es uno de los testigos, y en *La república de las mujeres*, su personaje tiene un comienzo que podría recordar un poco al mundo de *La Tempestad*, de Shakespeare; esas piezas con el componente de aventura que suceden en países exóticos, donde ha habido un naufragio o una catástrofe, y los protagonistas llegan a una tierra desconocida. En este caso dos mujeres aparecen y le cuentan que ha caído en una isla donde viven mujeres solas que han fundado un Estado en donde no se admite a los hombres, excepto para desempeñar tareas serviles. Y a partir de ahí sigue la pieza que, aunque es un poco esclava de la época, tiene bastante retranca y bastante guasa para hablar de los roles masculinos y femeninos. Finalmente, en el *Manolo* Espejo interviene en una pelea de ambiente tabernario y desaparece.



Espejo
José Luis Patiño



Chinica
David Lorente

Soy Gabriel López, *Chinica*, gracioso primero de la Compañía; un actor con mucha fama y mucho trabajo en el escenario. Se le llamaba *Chinica* por lo pequeñito que era, y Ramón de la Cruz escribió muchos sainetes pensando en él, porque era uno de sus cómicos preferidos. En estos *Sainetes* hace un petimetre muy gracioso, muy afeminado, y después interpreta al protagonista de *Manolo*, un papel muy divertido... Manolo se come el mundo, viene de estar diez años en la cárcel por sus fechorías, y parece que ha conquistado América; es la parodia de un héroe. Tiene mucha gracia, pero es muy difícil de hacer, no sólo este personaje sino todo el sainete, para darle el punto justo.

Soy **Ibarro**, un tipo tranquilo y comprometido con la Compañía y con el trabajo que hace; le gusta su profesión y la disfruta. Dentro de los compañeros tengo una relación especial con Garcesa, porque es la que me arregla la ropa y lo hace muy bien; pero en general me llevo bien con todo el mundo. En el segundo sainete, *El almacén de novias*, hace el personaje de El Pretendiente, un hombre al que Ramón de la Cruz no pone nombre... Alguien sin duda con una asignatura pendiente, la relación con las mujeres, que es algo que le sobrepasa. Siente tal admiración por la mujer, que no se ha atrevido a mirarla, y por falta de arrojo, timidez, o comodidad, nunca ha dado el paso de solicitar a alguna como novia. De manera que recurre a su criado, un pícaro, que le lleva a escoger una a este almacén de novias tan surrealista, a esta galería de mujeres que compone el autor; al final sale casado, pero no sabemos muy bien cómo le irá luego. En *La República*, el actor interpreta a un Abate, un tipo muy corriente en el teatro europeo de la época, y que Ramón de la Cruz tiene muy en cuenta en sus sainetes; en éste, las mujeres le castigan de la peor manera posible, condenándole a ser autor de comedias. Es una forma de tener presente a la Iglesia en el escenario...

En el *Manolo Ibarra* compone el personaje de Sabastián, compañero de fatigas de Manolo diez años antes, y su mejor amigo, con el que tiene una relación entrañable. Mientras Manolo está preso Sabastián normaliza su existencia y aprende a ganarse la vida honradamente como estereotipo, hasta que un día aparece Manolo y todo cambia en Lavapiés terminando en tragedia.



Ibarro

José Luis Alcobendas



Campano

Eduardo Mayo

Soy José **Campano**, un actor que con el tiempo se convertirá en el *vejete* oficial de la Compañía; en este momento de su vida y de su profesión es aún muy joven, y hace pequeños papeles de galán, en los que despliega sus habilidades para cantar y moverse por el escenario. Es un personaje muy dinámico, con mucho empuje y muchas ganas de trabajar en lo que le gusta; tiene una energía muy contemporánea. Campano mantiene muy buenas relaciones con todos los miembros de la Compañía, excepto con Espejo, porque le fastidia un poco ese papel en el que está el otro, de actor mayor que se cansa de todo y por todo protesta, algo que Campano desde su juventud no puede entender. Este actor hace de petimetre en *La ridícula*, y de criado en *El almacén de novias*. En *La República* interpreta a un galán italiano al que las señoras obligan a cantar arias de ópera, y en el último sainete hace de pillo e interviene en una pelea.

Soy María Mayor Ordóñez, **Mayora** o *La Mayorita*. Mayora es una de las actrices más veteranas de la Compañía. Es tranquila, reposada, domina su trabajo y entiende perfectamente cómo van las cosas en su profesión; sabe de teatro y se lleva estupendamente con Ribera, el director, porque han trabajado mucho juntos. Tiene en la Compañía una hija empezando, Polonia, y está muy pendiente de ella. Mayora interpreta a la madre de María Torquata en *La ridícula embarazada*, y en *El almacén* tiene el papel de la novia culta, afrancesada. En *La república* hace una de las mujeres guerreras, y luego en el *Manolo*, una especie de prostituta medio colgada de Lavapiés.



Mayora
Susana Hernández



El montaje de la CNTC. Año 2006



Entrevista a Ernesto Caballero,

director de escena y versionador de Sainetes, de Ramón de la Cruz.

Ernesto Caballero es autor y director teatral, y en la actualidad profesor de interpretación en la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid. Como **director teatral** destacan sus montajes de *El amor enamorado*, de Lope de Vega; *Eco y Narciso*, *El monstruo de los jardines* y *La gran Zenobia*, de Calderón de la Barca; *La ciudad, noches y pájaros*, de Alfonso Plou; *Fugadas*, *La noche del oso* y *La mirada del hombre oscuro*, de Ignacio del Moral; *Quien mal anda*, de Alfonso Zorro; *Etiqueta negra*, de Pierrette Brunó; *Querido Ramón*, sobre textos de Gómez de la Serna; *Mirandolina*, de Goldoni; *Brecht cumple cien años*, sobre textos de Bertold Brecht; *Yo estaba en casa...*, de J.L. Lagarce; *Las amistades peligrosas*, de Christopher Hampton; *Noches de amor efímero*, de Paloma Pedrero, y *El señor Ibrahim y las flores del Corán*, de Eric-Emmanuel Schmitt.

La mayor parte de **sus obras** han sido publicadas y estrenadas en España, y traducidas a otros idiomas. Él mismo ha dirigido varios montajes de sus textos, como *Squash*, *Destino desierto*, *Auto*, *Sol y sombra*, *Rezagados*, *La última escena*, *María Sarmiento*, *Santiago (de Cuba)...* y *cierra España*, *Te quiero... muñeca*, *Sentido del deber* y *Tierra de por medio*, entre otros.

Ha recibido el Premio José Luis Alonso de la Asociación de Directores de Escena, por su montaje de *Eco y Narciso*; el Premio

de la Crítica Teatral de Madrid al mejor autor de la temporada por sus obras *Auto* y *Rezagados*, y el Premio Max 2006, concedido por la SGAE, por la adaptación de *El señor Ibrahim y las flores del Corán*, de Eric-Emmanuel Schmitt.

1. Ernesto, tú habías dirigido anteriormente a Goldoni, pero nunca un texto del siglo XVIII español, como es el caso de los Sainetes de Ramón de la Cruz. ¿Cómo te has involucrado en esta puesta en escena de la CNTC, de un autor y una época que no se había tratado antes en la Compañía?

Pues no lo sé. Don Ramón sigue siendo todavía una caja de sorpresas para mí, porque realmente estoy descubriendo a un dramaturgo y a un hombre de teatro, tengo que decir sin rubor, insospechado. Ramón de la Cruz parece que prefigura muchas cosas, que tiene interés por los caminos que abre; evidentemente todo lo que es el cuerpo de su obra es en sí de un gran interés teatral... y digo insospechado porque yo no sabía que el XVIII había sido tan minusvalorado, sobre todo por la crítica, una crítica que es muy literaria. En realidad este siglo fue teatralmente de mucha pujanza, al margen del aspecto literario de su aportación; no hubo ese declive que nos han querido hacer creer con respecto al Siglo de Oro, sino todo lo contrario. Se evolucionó, se construyeron



los coliseos, se empezó a trabajar de otra manera, se enriqueció muchísimo la trama y lo que era propiamente la fiesta teatral; y mi sospecha era que no había literatura dramática a la altura de eso. Pero estoy encontrando a Ramón de la Cruz de una riqueza y de una gran adecuación entre lo que son sus formas teatrales, mucho más audaces y ricas de lo que esperaba, y sus temas, y cómo se plasma eso en la dramaturgia. Claro, él pertenece a ese lugar, a ese respiradero que es el teatro menor, el sainete, y eso también le permite hacer una obra muy variada y en su conjunto muy novedosa, con mucha audacia formal; también es verdad que fue un autor al que no se le perdonó que tratara de conciliar voluntariamente el afán de renovación formal con lo popular. Y eso es también, en cierta forma, el debate que tenemos en el teatro hoy en día; es el peso de la Ilustración, del paternalismo ilustrado, que él se salta con mucha gracia porque sintonizó mucho con sus personajes; saca los poderes a escena y se ríe de ellos. En ese sentido es valiente, y soportó que le llovieran por todos lados...

Así que en su personalidad y su contemporaneidad he encontrado yo un cómplice, en la fórmula que él tiene de ser finalmente libre; y estoy teniendo muy presente ese mundo suyo entre castizo, dieciochesco, atrevido, trasgresor, surrealista; todo eso está ahí, en éstos sus *Sainetes*, y

es muy interesante ver qué latencia tiene, y cómo funciona hoy en día.

2. ¿Cómo has enfocado la versión de los textos? ¿Cómo has querido tratar la dicción del verso?

Siempre que nos enfrentamos a los clásicos, surge el problema de cómo dialogamos con los muertos. Supongo que será importante para todos, para el historiador o para el filólogo también, pero en teatro es todavía más duro porque estamos actualizando constantemente, y porque las formas gestuales nos duran... quince años. Eso es lo que tiene el Arte en occidente; el primero que dijo "te quiero" llevándose la mano al pecho, conmocionó, pero para el tercero que lo dijo era un gesto estereotipado. Y en cuanto a la recepción, el público se cansa, y tenemos que estar renovando las formas constantemente, pero la actualización es complicada. A mí siempre me ha parecido que a veces pecamos en exceso de orgullo de época, de orgullo de presente o de soberbia, y que tenemos que hablar con los muertos en igualdad de condiciones. Evidentemente es imposible una reconstrucción arqueológica y también sería algo gratuito y muy banal, (como sucedería en este caso), intentar hacer una galería de personajes tan adscritos a una época y a un momento. Entonces, la cuestión es asomarnos a los textos con un

punto de vista nuestro pero sin perder el referente, de forma que de ese choque, de ese sincretismo entre dos épocas, el objetivo tendría que ser que viéramos en nosotros la huella del pasado.

Lo primero que he tenido en cuenta es el marco dramático, porque pensé que hacer una sucesión de sainetes podría verse como un muestrario; antes de nada me interesó tener claro el presupuesto de partida, que tiene que ver también con la forma de decir el texto. Ramón de la Cruz tiene por lo menos una veintena de sainetes de tema metateatral; es un pintor de costumbres y autor de teatro, de forma que le interesa y cuenta muchas veces la vida y la cotidianidad de una compañía de teatro. Claro que evidentemente una compañía del XVIII no se parece en muchos aspectos a una de hoy en día; es verdad que las damas debutaban con 13 años y se retiraban pronto, y que todo estaba mucho más jerarquizado, más rígido... eso no lo he mantenido aquí, pero sí he mostrado un... como diríamos... un arquetipo, un imaginario que sí ha permanecido igual, de rela-

ciones, de formas de convivencia entre las gentes de teatro.

Entonces, ¿qué es lo que he querido hacer? Crear una compañía teatral, en una deliberada ambigüedad entre el XVIII y el XXI; ambigüedad que no es indefinición, sino una intención de moverme en los dos polos, y eso es lo mismo que he trabajado con el escenógrafo. Es una compañía del XVIII que puede ser del XXI. Es una compañía del XXI que se cita para ensayar, que tiene un punto de vista, que juega con un material que es del XVIII. Que juega, igual que los actores entonces jugaban con el material que les traía el autor... Así que este ha sido el presupuesto para acometer la puesta en escena, no ya para decir el verso, sino para actuar, y el nexo de unión entre los cuatro sainetes que constituyen este montaje. Mi versión ha sido muy respetuosa con los textos de *La embarazada ridícula*, *El almacén de novias*, *La República de las mujeres* y *Manolo*, que están íntegros, pero como ninguno de ellos me ofrecía un cierre apropiado, salvo la última escena, ahí y en su unión dramátu-



gica he tenido más intervención. Algunos versos los he quitado simplemente para aclarar el concepto, porque ya había demasiadas alusiones al momento; he cambiado algún lugar y nombre de los personajes, y en otros casos he intervenido por necesidad, porque hay una transición, y ha habido que hacer pequeños o grandes ajustes... Y para la dramaturgia he tomado textos de esos otros sainetes de Ramón de la Cruz dedicados al teatro, puestos en boca de actores y actrices famosos de la época.

Por lo que respecta a la forma de decir el verso, en las obras serias, en las tragedias del XVIII, el verso no se actuaba, el verso se decía. Era mucho más codificado, más estático, y de esa tradición del teatro serio que se declama venimos nosotros. Pero cuando los cómicos hacían teatro *menor*, como eran los sainetes, sabemos por distintos testimonios que lo hacían mucho más físico, más gestual. Esa idea de fisicidad, de gestualidad, es de la que se ha impregnado el teatro hoy en día, y ahora el verso hay que actuarlo y se dice desde la acción. Lo que yo he pretendido hacer en este montaje es que el verso se actúe como se actuaba entonces, evidentemente cambiando la forma de decir y encontrando la teatralidad adecuada porque se puede, porque es un verso muy pensado para el actor, para que lo juegue, para que busque el retruécano, para que encuentre la paradoja, para que le dé una intención que no es la literal y genere un nuevo sentido; eso es lo que hemos estado haciendo, no hay nada de envaramiento ni de reverencial, pero sí el cuidado lógico de quien juega con un material muy delicado, y con la energía psicofísica del actor de hoy por-

que no puede ser de otra manera. Y con puntos de vista. El actor tiene que opinar sobre lo que se dice.

3. ¿En qué lugar y en qué época has situado la puesta en escena?

La acción la he situado en el Coliseo de los Caños del Peral, hacia 1780, en esa década en que don Ramón está en su apogeo. Hay unos mínimos anacronismos, porque parece que cuando la actriz Mayora está sobre el escenario Polonia ya se había retirado... Como te decía, yo juego en este montaje con una cierta ambigüedad, de forma que al final de *Manolo*, cuando el telón (que es como un actor más) se desploma, y los actores lo vuelven a colgar precipitadamente y se equivocan y lo cuelgan al revés, en ese momento se produce un fenómeno extraño; los actores se dan cuenta de que al otro lado del telón les están esperando para la representación, y dudan, se desconciertan, se disponen... Uno de los personajes dice: "Todo el teatro está lleno de gente, parece una mascarada de otra época". Entonces el espectador ahí lo que piensa es... ¿Son actores del siglo XXI y están viendo a los espectadores del XVIII, y ése es el final? ¿O es al contrario? Porque de repente se levanta el telón, y los actores se disponen a enfrentarse con otra época, con esa otra época que juega en todo el montaje. Yo creo que ésta es la metáfora de la puesta en escena, por lo menos de lo que yo he querido hacer, esa fusión de dos épocas y ese estar en un permanente movimiento circular: cuando estoy en el siglo XVIII, estoy en el XXI, y cuando estoy en el siglo XXI, estoy en el XVIII. Ése es el pulso que quiero que se mantenga durante todo el espectáculo.

4. ¿Y cual te parece que es la actitud más adecuada para enfrentarse a un clásico?

Como hombre de teatro, cada vez me he vuelto más prudente; pero al final es el resultado el que manda. A mí me pueden decir a priori, mengano ha pensado hacer... *La dama duende*, y lo va a ambientar en la Cuba de Castro, en una playa caribeña. Se puede pensar que es una barbaridad, pero luego lo ves, y no sabes por qué, las cosas funcionan. Pero yo, por ejemplo, ahora tenía muy claro como director de escena que quería hacer *El médico de su honra*, y quería situarla en una casa cuartel durante la guerra civil, y pensé: "Si yo hago este montaje así, voy a verme obligado a intervenir tanto el texto que para eso escribo la obra". Y así lo he hecho, he escrito una obra en donde indico que es un trasunto del *Médico*.

Yo creo en la honestidad de la gente, y si de pronto uno dice, por ejemplo, "Es que estoy leyendo *El alcalde de Zalamea*, y estoy viendo a Bush", hay que ser consecuente con eso. Lo que no creo que sea bueno es la gratuidad, obviar el conocimiento, la falta de curiosidad; pero esto es como la vida, como las personas, hay quien entra en un funeral, se adapta al ambiente que hay y lo transforma en una fiesta, pero de entrada percibe que es un funeral. Yo creo que con los clásicos pasa exactamente lo mismo. Si se entra con honestidad, a ver que te cuentan y a ver por qué dicen lo que se dice, luego es posible todo. Porque están para dialogar, y a veces dialogar es reírse de ellos; pero inventar a partir de lo que han dicho, e imponer un discurso, eso es lo que a mí me parece que no es una garantía de buenos resultados.

Además eso se nota enseguida, cuando alguien se cree más listo que nadie... La verdad es que si los autores son grandes, y si son clásicos es porque son grandes, es porque ya diseminan unas pautas formales, y los límites de la interpretación son múltiples. Yo creo que hay... eso que se llama la *deriva significativa*. Lo dice también Umberto Eco, que sí, que podremos interpretar mucho, pero si finalmente el texto dice "El tren de la tarde sale a las cinco a Valencia", uno podrá decir luego qué buen poema, y podrá descontextualizarlo y pensar que está hablando de la vida, y que el tren significa esto o aquello, pero lo que se está diciendo es que el tren sale a las cinco y eso conviene no olvidarlo. Yo procuro no olvidarlo.

5. ¿Por qué es tan importante la música en este montaje?

Porque lo es. La música y el teatro no es que sean primas hermanas, es que son dos artes gemelas prácticamente, hasta que en un momento dado se produjo una escisión, que se reparó después con el melodrama. Ahora quien ha heredado esa fusión es el cine. Hoy en día se dice que el cine es un arte visual, pero el cine, sin el componente musical que apela a las emociones, no sería nada. Nosotros vemos una película maravillosa, le quitamos la música y pierde el interés. Es curioso. El teatro y la música están indisolublemente unidos. Y la música nos ayuda, a mí desde luego lo hace, a encontrar soluciones de una forma mucho más sencilla y mucho más fácil; además hay un componente musical también en lo que no es lo musical, que es el verso. Las escenas tienen una medida,

tienen una eufonía, y suenan de una determinada manera, y en este caso, no es que sean compartimentos estancos, es que la música y el verso le dan sentido a toda la pieza. Es sorprendente, pero entonces, cuando la gente quería oír música iba a los teatros, para escuchar este género que se representaba en los intermedios con este despliegue y esta elaboración musical... La música formando parte del teatro es ya herencia del Siglo de Oro, una gran herencia de Calderón y sus comedias mitológicas, con una maquinaria teatral creciente aportada por los escenógrafos italianos. El acontecimiento teatral del XVIII era igualmente fastuoso: empezando por la maquinaria, esos tornos que movían hacia arriba y hacia abajo, esos telares, esas orquestas, era una fiesta muy elaborada.

6. ¿Qué nos puedes contar de la escenografía y de la iluminación?

A mí no me gusta hablar de la escenografía o el decorado como un elemento ornamental, sino como espacio de representación. Un espacio donde el espectáculo se pueda servir. Tenemos que servir esta comida, este banquete, al público de hoy, y esto desde donde se puede y a partir de ahí las referencias y el concepto; también tuve muy en cuenta, la verdad, que íbamos a estrenar en el Teatro Pavón. Raymond acogió todo esto muy bien, creando una escenografía que remite a los espacios de representación del XVIII, en este caso a los grandes salones donde se ensayaba, cortándolos con un telón, salón corto, lo llamaban...

En los coliseos, los lugares donde se representaba en el XVIII, el público, desde los

palcos y el proscenio, estaba muy cerca del espectáculo, mientras que en los teatros del XIX se va extendiendo cada vez más la línea del proscenio, y según se va depurando arquitectónicamente la caja italiana, se va creando más separación, hasta que el corte, a finales del XIX, se convierte en la *cuarta pared*... Esa separación no existía en el XVIII, y mucho menos representando sainetes; así que no le veía yo sentido a que el espectador estuviese asistiendo a algo lejano; eso ha supuesto en la escenografía la existencia de unas gradas, esa especie de escalinata que rompe la brusquedad cortante del proscenio. Raymond y yo hablamos de los materiales, especialmente de que convenía un material cálido como la madera, y de que Ramón de la Cruz había dado a los personajes de sus sainetes una elegancia evidente, más allá de la tosquedad popular que tenían en otros entremeses precedentes: yo le comenté que me recordaba mucho el juego que por entonces empieza a ponerse de moda de las miniaturas, de las japoneserías, de las chinerías, lo que será finalmente el mundo rococó; esos personajes amables, enaltecidos, a los que se les confiere una gracia y una ligereza especiales. Y eso nos llevó a la idea de la caja de madera, una caja china de miniaturas, y lo convinimos así, un espacio de representación con esas referencias, donde se ve a los personajes cobijados plásticamente por una especie de caja mágica. Los telones, que hay varios, son un elemento de expresión y variedad muy importante, desde el azul que marca el límite de lo teatral y lo metateatral, hasta el de pájaros chinos o el inspirado en Goya, más tenebroso.

La iluminación evidentemente va en esta misma dirección. Es una iluminación que yo pretendo que tenga, por un lado, la diafanidad de la fiesta, con una luz cristalina, alegre y vital, y por otro lado algo de jugueterón; tampoco tiene que ser verista, porque finalmente es un ensayo y eso nos va a permitir muchas libertades, es decir: a lo mejor es de noche, pero no tiene por que haber una referencia naturalista. En el *Manolo* hay exteriores, porque transcurre en Lavapiés, pero ahí quizá meteremos unas candilejas, y con esas sombras que prefigurán el esperpento, tendremos a esos tunantes proyectados en el fondo; es muy jugueterón también.

7. ¿Y el vestuario, qué sentido especial tiene?

El vestuario, al igual que la música, es lo que más apegado está a la época, como le propuse a Artiñano. Pero no nos interesaba una recreación minuciosa, ni tampoco lo requería la situación (que es un ensayo de Compañía), de forma que pensamos en una base, que es de época, sobre la que movemos los cambios con un criterio muy teatral de funcionalidad. Es importante destacar que entonces en la moda había una pugna de franceses contra castizos, que como sabemos hizo crisis con el famoso motín de Esquilache, así que barajamos la posibilidad de si estos cómicos eran más lo uno o lo otro, y pensamos que por la progresión de los sainetes desde *La ridícula* al *Manolo*, nos convenía que fueran casi un quiero y no puedo, es decir, que partieran de lo francés, pero que fueran avanzando hacia lo castizo. Los actores venían al ensayo un poco más puestos, y se iban despojando de los elementos más

afrancesados, como las pelucas. Hemos jugado bastante con lo que es ese mundo un poco más sofisticado de la moda francesa frente al mundo más espontáneo de lo castizo, de las majas y los manolos, pero la referencia a la época está siempre presente, y no podía ser de otra manera, si aparecen personajes como el abate, que tiene que ser un abate, o el petimetre, o la bachillera; componen tipos de una calidad enorme, con grandes posibilidades de investigación actoral, prácticamente un terreno sin tocar y un gran patrimonio.

8. ¿Qué has pretendido de los actores en este montaje?

Primero, que quieran asumir esta apuesta, que la entiendan como la han entendido, en este caso ese juego de espejos que se multiplica hasta el infinito, que es la idea de la Compañía. Que es una Compañía de entonces, que es una Compañía que está representando entonces y ahora, y que ellos son esa Compañía, y que más allá de eso hay una Compañía que les trasciende, que es la Compañía Nacional de Teatro Clásico, en este momento una apuesta apasionante, un gran proyecto que dirige Eduardo Vasco, al que este montaje pretende ser una pequeña aportación. Una Compañía quiere decir que hay que trabajar, pero como el Barça, cuidando las individualidades de cada uno, en función de algo superior y colectivo; y luego jugar, para lo que hay que conocer las reglas del juego. Evidentemente, yo confío en ellos y tampoco es un juego superficial, porque la espontaneidad en el Arte no existe. Pero una vez que hemos entendido las reglas, las pautas, lo importante es que se diviertan, que estén suel-

tos, sin ninguna pretensión ni de demostrar, ni mucho menos de que van a ser examinados por nada ni nadie. Simplemente van a servir de entretenimiento a la ciudadanía, y para eso lo fundamental, la única garantía, y eso lo sé desde que empecé como actor, es divertirse en escena; se tienen que divertir y disfrutar con lo que hacen. Eso es lo que he pretendido de los actores, apoyándolos desde el diseño de personajes, que he llenado con sus rasgos y con sus aportaciones, sin cargar las tintas en elementos de caracterización.

9. ¿Qué crees que se le ofrece al espectador viendo nuestra función? ¿Qué interés puede tener para el espectador más joven?

Bueno, hay varios niveles. El primero muestra un teatro cargado de dispositivos de una gran eficacia, porque es comedia donde está trabajando el humor; la diversión está garantizada. Pero los *Sainetes* de Ramón de la Cruz nos hablan también, además de ayudarnos a reír... porque al final, ¿de que nos reímos? Pues del que se da ínfulas, de la que es caprichosa en extremo, del desesperado por encontrar novia y que desbarra, del eterno tira y afloja entre hombres y mujeres, es decir, lo que va a encontrar el espectador es reírse, amable e indulgentemente pero de una manera muy certera, de uno mismo, y de comportamientos que son los mismos en el XVIII que hoy en día. A eso se añade, gracias al equipo, que se ha concitado una factura plástica, visual y sonora muy potente, que hace disfrutar a los sentidos. Y hay un evidente cuarto nivel, que nos habla de una manera gozosa, ligera pero inevitable, de quiénes son estos personajes españoles, de dónde vienen, qué época

nos están mostrando, de cuál era entonces la posición de la mujer y del hombre, de la Iglesia, de cuáles eran los poderes, de cómo vivía el pueblo... de cómo hemos cambiado, o no. Nos obliga a hacernos una serie de preguntas que finalmente son las que nos enriquecen individual y socialmente. Así que yo creo que, en ese sentido, este montaje cumple todas las funciones necesarias al hecho teatral desde mi punto de vista, insisto que con un material evidentemente pensado para acentuar una diversión primaria y primera, pero detrás de eso hay más cosas.

Y al espectador más joven el montaje quizá le chocará, a veces por raro, a veces por cercano; puede que lo vean muy moderno. La función le puede atrapar como espectador de teatro, porque como estamos trabajando unas formas de tanta verdad teatral pero de tan poca verdad cotidiana, eso va a tener elocuencia y verosimilitud desde otros parámetros, puramente teatrales, que le extrañarán; si funciona, que estoy convencido que sí, puede engancharles para lo que es el fenómeno teatral. También el teatro es escuela de convivencia; en una Compañía y en un montaje, si dos no piensan lo mismo, hay que sentarse y negociar, para que no haya tirantezas ni egos que se resientan. Cuando se genera un poco de mal rollo en un ensayo sale lo peor de nosotros mismos; y el buen ambiente es tan sutil, tan frágil, que hay que cuidarlo. Es un esfuerzo. Es como la civilización o la democracia. A veces lo digo cuando doy clase, y la técnica del actor también es saber escuchar, saber ponerse en el lugar del otro y hacerle más fáciles las cosas; al final el teatro también es escuela de ciudadanía. **M.Z.**

Entrevista a José Luis Raymond, escenógrafo de *Sainetes*, de Ramón de la Cruz.

José Luis Raymond inicia su formación artística en la Facultad de Bellas Artes del País Vasco, cursando estudios de postgrado sobre Escultura y Espacio escénico en Varsovia y en Ámsterdam. En la actualidad es profesor titular de Espacio Escénico en la Real Escuela Superior de Arte Dramático.

Como **pintor y escultor** ha realizado numerosas exposiciones individuales y colectivas, y tiene obra en colecciones y museos de Polonia, Holanda, Alemania, Suiza y España.

En 1981 funda y dirige la Compañía de teatro Intervalo Teatro Studio de Bilbao, y en 1983 la Escuela de Teatro de Getxo. Ha sido director de escena de *La traición oral*, de Mauricio Kagel; *La raya en el agua*, de J.L. Turina; *El teatro musical* de Tomás Marco; *Grita, un espectáculo en tiempos de sida*, y *La cama o tumba del sueño*, de José Bergamín.

Ha diseñado las **escenografías** de *El señor Ibrahim y las flores del Corán*, en versión y dirección de Ernesto Caballero, para el CDN; *Don Quijote en la niebla*, de Antonio del Álamo, dirigido por Jesús Cracio; *El motivo de Anselmo Fuentes*, de Yolanda Pallín, con dirección de Eduardo Vasco; *El Rey Negro*, de Ignacio del Moral, con dirección de Eduardo Vasco (Premio de Escenografía de la ADE); *El Examen de maridos*, de Ruiz de Alarcón, con dirección de Vicente Fuentes, producida por la RESAD y la CNTC; *Sueño de una noche de verano*, de Shakespeare, con dirección de

Helena Pimenta (Finalista al premio Caudí de escenografía de la ADE); y *Travesía y Ello dispara*, ambas de Fermín Cabal.

1. Raymond, Ernesto Caballero, director de este montaje, habla en su entrevista de lo bien que os entendéis él y tú al trabajar juntos. ¿Cuál ha sido el punto de partida entre los dos para abordar el proyecto de montar los *Sainetes*, de Ramón de la Cruz? Es la primera vez que la Compañía Nacional de Teatro Clásico produce un texto del siglo XVIII...

El punto de partida entre nosotros para abordar este proyecto, igual que otros antes, es siempre el entendimiento, efectivamente. Un entendimiento con varias vertientes; primero, generacional, y luego el conocimiento y la empatía entre los dos. Digo generacional porque los dos somos de una edad parecida más o menos, y venimos del teatro independiente de los años 80, que en cierto modo reproducía la complejidad política que se daba en el país en esos momentos. En el periodo en que Ernesto y yo nos conocimos entrábamos en una etapa en que queríamos seguir haciendo espectáculos comprometidos, pero mejores técnicamente. Entonces se celebraba en Cabueñes, en Asturias, un Festival de Teatro Joven, y yo quedé seleccionado en tres ocasiones; allí nos encontramos por primera vez, y luego lo hemos seguido haciendo por intereses comunes en nuestra evolución.



Ambos trabajamos desde el mundo de las imágenes y de la abstracción, en el que entramos muy bien, y siempre coincidimos. En la abstracción se utiliza menos literatura, a veces sólo conceptos, que con el trabajo se desarrollan y amplían; es un proceso mucho más abierto, y esa apertura es la que me deja crear a mí, y a él también. Ahora somos compañeros en la RESAD, y hemos trabajado juntos en distintas ocasiones en proyectos teatrales, como el *El señor Ibrahím y las flores del Corán* que hicimos para el CDN la temporada pasada, y ahora estos *Sainetes*.

2. Eres pintor de profesión, con una larga trayectoria a tus espaldas. ¿Cómo surge en ti esta dedicación al teatro?

Pues verás, hay como una especie de doble sentido en todo lo que hago. Profesional de la pintura sí lo soy y no lo soy. Profesional de la pedagogía sí lo soy y no lo soy. Profesional de la estética, de la escenografía, de la dirección de escena tampoco lo soy y sí lo soy. Es decir, cuando empecé a hacer teatro de joven yo creía en lo que rodeaba al personaje: no podía aislar a una figura o a una idea de un fondo, de un color o de un vestuario... iba todo unido, era algo plástico, y nunca veía a esos personajes estáticos, sino llenos de movimiento. Eso significó para mí no necesitar el plano para practicar la plástica, sino hacerlo en tres dimensiones en el único espacio en que era posible, el teatral, por supuesto hacién-

dola confluír con la estética y con los personajes.

Otra cosa es que, después, la pintura haya evolucionado por un lado y la plástica teatral por otro, sobre todo en España. En Alemania, en Francia y en otros países la pintura, el teatro y el Arte siempre han ido juntos, pero en España, no sé por qué, se han disgregado y se han quedado en lugares distintos. A veces es muy difícil unirlos, y creo que la única forma posible es desde el concepto escenográfico, por eso para mí es tan importante; además, como en mi desarrollo pictórico yo he ido hacia la abstracción, esa evolución siempre la he traducido en el teatro, tanto cuando he dirigido como cuando he hecho escenografías.

3. Yo creo que un poco ya nos lo has dicho pero, ¿cómo abordas un montaje teatral desde el mundo de la pintura?

En la pintura plasmas a través del gesto sobre todo, siempre dependiendo del tipo de técnica que tengas; como yo soy un pintor del llamado *expresionismo abstracto*, mi trazo es fuerte, y bastante gestual. Eso hace que cuando yo percibo una escenografía, lo hago en primer lugar a través del color y el trazo; veo brochazos, veo manchas, veo atmósferas, sin saber todavía qué forma va a tener. A medida que voy examinando el texto, hablando con la dirección y con todo el equipo, si esas atmósferas funcionan se van transformando en algo formal, y esa

forma ya entra en lo que el montaje requiere. Dependiendo de con qué equipo trabajes como escenógrafo hay directores que te marcan exactamente, incluso, cómo va a ser el espacio, y otros, como Ernesto, con el que trabajo desde esas pinceladas expresionistas que te digo, desde ese mundo del color.

4. En este caso concreto, los *Sainetes*, ¿qué tipo de espacio has querido mostrar, y qué referencias plásticas o literarias has utilizado?

Ernesto me planteó que en este montaje lo que quería era sacar al escenario, no una copia, pero sí la esencia del siglo XVIII, para que el público tuviera una referencia que le hiciera recordar la época en la que se escribe el texto, sin perder la modernidad de la época en la que se representa, es decir: estamos en el 2006 y desde aquí tenemos una visión del siglo XVIII. No se trata de recrearlo, entre otras cosas porque no correspondería ni al pensamiento de la dirección ni al mío, pero en cambio sí podía jugar con ello. Ernesto quería tocar ese mundo del XVIII de la miniatura, de la cajita de sorpresa, de lo palaciego y no palaciego, trabajando especialmente a través de un material como la madera, que lo unía todo: el palacio y sus balcones, el Coliseo de los Caños del Peral y sus palcos, la caja escénica, los objetos y el mobiliario, en distintos tipos de madera, y el suelo también, con una labor de taracea. Hicimos una gran síntesis a través de la línea recta vertical, convirtiendo el espacio en la abstracción de una gran caja y un gran palacio.

Y poco a poco, a través de las distintas sesiones y los distintos ensayos, hemos ido viendo que había que sintetizar un poquito más, a través de los elementos teatrales

tradicionales que aparecen en escena. Era una época de telones, todavía no estaba generalizada la gran maquinaria escénica, y empezaban las perspectivas oblicuas; el público estaba muy cercano al actor, en algunos casos. Por eso hemos escogido esos elementos plásticos, los telones, para dar una referencia al mundo teatral, especialmente el azul con bordados en plata, que marca la diferencia entre dos épocas y entre dos ambientes, el de los cómicos y el de palacio. Los otros telones introducen también elementos chinoscos, propios del siglo XVIII, cuando empieza a aparecer en los palacios reales la moda del mundo oriental como decoración, y uno de los grabados de Goya para el *Manolo*, con fondo de bodega o taberna un poco negra.

5. ¿Qué piensas de las nuevas tecnologías aplicadas al teatro?

Yo soy un defensor de las nuevas tecnologías aplicadas al teatro, de hecho hace ocho años hicimos un intento de dirigir una obra que era a base de realidad virtual, donde los actores llevaban unos guantes y unas gafas y ellos mismos iban produciendo las imágenes que el público iba viendo. Pero se necesita mucho dinero para poder ponerlas en práctica y no creo que la política teatral en estos momentos sea de gran inversión propia... Es decir, trabajar con diapositivas, video y todo eso son tecnologías aplicadas perfectamente habituales hoy día. Ahora, la investigación es otra cosa: por ejemplo, la NASA lo está haciendo con respecto a trajes y tejidos, y todo eso se está aplicando ya en la calle, se está introduciendo en el mercado. La fibra óptica, que en un momento era casi elitista, ahora está en la base de muchos espectáculos; la

Fura del Baus utiliza mucho la telefonía móvil en escena, y el ordenador también. Yo estoy de acuerdo en todo lo que sea investigación; ahora se trata de ver el teatro con otras posibilidades.

6. ¿Crees que la investigación en el Arte tiene sentido por sí misma o importa más para qué o para quién se hace?

Los que trabajamos en el mundo de la escultura y de la pintura, que son labores muy personales, estamos más interesados en la expresión que en la comunicación. En general, nos mueve más expresar, investigar y desarrollar que, de entrada, convencer con nuestra creación al mayor número posible de gente. Y, depende del público al que está destinada esa creación, lo sentimos más o menos perdido, incluso; se trata, creo, de cómo combinar el mundo expresivo con la comunicación. Y si me preguntas mi opinión personal, yo sí tengo en cuenta el para quién de la investigación. Ahora, los resultados de un determinado experimento deben ser ya producidos por otras entidades, que tengan en cuenta entre sus prioridades el rendimiento económico, por ejemplo, que es hablar de si les llegan o les gustan a mucha o a poca gente. De hecho, los centros de experimentación son eso, lugares donde se investiga para poca gente y se comercializan determinados resultados, que al principio son la vanguardia, luego frecuentes y después habituales. Por eso a mí me interesa más la investigación, y dejar la comunicación en un segundo término; sin embargo, para la mayoría de gente de teatro en este país, primero es la comunicación.

7. Poner en escena a los clásicos, como estais haciendo en esta ocasión, es para ti un proyecto provocador, innovador, respetuoso, un poco de todo a la vez...

Yo pienso que, primero, a los clásicos no hay que tenerles miedo. Cuando digo tenerles miedo me refiero a que hay que conocer a los clásicos igual que a los contemporáneos, y a partir de ahí darles tu visión personal. Lo que pasa es que a veces se hace el clásico como una obra cerrada en sí, llena de miedo a expresar y a comunicar, y al final no es clásico ni nada. Hay mucho miedo y pocas ganas de correr riesgos...

Y en cuanto a la provocación, cualquier persona que se dedica al Arte sabe que, salvo la posibilidad de que el artista provoque conscientemente, normalmente es más bien la gente, el espectador quien se ve provocado por su propia ideología, por lo que ellos mismos piensan en contraste con lo que están viendo. Es muy difícil provocar, es el público el que tiene que decirlo, y no tiene que ser para todo el mundo igual.

8. ¿Qué crees que puede aportar este montaje a nuestros espectadores, especialmente a los más jóvenes?

Hombre, pues tal como se está haciendo la puesta en escena es una manera de plantear a los chavales cómo ha sido nuestro pasado y de dónde venimos, y sobre todo hacerlo de una forma muy actual. Quiero decir actual en el sentido de ser muy directo, de que los actores van a estar muy cercanos al público, y van a actuar, aunque vayan vestidos de época, de una forma muy entendible, relacionando muy bien lo que hacen con el texto. **M.Z.**

Entrevista a Javier Artiñano,

figurinista de Sainetes, de Ramón de la Cruz.

Javier Artiñano realizó sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, especializándose en escenografía y figurinismo en la Escuela de Artes Decorativas de Madrid. Debuta profesionalmente en 1968 con el diseño de vestuario de la obra *La hora de la fantasía*, de Bonacci, para la compañía de Irene Gutiérrez Caba. Desde entonces, ha creado más de medio centenar de diseños de escenografía y vestuario para cine, televisión y teatro.

Entre sus trabajos destaca su participación en distintos montajes teatrales: *El círculo de tiza caucasiano*, de B. Brecht, dirigido por J.L. Alonso; *El sueño de la razón*, de Buero Vallejo, dirigido por José Osuna; *El alcalde de Zalamea*, de Calderón de la Barca, dirigido por F. Fernán Gómez; *La verdad sospechosa*, de Ruiz de Alarcón, dirigido por Pilar Miró; *Cyrano de Bergerac*, de E. Rostand, dirigido por Mara Recatero; *La visita de la vieja dama* de Dürrenmat, *El cementerio de automóviles* de Arrabal e *Historia de una escalera* de Buero Vallejo, dirigidos todos ellos por J.C. Pérez de la Fuente; y *Madre (el drama padre)*, de Jardiel Poncela, dirigido por Sergi Belbel. Con la Compañía Nacional de Teatro Clásico ha sido el figurinista del *Dom Juan o el festín de piedra*, de Molière, dirigido por Jean Pierre Miquel, del *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, dirigido por M. Scaparro y de *La Serrana de la Vera*, de Vélez de Guevara, dirigido por María Ruiz.

1. Javier, ¿Habías trabajado anteriormente con Ernesto Caballero?

No, no había trabajado antes con él, y la propuesta de hacer juntos los *Sainetes* de Ramón de la Cruz ha surgido del Clásico. Todo ha ido muy bien entre los dos, pero como es la primera vez que hemos colaborado juntos tengo la impresión de que nos ha faltado un poco de confianza; a lo mejor yo no le he dado todo lo que él quería, ni él me lo ha pedido, porque había un desconocimiento mutuo. Con lo que hablamos le dije que le iba a presentar unos dibujos para ver si por ahí íbamos bien; le gustaron, y sobre eso he hecho el vestuario. Yo soy muy intuitivo en mi trabajo, quizá porque no vengo de una formación de escuela sino que soy un poco autodidacta, así que leo la función y al mismo tiempo que la leo, voy viendo imágenes de cómo serían esos personajes y las desarrollo en los bocetos, pero no las razono por encima de todo. Esas imágenes que la lectura me ha sugerido es lo que plasmo en los figurines, a menos que el director me diga otra cosa.

2. ¿Cuál crees que es el cometido del figurinista dentro del equipo artístico que rodea un montaje teatral?

Creo que el figurinista tiene fundamentalmente dos cometidos: uno, apoyar la idea general que el director tenga de la función, y el segundo ayudar a los actores a caracterizarse. Igual que el cómo va vestida una



persona dice mucho de ella, también lo dice de un personaje, así que el vestuario condiciona mucho al actor, a su forma de moverse, a cómo se siente en su trabajo y, evidentemente, a construir su papel.

3. ¿Has vestido a los personajes de los *Sainetes* dentro del ambiente histórico y geográfico que describe el texto o, por el contrario, les has querido mostrar en otro tiempo y en otro país?

La idea que Ernesto tenía era de hacer un montaje bastante de época, y creo que ésa es incluso una de las razones por las que me han llamado. Tengo fama de ser muy clásico y de recrear muy bien los figurines de época, quizá porque en mi trayectoria en el cine se me ha pedido más, y la gente tal vez me conoce mejor por ella que por lo que he hecho en teatro. Ernesto quería situar los *Sainetes* en su momento histórico sin hacer por eso una labor arqueológica, entre otras razones probablemente porque es la primera vez que se hace un autor del XVIII en la Compañía Nacional de Teatro Clásico, y si esa primera vez lo vistes de otra época, puedes despistar mucho al público. Es una forma de que la gente entienda el momento exacto en se escribió esta función.

4. ¿Qué tejidos o materiales has empleado para este vestuario? ¿Les has dado un sentido especial?

Los tejidos se corresponden un poco con esa pretensión de época que se ha tenido;

así que he buscado los tejidos que más o menos se usaban en el siglo XVIII. Sedas y brocados para los trajes de los personajes de clase social más elevada, y tejidos más rústicos para los trajes mas populares, pero siempre siguiendo la tónica de hacer un trabajo realista.

Este montaje tiene algo que es un inconveniente y una ventaja a la hora de abordarlo. Son cuatro sainetes independientes y Ernesto, para darles continuidad y que el espectador cuando llegue al teatro no vea simplemente cuatro piezas sin más, ha ideado una dramaturgia que consiste en situarlos como un ensayo de una compañía de teatro de la época. Eso nos permite, por un lado, no hacer tanta ropa, porque un ensayo es una situación más flexible que una representación, y los actores se quitan y se ponen prendas según el sainete, pero conservan una base invariable de vestuario que es la que el actor del XVIII llevaba al comenzar la sesión. Y por otro lado, también al ser un ensayo el público puede entender que una falda se repita cuatro veces, porque sabe que es la misma actriz la que está interpretando esas cuatro piezas dentro de su trabajo en la Compañía.

5. ¿Te has servido de los colores para marcar algún significado particular?

No, no especialmente. He hecho un colorido que yo creo que refleja un poco la imagen que tenemos de esa época, con tonos un poco pasteles para reflejar el mundo

cortesano, y terrosos para los personajes con aspecto más popular, más castizo.

La verdad es que entonces, en España, se daba una circunstancia muy especial; los Borbones acababan de llegar al trono, importando al venir toda la moda francesa, contra la que la sociedad española tuvo una fuerte reacción. Mucha gente de la nobleza siguió vistiendo elegantemente, pero no a la francesa; y precisamente, tengo entendido que los trajes goyescos, de majos y majas, nacieron como parte de esta contestación a la moda de los reyes. Entonces se nos ocurrió que, en función del orden en que se presentan los *Sainetes* en el montaje, podía estar bien vestir a los actores de la Compañía conforme a la moda francesa, y que los elementos que luego fueran incorporando según los personajes fueran más *a la española*, para acabar en el mundo castizo del *Manolo*. La función se abre, precisamente, con una farsa un poco molieresca, *La ridícula embarazada*, muy apropiada para el vestuario *a la francesa*, así que los actores la hacen vestidos prácticamente igual que en la primera escena, la del ensayo de Compañía.

6. ¿Cómo describirías el o los trajes de los personajes más importantes?

Normalmente mi forma de trabajo es siempre ver, así que es lo primero que le he pedido a la ayudante de dirección, ha sido que me dijese qué actor iba a hacer cada personaje, y en función de los dos he hecho el traje. De esta forma, por ponerte un ejemplo, el que tiene que ir de militar en una de las escenas, y por tanto vestido de azul y rojo, que es como iban los militares entonces, lleva el pantalón combinado en

azul desde el principio, para que en ninguno de los demás *Sainetes* tenga que hacer un cambio brusco de traje. La idea es que los actores lleven un vestuario básico que siempre es el mismo en toda la función: la camisa, el pantalón, las medias y los zapatos; sólo se cambian chalecos, sombreros y pelucas y las casacas o chaquetas. En cuanto a las mujeres, llevan una blusa y un corpiño y una falda que tampoco se quitan, y sobre eso añaden o restan prendas. Si una de las actrices tiene el papel de viuda, como no puede ir de claro, todas las demás combinaciones de vestuario que he pensado para los otros personajes que hace tienen que ser en función de un traje oscuro.

7. ¿Qué te ha resultado más complicado y más gratificante de esta puesta en escena?

Complicado no me ha resultado nada, como ocurre cuando tengo que hacer cosas muy cercanas a la época, porque tengo costumbre de trabajar así, y lo he hecho muchas veces en treinta y cinco años de profesión. El que un vestuario tenga aire de época es algo que me resulta relativamente fácil y quizá por eso lo vivo de forma menos gratificante cuando lo preparo, aunque haya quedado muy bien, como en este caso, que otros trabajos, precisamente por lo habitual que me resulta. Gratificante será cuando lo vea sobre el escenario, y compruebe que funciona.

8. ¿Qué crees que puede contar este montaje al espectador de hoy, especialmente a nuestro público más joven?

Por un lado, decirles que el teatro clásico no se acaba en el XVII, que es la idea que casi todo el mundo tiene, sino que va más



allá de Cervantes, Lope y Calderón; que hay muchos más clásicos y mucho más cercanos. Y por otro lado, dar a conocer un autor que es muy desconocido, yo creo, pero que tiene un componente divertido, gracioso, que puede entretener mucho al público, especialmente tal y como se está haciendo el montaje. Cuando leí el texto me pareció un poco arduo, pero vistos los primeros ensayos, la función me resulta muy divertida, y creo que

los espectadores se lo pueden pasar muy bien, como se lo pasan los actores haciéndola, y eso se transmite. Las historias se entienden perfectamente y no son nada farragosas, sino lineales, muy claras; las anécdotas están llenas de humor y de intención. Además, el espectáculo es estéticamente muy atractivo, y el público se va a dar cuenta enseguida; yo creo que generará mucha gira, que lo pedirán de teatros muy distintos. **M.Z.**

Entrevista a Alicia Lázaro, *dirección musical, composición y arreglos de Sainetes, de Ramón de la Cruz.*

Alicia Lázaro es titulada por el Conservatorio Superior de música de Ginebra, y ha estudiado en la Schola Cantorum Basiliensis con los profesores Eugen Dombois y Hopkinson Smith. Investigadora de la música española del Renacimiento y Barroco, dirige desde 1997 la Sección de Investigación Musical de la Fundación Don Juan de Borbón, en Segovia. Tiene publicada la integral de *Canciones para voz y guitarra barroca* de José Marín, y ha realizado la transcripción musical de las zarzuelas *Acis y Galatea*, de Antonio de Literes, y *Viento es la dicha de amor*, de José de Nebra, todos ellos autores barrocos. Como instrumentista de vihuela, laúd y guitarra barroca ha interpretado conciertos por todo el mundo, y ha colaborado con distintas compañías de teatro escribiendo la música y los arreglos musicales de obras como *Las alegres comadres de Windsor*, de Shakespeare, *El burgués gentilhombre*, de Molière, *Comedia llamada Metamorfosea*, de Romero de Cepeda, y el *Auto de la sibila Casandra* y el *Auto de los cuatro tiempos*, ambos de Gil Vicente. Para la CNTC ha trabajado ya en dos montajes, *Viaje del Parnaso*, de Miguel de Cervantes y la *Tragicomedia de Don Duardos*, de Gil Vicente.

1. Alicia, cuéntanos un poco, por favor, cuál ha sido en este caso la forma concreta de aproximarte a los textos de Ramón de la Cruz, y qué tipo de música te ha parecido la más apropiada para este montaje. Como siempre, has

realizado una importante labor de investigación...

Hace ya algunos años que estoy trabajando con la música del XVIII, y en concreto sobre el repertorio de la tonadilla escénica, que lógicamente es el que más nos interesa a los músicos porque es el que más música tiene, a diferencia del sainete, que tiene más palabra; ambos son los dos géneros del entremés teatral a lo largo del siglo XVIII, aunque curiosamente lo hacían las mismas compañías, que tenían sus actores y actrices, que cantaban pero no eran cantantes. En un momento dado dejé aquello y me dediqué más al XVI y XVII, que son un poco mis siglos, pero cuando la Compañía decidió hacer un espectáculo de sainetes me llamaron para que localizara y preparara la parte musical.

La manera de acercarme al proyecto ha sido primero leer el repertorio de los sainetes; tenía presente además a José Subirá, el gran estudioso del tema en los años 50 y 60, tanto de la música conservada de los *Sainetes* de Ramón de la Cruz, como de la tonadilla escénica y el teatro llamado menor, y también de la música teatral del siglo XX. Con esa base, como ya se había decidido los sainetes que se iban a hacer cuando yo llegué y solamente se conservaba algo de música de dos de ellos, *La República de las mujeres* y el *Manolo*, he tratado de encontrar referencias que me pudieran servir, si no en un sainete concreto, en otros textos que tuvieran música apropiada



que pudiera adaptarse, como ha ocurrido con *El almacén de novias*.

En el caso de *La República*, el libreto se conserva en la Biblioteca Nacional, y la música en el Archivo Municipal, que es un tesoro; así que allí he ido a localizarla. Por cierto, es el único sainete al que puso música Rodríguez de Hita, un magnífico maestro de capilla. La música, en cualquier caso, tiene un carácter muy ligero, muy festivo, y generalmente ha habido que trabajar mucho el mundo de la seguidilla, claro. Como te digo, he hecho un trabajo de rastreo, que fundamentalmente ha partido de lo que tenía buscado para mí misma; ha sido un acercamiento muy práctico y en función de las necesidades del montaje.

2. ¿Habías trabajado antes con Ernesto Caballero? ¿Cómo se inició el contacto entre vosotros?

No, nunca, y la verdad es que he estado muy cómoda. Me ha dejado mucha libertad inicial, porque cuando empezamos a hablar yo le conté todo esto, que había mucha música escrita para la tonadilla y el sainete, y me dijo “Vamos a trabajar sobre eso”. Yo me incorporé a este proyecto cuando ya estábamos con el *Don Duardos* casi estrenado, y la verdad es que el conjunto ha sido un poco maratón, pero el trabajo me ha interesado mucho. He aprendido un montón de cosas con respecto al repertorio y sobre las instrumen-

taciones en concreto, porque he tenido que hacer arreglos por todos lados. He mirado cientos de obras, invirtiendo muchas horas en ello, y poco a poco hemos encontrado cosas; ahora estamos en el proceso de colocar la música en el escenario, un proceso que ha ido muy bien, porque ya te digo que he trabajado con mucha libertad.

3. Por primera vez, la Compañía Nacional de Teatro Clásico produce un texto de un autor del siglo XVIII español. ¿Cómo ha condicionado esta circunstancia tu trabajo, Alicia?

Desde luego es acercarse a un repertorio absolutamente diferente al habitual del Clásico, pero en lo musical es un repertorio en que los códigos están muy elaborados, mucho más que en los siglos XVI y XVII. La música del XVIII tiene muchas notas escritas, quiero decir que, por ejemplo, la parte del violín de una seguidilla está con sus notas. El trabajo de armar el puzzle con los distintos instrumentos hay que hacerlo de todas maneras, porque ya sabes que entonces los compositores no entregaban una partitura general, entregaban las partes para la orquesta y la partitura general la tenían en su casa. La parte del primer violín, la del segundo violín... y luego la parte de canto y una línea de bajo, para que los cantantes la aprendieran; así que hay que encajar todo eso en una partitura completa.

Yo trabajo con ordenador, y voy incorporando todo eso en un programa de edición musical. Primero meto toda la información que he recogido de la partitura original, y construyo el puzzle, elaborando la parte de acompañamiento. Lo siguiente es arreglar las partes que tomo, según qué instrumentos tengo y cuáles no... Después viene la tercera parte, que consiste en llevar todo al escenario, probarlo y ver lo que funciona y lo que no, seguir al montaje y ver qué necesita. Es un proceso lento, en que el punto fundamental es tener buen material de origen, porque cuanto más información se conserve y se tenga es más fácil armar el todo. Es un trabajo a medias arqueológico

y a medias creativo, que es necesario hacer; una hermosa labor, una hermosa ciencia. Creo que todos somos deudores del trabajo que otros han hecho para que nosotros pudiéramos progresar; todo viene de esa labor digamos "arqueológica", que es imprescindible, porque si no, no tendríamos nada. En este caso yo aclaré con Ernesto que si estaba en el proyecto era de esta manera, porque si quería un compositor que le escribiera una partitura contemporánea, entonces no me necesitaba a mí; y él estuvo completamente de acuerdo en que se trabajáramos así. Y sobre todo, porque hay una gran música escrita para los sainetes, un gran repertorio, y en cualquier



caso una auténtica unión entre teatro y música. ¿Sabes que Ramón de la Cruz colaboró con Boccherini? Hay muchos grandes músicos de teatro del XVIII que estuvieron ahí, como Blas de Laserna, escribiendo pequeñas composiciones para el teatro...

4. ¿Qué instrumentos has elegido esta vez para interpretar la mucha música que aparece en escena, tanto cantada como bailada?

La voz es en esta ocasión el vehículo principal. Los actores cantan a una sola voz y también a coro, a cuatro voces y a tres voces. También hay dúos, siempre con instrumentación de acompañamiento, que es un poco el soporte. Los instrumentos que empleamos son los básicos para esto, es decir: violín primero, violín segundo, violonchelo, (que es obligado), todos instrumentos barrocos; y para acompañamiento el pianoforte. El pianoforte es el antecesor del piano moderno, un instrumento que vino con la revolución industrial del siglo XIX, cuando se hizo la forja del piano en hierro. Antes de eso, el pianoforte era un instrumento construido en madera, con un sistema de cuerda percutida con martillo como el piano moderno, pero con todos sus mecanismos en madera. Produce un sonido muy particular, muy bonito y muy especial, y está perfectamente documentada su utilización en el teatro de finales del XVIII. Y luego tenemos que hablar de la percusión, que no he completado el asunto. Además de los cuatro músicos, uno de los actores va a tocar un poco la guitarra barroca de cinco cuerdas; Patiño va a

tocar la trompeta y José Luis Alcobendas el clarinete... Son la banda de Lavapiés, con Natalia a la flauta travesera.

5. ¿Qué nos puedes decir de tu contacto con los actores en los Sainetes? ¿Cómo has trabajado con ellos?

Pues mira, nos hemos divertido mucho. Ernesto al principio me dijo que quería que hubiera un cantante profesional pero yo, desde la experiencia del *Don Duardos*, le pedí probar con el elenco primero, y aunque hayamos tenido que trabajar mucho con la colocación de las voces, pueden cantar todos perfectamente, con estilo. Hay voces estupendas, y la manera de trabajar ha sido muy relajada y distendida. Hemos ensayado las canciones con cada actor uno a uno, para aprenderlas; pero como por otro lado me interesaba que todos conocieran un poco todas las canciones, porque en un principio no sabíamos quiénes iban a cantarlas y en qué momento, todo el mundo iba aprendiendo todo. Aprendieron las seguidillas, luego las coreaban, después se repartieron... y había que montar el coro polifónico del *Manolo*, claro. Luego apareció *La República de las mujeres*, con música un poquito más elaborada porque su autor es Rodríguez de Hita, con más reminiscencias del Barroco, que tiene coros a tres y cuatro voces, como el de alarma de las mujeres o el coro de esclavos; ahí ha habido que hacer un trabajo un poco extra. Y luego está la música incidental, la música puramente orquestal que comenta incidentes de la acción o la acompaña. Hubo que ajustar toda la parte de canto con la acción, mirar los tiempos y

las duraciones, y establecer los pies porque las marcas para comenzar tienen que estar muy claras.

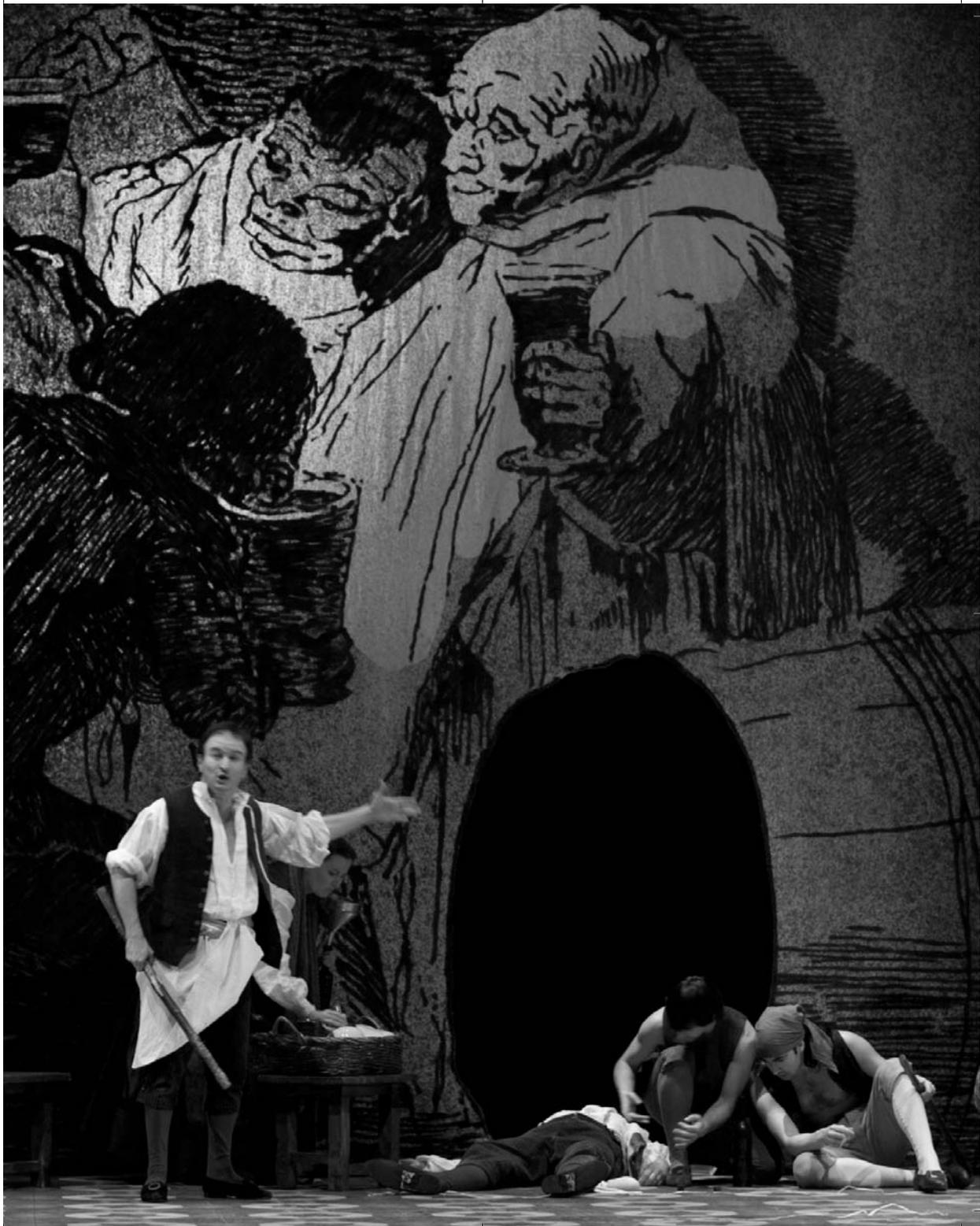
La verdad es que como los sainetes tienen ese componente de disparate, pues nadie se extraña de que todo el mundo le cante un coro al Manolo, que en realidad es una cosa de despepite. Yo creo que la música ayuda a crear ese clima, porque en determinados momentos sirve para romper y para acentuar ese componente gracioso y un poco surrealista, como cuando la muda de *El almacén de novias* arranca a hablar, pero lo que hace, en vez de soltar un discurso, es cantar por seguidillas la de los majos de Lavapiés... Y la música también te sitúa en el ambiente, te ayuda a entrar en situación, colabora a crear o a deshacer la tensión dramática; con todo eso pretendemos siempre jugar, en este caso para sumarnos a ese tratamiento de cosa graciosa, disparatada y chispeante, que deben tener los sainetes, creo yo, aun sabiendo que hay muchas más cosas dentro, para que no se pierda la perspectiva.

6. Finalmente, ¿qué piensas que se le ofrece al espectador de hoy en esta función? ¿Qué interés especial puede tener para nuestro público más joven, los estudiantes de Secundaria y Bachillerato?

Yo creo que muchas cosas. La posibilidad de reírse, de disfrutar; la posibilidad de sorprenderse con algo que no nos es tan ajeno, que nos enlaza con el pasado cercano, del que procedemos y el que somos. Conocer nuestras raíces y ver lo que fuimos hace nada, porque el siglo XVIII es de anteaer; antropológicamente doscientos

años son un parpadeo, y por eso nosotros entroncamos muy directamente, incluso en las costumbres, con esta época. En Madrid, punto de referencia de los sainetes, hay un madrileñismo que la gente tilda de casposo, pero hay otro madrileñismo, de raíz muy sana y muy especial, que está muy bien, y que tiene que ver con todo ese mundo de los barrios, de nuestros abuelos, del que provenimos... Además, se lo van a pasar bien, y yo soy de la opinión de que con la ligereza y la chispa se pueden decir muchas cosas; van a encontrar una música que les sonará, porque alguna pieza de Boccherini se ha empleado en publicidad. Aprenderán que el flamenco, a lo mejor, no se inventó en Andalucía; las sevillanas, por ejemplo, son una seguidilla, como las de Lavapiés, que no son flamencas, son madrileñas.

En cualquier caso, ampliarán su campo de conocimientos, y además lo harán de una manera agradable y entretenida; creo que también es función del teatro, y más de este tipo de teatro, enseñar entreteniendo. Sólo quiero añadir, con respecto a las nuevas tecnologías, que a ti siempre te interesan que, como hemos hablado, yo trabajo con un ordenador y con programas de edición musical, para recomponer la totalidad de una composición de la que sólo tengo las partes. La verdad es que yo no podría hacer mi trabajo de otra manera, mejor dicho, sí lo podría hacer, pero tardaría un tiempo infinito... Así que hay que animar a la gente joven a utilizar las nuevas tecnologías, aunque sea en disciplinas artísticas. No hay que tenerlas miedo, y son una herramienta muy poderosa. **M.Z.**



Entrevista a Juan Gómez Cornejo, *iluminador de Sainetes, de Ramón de la Cruz.*

Juan Gómez Cornejo fue responsable técnico de la Sala Olimpia de Madrid de 1982 a 1990, y durante tres años (1990 a 1992) tuvo a su cargo el diseño, la dirección técnica y construcción del Teatro Central de Sevilla para la Expo 92.

Como iluminador ha colaborado en numerosos espectáculos de distintos centros de producción nacionales, públicos y privados, tanto para teatro como para ópera, ballet o zarzuela. De sus últimos diseños de iluminación para la escena podemos destacar *¿Quién teme a Virginia Wolf?*, dirigido por A. Marsillach; *Carmen*, *El sombrero de tres picos* y *La leyenda*, para el Ballet Nacional de España; *Muerte de un viajante*, dirigido por J.C. Pérez de la Fuente, para el CDN; *Salomé* y *Panorama desde el puente* (Premio Max 2003), dirigidos por Miguel Narros; *El verdugo* y *Retablo de maese Pedro*, dirigidos por Luis Olmos; *Don Quijote de la niebla*, dirigido por Jesús Cracio; *Infierno-La divina comedia*, dirigido por Tomas Pandur (Premio ADE 2005); *El cartero de Neruda*, dirigido por José Samano; *Visitando al Sr. Green*, dirigido por Juan Echanove; y *Macbeth*, *Kurt Weill 2000*, *La voz humana* y *Divinas palabras*, dirigidos por Gerardo Vera.

Ha trabajado para la Compañía Nacional de Teatro Clásico en *La celosa de sí misma*, con dirección de Luis Olmos; *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, dirigido por J.L. Alonso de Santos; *El alcalde de Zalamea* y *La dama duende*, dirigidos

por J.L. Alonso Mañes; *El desdén con el desdén* y *Entre bobos anda el juego*, con dirección de Gerardo Malla.

1. Juan, cuéntanos un poco, por favor, cómo se inició el contacto entre Ernesto Caballero y tú para este montaje de los Sainetes de Ramón de la Cruz. ¿Habías trabajado con él anteriormente?

En esta ocasión fue el Clásico quien se puso en contacto conmigo, aunque Ernesto y yo nos conocíamos, porque ya habíamos trabajado juntos en algún otro montaje, por ejemplo en *Santiago (de Cuba)* y *cierra España*. Hacía tiempo que no coincidíamos, pero en la sala Olimpia hicimos muchas cosas juntos. Naturalmente, en ésta como en otras ocasiones, nos hemos entendido muy bien, con confianza y comodidad.

2. ¿Crees que dentro de una puesta en escena, la luz tiene su propio discurso dramático?

Por supuesto que sí, sólo que este discurso debe llevar la misma línea conductora que el resto de la propuesta artística, porque si no, cabe la posibilidad de que la narración se quiebre en algún momento. En mi opinión, la luz siempre puede aportar un punto de vista sobre el espacio, los personajes y las situaciones que sirve para aclarar la idea del director de escena y dar una connotación que no es posible con las otras disciplinas; escenografía, vestuario,



música, actuación... No obstante, creo que la luz no debe tanto *explicar* el espacio escénico como dotarlo de vida, convirtiendo algo inanimado en un lugar dinámico por donde transcurren el tiempo y las situaciones, ayudando en todo momento a los actores a desarrollar su historia.

3. Por primera vez, la Compañía Nacional de Teatro Clásico produce un texto de un autor del siglo XVIII español. ¿Es también algo nuevo para ti, Juan?

Pues sí, porque mira que a lo largo del tiempo he hecho autores diferentes, pero hasta ahora ninguno del dieciocho español, o al menos no lo recuerdo. Para mí, como para la Compañía, esto es nuevo, pero aquí estamos.

4. Este montaje, al ser de cuatro piezas en principio independientes entre sí, con cuatro ambientes muy distintos, parece tener una dificultad especial. ¿Cómo ha condicionado esta circunstancia tu trabajo?

Efectivamente son cuatro sainetes y cuatro historias totalmente diferentes, y por tanto cuatro ambientes distintos. Lo que sucede es que en el juego que ha propuesto Ernesto y que hemos seguido todos los colaboradores, hay un nexo de unión entre todos los sainetes, que es la Compañía de actores que ensayan en ese palacete en el que están, posmoderno le llamamos un poco en broma, porque es una escenografía muy palaciega y también

muy de ahora. Así que, salvando el vestuario, más riguroso en lo *dieciochesco*, todos hemos tratado de movernos en ese espacio creado por Raymond, una escenografía aparentemente única, pero que con pequeños elementos y utilería se transforma completamente; con la ayuda de la luz, con la que siempre te puedes permitir más licencias, he intentado crear el ambiente adecuado para cada uno de los cuatro sainetes. Realmente son muy diferentes entre sí y ahí estaba la dificultad, todo dentro de la visión de Ernesto de una Compañía que ensaya; lo que pasa es que ese ensayo se extrapola y de repente el espectador se ve directamente en la función, y luego fuera. Ése es el juego, que es divertido y aporta amenidad al montaje.

5. ¿Has considerado una iluminación de carácter realista?

No, no. En la medida en que esto es un juego propuesto por esa Compañía de actores, como te digo, y de la misma manera que ellos recrean con pequeños elementos espacios y situaciones distintas, yo trato con la luz de colaborar a ese propósito, y a que por lo menos el entorno cambie, ayudando a todos los ambientes y a todos los lugares que ellos traen al escenario, pero sin ninguna intención realista. Todo está eficazmente ilustrado con los telones, desde luego; la isla es un telón con dos pájaros posados en las ramas de un árbol, la taberna es un telón con un

Capricho de Goya, el salón palaciego se sugiere con el telón azul, muy rico... En fin, son elementos abstractos, que marcan que el juego que se pretendía no era realista, sino puramente teatral, de sugerencias, y en esa onda he seguido yo.

6. ¿Podrías caracterizarnos el tipo de luz que has diseñado para cada uno de los Sainetes?

Digamos que el primero, que es *La ridícula embarazada*, está dentro de un entorno que representa la casa de una familia bien, en donde hay una señora caprichosa que a costa de su embarazo trae a todo el mundo de cabeza, especialmente a su marido. Lo hemos situado dentro de una sala, de un salón palaciego, con una iluminación cálida. En general todos los ambientes del montaje lo son, porque están condicionados por la escenografía que es madera, de madera noble, con mucho color; es el nexo de unión entre todos, y es difícil olvidarse de ella. Pero bueno, lo intentamos un poquito en algunos momentos.

El segundo, *El almacén de novias*, que es muy divertido, lo veo un poco como un escaparate; es de noche, un hombre quiere casarse y va a buscar esposa a un almacén de novias. Aquí he pretendido jugar como si se tratase de un escaparate de muñecas, dándole un toque también un poco moderno, como si fuera un escaparate de

Loewe. Las novias están todas ahí, iluminadas; la luz se rompe, creamos un ambiente donde se desarrolla la escena y luego volvemos al escaparate. Esa es la idea general y el juego propuesto; la luz es intensa y fría.

El tercero, *La República de las mujeres*, se supone que sucede en una isla donde las mujeres son dueñas y señoras del Estado, y en el ambiente se sugiere sutilmente la naturaleza y los pájaros, recreados por un telón inspirado en un grabado chino del siglo XII, una corriente artística muy del gusto del XVIII. Y bueno, ahí hay tormentas, hay agua, hay un naufragio, hay luminosidad... y la luz ayuda a mostrarlo todo, volviendo a la calidez para marcar el entorno de una isla soleada y dar paso a una comedia.

El cuarto, el *Manolo*, es un poco un ambiente... Ernesto decía que era ambiente *Nieva*, porque es una taberna donde suceden cosas sombrías, así que todo es un poco más lúgubre. Lo que pasa que como estamos dentro del espacio que hemos dicho, yo he jugado más a variar el color, haciéndolo en ciertos momentos más rojizo y en otros más azul, para que esa taberna cambie de aspecto y la escena no tenga la luminosidad de los otros sainetes. El texto es un poco esperpéntico, no sabes si reír o llorar; y luego se entra en la farsa, tan crítica... **M.Z.**



Actividades en clase

Con el apoyo del Cuaderno Pedagógico de *Sainetes* y el texto de la versión del espectáculo, proponemos reflexionar y debatir en clase sobre los aspectos relacionados a continuación, en grupo o individualmente, como preparación al espectáculo que se va a ver o después de haber asistido a la representación.

Los alumnos deberán encontrar y analizar el tema principal de cada uno de los *Sainetes* y las ideas más importantes que plantean.

Se leerá en clase la entrevista al director de escena. Los alumnos harán una valoración crítica de su concepto del montaje, contrastando la visión del director con la suya propia. ¿Piensan los alumnos que ha conseguido los objetivos que se había planteado?

Una vez vista la función, y con la ayuda de un moderador, se abrirá un coloquio para analizar los diversos aspectos del montaje.

Conviene establecer lo que a cada uno le ha gustado y lo que no acerca de la interpretación, la dirección de escena, la escenografía, el vestuario, la música, la iluminación... ¿Se entiende bien lo que dicen los actores? Justificar siempre los puntos de vista.

Es la primera vez que la Compañía Nacional de Teatro Clásico pone en escena una obra del siglo XVIII. ¿Han encontrado los alumnos diferencias o parecidos entre el teatro del siglo XVII y éste del siglo XVIII? ¿Cuáles? ¿Consideran interesante seguir investigando y poniendo en escena este otro tipo de teatro?

En los *Sainetes* de Ramón de la Cruz se describen varios estereotipos de mujer presentes en la sociedad del siglo XVIII. ¿Siguen correspondiéndose con las mujeres del siglo XXI? ¿Qué diferencias y que similitudes puede haber?

Cada alumno localizará el personaje del sainete que más le gustaría interpretar y le hará un seguimiento. Tomará el papel de director de escena, y pensará cómo caracterizaría psicológicamente a sus personajes. ¿Cómo les vestiría? ¿Cómo haría decir el verso a los actores? ¿Coincide su visión con la del director y los diseñadores? Puede prepararse un trabajo escrito, por grupos, y comentarlo en clase.

¿Prefieren los alumnos una escenografía que explique de manera realista los elementos de la escena: el salón de un palacio, una isla, una taberna... o les gusta más ayudar con su imaginación a lo que sucede en el

escenario? ¿Están de acuerdo con la escenografía de *Sainetes*?

A través de las fotos podemos fijarnos o recordar los vestidos de los personajes. ¿Sirven para reflejar su clase social? ¿El figurinista ha utilizado el color del vestuario con algún significado? ¿Qué podemos decir de la influencia de la cultura y de la moda francesa en la época?

En esta ocasión los actores desarrollan cuatro personajes distintos, uno por cada sainete, y además, representan a un actor del siglo XVIII. ¿Creen los alumnos que han conseguido diferenciar claramente cada uno de sus personajes? ¿Cuál de ellos les ha gustado más? ¿Piensan que la forma de funcionar que tiene una compañía de teatro es la misma entonces y ahora?

En esta función es muy importante la música y la danza. ¿Qué utilidad dramática creen que tienen estos recursos? ¿Les parece positiva la inclusión de música en directo dentro de los espectáculos? ¿Qué piensan que aporta a los *Sainetes*?

A modo de titular periodístico, cada alumno recogerá en una frase, sintéticamente, su impresión sobre el espectáculo. Discutir las discrepancias en clase.

Por último, los alumnos explicarán qué piensan del teatro como actividad cultural. ¿Qué es lo que más les atrae o les disgusta? ¿Qué experiencias han tenido como espectadores? ¿Qué tipo de obras prefieren?

Bibliografía

CAMPOS, J., *Teatro y sociedad en España (1780-1820)*, Editorial Moneda y Crédito, Madrid, 1969.

CAÑAS MURILLO, J., “La poética del sainete en Ramón de la Cruz: de personajes, su tratamiento y su construcción”, *Ínsula* n° 574, 1994, pp. 17-19.

CARO BAROJA, J., “Los majos”, *Cuadernos Hispanoamericanos* n° 299, 1975, pp. 281-349.

CARRASCO M. H., “Manolo: una tragedia paradójica”, *Nueva Revista del Pacífico* n° 21, 1982, pp. 31-45.

CASO GONZÁLEZ, J., *Rococó, prerromanticismo y neoclasicismo en el teatro español del siglo XVIII*, Cuadernos de la Cátedra Feijoo, 22, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Oviedo, Oviedo, 1970.

COTARELO Y MORI, E., *Don Ramón de la Cruz y sus obras: ensayo biográfico y bibliográfico*, Imprenta de José Perales y Martínez, Madrid, 1899.

COULON, M., “El sainete de costumbres teatrales en la época de don Ramón de la Cruz”, en *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*. Actas Coloquio celebrado en Madrid, 20-22 de mayo de 1982, CSIC, Madrid, 1983, pp. 235-249.

Le Sainete à Madrid à l'époque de Don Ramón de la Cruz, Universidad de Pau, Pau, 1993.

“Ramón de la Cruz et le mythe des amazones”, *Bulletin Hispanique*, n° 19.1, 1989, pp. 5-19.

CRUZ, RAMÓN DE LA, *Teatro, o Colección de los sainetes y demás obras dramáticas de D. Ramón de la Cruz y Cano, entre los Arcades Larisio Dianeio*, Imprenta Real, Madrid, 1786-91, 10 tomos.

- *Colección de sainetes tanto impresos como inéditos de D. Ramón de la Cruz, con un discurso preliminar de D. Agustín Durán y los juicios críticos de los Sres. Martínez de la Rosa, Signorelli, Moratín y Hartzenbusch*, Gabinete Literario/Librería Europea de Hidalgo, Madrid, 1843, 2 tomos.

- *Sainetes inéditos de D. Ramón de la Cruz existentes en la Biblioteca Municipal de Madrid y publicados por acuerdo del Excmo. Ayuntamiento de esta Villa*, ed. de Carlos Cambronero, Imprenta Municipal, Madrid, 1900.

- *Sainetes de D. Ramón de la Cruz en su mayoría inéditos*, ed. de Emilio Cotarelo y Mori, Casa Editorial Bailly-Baillière, Madrid, 1915-28, 2 tomos.

- *Diez sainetes inéditos de D. Ramón de la Cruz*, edición de Luigi de Filippo, Real Escuela Superior de Arte Dramático, Madrid, 1955.

- *Sainetes*, Círculo de amigos de la historia, Madrid, 1974.

- *Sainetes*, edición de Mireille Coulon, Taurus, Madrid, 1985.

- *Sainetes I*, edición, introducción y notas de J. Dowling, Clásicos Castalia, Madrid, 1987.

- *Sainetes*, edición, prólogo y notas de J.M. Sala Vallaura, con la colaboración de Nathalie Bittoun-Debruyne y un estudio preliminar de Mireille Coulon, Crítica, Barcelona, 1996.

- *Sainetes*, versión de Ernesto Caballero, colección Textos de Teatro Clásico nº 43, INAEM-CNTC, Madrid, 2006.

DOWLING, J., *Leandro Fernández de Moratín*, Twayne Publishers, Inc., New York, 1971.

“Los tres fines de siglo de Ramón de la Cruz”, *Ínsula* nº 574, 1994, pp. 7-9.

DUFOUR, G., “El público de Ramón de la Cruz”, *Ínsula*, nº 574, 1994, 19-20.

GARCÍA DE VILLANUEVA HUGALTE Y PARRA, M., *Origen, épocas y progresos del teatro español*, Imprenta de D. Gabriel de Sancha, Madrid, 1802.

GATTI, J.F., “Un sainete de Ramón de la Cruz y una comedia de Marivaux”, *Revista de Filología Hispánica*, III, 1941, pp. 374-78.

“Sobre las fuentes de los sainetes de Ramón de la Cruz”, E. de Bustos, J.

Guillén y A. Castro, *Studia Hispanica in Honorem R. Lapesa*, 2 vols, Gredos, Madrid, 1972, pp. 243-49.

HAMILTON, M.N., *Music in Eighteenth Century Spain*, Illinois Studies in Language and Literatura, XI, nº 3, University of Illinois, Urbana, 1926.

HUERTA CALVO, J., “Ramón de la Cruz y la tradición del teatro cómico breve”, *Ínsula* nº 574, 1994, pp. 12-13.

IZA ZAMÁCOLA, J.A., *Libro de moda o ensayo de la historia de los currutacos, pirracas y madamitas de nuevo cuño, escrito por un filósofo currutaco y aumentado nuevamente por un señorito picarras*, Imprenta de Fermín Villalpando, Madrid, 1795.

LAFARGA, F., “Ramón de la Cruz y el teatro europeo”, en *Ínsula*, nº 574, 1994, pp. 13-14.

MARTÍN GAITE, C., *Usos amorosos del dieciocho en España*, Siglo Veintiuno de España, Madrid, 1972.

MARTÍNEZ OLMEDILLA, A., *Los teatros de Madrid*, José Ruiz Alonso, Madrid, 1948.

PALACIOS FERNÁNDEZ, E., “La descalificación moral del sainete dieciochesco”, en *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*, Actas del coloquio celebrado en Madrid, 20-22 de mayo de 1982, CSIC, Madrid, 1983, pp. 215-30.

“Las formas del teatro breve en el contexto de la función teatral en el siglo XVIII”, *Ínsula* nº 574, 1994, pp. 15-16.

PÉREZ GALDÓS, B., “Don Ramón de la Cruz y su época”, en *Obras completas*, edición de F. Carlos Sáinz de Robles, Aguilar, Madrid, 1968, vol. VI, pp. 1465-91.

SUBIRÁ, J., *La tonadilla escénica*, Tipografía de Archivos, Madrid, 1928-30, 3 tomos.

VARELA, J.L., “Ramón de la Cruz y el majismo”, en *La literatura española de la ilustración: Homenaje a Carlos III*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1988, pp. 497-517.

VILCHES DE FRUTOS, M.F., “El habla popular en los sainetes de don Ramón de la Cruz”, *Dieciocho* nº 6.1-2, 1983, pp. 116-37.