

La elaboración de la verdad en los cuadros de costumbres populares de Ramón de la Cruz

Mireille Coulon

Université de Pau et des Pays de l'Adour

Si bien los estudiosos del teatro breve suelen subrayar su carácter costumbrista, resulta bastante difícil deslindar el valor que se puede dar a este concepto tratándose de unos géneros forzosamente limitados por las condiciones de su representación y con vocación esencialmente cómica, y el análisis tanto del entremés como del sainete lleva al cuestionamiento de su relación con la realidad. En opinión de Hannah E. Bergman:

En un sentido amplio, puede afirmarse que todo el teatro menor del Siglo de Oro, y en particular el entremés representado, es un género esencialmente costumbrista, en cuanto refleja y comenta las costumbres del día. Sería erróneo, sin embargo, pretender ver en él una representación literal de la vida de aquella época. El panorama que nos ofrece es de una realidad deformada por la intención satírica y por el estilo caricaturesco¹.

Añade que, por muchas informaciones que dé el entremés sobre la vida cotidiana de la época, es necesaria la imaginación para «tomar el fresco a orillas del Manzanares [...], comer en un figón popular [...] o pasearse por la *Plazuela de Santa Cruz*, con su pintoresco mercado al lado de la cárcel»².

1 - *Ramillete de entremeses y bailes nuevamente recogido de los antiguos poetas de España. Siglo XVII*, Clásicos Castalia 21, Madrid, 1970, p. 16.

2 - *Ibidem*, p. 17.

En cuanto a los personajes del entremés, ya se sabe que no son realistas, sino que, como señala, entre otros, Catalina Buezo, pertenecen a una tradición literaria, aunque «el vejete, el escribano, el escudero, la dueña, el lindo, el soldado fanfarrón, el sacristán comilón y mujeriego» tengar, a veces un «nombre» que «ilusoriamente nos haga concebirlos como caracteres individuales»³.

Es aún más evidente el desajuste entre verdad y ficción en la producción entremesil de la primera mitad del siglo XVIII, pues, según advierte Emilio Palacios Fernández:

Los autores seguían repitiendo de manera mimética los modelos barrocos. Ni las costumbres que pintaban, salvo excepciones, respondían a las de la realidad tan cambiante como la sociedad borbónica, ni las situaciones de los personajes respondían al mundo actual, ni los chistes que se decían eran modernos, ni el lenguaje reflejaba las novedades de la calle, ni... [...]†.

Durante la segunda mitad del siglo se fue imponiendo el sainete de nuevo cuño cuyas modalidades fijó Ramón de la Cruz, considerado como el creador del género. En mi libro sobre el sainete en Madrid en la época de Ramón de la Cruz⁵, estudié las etapas y los principales rasgos de la evolución del teatro menor hacia una concepción y una representación más cercanas a la realidad de lo que vivía el público de la época. Desde los primeros años de la carrera dramática de Cruz, cuando éste intentaba nuevas fórmulas teatrales, otros autores contribuyeron a la emergencia de un teatro cada vez más acorde con la actualidad. Así, como advierte Jerónimo Herrera Navarro, el análisis de los sainetes que Antonio Furmento Bazo dio a la escena en 1762 revela la conciencia del «nacimiento de un nuevo modelo en que predominan nuevas *figuras* o *tipos* que, a pesar de continuar la tradición, se ven como diferentes, y condicionan el contenido y la forma del sainete»⁶. Apunta también que Diego Ventura Rejón de Silva y Lucas siguió la «estela realista y costumbrista de Cruz» y que en Antonio Vidaurre «se observa la influencia de Ramón de la Cruz: en el más acentuado tono costumbrista y de crítica

3 - En Huerta Calvo, Javier [dir.], *Historia del teatro breve en España*, III (siglos XVI-XX), Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuet, 2008, p. 270.

4 - *Ibidem*, p. 551.

5 - Coulon, Mireille, *Le sainete à Madrid à l'époque de don Ramón de la Cruz*, Pau, PUP, 1993.

6 - Herrera Navarro, Jerónimo, *Petimetres y majos. Saineteros madrileños del siglo XVIII*, Madrid, Ediciones del Orto (Colección *Breviarios de Talía*), 2009, p. 70.

social, con el abandono de los temas y de los personajes tradicionales en beneficio de otros adaptados a la realidad del momento»⁷.

Sabido es que uno de los aspectos más significativos de la óptica que impulsó Ramón de la Cruz es la voluntad de verismo –manifestada expresamente en las acotaciones de sus sainetes– en la pintura de las costumbres de su época. Es un aspecto que ya se ha comentado mucho, pero que me parece oportuno recordar aquí, acudiendo una vez más a la famosísima cita sacada del prólogo que encabeza el tomo primero de su *Teatro*:

Los que han paseado el día de San Isidro su pradera; los que han visto el Rastro por la mañana, la Plaza Mayor de Madrid la víspera de Navidad, el Prado antiguo por la noche, y han velado en las de San Juan y de San Pedro; los que han asistido a los bailes de todas clases de gentes y destinos [...] digan si son copias o no de lo que ven sus ojos y de lo que oyen sus oídos; si los planes están o no arreglados al terreno que pisan; y si los cuadros no representan la historia de nuestro siglo. En cuanto a la verdad, la imitación, y la disposición de las figuras, a fe que tienen más de historia que la que tengo entre las manos, y no me dejará mentir, si hay quien dude de lo que yo escribo y ella me dicta⁸.

Puede aparecer este texto como un balance de su carrera dramática, pues se publicaron los diez tomos de la colección a partir de 1786, cuando ya iba disminuyendo notablemente su producción, y algunas piezas aludidas en la primera frase se habían estrenado más de veinte años atrás, es decir, cuando el sainetista empezaba a poner en práctica su concepción de un teatro basado en la observación y reproducción de la vida cotidiana de los madrileños de la época.

Es fácil identificar los títulos apenas deformados: *La pradera de San Isidro* (1766), *El Rastro por la mañana* (1770), *La Plaza Mayor* (1765) –aparece también en los documentos de la época como *La Plaza Mayor por Navidad*–, *El Prado por la noche* (1765), *La mañana de San Juan* (1762) –titulado también *La noche de San Juan* por el propio Cruz– y, muy probablemente, *La víspera de San Pedro* (1763). Se advertirá que esta enumeración no respeta el orden cronológico, sino que pone de realce tres sainetes que seguían representándose en los años ochenta e ilustraban de manera más convincente el propósito del autor.

7 - *Ibidem*, pp. 71 y 93, respectivamente.

8 - *Teatro o colección de los saynetes y demás obras dramáticas*, Madrid, Imprenta Real, 1786-1791, pp. LV-LVI.

El ejemplo más significativo era indudablemente *La pradera de San Isidro*. Es el cuadro de costumbres por excelencia, con un decorado abundantemente descrito en una larga acotación; se descubría «la vista de la ermita de San Isidro en el foro, sirviendo el tablado a la imitación propia de la pradera con bastidores de selva y algunos árboles repartidos, a cuyo pie estarán diferentes ranchos de personas»; hay una organización precisa del espacio escénico y de los personajes que figuran en el cuadro: un grupo de cuatro hombres y mujeres (de «payas») está merendando, y tienen al lado un burro (de pelo) cuyo albardón sirve de cuna a un chiquillo de teta al que mece uno del grupo «cuando finge que llora»; otro personaje, solo, se dispone también a merendar: sentado sobre su capa, «sacará su cazuela, rábanos, cebolla grande, lechugas, etc., y hará su ensalada sin hablar»; otro, «de capa y gorro y bastón, con una rica chupa», está arrimado a un árbol, «como atisbando las mozas»; un grupo de majos y majas está bailando seguidillas; cruzan la escena algunos muchachos con cántaros de agua, mientras otros juegan al fondo del tablado⁹. Es decir que el cuadro, que reúne varias categorías sociales, no es estático, sino muy animado, para recrear la verdad con la mejor «propiedad» posible.

54 Claro que se estrenó el sainete en 1766 y pudo realizarse la vistosa escenografía imaginada por Cruz gracias a las mejoras técnicas del plan de reformas del teatro que emprendió aquel año el conde de Aranda. La renovación del material escénico —bastidores y telones pintados— contribuyó a crear la ilusión visual, dando de rebote más veracidad a los tipos y figuras retratados. El decorado ya podía figurar de manera precisa y reconocible el lugar de la acción. Así, en *El Rastro por la mañana*, de 1770, se veía la cruz del Rastro y en *La retirada*, del mismo año, «aparece la fachada de los Correos»¹⁰. En 1765, en *La Plaza Mayor*, se contentaba Cruz con indicar: «Descúbrese la Plaza en la conformidad prevenida»¹¹; en *El Rastro por la mañana*, como en *La pradera de San Isidro*, daba las indicaciones necesarias a la organización del tablado en una larga descripción del mercado. Cuando el tema del sainete no exigía una localización precisa, los telones figuraban el lugar de la acción de manera menos concreta: representaban una selva, una calle, una casa pobre, un salón, etc.

9 - Ramón de la Cruz, *Sainetes*, edición de J.M. Sala Valldaura, estudio preliminar de Mireille Coulon, Barcelona, Crítica, 1996, pp. 66-67.

10 - *Sainetes de Don Ramón de la Cruz en su mayoría inéditos*, edición de Cotarelo y Mori, Madrid, Bailly-Baillière, tomo II, 1915, p. 137.

11 - Ramón de la Cruz, *Sainetes*, edición de Mireille Coulon, Madrid, Taurus, 1985, p. 80.

Paralelamente al desarrollo del aspecto visual y al deseo repetidamente declarado de representar en el tablado el lugar de la acción con la mayor propiedad posible, se observa una evolución en el modo de caracterizar a los personajes, y más particularmente en la pintura de los tipos populares, como vamos a verlo a partir de algunos ejemplos.

En 1761, en *El hospital de la moda*, sainete de corte muy tradicional, entre las figuras que van compareciendo ante el Desengaño y el Hidalgo, hay un barbero, estereotipo heredado del entremés, que sale «con la guitarra», elemento ya identificador visualmente –es significativo el uso del determinante «la»– e inseparable del personaje. El diálogo corrobora la identificación, y es el propio barbero quien se define, añadiendo detalles que van a justificar su ingreso en el hospital de la moda. «¿Qué oficio tiene?» le pregunta el Desengaño; y el otro contesta, condenándose a sí mismo:

Barbero
y no de chapucería,
que a los amigos afeitó
con jabón de Montpellier
y en un rico estuche llevo
de París navaja y peines.

En otra secuencia, «Salen el Majo calesero y la Mesonera». Las informaciones sobre el majo las da, de igual modo, el diálogo. Se caracteriza a sí mismo, primero por su modo de hablar agresivo y vulgar, y luego enumerando los elementos que lo definen, los componentes de su traje en particular, así que el texto suple la concisión de la acotación:

MAJO: ¡Afuera, que escupo recio!
HIDALGO: ¿Quién va allá?
MAJO: Un hombre de bien:
 Juan Jusepillo, el arriero,
 con su moza, su guitarra,
 su espada, su contoneo,
 su coletilla, su cinto,
 su capita, su sombrero,
 su cofia y su pañolete.¹²

12 - Ramón de la Cruz, *Doce sainetes*, edición de José Francisco Gatti, editorial Labor, Barcelona, 1972, pp. 43 y 49.

En 1765, en *El Prado por la noche*, bastaba ya la indicación «de majo» para que el público pudiera identificarlo nada más alzarse el telón, y cuando declaraba el majo: «Vámonos a merendar / un cigarro, mientras vemos / que se va poblando de aves / nocturnas el hemisferio»¹³, revelaba de manera más natural y más graciosa a la vez una de las características del tipo, recogida también por Goya en sus pinturas.

En 1766, en *La botillería*, el público podía identificar a los majos no sólo por el traje, sino también gracias a los gestos de los actores. Así en la primera parte del sainete «Salen Coronado y Ramón, de majos, manoteando sin hablar palabra», y luego «Sale Carretero, fumando»; en la segunda parte, «Sale Olmedo, de majo, se sienta en una mesa, da cuatro golpes y no habla palabra»¹⁴. Son estos personajes secundarios, los que sirven esencialmente para dar más veracidad al ambiente de la botillería representada de forma que pudiesen los espectadores reconocerla, según las instrucciones del sainetista: «se descubre la botillería o café de la calle de la Cruz con la mayor propiedad»¹⁵. Pero no por eso están desprovistos de significación: llegan incluso a encarnar uno de los motivos principales del cuadro de costumbres que pinta Cruz en este sainete, y le toca a otro personaje expresar una opinión que los coloca en un grupo social que inquietaba entonces, menos de tres meses después del motín de Esquilache, a las autoridades; a una pregunta de uno de los clientes del café: «Oyes, muchacho, ¿quién son / tantos matones como entran / y salen aquí?» contesta el camarero:

Señores,
yo no sé; ellos vienen, juegan
largo, beben, fuman;
no se les sabe el oficio
a los más; y doy que pierdan
hoy treinta duros, mañana
los pagan y traen sesenta
que jugar, cosa es que aturde¹⁶.

Ahora bien, el majo en los sainetes de Cruz es un personaje que puede tener significados totalmente opuestos según las circunstancias

13 - Colección de Cotarelo, I, 1915, p. 249.

14 - *Ibidem*, pp. 261, 263 y 266.

15 - *Ibidem*, p. 265.

16 - *Ibidem*, p. 268.

del momento y el objetivo que se ha propuesto el autor, desde el majo puramente decorativo y castizo que sale con su guitarra para acompañar las seguidillas que cantan y bailan sus compañeros y amigas, como en *La pradera de San Isidro*, hasta el majo de aspecto temible que sale en *Los majos de buen humor*, de 1770, «observando con mucha sorna [...], de crudo, con espada larga, etcétera»¹⁷.

Las diferentes facetas del majo las estudié en mi libro sobre el sainete, y me limitaré aquí a subrayar la veracidad de los elementos constitutivos del personaje, corroborada por los testimonios de la época, y en particular por los documentos de los *Libros de gobierno* de la sección *Sala de alcaldes* del Archivo Histórico de Madrid. Es innegable que Cruz se inspiraba en la realidad para realizar sus retratos, pero daba a menudo una imagen voluntariamente truncada del modelo, seleccionando los rasgos que mejor cuadraban con lo que pretendía mostrar en un momento determinado, de modo que la autenticidad del personaje conviene buscarla en el contexto en que lo coloca el autor. Por eso alternan en la obra del sainetista madrileño la figura más bien literaria, el tipo algo caricaturesco en su comportamiento —encarnación del casticismo frente a las influencias extranjeras—, pero al fin y al cabo el más conforme con la imagen del delincuente que nos proporcionan los informes de policía, con otros personajes que son majos por su traje, su relativa violencia en sus actos y palabras o su pertenencia a los barrios de Lavapiés o Maravillas, pero que por otro lado tienen un oficio (zapatero, cerrajero, albañil, yesero o tallista) y contribuyen al carácter costumbrista del género.

El análisis de *La Plaza Mayor* ofrece un ejemplo revelador de cómo reflejaba Cruz la realidad de la época. El sainete se estrenó el 25 de diciembre de 1765, durante un invierno marcado por una coyuntura económica desastrosa, resultado de una combinación de circunstancias, pues a la mala cosecha del año se sumó la supresión de la tasa de granos, con la consiguiente libertad de comercio del trigo que acarreó el alza espectacular del precio del pan¹⁸. La segunda parte de *La Plaza Mayor* es una escena muy animada que reproduce el ambiente del mercado, muy concurrido en aquella fecha, que por lo mismo le permitía al sainetista

17 - Colección de Cotarelo, II, p. 114.

18 - Recordemos que el encarecimiento de los artículos de primera necesidad (no sólo el pan, sino también el aceite y el tocino) había de ser uno de los motivos de descontento que desencadenaron los motines de la primavera 1766.

sacar al tablado con naturalidad y verosimilitud una gran variedad de tipos y figuras que pertenecían a distintas categorías sociales.

Se abre la escena con un coro que canta y con los gritos de los vendedores que pregonan sus mercancías: «¡Coliflores y apios!», «¡Cascajo y camuesas!», «¿Quién un pavo me compra?», «¡Turrón y jalea!», «¡A los villancicos, / que ya pocos quedan!». Aquí no hay nada original, por cierto. Basta con evocar, por ejemplo, *La plazuela de Santa Cruz* de Calderón, con una diferencia, sin embargo: en el entremés, cada vendedor se presenta primero a sí mismo (un procedimiento del que se valió el propio Cruz, como hemos visto, en *El hospital de la moda*): «Yo salgo a vender prendas...», «Arbolaria soy, señores...», «Yo soy librero, señores...»¹⁹. Y cada vez que se pretende crear un ambiente de mercado o de feria, son los pregones un recurso imprescindible, naturalmente. Luego se entablan varios diálogos entre los vendedores y sus clientes potenciales, y se mencionan más detalles o informaciones sobre la calidad o el peso de los productos, y sobre los precios. Todos los compradores se quejan de la carestía, históricamente verdadera, como hemos visto, de las mercancías: «¡Por las nubes está todo!»²⁰, exclama un personaje; e intentan regatear, como la petimetra, acompañada de su petimetre, que quiere comprar coliflores:

PETIMETRE	¿Y cuánto valen las seis?
MARIQUITA	Mire usted, para la mesa de un duque me las acaban de pagar a tres pesetas; dé usted a diez reales, que tengo ya gana de salir de ellas.
PETIMETRE	¡Jesús, mujer!
MARIQUITA	¡Jesús, hombre, y qué sangre tan ligera! Quien de tan poco se espanta, no es bueno para la guerra.
PETIMETRA	A tres reales.
PETIMETRE	Y aún es mucho.
JOAQUINA	Querrán los señores berzas; vengan usías, que aquí las hay malas a peseta ²¹ .

19 - *Ramillete de entremeses y bailes*, op. cit., p. 365.

20 - Ramón de la Cruz, *Sainetes*, edición de Mireille Coulon, Madrid, Taurus, 1985, p. 85.

21 - *Op. cit.*, p. 92.

Este fragmento pone de manifiesto uno de los aspectos más significativos de la óptica de Cruz en este sainete.

Veamos primero los precios anunciados por las verduleras. Pide Mariquita diez reales por sus coliflores, un favor que parece hacerle al petimetre porque dice que se las han pagado a tres pesetas, que son doce reales, para la mesa de un duque. En cuanto a Joaquina, les propone sus berzas a peseta, es decir a cuatro reales. Ahora bien, según los aranceles de precios de noviembre de 1763, una libra de judías verdes costaba cuatro cuartos, la de calabacines un cuarto o dos según el tamaño, la de tomates dos cuartos, etc²². Si comparamos los precios de los aranceles de la época con los que se exigen en el mercado de *La Plaza Mayor*, son éstos exorbitantes, pues saliendo las coliflores a diez reales, o sea ochenta y cinco cuartos, cuestan lo mismo, por ejemplo, que casi veinte kilos de tomates (la libra equivalía a 460 gramos) dos años antes. Por mucho que hayan subido los precios, tanta diferencia es evidentemente más que exagerada, sobre todo si recordamos que el jornal de un peón no pasaba de cuatro reales²³.

¿Cómo se puede explicar tal libertad respecto a la realidad, cuando en otras muchas ocasiones, como demostré en otro lugar, Cruz cuidaba de salpicar sus sainetes con detalles concretos y verdaderos para dar más autenticidad a sus cuadros?

Creo que hay que considerar primero la fecha bastante temprana del intermedio, representado en una época en que el sainetista aún estaba elaborando su estilo. También cabe recordar que la esencia del sainete es cómica: los espectadores, y sobre todo los ocupantes de los sectores populares del teatro, conocerían indudablemente los precios del mercado, y habrían de reírse, a pesar de sus propios apuros, porque en realidad, las víctimas de las verduleras son una petimetra y un petimetre, objetos de mofa por parte de D. Ramón en aquellos años (*El petimetre* se había estrenado en 1764); la ridiculización de estos parroquianos, que quieren aparentar mucho (de ahí el interés de la referencia a la mesa del duque)

22 - Archivo Histórico de Madrid, *Consejos, Sala de alcaldes*, Libro de gobierno de 1764, fol. 124.

23 - Véanse los estudios realizados por Jacques Soubeyroux, *Paupérisme et rapports sociaux à Madrid au XVIII^e siècle*, Lille, atelier de reproduction des thèses universitaires de Lille III, 1978, y «La croissance de Madrid au XVIII^e siècle», en Sánchez, Jean-Pierre (coord.), *Ville et campagne en Espagne au XVIII^e siècle*, Paris, Éditions du Temps, 1997, pp. 100-125.

pero regatean, parece ser en este caso el verdadero objetivo de Cruz y son sus portavoces las dos verduleras, quienes con sus impertinencias y su ironía salen ganando en el enfrentamiento.

Brota también la comicidad de otra exageración, en otra serie de pregones: «¡Turrón bueno de Alicante!», «¡Mocitos, a mis camuesas!», «¡Al cascajo, que se acaba!», «¡Al pavo de arroba y media!». Llama la atención el último anuncio, puesto que si la arroba equivale a once kilos y medio, pesaría más de diecisiete kilos el dichoso pavo y mejor convendría entonces, a mi modo de ver, para la cena de Nochebuena de Gargantúa o Pantagruel que para la de la Beata acompañada de su hija (una niña) que quiere comprarlo. En este caso también, la exageración sirve para provocar la risa, porque además la Beata es una señora venida a menos, arruinada por el abuso de diversiones y el despilfarro, que va al mercado con su hija hambrienta para pedir de manera solapada (se llama doña Ana de Zápalos...) limosnas en especie (cascajo, verdura) que va metiendo en sus bolsillos, cuyo tamaño se subraya en unos apartes: «Méndez: Esta mujer por bolsillos/debe de traer dos maletas»; «Joaquina: ¿Son bolsillos o maletas?». Pero el momento más hilarante llega algo más tarde, cuando la astucia de la bien nombrada doña Ana de Zápalos le permite lograr que don Antonio, un conocido suyo del tiempo de su esplendor, pague los veinte reales que pide el pavero:

BEATA:	¡Ay, hijo; es mucha moneda para una pobre!
CALDERÓN [D. Antonio]	Por eso no se quedara si hubiera quien os le llevara.
BEATA:	Aquí cabe en esta faltriquera ²⁴ .

Para que brotase en este caso la comicidad, no era necesario exagerar el precio del pavo que, habida cuenta del peso del animal, correspondía a los aranceles de la época²⁵.

La primera conclusión que se puede sacar del análisis de este sainete es que no siempre hay que fiarse de la aparente autenticidad de las informaciones que proporcionan los textos al lector moderno. El autor podía deformar

24 - *Op. cit.*, pp. 86, 89 y 91, respectivamente.

25 - Según un arancel de precios de enero de 1764, «cada pavo viejo del año passado» costaba 136 cuartos, es decir 16 reales (Libro de gobierno citado, fol. 105).

la estricta verdad a su antojo, cuando lo exigía el objetivo que se había fijado. ¿Dejaba por eso *La Plaza Mayor* de reflejar la realidad? No, por cierto. Los apuros económicos que afectan a la Beata y a otros personajes de la obra, como Pegote, versión renovada del gorrón de la tradición entremesil, constituían la dura realidad cotidiana del pueblo en aquella época de crisis de subsistencias, y así restituye el autor la verdad por boca de los tipos que saca al tablado, después de haberla disfrazado para alegrar a su público.

En *El Rastro por la mañana*, estrenado en 1770, es decir cinco años después de *La Plaza Mayor*, la acción también se sitúa en un mercado, pero la comparación entre los dos sainetes patentiza la evolución del género como espectáculo y como testimonio.

Se abre la escena (a diferencia de la gran mayoría de los sainetes, no hay en éste más que una) con el coro acostumbrado y la obligada serie de pregones, pero cantados esta vez, y acompañados por la orquesta, de modo que vienen a ser como un prólogo musical de ambientación:

CORO	Pues el sol placentero ya nos anuncia el día, para que cuantos lleguen nuestros afanes sirvan, comerciantes del Rastro, muy buenos días.
MAYORA	¡Mis ricos panes (<i>Sola</i>) llevad, galanes; vamos, mocitas, a mis rosquitas!
POLONIA	¡Qué regalada, qué resalada, qué calentita que está mi ollita! (<i>Esto en tono de pregón representando la orquesta.</i>)
JUANA	¡A mis repollos!
NICOLASA	¡Qué ricos bollos!
ESPEJO	¡Al aguardiente!
CARRETERO	¡Al hierro viejo!
LADVENANA	¡Tocino añejo, lomo y salchichas!
CORO	¡Comerciantes del Rastro, muy buenos días! ²⁶

Esta introducción más servía para alegrar a un auditorio muy aficionado a los intermedios musicales, porque en realidad ya no era imprescindible que los vendedores se identificasen pregonando su mercancía y contribuyesen así a la veracidad del cuadro, porque el decorado cumplía de forma mucho más convincente con esa exigencia:

Caerá el telón al fin de jornada, y al levantarse aparecerá la calle de cajones de fruterías cerrados, y en uno abierto, de tocino, estará, de maja cobradora, sentada en un banquillo o silla chica, la señora Ladvenana, y Juan Manuel, de mozo, con mandil; habrá tocino y salchichas imitadas, etcétera. La señora Polonia estará con tren de callos; la señora Juana, de verdulera, con abundancia; la Nicolasa se pasará con un canastillo de buñuelos sobre un paño blanco; la señora Mayora estará sentada de panadera con serón a un lado, y tendrá pan y alguna rosca; Espejo detrás, a la puerta de su tienda prendería, y mesita de aguardiente delante. Se verá la cruz del Rastro como va señalada, y junto a ella estará Carretero con prendas de hierro y algunas baratijas por el suelo; el Chico se pasará de aguador²⁷.

Creo que no es necesario insistir en el realismo de este cuadro, que procura ser una reproducción del mercado minuciosamente descrita y organizada por el sainetista para darle vida y conseguir así la total adhesión del público. El mercado es el lugar idóneo para evidenciar las relaciones acordes o antagónicas entre varios personajes o varios grupos sociales llevados a codearse por una misma necesidad: hacer la compra. Las figuras pintadas muchas veces de modo satírico e incluso caricaturesco son fáciles de catalogar, por su traje, su lenguaje y su comportamiento. De los cuatro personajes que salen en la primera secuencia, dos de ellos de «mozos de asistencia, con tres o cuatro esportillos cada uno» y otro «de librea, con capa correspondiente y esportillo grande», revelan su origen cuando empiezan a hablar, pues tienen un acento asturiano muy marcado. El chico que acompaña al último citado sale «de asturiano recién venido» y contribuye a la caracterización del tipo que encarnan los otros tres añadiendo una copla al canto de la introducción:

Pues ya *llegú* la hora
de cultivar la viña,
vosotrus con el *pesu*,
nusotrus con la sisa,

¡compañeros del Rastru,
muy buenos días!²⁸

Más allá del valor folclórico de este tipo tradicional, el arte de sisar es pues desde el principio del sainete un rasgo definidor del asturiano puesto a servir en Madrid, pero la crítica vale también para cualquier criado encargado de hacer la compra para su amo.

La figura siguiente sale «de suizo, con calzones al brazo, un sombrero sobre el suyo y cajas de botones, polvos, cabo de sebo, etcétera». Ya ha podido identificar el público el oficio de esa caricatura, pero está reforzado el efecto cómico conseguido visualmente cuando pregona el suizo las mercancías con que viene cargado, porque se define también por su lenguaje, mezcla de francés y castellano deformado: «*Alon de butones forte*», «*le bon chapó/e le culot de pelleco*» «*quisierra*», «*un otro*», por citar algunos ejemplos²⁹.

Al mismo tiempo sale por el otro lado «con un taleguito chico, de paje muy peinado, Codina [era el nombre del actor], y de capa». Por el peinado excesivamente cuidado se ve que el paje se las da de petimetre. Lo ridiculiza no sólo su aspecto, sino el reducido tamaño del talego que contrasta con los sportillos de los asturianos y ya deja suponer que no va a comprar muchas cosas. La impresión que produce la confirma la pequeña cantidad de tocino que pide: «un cuarteroncito»³⁰; y la tocinera aún la reduce, traduciendo así el desprecio que le inspira la lacería de ese cliente que además se mostraba muy exigente: «Manolo, destroza un cerdo/para dar dos pares de onzas³¹/de pringue a este caballero».

En esta secuencia, todo el diálogo estriba en el antagonismo maja-mujer del pueblo/petimetre. La maja se burla del peinado del petimetre, un motivo recurrente que aquí está adaptado a la situación, porque cuando el petimetre se queja de la calidad del tocino («Si/no le hay mejor, no le llevo») contesta la maja:

Ni tampoco es menester,
que con la mitad del sebo
que trae en el tupé tiene

28 - Véase la nota 8 de Gatti, p. 90 de la edición que se utiliza aquí.

29 - *Op. cit.*, pp. 129-131.

30 - Cuarterón: cuarta parte de una libra, según el DRAE; y la libra equivalía a 460 gramos.

31 - Es decir, menos de 60 gramos.

para cocer un puchero
con ocho libras de nabos
y otras ocho de carnero,

exageración que había de provocar la risa del público y traduce el mismo sentimiento de desprecio y antipatía que expresa también cuando se dirige a la verdulera que intenta vender sus coles al petimetre: «¿No ves que es usía?», pregunta que sugiere que al petimetre le humillaría tener una comida tan ordinaria³². Recurriendo a unos detalles concretos que remiten a los usos alimentarios propios de condiciones sociales distintas, pone de manifiesto el sainetista la presunción del paje.

Una escena análoga ridiculiza de manera aún más divertida los intentos fracasados de otro usía en busca de aventuras que procura seducir a una joven «muy pronta de genio» (será maja, porque además es amiga de la tocinera) que lo rechaza sin miramientos; la venderora de callos una sus burlas a las de la maja cuando el usía le encarga, para convidar y agradar a la «dama», poner una mesa en una sala decente y servir con tenedores de plata, como si fuera el Rastro una fonda elegante:

64

Pedro, (*Se levanta*)
toma la capa y al punto
ve a buscar un tapicero
que venga a colgar el Rastro
de damascos y de espejos,
arañas y canapés;
que viene don Gerineldos
a comer callos con doña
Dulcinea³³.

Además del efecto cómico que crea la viveza de la réplica de la vendedora de callos, consigue Cruz en esta escena recalcar no sólo el encanallamiento que afectaba entonces a las clases medias seducidas por las costumbres populares, sino también la incomprensión entre unos individuos influidos por niveles de vida distintos y por los usos que derivaban de ello.

En los ejemplos que acabo de comentar, recurre esencialmente el sainetista a la comicidad para crear un contraste entre las mujeres del

32 - *Ibidem*, p. 130.

33 - *Ibidem*, p. 134.

pueblo, graciosas pero simpáticas para la gran mayoría del público, y los petimetres a los que ridiculiza.

En el mismo sainete, sin embargo, adopta un tono mucho más serio para evocar las dificultades de la vida cotidiana del pueblo, en un diálogo entre la maja y otra mujer que sale «de basquiña y mantilla humilde, con su taleguito», y acude al mercado después de haber madrugado para encender la lumbre y preparar el almuerzo de su marido, que se va muy temprano a trabajar. Está casada con un albañil, como la maja, pero ésta se niega a dedicarse con tanto ahínco al gobierno de su casa y a las labores domésticas que enumera, resumiendo con cierto rencor la jornada de una mujer casada con un obrero:

[el] almuercito temprano,
la olla diaria, el remiendo
en la ropa, la cenica
y todo muy a su tiempo.

El detalle del remiendo de la ropa, señal de una situación económica poco floreciente, anuncia los versos siguientes:

Que lo gane, si lo quiere,
en otro mejor empleo;
que un jornal de cinco reales
no da para todo eso

afirmando luego: «con su jornal apenas/para tres días tenemos/que comer, muy poco y malo». Se opone así a su amiga que con el mismo presupuesto –más que modesto, por cierto³⁴– logra, según dice, vivir decentemente. La maja pues, de la que Cruz dio anteriormente una imagen más bien halagüeña, aparece ahora de forma más matizada e incluso negativa, sobre todo cuando declara que para salir adelante con tan corto jornal hay que recurrir a otros medios mucho menos honestos: «hacer moneda falsa, /hurtar o tener cortejo», resaltando su descaro frente a la virtud de la otra mujer que se encomienda a Dios, «que él es tan buen dispensero/de su pan, que cada día/le da por un padrenuestro»³⁵, argumento que quizás no convencería a todos los espectadores...

34 - No habían subido mucho los salarios desde 1757. En aquella época, más del 66% de los trabajadores madrileños ganaba menos de 6 reales diarios, Soubeyroux, Jacques, *op. cit.*, p. 110.

35 - *Op. cit.*, pp. 139-140.

Este ejemplo, que no es un caso aislado, muestra que las figuras creadas por Cruz no están concebidas sistemáticamente según esquemas uniformes, y dejan de ser tipos afectados de características inmutables.

Pone también de realce el estudio de *El Rastro por la mañana* otra constancia, pues lo mismo se puede decir a propósito de *La Plaza Mayor*, de *La pradera de San Isidro* y de otras muchas piezas: no constituyen las costumbres populares el único motivo del sainete que, como la gran mayoría de los cuadros de este género, ofrece una visión sincrética de la sociedad de su tiempo.

He insistido en este trabajo en los tres primeros sainetes aducidos por el autor como pruebas de la autenticidad de sus pinturas. Como se ha visto, las informaciones que proporcionan, aunque deformadas por la óptica satírica, remiten a la realidad. Sin embargo, a pesar del valor que les daba como testimonios, no incluyó en su *Teatro* ninguna de las obras aludidas en el citado prólogo. En cambio, seleccionó *Las castañeras picadas* (1787) y *La Petra y la Juana o El casero prudente* (1791), titulado también *La casa de Tócame-Roque*, dos obras que pertenecen a los últimos años de su carrera dramática y que, por su extensión (920 y 918 versos, respectivamente) y por su concepción, ya no son intermedios propiamente dichos, sino comedias cortas.

Por eso pudo escribir Moratín, quien por otra parte lamentaba la excesiva complacencia con que Cruz retrataba al pueblo bajo:

Don Ramón de la Cruz fue el único de quien puede decirse que se acercó en aquel tiempo a conocer la índole de la buena comedia; porque dedicándose particularmente a la composición de piezas en un acto, llamadas *sainetes*, supo substituir en ellas, al desaliño y rudeza villanesca de nuestros antiguos entremeses, la imitación exacta y graciosa de las modernas costumbres del pueblo. [...] casi todas [*sus figuras*] están imitadas de la naturaleza, con admirable fidelidad³⁶.

La cita de Moratín ilustra la evolución del teatro menor de Ramón de la Cruz. Los sainetes que hemos estudiado aquí presentan indudablemente un interés costumbrista. Pero *Las castañeras picadas* y *La casa de Tócame-Roque*, que se inspiran en los mismos motivos, siguieron representándose hasta finales del siglo XIX.

36 - *Obras de Don Nicolás y de Don Leandro Fernández de Moratín*, BAE vol. 2, p. 317.