

Los sainetes de Gaspar Zavala y Zamora

ROSALIA FERNÁNDEZ CABEZÓN
Universidad de Valladolid

Gaspar Zavala y Zamora, nacido en Denia (Alicante) hacia mediados del siglo XVIII, fue un prolífico dramaturgo en los últimos años de la centuria ilustrada y primeras décadas de la siguiente. Famoso por sus comedias heroicas como la trilogía sobre *Carlos XII, rey de Suecia*, y sentimentales como *Las víctimas del amor*, *Ana* y *Sindhám*, cultivó otros géneros dramáticos —comedias mitológicas, de enredo, tragedias, teatro menor— dentro de este último grupo nos interesan los sainetes.

Todavía domina la escena de la capital de España Ramón de la Cruz cuando Zavala estrena su primer sainete: *El confitero y la vizcaína* (1786), género que cultivará hasta bien entrado el siglo XIX con los siguientes títulos:

- *El confitero y la vizcaína* (1786)
- *Las besugueras* (1792)
- *El día de campo* (1797)
- *La tienda de joyería* (1805)
- *Las tramas de Garulla* (1806)
- *El soldado exorcista* (1818)

Estos sainetes presentan flexibilidad estructural, lo que nos permite agruparlos en tres apartados:

A) *Sainetes de acción*

Son piezas que desarrollan una pequeña intriga consistente en una burla que es la desencadenante de la acción y de la risa, puesto que la comicidad es uno de los objetivos del sainete. La acción presenta una cadena de sucesos causalmente eslabonados, que desembocan en un final festivo. Hay intriga con personajes activos, hay movimiento hacia una meta.

Podemos incluir en este grupo:

- *El confitero y la vizcaína*¹
- *Las tramas del Garulla*²
- *El soldado exorcista*³

El sainete de acción explota para sus asuntos el filón folklórico. El viejo que se quiere casar con moza es un tema recurrente (*El confitero... y las tramas...*). En ambas piezas el vejete será burlado de una u otra manera y la moza se casará con el joven al que ama. La burla viene motivada por la necesidad de obtener dinero (*Las tramas...*) o alimentos (*El confitero...*).

Respecto al tema de *Soldado exorcista*, cuyos precedentes inmediatos son *La Cueva de Salamanca* de Cervantes y *El dragoncillo* de Calderón, parece ser que pertenece al repertorio internacional⁴.

El motivo de la casada infiel sorprendida por el marido que es engañado por un tramista valiéndose de sus poderes mágicos lo encontramos en el cuento de Juan Bobo⁵, en la farsa que compuso Hans Sachs en 1551⁶, en el *Auto de India* de Gil Vicente y pródigamente usado por la Comedia dell'arte⁷.

Es, por consiguiente, una modalidad internacional que pertenece al fondo oral no sólo en el tema sino también en el argumento.

Los personajes de estos sainetes de acción no presentan más que rasgos notoriamente exagerados abocando a la caricatura, o reducidos a la condición de títeres o fantoches. Aparecen, pues, despojados de toda condición humana, son tipos no individuos.

El pícaro: Juanillo (*El confitero...*), Garulla (*Las tramas...*), y el soldado (*El soldado...*) son los personajes listos que con su astucia van a burlar al bobo. Juanillo roba a su amo (el confitero) el almíbar y la novia; Garulla, pagado por el novio, engaña a D. Canuto para que éste renuncie a la mano de Rosa. Además de ser el promotor de la burla, el dramaturgo pone en su boca la sátira contra algunos tipos sociales, sobre todo de la clase media urbana: escribano, agente de negocios, peluquero, abogado, sastre, letrado...

El soldado que sustituye al estudiante cervantino de *La cueva de Salamanca*, posee los mismos rasgos tradicionales que éste. Su ingenio le permite resolver una delicada situación valiéndose de sus conocimientos de nigromancia. Es, en principio, la necesidad de alimento lo que lleva al soldado a

¹ ZAVALA Y ZAMORA, G.: *El confitero y la vizcaína*, M. S. Biblioteca Municipal de Madrid, año 1786, Sig. 153-35.

² ZAVALA Y ZAMORA, G.: *Las tramas de Garulla*, Valencia, Imprenta de Ildefonso Mompí de Monteagudo, 1842.

³ ZAVALA Y ZAMORA, G.: *El soldado exorcista*, M. S. Biblioteca Municipal de Madrid, año 1818, Sig. 159-51.

⁴ ASENSIO, E.: «Los entremeses de Cervantes» en *Suma Cervantina*, London, Tamesis Book Limited, 1976, p. 193.

⁵ CANAVAGGIO, J.: *Los entremeses de Cervantes*, Madrid, Taurus, 1982, p. 19.

⁶ ASENSIO, E.: *Los entremeses de Cervantes*, Madrid, Castalia, 1970, p. 19.

⁷ ASENSIO, E.: «Los entremeses...» en *Suma Cervantina, op. cit.*, p. 193.

provocar la burla, después se aprovechará intentando obtener el mayor dinero posible por su invención.

La mujer:

a) Juliana (*El confitero...*) y Rosa (*Las tramas...*) pertenecen al tipo de mujer soltera rebelde a su padre. Sin embargo, la rebeldía en el caso de Juliana es muy particular, en lugar de oponerse a la boda que su padre la tiene preparada con D. Lucas a quien no ama, se aprovecha de ésta porque:

Ju.: «mi padre me ha dicho
que la moza solterita
no ha de hablar a ningún hombre
porque es pecao, conque asina
casandome con Don Lucas
podré hablarte a ti».

El estado de casada —como se desprende del párrafo anterior— daba en la época más libertad a las mujeres que la soltería⁸. Esta misma idea la repite Juliana en su visita durante la noche a Juanillo:

Ju.: «.....Desde el día
que yo me case con el
vendrás tu a hacerme visitas
por mañana tarde y noche».

Su intención es clara, casarse con el pretendiente que su padre la impone pero seguir amando a Juanillo.

Rosa, por su parte, como no desea casarse con el viejo que su padre la ordena, acepta de buen grado la burla que se le prepara.

b) Mencia, la vizcaína (*El confitero...*) es un tipo tradicional en los entremeses del teatro anterior. Su aparición con un lenguaje o habla dialectal deformado del castellano cumple dos funciones:

1. provocar la risa en el espectador, que se siente superior a ella.
2. ridiculizar a las minorías marginadas dentro de la Península en línea con el sentimiento xenófobo que subyace en la literatura precedente.

c) La mujer adúltera: Casilda (*El soldado...*) revivifica el tipo folklórico de la «Malmaridada», casada con un marido viejo e ignorante, incapaz de satisfacer sus apetencias sexuales y que se ve obligada por ello a buscar consuelo en manos ajenas (las del sacristán).

d) La criada (*Las tramas...*), aparece con todos los atributos del pícaro, al que ayuda y complementa, por dinero, en el engaño.

En todas las facetas la mujer se presenta como un personaje vencedor: logra, de una u otra forma, sus propósitos.

⁸ MARTÍN GAITE, C.: *Usos amorosos del siglo XVIII en España*, Madrid, Siglo XXI, 1972, cap. III, pp. 94-115.

El vejete: Zampronio (*El confitero...*) y D. Canuto (*Las tramas...*) es el tipo tradicional de hombre viejo que quiere casarse con moza joven, siendo la víctima del engaño que el pícaro le ha preparado. La figura del vejete cumple una función básica en el entremés de burlas amorosas que es de donde la recoge nuestro dramaturgo.

El marido: Chaparro (*El soldado...*) es en este sainete el que recibe el engaño, por lo que desempeña el papel de bobo. Es el tipo de marido cornudo, que con sus necesidades provoca la risa en el espectador.

El sacristán: Feliciano (*El soldado...*) es una de las figuras más reiteradas. Por sus raíces clericales suplanta al clérigo o fraile. Es el personaje coartado para librar el ojo inquisitorial y poder a su costa ejercer la secular sátira anticlerical. Es un personaje de cultura superior al resto, amigo de la buena mesa y se manifiesta siempre como fogoso amador.

El capigorrón: D. Lucas (*El confitero...*) es otro tipo tradicional del entremés. Su aparición en la escena debía ser reconocida por los espectadores a causa de su distintiva vestimenta, como apunta la acotación:

«sale (Zampronio), con D. Lucas, de capigorrón».

El capigorrón es un tipo social marginado que aparece satirizado en los sainetes de la época. En *El confitero...* es un estudiante hambriento y holgazán que acepta ser casado con Juliána por la dote de ésta.

La galería de personajes es, en síntesis, tradicional. Todos ellos son tipos que aparecen en los géneros precedentes al sainete, fundamentalmente en los entremeses del teatro barroco.

La técnica dramática:

Zavala compone *El confitero* y *El soldado...* en verso; utiliza el romance octosílabo, forma que se acerca a la naturalidad de la prosa, respetando sin duda el oído de su público que se complacía en el ritmo.

En *El confitero...* interpola dos seguidillas gitanas, una para abrir escena y otra en el interior. Estas seguidillas pueden responder a la presencia casi constante que en el entremés posee la lírica de tipo tradicional.

Las tramas de Garulla está escrito en prosa, quizá recordando sus precedentes, puesto que el entremés comienza siendo en prosa para pasar hacia 1620 a utilizar el verso, tal vez sea *Micer Palomo* (1617) de Hurtado de Mendoza el primer entremés en verso⁹.

Ya apuntábamos que el objetivo principal del sainete es provocar la risa del espectador. Ésta se provoca, en primer lugar, mediante el lenguaje. El lenguaje es, en palabras de H. Bergman, «la médula de la obra dramática, y para el que la conoce no como espectáculo, sino como mera lectura, es el

⁹ HUERTA CALVO, J.: *Teatro breve de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Taurus, 1985, pp. 42-44.

el único medio de comunicación. En el sentido más amplio, pues, toda la comicidad que se puede apreciar en una pieza leída, es lingüística»¹⁰.

El empleo de un castellano deformado: En *El confitero...*, el personaje de la vizcaína utiliza un dialecto convencional y estereotipado como recuerdo de un idioma extranjero, y cuyas peculiaridades son:

— ruptura de la sintaxis que se produce al no hacer uso de nexos ni de concordancias, así por ejemplo, la desinencia —(e)s de plural acompaña a todas las palabras.

— ausencia de artículos determinados.

— mal uso de los tiempos verbales. Veamos un ejemplo:

Me.: «.....Yo no haces
más que componer comidas
como puedes, y Julianas
vienes a entrar por cocinas
y dices, vizcaínas tienes
culpa de todo. Parrillas
coges.....».

Las tramas... basa su burla y su comicidad en la utilización, por parte de Garulla, de distintas hablas, bien ridiculizando minorías dentro de la Península (catalán), bien en la línea del sentimiento xenófobo que subyace en la literatura barroca (alemán), bien echando mano del dialecto convencional de los rústicos del teatro, y por último, acudiendo a un personaje que presenta dificultades para hablar, el tartamudo, sin duda como colofón a tan variada gama de personajes.

El primero, por orden de aparición, es el alemán, a quien el dramaturgo caracteriza con alteraciones morfológicas, sintácticas y léxicas del tipo: *dimño, osted, señor, tiendo, castichan, aspliegar, petit cont, sua muguera, me pegar...* y cuyo significado no posee valor fuera del contexto.

Le sigue el catalán. Le distingue por los rasgos siguientes:

- el cierre de la vocal *o* en *u*: *yu, vengu, porque, dichu, pur...*
- la sonorización de las oclusivas: *cantitat, dico, abaco, realet...*
- expresiones o imprecaciones: *Voto a Deu, Mala ira de Deu...*

El tercero es el lenguaje vulgar y rústico, al que más acostumbrado está el público porque aparece en otras piezas como luego veremos. Este lenguaje se ve completado por términos propios de germanía al presentar a un personaje bravucón o rufinesco: *mercé, filosofías, toíticas, mejollo, juncidos, señó, pue, naa, peir*, participios en —*ao, io* e incluso una frase en latín macarrónico: *in secula sin fin*.

Por último, el lenguaje del tartamudo que aunque convencional está bien conseguido: repite las primeras sílabas hasta pronunciar todo el pensamiento completo, lo que suscitará la hilaridad de los espectadores.

¹⁰ BERGMAN, H.: *Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses*, Madrid, Castalia, 1965, p. 115.

En ese lenguaje vulgar y rústico se expresan todos los personajes de *El confitero...* y sobre todo el marido de *El soldado...*, es el lenguaje convencional de los rústicos del teatro utilizado por simples y villanos, que se caracteriza por:

- pérdida de grupos consonánticos: *dotor (el Confitero...)*¹¹
- cambio de consonantes: *güena (El confitero...)*
- alternancias vocálicas: *dicir, mijor, dispierto, (El soldado...)*
- reducción de diptongos: *pos, cencia (El soldado...)*
- cambio de posición de los pronombres: *te se (El confitero...)*
- eufemismos: *bercebú (El confitero...), dianche, demonche (El soldado...)*
- diminutivos irónicos: *Casildita (El soldado...)*
- superlativos populares: *repeor (El confitero...)*
- frases hechas: *se muere por tus pedazos (El soldado...)*
- imprecaciones: *voto a bríos, vota a christos (El confitero...)*
- nombre disparatados de los personajes, más por comicidad que por carácter, al que se antepone el artículo: *el Romo, la Tía Berruga, el Chaparro (El soldado...)*.

En *El soldado exorcista* los conjuros del nigromante, en su afán de demostrar su poder mágico al marido, añaden a las viandas que solicitan la desinencia —*orum* del genitivo plural: *cabritorum, gazaporum, magrorum...*

La comicidad no sólo se procura a través del lenguaje, también mediante el juego escénico.

En estos sainetes la comicidad dramática se encuentra, en primer lugar, en la burla.

En *El confitero*, Juanillo, aprovechando la salida de su amo, no sólo le roba el almíbar sino que también le apalea a su vuelta con una vara que tiene preparada; finalmente le quita la novia.

En *las tramas...* es la habilidad de Garulla, capaz de representar e imitar a varias figuras, la que propicia que D. Canuto, creyendo que su pretendida no es la mujer digna que él merece, renuncie a ella.

En *El soldado...* el engaño que efectúa el tracista (Juan) es doble; de un lado burla al marido mediante sus conjuros, que le permiten cenar copiosamente y hacer salir al sacristán con el rostro tapado; de otro, a los adúlteros, de quienes obtendrá dinero por su silencio y cooperación.

El juego escénico en este sainete es importante a partir de la llegada del marido a la casa, puesto que el dramaturgo utiliza la técnica del teatro dentro del teatro al improvisar un espectáculo divertido en el que colaboran, muy a pesar suyo, actores y oyentes interesados en embaucar al crédulo marido. A partir de este momento, jugando con el telón, el soldado irá

¹¹ LAPESA MELGAR, R.: *Historia de la lengua española*, Madrid, Gredos, 8.ª ed., 1980, p. 421.

sacando las viandas ante la admiración del pastor y la indignación de los adúlteros. Creemos que el uso de la iluminación podía contribuir a la comicidad de la situación, en la que las connotaciones mágicas y el valor de las palabras son decisivos.

Otros recursos que no pueden apreciarse en la lectura son los gestos, ademanes, tonalidades. En *Las tramas...* todos estos elementos tenían que cambiar junto con el lenguaje y los trajes para que Garulla de forma verosímil engañe a D. Canuto.

Los gestos debieron ser parte importante de la representación de *El soldado...* Además de los que Juan tiene que realizar para engañar al marido, los adúlteros desde dentro hacen continuas señas al pícaro para que éste, por dinero, silencie sus propósitos ante el marido.

Otro recurso propio del juego escénico son los trajes o vestidos, capaces de ser lo suficientemente distintivos como para ser reconocidos nada más salir por el público. Garulla (*Las tramas...*) completará su engaño con trajes o disfraces estereotipados. En *El confitero...* además del atuendo de capigorrón que viste D. Lucas, otra acotación señala: «Sale Juliana vestida con alguna ridiculez».

En *El soldado...* los personajes debían vestir según el tipo al que representaban: soldado, pastor, sacristán..., puesto que en el engaño Juan asegura al marido que el diablo saldrá vestido de «sacristán o monago».

Por último, los objetos materiales forman parte de ese juego escénico. Ayudados por algún verso podemos conocer la importancia del armario (*El confitero*), donde se guarda el almíbar y donde se encerrarán Zampronio y D. Lucas. En este mismo sainete la presencia de la vara en manos de Juanillo hace suponer al espectador su futuro uso. Los palos, que son un recurso del entremés del teatro barroco, poseen junto al baile un mismo significado: anular la ficción¹².

En *El soldado...* la presencia de determinados alimentos, así como del libro que el tracista utiliza para conseguirlos, corroboran el diálogo, potenciando la comicidad de la situación.

Todos estos recursos poseen, por tanto, una doble función: complementar la palabra e intensificar la espectacularidad de la escena.

B) Sainetes de acción y de ambiente

Estas piezas cortas sin carecer por entero de la acción que se mueve hacia su desenlace, retardan la llegada mediante la intervención de variados personajes no estrictamente necesarios desde el punto de vista funcional, pero que sirven para evocar un ambiente, un segmento social, con sus costumbres, su lenguaje, y unos modos de comportamiento que son reflejo de la época, y por tanto, fuente de documentación.

¹² RODRÍGUEZ, E. y TORDERA, A.: *Calderón y la obra corta dramática del siglo XVII*, London, Tamesis Book Limited, 1983, p. 120.

Integramos en este grupo:

- *Las besugueras*¹³
- *El día de campo*¹⁴.

En ambos sainetes, Zavala satiriza las debilidades humanas simpatizando con los personajes que critica moralmente. En *Las besugueras* alecciona a quienes pretenden aparentar lo que no son, a la vez que ridiculiza a los personajes que afectan costumbres extranjeras. Esta crítica la recoge de nuevo en *El día de campo* pero se centra en un arquetipo: la petimetra; figura contra quien lanzan sus escritos numerosos autores de la época¹⁵.

A semejanza del más famoso sainetero del siglo XVIII —Ramón de la Cruz— Zavala elige la ciudad de Madrid como marco para estas piezas.

En *Las besugueras* plasma el ambiente del mercado situado en la Plaza Mayor y la tertulia que Juliana reúne en su casa. *El día de campo* refleja un cuadro costumbrista centrado en una casa rural a las afueras de la capital.

La oposición de personajes populares defensores de lo nacional frente a los que abogan e imitan las costumbres foráneas es una de las claves de esta crítica.

En *Las besugueras* presenta, de una parte, a la gente del pueblo que vive de su trabajo: besugueras, castañeras, verduleras, albañiles; de otra, hace hablar, en una tertulia de la época, a tipos sociales de la clase media urbana, a quienes satiriza mediante el diálogo.

Estos tipos le eran familiares al público: el lindo o petimetre, el fanfarón, el abate, el mal poeta...

Sin embargo, la crítica más punzante la reserva el dramaturgo para Juliana, besuguera, que se hace pasar por petimetra y que es la anfitriona de la tertulia.

Es el comerciante inglés, neutral en esa oposición, el representante del sentido común. Escucha los disparates de los tertulianos con pesadumbre, y ante el descubrimiento de que Juliana no es quien dice ser, expone su verdadera opinión, que no es otra que la del dramaturgo:

Ven.: «.....Escamado
 quedará. Mas vos hareis
 mal, de no seguir el trato
 que teníais, y vivir
 con honradez. Todo estado
 es bueno, para quien piensa
 con juicio, y en este caso
 contad conmigo».

¹³ ZAVALA Y ZAMORA, G.: *Las besugueras* s.l.i. n.a.

¹⁴ ZAVALA Y ZAMORA, G.: *El día de campo*, ed., Madrid en la Oficina de D. Antonio Cruzado, año de 1797.

¹⁵ *La Petimetra* de Nicolás Fdez. de Moratín y una buena parte de los sainetes de Ramón de la Cruz la llevan también a los teatros: *La petimera en el tocador*, *Las preciosas ridículas*, *Las usias* y *las payas*, etc.

En *El día de campo* la crítica del arquetipo de la petimetra y de los usos extranjeros se expone fundamentalmente en dos diálogos; el primero entre D. Tremebundo, tío de la petimetra (Andrea) y D. Policarpo, padre de Justa, joven sensata:

Po.: «Qual? pues qué, vois estais ciego?
 ella en qualquier concurrencia
 lleva siempre en retortero
 media docena de locos...
 este la pide la caxa,
 aquel la coge el pañuelo,
 Si bayla, ¡qué cuchicheos!
 qué evoluciones, ¡qué cosas!...

Trem.:Vaya
 sino me rio, rebiento.
 Con que, lo que es pura gracia,
 finura, y trato echizero
 de gentes, vos reputais
 por reprehensibles defectos?
 reapuraditamente
 lo que más los extranjeros
 alaban en ella, es
 la franqueza de su genio».

El segundo diálogo se produce entre D. Tadeo y Dña. Andrea, cuando aquél la pregunta sobre sus ideas a cerca del matrimonio, a lo cual ésta, que se considera a sí misma petimetra, responde:

An.: «Que ha de corregir vm.
 ese ridículo genio
 en un todo, y ofrecerme
 antes, no pedirme celos
 jamás.....
 Que he de frecuentar teatros.
 Academias, y paseos,
 acompañada de vm.
 y qualesquiera sugetos
 de mi gusto.....
 de las primeras que gasten
 quanto saliere de nuevo
 en el calzado, y vestido;
 que me tendrá peluquero
 de los de teatro. Coche
 page, criados, y el resto
 de adherentes a que estoy
 acostumbrada.....».

El cortejo y el lujo son dos rasgos que definen a la petimetra¹⁶.

Frente a ella, la opinión de su pretendiente Tadeo es bien distinta:

Ta.: «..... no nos cansemos
señora, la que conmigo
quiera unirse, la prevengo
que ha de amarme a mi, y en mi,
buscar marido y cortejo».

El desenlace cómico se produce cuando Tadeo anuncia a Andrea que le ha dado la mano a Justa, quien comparte sus mismas ideas, a lo cual la petimetra, creyéndose adorada por sus cortejos les propone matrimonio, pero éstos la rechazan quedando burlada:

Ant. «Fuera de que, la verdad
señora, el carácter vuestro,
para trataros no más
por vía de pasatiempo,
bueno, mas para pensar
en otra cosa, no es bueno».

En estas críticas el dramaturgo moraliza pero sin herir. La risa, el humor nunca llega a ser mordaz.

La técnica dramática de estos sainetes de acción y de ambiente está puesta al servicio de humor, de la comicidad.

En primer lugar, el lenguaje, que se acerca al diálogo natural al utilizar el tradicional romance octosílabo. En ambos sainetes el contraste entre los dos niveles lingüísticos es de gran funcionalidad. En *Las besugueras* entre los tipos populares y los extrajerizantes. En *El día de campo* entre criados y señores.

Los personajes populares de *Las besugueras* y los criados (Juanilla y Patillas) de *El día de campo* se expresan en un castellano deformado, en el habla estereotipada del Madrid barriobajero, caracterizado por:

- supresión de la *d* final de palabra: *casualidá, verdá* (*Las besugueras*)
- cambio de timbre vocálico: *melitar, sigun, ciriales, correspundencias, nenguno, pulitico, disocupado* (*Las besugueras*); *nenguna, osías, dicir* (*El día de campo*).
- metátesis vulgures: *naide, estógamo* (*Las besugueras*); *probes* (*El día...*)
- monoptongación de diptongos: *pos* (*Las besugueras*)
- contracciones: *pa, paque* (ambos).
- cambio de consonantes: *güeno, gomito* (ambos)
- mal uso de los verbos: *semos* (*Las besugueras*)

¹⁶ MARTÍN GAITE, C.: *op. cit.*, p. 74.

- rusticismos: *dempues, dende* (ambos)
- aspiración de la *h*: *jueron, juera* (ambos)
- amalgamas: *malegro* (ambos), *táspero* (*Las besugueras*)
- tropos tradicionales pero deformados: *pirul* (perú) (*El día de campo*)

A estas deformaciones añadimos algunos términos pertenecientes a jergas: *chicoleos, abanico* (navaja) en *Las besugueras*.

Frente a ellos el lenguaje correcto de los restantes personajes, aunque los defensores de las costumbres extranjeras pueden expresarse en ocasiones con afectación; así el capitán fanfarrón (*Las besugueras*) llama a una maja del mercado: *sirena campestre* y el lindo no hace más que utilizar términos que le caracterizan: *bucles, cuchufletas*...

Junto al lenguaje, la comicidad de estas piezas cortas se halla en el juego escénico.

Los vestidos de los diferentes tipos les tienen que caracterizar nada más salir al escenario¹⁷ dada la rapidez de la acción y las pinceladas que les matizan.

De nuevo, el contraste entre tipos populares y los que gustan de modas extranjeras es de gran rendimiento dramático. Más aún en *Las besugueras* donde una de éstas pretende hacerse pasar por petimetra.

Los dos cuadros costumbristas que aparecen en este sainete contrastan por sus divergencias.

El mercado con sus puestos de fruta, verduras, pescados, atendidos por las majas que son visitadas y estorbadas en su trabajo por los ociosos paseantes: petimetres, fanfarrones, poetas...

La tertulia, presidida por una maja que quiere demostrar ser una petimetra, donde los asistentes: abate, petimetre, poeta o fanfarrón¹⁸ rivalizan en narrar sus aventuras con tal exageración que provoca los gestos de los restantes contertulios.

La llegada de los tipos populares a la tertulia y el descubrimiento de la verdadera identidad de Juliana debía asombrar a los presentes, quienes demostrarían en sus ademanes y actitudes la impresión que la noticia les había causado.

El día de campo plasma un sólo cuadro costumbrista pero lo suficientemente jugoso para que guste a los espectadores.

Se inicia con el robo que Patillas ayudado por Juanilla hace de las sobras de la comida y que muestra el estado de pobreza de las capas bajas. El hecho social no le interesa al autor, lo que quiere es hacer reír mediante esa

¹⁷ EBERSOLE, A. V.: *Los sainetes de D. Ramón de la Cruz: nuevo examen*, Valencia, Ediciones Albatros Hispanófila, 1983, p. 11.

¹⁸ PÉREZ GALDOS, B.: «D. Ramón de la Cruz y su época» en *Memoranda, Obras completas VI*, ed. Federico Carlos Saiz de Robles, Madrid, Aguilar, 1942, pp. 1530-36.

aceleración de los personajes por llenarse los bolsillos y cuantas prendas poseen mientras sus señores disfrutan del día de campo.

En segundo lugar, la reunión de los señores, con sus gestos, cuchicheos, signos frívolos que galanes y damas intercambian y que podemos suponer por las acotaciones:

«enseñándola un frasquillo»; «al oído a Dña. Andrea»...

Este cuadro de costumbres refleja también en sus cantos y bailes la lírica popular. La acotación nos señala que cantan una seguidilla y que bailan unos boleros.

Finalmente, el desenlace. Andrea que se ha visto rechazada por Tadeo, propone a los restantes galanes el matrimonio y cuando se ve burlada, los gestos y ademanes de la petimetra cierran escena, así como la cólera de su tío D. Tremebundo, quien furioso de ira «se tira de la peluca» como apunta la acotación.

Por lo tanto, junto al diálogo, otros elementos visuales potencian el efecto cómico.

En síntesis, *Las besugueras* y *El día de campo* responden en intención, estructura, personajes y ambientes a la nueva forma de componer sainetes, alejada ya de los tradicionales entremeses, tomando como modelo la figura indiscutible de Ramón de la Cruz¹⁹.

C) *Sainete de desfile*

*La tienda de joyería*²⁰

De rancio abolengo, este tipo de sainete se fundamenta en el desfile de una serie de figuras, unificadas por una situación común, ante un personaje central que cumple la función de árbitro, dictador de diversas sentencias.

La tienda de joyería carece de hilo argumental. El autor se limita a hacer entrar en la tienda de un mercader (árbitro)²¹ a unos personajes con la intención de comprar algún objeto. El mercader, a partir de estos objetos, pronuncia sentencias y moralidades contra los vicios de la humanidad y algunas costumbres de la época.

Serán estos dos aspectos, alternados a lo largo de la pieza, lo esencial de la obra, que poseerá más valor ético que literario, más sabor costumbrista que dramático.

La crítica de los vicios y debilidades humanas se lleva a cabo con una clara intención moralizante.

¹⁹ EBERSOLE, A. V.: *op. cit.*, p. 12.

²⁰ ZAVALA Y ZAMORA, G.: *La tienda de joyería*, M. S. Biblioteca Municipal de Madrid, sig. 72-8.

²¹ La utilización del personaje del mercader sustituyendo al tradicional juez es un hecho que apunta ya la importancia que va tomando la burguesía en estos años.

A propósito de unos anteojos el mercader comenta:

«mirando por este extremo parecen los objetos más grandes, y más cerca, y al contrario por este se ven más lexos e infinitamente más pequeños. Siendo esto así, devemos mirar siempre nuestros defectos por aquí, y por aquí quando tratemos de examinar los de el proximo».

La sentencia responde al dicho popular universalmente válido: «vemos la paja en el ojo ajeno y no la viga en el nuestro», actualizado por los fabulistas.

La balanza tradicionalmente viene siendo símbolo de justicia; a la hora de comprarla un personaje le pregunta al mercader por su perfecto equilibrio, a lo cual éste responde:

«Yo he puesto en un platillo una gran porción de promesas de señores y el aire solo de una mosca que pasó por sobre el otro, hizo subir con ligereza el primero».

Llama la atención la respuesta que el mercader da cuando le piden máscaras graciosas:

«Ah Señorita! justamente no tengo una siquiera, porque sería sin duda un género perdido. Ha llegado tan a su perfección el arte de disfrazarse cada uno, que nadie necesita el auxilio de esas máscaras».

Sus palabras nos evocan ese vicio universal satirizado en la literatura del Siglo de Oro (*El diablo cojuelo* de Vélez de Guevara y *Los sueños* de Quevedo son dos buenos ejemplos) y que recogerá unos años después Larra en su famosísimo artículo de costumbres: *El mundo todo es máscaras. Todo el año es Carnaval*.

Sin embargo, la mayor parte de la crítica se centra en las costumbres de la época, por lo que la pieza posee gran valor documental. De nuevo, la figura del petimetre es ridiculizada en varias ocasiones, sintetizando así algunos de los rasgos que le definen: fatuidad, adorno exagerado, insipidez y frivolidad... La crítica se convierte en sátira e ironía cuando entra en la tienda uno de estos petimetres, D. Bruno, quien sale mal parado, porque a los rasgos anteriores se une otro aún más negativo: la cobardía. La opinión del dramaturgo sobre este tipo tan característico del siglo XVIII y primeros años del XIX surge a través de D. Camilo:

«Sí, amigo, deseaba que desplegase toda la miseria de carácter de nuestros petimetres, para conocerlos a fondo: y ya para mi gobierno he visto, y aún hice ver a esta Dama que un petimetre de el día es en substancia un nada».

Aunque reiterativo a lo largo de su producción dramática, Zavala ridiculiza a su homónimo femenino: la petimetra. Estas mujeres sólo están atentas a las modas, los bailes, las tertulias, se dejan acompañar de cortejos, fomentan el lujo, etc. Esto contrasta con la tradicional imagen de la mujer española,

pronta para gobernar una casa. Esta denuncia está en clara dependencia con la preocupación de los gobernantes por la escasez de matrimonios y en consecuencia el detrimento de la población. Las nuevas ideas han desprestigiado hasta tal punto la institución matrimonial²², que un personaje de esta pieza, D. Hermógenes, no se atreve a confesar que va a casarse en breve.

En relación con el tema que preocupa a los gobernantes ilustrados hallamos la crítica contra los viejos enamoradizos que pretenden contraer matrimonio con mozas (D. Dimas), motivo fundamental de numerosas comedias de la época²³, y que no es más que el reflejo de lo que está ocurriendo, en perjuicio del aumento de la población, porque la posibilidad de que surjan vástagos de estos matrimonios desiguales en edad es casi nula.

Finalmente, aparece satirizada toda una galería de tipos sociales: cortesanos, letrados escribanos, sastres, militares, comerciantes...

En síntesis, pensamos que Zavala en *La tienda de joyería* utiliza esta estructura tradicional del desfile con intención moralizante porque le facilita un despliegue y una eficacia mayores, pues acumula en breve espacio de tiempo varias criaturas susceptibles de la risa.

Recapitulado, la flexibilidad estructural de los seis sainetes estudiados de Gaspar Zavala y Zamora nos ha permitido distinguir tres modalidades:

- A. *De acción* (en número de tres). La influencia de la tradición dramática se deja sentir en motivos, personajes, lenguaje, técnica...
- B. *De acción y de ambiente* (dos). Recrea costumbres, lenguaje, personajes y modos de comportamiento que son reflejo de la época, siguiendo el modelo del gran sainetista del siglo XVIII, Ramón de la Cruz.
- C. *De desfile* (uno). Hace uso de una estructura tradicional pero con una intención crítica y moralizante propia de su tiempo.

²² MARTÍN GAITE, C.: *op. cit.*, Capítulo IV, pp. 116-141.

²³ *El sí de las niñas* de Leandro Fdez. de Moratín es la más famosa, pero está precedida por un numeroso grupo de comedias sentimentales.