



**POETASTROS, POETUCOS Y
EXTRAVAGANTES. LA IMAGEN DEL
DRAMATURGO POPULAR, DEL
BARROCO A LA ILUSTRACIÓN: HACIA
DON ELEUTERIO**

ALBERTO ROMERO FERRER

Universidad de Cádiz

Don Eleuterio es, en efecto, el compendio de todos los malos poetas dramáticos que escribían en aquella época.

Leandro Fernández de Moratín,

“Advertencia” (1825) a *La comedia nueva o el café*.

Cuando se aborda el estudio del teatro popular en el siglo XVIII, referido fundamentalmente al género del sainete, se reduce toda la centuria a cuatro o cinco, como mucho, autores, todos encabezados por el madrileño Ramón de la Cruz, y su secuela gaditana Juan Ignacio González del Castillo, aunque este mucho menos. La realidad del día a día del teatro, sin embargo, nos muestra un panorama bien distinto, a tenor de carteleras —del barroco a la ilustración— (Andioc y Coulon) y un tipo de producción dramática —del entremés al sainete— que, tras las importantes reformas introducidas por Cruz, se convierte junto con la tonadilla escénica, en una de sus prácticas más habituales (Fernández Gómez). Lo cierto es que encontramos una amplia galería de nombres dedicados a la pieza breve (Coulon, “De lo difícil”), sin entrar en otro tipo de géneros dramáticos que también gozaban de extraordinaria popularidad y que serían asimismo objeto de burla y crítica en *La comedia nueva o el café* de Leandro Fernández de Moratín, en su parodia sobre *El gran cerco de Viena* de su burlesco y ridículo don Eleuterio. Un amplio catálogo de comedias de magia, de santos, de guapos y bandoleros, comedias heroicas, de aventuras, en un largo etcétera de títulos que conforman ese otro teatro de la ilustración (Palacios, *El teatro*). Como el mismo autor de *El sí de las niñas* nos indica:

De muchos escritores ignorantes que abastecen nuestra escena de comedias desatinadas, de sainetes groseros, de tonadillas necias y escandalosas, formó un don Eleuterio; de muchas mujeres sabidillas y fastidiosas, una doña Agustina; de muchos pedantes erizados, locuaces, presumidos de saberlo todo, un don Hermógenes; de muchas farsas

monstruosas, llenas de disertaciones morales, soliloquios furiosos, hambre calagurritana, revista de ejércitos, batallas, tempestades, bombazos y humo, formó *El gran cerco de Viena*, pero ni aquellos personajes, ni esta pieza existen. (*La comedia* 101)

Una opinión bastante generalizada sobre el oficio del poeta dramático que ya vemos ampliamente compartida en las primeras décadas de la centuria, como testimonia Torres Villarroel en 1728 cuando arremete contra ellos:

Sea esta o aquella la causa de su destierro —se refiere a las musas poéticas—, crea vuestra merced que en este miserable siglo escuchan los menos locos eso de poetas grandes, doncellas honestas y jueces desinteresados como las paradojas de fénix. Ahora no suenan sino es cucos y cigarras, chirreando enfadosamente los oídos de los que escucharon aquellas calandrias y ruseñores. Toda la armonía de este tiempo es sonajas, pitos de capador y zambombas; en vez de águilas reales, se han vuelto bastardos aguiluchos. Ya no hay quien suba a la cumbre del Parnaso, que es monte de musas y dificultades, y se les hace muy cuesta arriba. Los laureles que antes salían destinados para ceñir las gloriosas sienes de los ingeniosos, coronando sus sudores con los cercos de inmortal lozanía, hoy se contentan con hacer un papel de metemuertos en la comedia de los escabeches, porque ya no hay poetas de corona, sino legos.

No arden los celebros con las dulces borracheras de Apolo, porque son más frecuentes las inspiraciones de Baco. (Torres Villarroel 83)

Pero ¿qué y quiénes se escondían realmente tras estas máscaras literarias? ¿Quiénes son estas “sonajas” y “zambombas”? ¿Hasta qué punto don Eleuterio no era sino un trasunto más de los “hambrientos e ignorantes poetucos” —según Jovellanos—, del “poeta aquilón”, de los “copleros venales” —según Forner—, de los “ridículos pedantes, que surten hoy nuestros teatros”—según Urquijo—, del “poetastro” —según Nifo—? ¿Qué podía haber detrás de este continuado lamento? Calificativos todos para referirse al dramaturgo popular, autor de entremeses, sainetes y tonadillas, dentro de una concepción más general de la escritura teatral como “empleo literario” (Álvarez Barrientos 218-221) mal pagado, tal y como otra vez Moratín nos testimonia a través de su don Eleuterio dirigiéndose a don Antonio en la tertulia del café:

Pues mire usted, aun con ser tan poco lo que dan, el autor se ajustaría de buena gana para hacer por el precio todas las funciones que necesitase la

compañía; pero hay muchas envidias. Unos favorecen a este, otros a aquel, y es menester una tecla para mantenerse en la gracia de los primeros vocales, que... ¡Ya, ya! Y luego, como son tantos a escribir, y cada uno procura despachar su género, entran los empeños, las gratificaciones, las rebajas. Ahora mismo acaba de llegar un estudiante gallego con unas alforjas llenas de piezas manuscritas: comedias, follas, zarzuelas, dramas, melodramas, loas, sainetes... ¿Qué sé yo cuánta ensalada trae allí? Y anda solicitando que los cómicos le compren todo el surtido, y da cada obra a trescientos reales una con otra. ¡Ya se ve! ¿quién ha de poder competir con un hombre que trabaja tan barato? (116-117)

Empleo, por otro lado, también siempre asociado a los caprichos de los cómicos:

este derecho —según una pluma anónima que se dirige a José Antonio Armona— que tienen —los cómicos— de aprobar y reprobar a su arbitrio las composiciones cómicas, pone al poeta en la dolorosa constitución de sacrificar el arte al gusto de cada uno, de modo que, aunque lo repugne el género de la obra, ha de dar a fulano un carácter amoroso, a zutano, el de un Francisco Esteban, a mengano el de un calavera rematado, por ser estos los que más se acercan a la naturaleza de sus respectivos genios. (Armona 296)

Una situación esta —la mala y arbitraria “recompensa del autor”—, heredada de la propia inercia y funcionamiento de las compañías dramáticas que continuaban ancladas en la segunda mitad de la centuria en el antiguo sistema del barroco y la primera ilustración, y que plantea un debate de cierto calado a finales de la centuria como resultado de todas las transformaciones que había sufrido el arte de Talía desde la llegada a España de los primeros Borbones y su nuevo concepto del arte dramático, y que cuestionaba, se enfrentaba, entre otros muchos aspectos, a la “bárbara costumbre” de la “disparidad entre el mérito del poeta y su recompensa”, lo que derivaría consecuentemente en que no hubiera “producciones cómicas” de calidad al no haber “para ellas el competente premio”, en palabras del anónimo autor del *Discurso crítico sobre el estado de nuestra escena cómica* dirigido a Armona (Armona 292-303), y que focalizaba parte del problema en la más que necesaria profesionalización del dramaturgo (Herrera Navarro, “Hacia la profesionalización”) y una adecuada sistematización económica de los ingresos por trabajo realizado.

La imagen, como también el escaso conocimiento que en la actualidad —aunque cada vez menos— se tiene del dramaturgo popular del XVIII

tiene que ver, qué duda cabe, con las diferentes batallas teatrales del periodo, y los duros ataques que desde ciertos sectores de la ilustración se producen contra este tipo de teatro, o mejor dicho, contra todo tipo de teatro que no estuviera contemplado en los nuevos repertorios de declamación y de canto —la tragedia y el drama lírico, esencialmente— que se pretendían imponer en los teatros de la corte, frente a las antiguas relaciones de comedias más o menos heredadas del teatro posbarroco de la primera mitad de la centuria. Unas obras también asociadas a los mecanismos de funcionamiento del corral de comedias, frente al repertorio nuevo que, por otra parte, ya se encontraba bastante afianzado en los años de la reforma del conde de Aranda, en el último tercio de la centuria (Sala Valldaura, *De amor y política* 144-145).

Leandro Fernández de Moratín lo resumía muy bien en su *Orígenes del teatro español*, al focalizar el problema en el día a día de la práctica escénica:

El teatro tiranizado por copleros estúpidos, administrado por cómicos del más depravado gusto, sostenido por una plebe insolente y necia solo se alimentaba de disparates. (*Obras póstumas* IX)

Un testimonio bastante habitual en la época (Romero Ferrer, “Ya no se va”), que entroncaba además con la mala reputación moral que desde el siglo de oro se tenía de la profesión del actor y todo su entorno, además de su papel en la discusión sobre la “licitud” (Oehrlein 207-216). Unas lecturas peyorativas del oficio, en definitiva, que venían de lejos, y a las que se añadían ahora además los prejuicios del discurso ilustrado, donde se consideraban a los cómicos como los herederos y garantes de las formas antiguas del teatro español y todo el sistema de representación y producción corralescos, que había estado operativo al cien por cien hasta las primeras reformas arquitectónicas y escenográficas de los teatros de la Cruz y del Príncipe: esto es prácticamente toda la primera mitad del XVIII. Un sistema que debía sustituirse, desterrarse por completo de la escena, o al menos depurarse. Todo ello sin entrar en los ajustes que dichas transformaciones van a producir en la factura teatral, no como elemento cultural —que también— sino, fundamentalmente, como producto literario mercantil sometido a las cambiantes leyes de la oferta y la demanda, donde debían renegociarse las relaciones entre autores, actores, músicos y directores de las compañías dramáticas, ya que:

la obra literaria no es ya solo un objeto de arte, construido por un autor; sino un objeto vendible, y el escritor no es un ser privilegiado por las

Musas, sino además un inadaptado en un mundo agresivo y nuevo [...] La práctica de la literatura se convierte en una batalla por la subsistencia. (Álvarez Barrientos 218-221)

Ahí quedan nombres como José Concha, Luis Moncín, Nicolás González Martínez o Sebastián Vázquez, en un largo itinerario de obras y comediógrafos, junto a otros más conocidos como dramaturgos mayores — Comella, Valladares de Sotomayor o Zavala y Zamora—, pero cuya obra corta ha permanecido en un socavado olvido, por ofuscaciones que hundan sus raíces en las mismas ideas de los dogmas neoclásicos. Esto es, el rechazo más radical a cualquier tipo de manifestación de la cultura popular (González Troyano), que debía ser excluida ahora de los teatros, en aras de las nuevas disposiciones y funciones educadoras y políticas que debía exhibir la escena, al menos en apariencia.

El desprestigio del dramaturgo popular tenía que ver con el hecho, además, de que en numerosas ocasiones se trataba de cómicos que habían dado el salto a la palestra de la literatura dramática, donde se ajustaban con bastante destreza gracias a sus conocimientos prácticos y directos de los gustos del público. Como bien ha indicado Herrera Navarro (“La consideración intelectual”), resultan muy numerosos los “poetas” que desde el punto de vista profesional se relacionan con la práctica del teatro, bien como cómicos (Félix de Cubas, Bartolomé Ibáñez; los ya citados José Concha, Luis Moncín, Sebastián Vázquez); o apuntadores (González del Castillo, Eugenio Morales, Fermín del Rey).

La obra breve, pues, solía vincularse a este tipo de profesionales que, por razones más que obvias, quedaban muy lejos de los puestos nobles del parnaso literario, ahora solo reservado para los grandes dramaturgos, que además debían adaptarse a los nuevos cánones de lo que se consideraba un teatro de calidad artística. Unos puestos solo reservados para aquellos que respetaran los emergentes credos de la tragedia y la comedia neoclásicas.

Por otro lado, tampoco había que perder de vista —hay que insistir en ello— las condiciones de amoralidad y de deshonor que iban siempre asociadas al oficio de cómico, desde los mismos orígenes del teatro, lo que junto a la disponibilidad del gremio para “cobrar” en dinero por un trabajo que podía asimilarse a oficios manuales o mecánicos, retrataba un panorama bastante negativo respecto a esa mala consideración socio-cultural del actor, una mala reputación aún mayor si se trataba de la cómica o del gracioso; focos junto al sainete de todos los males y vicios de la escena (Angulo Egea).

Y como ejemplo de ello, ahí quedaba la ardiente defensa pública de los cómicos que haría Torres Villarroel en 1728 en la “Visión y visita undécima” de sus *Visiones y visitas de Torres con don Francisco de Quevedo en la Corte*, cuando afirma:

Viven más aparejados por ser buenos que los ignorantes que muchas veces los escuchan y los mofan. Sus tareas son porfiadas, su estudio el más riguroso, porque colocan en su memoria las voces, el sentido, las acciones, el sitio desde donde y a quien lo han de decir, sacando a los humores de su natural propensión. (83)

como contraste a su mala reputación:

— ¿En qué opinión viven los cómicos? —preguntó otra vez Quevedo.
— En mala —respondí—, porque el vulgo inadvertido no los reconoce más que por las precisiones de su desenfado. Los ve como lo que son otros hombres, no como que ellos son en sí y por sí; y gradúan por la viveza de la representación las acciones del alma, sin advertir que con el arte esfuerzan muchas veces al natural. Discretamente ocupados viven estos hombres. La universidad más completa del orbe son los teatros. (82)

Una opinión mucho más radical en el caso de mujer:

Dígolo por las cómicas —insiste Torres en su figurada conversación con Francisco de Quevedo—, que son tan desgraciadas, que después de una larga tarea, mayor que la que puede sostener la delicadeza del sexo, no logran buena opinión y viven manchadas de la voz vulgar, sin que este juicio estribe en fundamento alguno. La cultura y adorno en ellas no es reclamo de galanteo, sino condición de su ejercicio. Salen ordinariamente representando una princesa, una reina, en cuyo traje se amargaría la atención más honesta si advirtiese los descuidos caseros, fuera de que más horas suelen aconsejarse con el espejo otras muchas que logran mejor categoría y en su ornato dan a entender el mismo estudio. Ni puede argüirse su liviandad del número de los que las solicitan y buscan para festejarlas. Lo mismo sucede en todas las que son adornadas de la hermosura, sin que por esto las hermosas sean comúnmente livianas. Lo cierto es que Venus es enemiga de las tareas, y que la ociosidad es fecunda madre del vicio. (88)

De uno u otro modo, lo cierto es que, por una razón u otra, la composición de introducciones, loas, entremeses, sainetes y tonadillas se asociaba al cómico. Y como prueba de esta situación, conviene traer a

colación el esclarecedor diálogo entre Chinica y Ponce, dos graciosos de Ramón de Cruz —que bien conocía los entramados y tradiciones internas de las compañías dramáticas—, en cuya “Introducción a la tragedia ridícula de Manolo”, ponía en boca de estos dos cómicos la reivindicación del sainete mismo por parte del gracioso Chinica:

CHINICA	Yo no he de hacer cosa alguna hasta hacer una tragedia.
PONCE	¿Y la supieras tú hacer?
CHINICA	Y no solo sabré hacerla, sino escribirla. Y quizá la traigo en la faltriquera.
PONCE	¿Y es original?
CHINICA	En todo.
[...]	
PONCE	Vaya, ¿y cómo la intitulas?
CHINICA	<i>El Manolillo: tragedia para reír y sainete para llorar.</i> (Cruz 140-141)

Subrayando además toda una exegética poética costumbrista del género para referirse a sus temas, personajes y asuntos, frente al intransigente dogmatismo de un cierto tipo tragedia neoclásica “a la francesa” que se imponía en los teatros de Madrid por aquellos años:

CHINICA	¿Pues qué?, ¿faltan en Madrid asuntos para tragedias, habiendo maridos pobres y mujeres petimetras, para exponer caracteres de compasión; tantas viejas para inspirar terror; tantas justas providencias que animen a la virtud; y para que se aborrezca el vicio, un Antón Martín, medicando penitencia? ¿Qué país del universo ofrece en todas materias más héroes; ni en qué país hay tantas civiles guerras como aquí, que hay pretensiones,
---------	--

No en vano, en numerosas ocasiones se acusa al sainetero de Madrid —Cruz— de estar en exclusiva del lado de los cómicos, fundamentalmente por razones de monopolio económico, siendo este uno de los argumentos más utilizados por sus adversarios para desacreditar su producción dramática y desautorizarlo también ante el conde de Aranda. Al respecto escribe José Sánchez Pérez a los Moratín en 1769:

El Poetiquillo está de acuerdo con ellos —se refiere a los cómicos— y es un tiranillo del teatro que parece que le tiene estañado. Cualquiera obra que se les va da va a la censura del Poetiquillo, y este la desecha infaliblemente porque no se introduzca otro a quitarle la ganancia. Publica que otros escriban; pero ocultamente estorba la representación. (Coulon, “El sainete” 244-245)

Para contextualizar las diferentes coordenadas que se deben visualizar tras este problema, conviene subrayar cómo desde los años de Farinelli se pretendía una modernización del sistema teatral español; una modernización que, además de dejar atrás las viejas prácticas corralescas, pasaba de manera casi obligatoria por cercenar, limitar, los ámbitos del gracioso, para finalmente excluirlo de la representación, gracias a la imposición de un repertorio de géneros nuevos exportados de Francia e Italia (Leza), fundamentalmente, donde dicha figura cómica poco o nada tenía que hacer. Unos modos declamatorios y musicales a los que también Ramón de la Cruz se refiere cuando en su introducción a la edición del *Manolo* de 1784 señala de manera muy crítica:

Una casualidad me suscitó la idea de *Manolo*; y el ignorado, presumido e impertinente modo con que algunos han querido introducirnos la declamación merecía muy bien se les pusiese a los ojos de este ejemplo, y se les mortificaran los oídos con esta imitación de sus habilidades. (Cruz 319)

Esta realidad del teatro puede explicar en parte la gran cantidad de piezas dramáticas metateatrales (Coulon, “El sainete”) y que desembocarían finalmente en *La comedia nueva* de Moratín, en cuyo título también se hacía un cierto guiño crítico al *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega, como referente teórico de muchos de los elementos, prácticas y tradiciones que había que eliminar de los escenarios ilustrados.

Para comprender el auténtico alcance y significado de estos fragmentos de Cruz, conviene conocer cómo era el funcionamiento de las compañías teatrales desde principios de siglo como herencia de un barroco ahora poco o mal considerado; unas compañías que solían tener un “ingenio en poesía escénica española” que, en numerosas ocasiones no era sino algún cómico o apuntador de la misma *troupe*. Un “poeta de compañía” rutinario cuyo trabajo consistía básicamente en arreglar o acomodar los textos a las cualidades de los actores, o añadir o quitar determinados pasajes según la localidad donde tuviera lugar la representación. Por esta razón y para evitar situaciones como estas hasta 1730 lo normal era encargar toda la función dramática al mismo dramaturgo, quien debía junto a la comedia también componer sus entremeses y demás aderezos dramáticos.

El sistema de producción dramática barroco que perdura en las primeras décadas de la centuria, sin embargo, empieza a acusar el deterioro propio de una sociedad en pleno proceso de transformación socio-cultural, máxime si se tiene en cuenta que dentro de las estructuras de la factura teatral también se están introduciendo significativos cambios, que afectan a la profesionalización de determinados aspectos y funciones, que o bien antes no existían, o simplemente se desempeñaban por cualquier componente del entramado teatral. Así, por ejemplo, en 1708 encontramos en Madrid a la compañía de cómicos italianos de los *trufaldines*, que ya marcan sustanciales distancias respecto a los modos hispánicos de la representación y del repertorio mismo (Domenech Rico). Después entra en escena Carlos Broschi Farinelli para hacerse cargo de los teatros de la corte además de tutelar la modernización de los Caños del Peral para transformarlo en teatro lírico y resucitar la fiesta cantada (Torrione). Poco a poco se asiste al progreso exponencial del arquetipo de la sala *all'italiana* y la incorporación del perspectivismo escenográfico que, del teatro cortesano, pasará con mayor o menor fortuna a los corrales de la Cruz y del Príncipe (Navarro de Zuvillaga), cuyas primitivas estructuras se transformarán ahora en sofisticados y aparentes coliseos dieciochescos e incorporarán todos los avances técnicos y arquitectónicos de la caja italiana y el desarrollo escenográfico —el Príncipe, en 1735; y el de la Cruz en torno a 1743 (Romero Ferrer, “Del Barroco”). Unos cambios promovidos, exigidos, también por los nuevos repertorios dramático-musicales y las mudanzas en los gustos del público.

Demasiadas vicisitudes importantes como para que no afectaran al actor o la misma literatura dramática, que ahora deberían adaptarse *sí o sí* a la nueva visualidad escénica. En el caso, incluso, del gracioso estos nuevos

componentes del espectáculo —la mayor presencia de lo musical y lo escenográfico— van a suponer una dura competencia respecto a su condición como reclamo teatral. Algo que resultaba incuestionable en las tesituras del barroco, pero que ahora obligan a una rápida adaptación a un medio en fuerte y contradictorio transcurso de transformación, donde se producirán importantes fracturas respecto a sus propias costumbres y tradiciones.

Como puede suponerse, en pleno proceso, pues, de crisis para el medio escénico, lo cierto es que aquellos anónimos, la mayor parte de las veces, “ingenios más o menos aficionados” también solían atreverse con las introducciones, loas, incluso con los entremeses y sainetes, que en clave de cierta parodia repetían los mismos temas y conflictos de la comedia seria, de manera más o menos habitual. Era algo bastante frecuente, en especial para las compañías más modestas que no podían permitirse el lujo de contar con un ingenio de primera fila para las obligadas composiciones de los dos intermedios.

Por esta razón, Nicolás Fernández de Moratín escribe en 1762 en sus *Desengaños del teatro español*:

Y advierta usted que no son los académicos de la Academia Española ni de las Ciencias de Londres o París, ni de los Arcades de Roma, sino los mismos comediantes, y aún más los poetastros o versificantes saineteros y entremeseros que andan siempre agregados a las compañías; éstos son los jueces que en España tiene la poesía. (“Desengaños” 153)

La reforma teatral del conde de Aranda de 1767 (Rubio Jiménez) pretendía poner algún tipo de coto y freno a esta situación que venía desde los años treinta de la centuria. Pretendía regularizar estos puestos de “compositor en las diversas clases de poesía dramática” —ese era, por ejemplo, el puesto de González del Castillo en 1800 en el coliseo principal de la ciudad gaditana—, a lo que consciente o no de ello contribuiría —interesante contradicción— el mayor éxito del nuevo sainete ramoniano, ante cuyo aumento de demanda y popularidad, también aumentaría los ingresos del “poeta dramático”, y por tanto su prestigio profesional, cuyo paradigma sería el novedoso estatus, la fama, así como los considerables ingresos económicos, que conseguiría el autor del *Manolo*, llegando incluso a “imponer un precio en un sistema de precios controlado por el Ayuntamiento” (Herrera Navarro, “La consideración intelectual” 37).

La nueva fortuna de los géneros breves, que además solían incorporar el reclamo de la música como asimilación de las reformas de Farinelli, en

una especie de ópera *low cost*, en muchas ocasiones en clave de parodia —lo que suponía un aliciente más de la representación—, no obstante discurre paralela a la renovación del repertorio dramático en relación, por un lado, con el expurgo del drama clásico y la comedia de capa y espada, y por otro, también respecto a la implantación de los modelos trágicos de fuerte carácter nobiliario e ilustrado, según los patrones trágicos importados desde Francia y los melodramáticos desde Italia (Carmena y Millán; Cotarelo, *Origen*). No en vano, en la pieza clave del *Manolo* (1769), además de otras intertextualidades referidas a la tradición dramática española, se incluía en clave de parodia fragmentos de su *Bayaceto* —adaptación española de Cruz del mismo melodrama heroico francés—, fragmentos de *Le Cid* de Corneille, y una parodia explícita de algunos melodramas de Metastasio (Sala Valldaura, “Las voces”). Una intertextualidad en toda regla que daba voz y legitimidad dramática a la discutida figura del gracioso, en pleno debate sobre su oportunidad y continuidad sobre las tablas: de hecho, de haberse implantado el nuevo repertorio de manera mucho más severa, y no haber existido una contestación por parte del medio o ciertos sectores de la crítica tradicional, la desaparición de esta figura teatral hubiera sido una realidad como consecuencia, además, de la desaparición de la tragicomedia lopesca y el cambio en los permeables gustos teatrales del público, que ahora podía empezar a ver todo ese mundo del gracioso como algo bárbaro, arcaico, lejano, algo de una época ya pasada. Sin embargo, no fue así, afortunadamente, aunque bien es cierto que los registros cómicos del gracioso debieron también someterse, adaptarse, a estos nuevos y emergentes escenarios más cosmopolitas.

El mismo José Espejo —uno de los cómicos más importantes del periodo— en el ensayo de la *Hormesinda*, le reprocharía al autor dicha situación. Escribe Moratín:

Espejo, que debía representar el papel de Trasmundo, esperó la ocasión de hablar al autor separadamente, y le dijo, con todo el candor de la amistad y de la ignorancia: “La tragedia es excelente, señor Moratín, y digna de su buen ingenio de usted. Yo, por mi parte, haré lo que pueda; pero, dígame usted la verdad, ¿a qué viene ese empeño de componer a la francesa? Yo no digo que se quite de la pieza ni siquiera un verso; pero ¿qué trabajo podía costarle a usted añadirla un par de graciosos?”. Moratín le apretó la mano, llorando de risa, y le dijo: “Usted es un buen hombre, tío Espejo. Estudie usted su papel, bien estudiadito; que lo demás sobre mi conciencia lo tomo”. (*Obras póstumas* XVII-XVIII)

Por esta razón los defensores del repertorio “nacional” también eran sus defensores. No en vano, si el público acudía al teatro, en buena medida era gracias a ellos:

Es útil la introducción de los graciosos en la pieza heroica y aun preciso porque como la representación es para el público y él se compone de república y vulgo es preciso contentar a este y si no se le atrae con el chiste de los graciosos y de los sainetes que intermedian no acuden a los coliseos. (Anónimo 266)

Sainete, gracioso y dramaturgo popular quedaban, pues, asociados a las esferas de una comicidad ahora muy cuestionada, quedaban atrapados en el mismo campo semántico de una ilegitimidad moral, que además se fundamentaba en el hecho concreto de que gracioso y dramaturgo en numerosos casos eran dos planos del mismo oficio, que no era otro que escribir y representar el sainete: esto es, construir —según la ilustración más severa— un discurso asociado a la barbarie y el poco decoro que debían exhibir todos los componentes de la función dramática. De ahí la mala y contradictoria imagen de estos “poetas tonadilleros” que sin embargo, como en el caso de Cruz y gracias a su estatus económico, contribuyeron a empezar a dignificar como profesionales del arte dramático al dramaturgo y al cómico, alejándolos, aunque con mucha dificultad, de sus ecos y herencias barrocas.

OBRAS CITADAS

Álvarez Barrientos, Joaquín. *Los hombres de letras en la España del siglo XVIII. Apóstoles y arribistas*. Madrid: Editorial Castalia, 2006.

Andioc, René y Coulon, Mireille. *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2008 (2ª ed.).

Angulo Egea, María. “El gracioso en el teatro del siglo XVIII”. En *La construcción de un personaje: el gracioso*. Ed. Luciano García Lorenzo. Madrid: Fundamentos. 383-412.

Anónimo. *Assumpto 18. ¿Qué será más útil para civilizar una nación e ilustrarla, la comedia o la tragedia?* Ms. BNM, 11047. 260-283.

- Armona y Murga, José Antonio de. *Memorias cronológicas sobre el Teatro en España* (1785). Ed. Emilio Palacios Fernández, Joaquín Álvarez Barrientos y M^a del Carmen Sánchez García. Vitoria: Diputación Foral de Álava, 1988.
- Carmena y Millán, Luis. *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde el año 1738 hasta nuestros días*. Madrid: ICCMU, 2002.
- Cotarelo, Emilio. *Historia de la zarzuela, o sea del Drama Lírico en España, desde su origen a finales del siglo XIX*. Madrid: Tipografía de Archivos, 1934.
- _____. *Origen y establecimiento de la Ópera en España hasta 1800*. Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1917.
- Coulon, Mireille. “De lo difícil que es devolverle al César de los saineteros lo que le pertenece”. *El Teatro Español del siglo XVIII*. Ed. Josep Maria Sala Valldaura. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida. 1996. I: 267-287.
- _____. “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*. Ed. Luciano García Lorenzo. Madrid: CSIC, 1983. 235-247.
- Cruz, Ramón de la. *Sainetes*. Ed. Josep Maria Sala Valldaura. Estudio preliminar de Mireille Coulon. Barcelona: Crítica, 1996.
- Domenech Rico, Fernando. *Los Trufaldines y el Teatro de los Caños del Peral*. Madrid: Fundamentos, 2007.
- Fernández de Moratín, Leandro. *La comedia nueva*. Ed. Jesús Pérez Magallón. Estudio preliminar Fernando Lázaro Carreter. Barcelona: Crítica, 1994.
- Fernández de Moratín, Nicolás. “Desengaños al teatro español”. En *La Petimtra. Desengaños al teatro español. Sátiras*. Ed. David T. Gies y Miguel Ángel Lama. Madrid: Editorial Castalia. 145-197.
- _____. *Obras póstumas*. Londres: Imprenta Española de M. Calero, 1825 (2^a ed.).

Fernández Gómez, Juan F. *Catálogo de entremeses y sainetes del siglo XVIII*. Oviedo: IFES. XVIII de la Universidad de Oviedo, 1993.

González Troyano, Alberto. "Teatro y cultura popular en el siglo XVIII." *Draco. Revista de Literatura Española* 2 (1990): 193-211.

Herrera Navarro, Jerónimo. "La consideración intelectual y social del sainetero en la España de la Ilustración." En *Juan Ignacio González del Castillo (1763-1800). Estudios sobre su obra*. Ed. Alberto Romero Ferrer. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2005. 33-66.

_____. "Hacia la profesionalización del escritor: el dramaturgo a fines del siglo XVIII en un *Discurso* dirigido a Armona". En *El siglo que llaman ilustrado. Homenaje a Francisco Aguilar Piñal*. Ed. Joaquín Álvarez Barrientos y José Checa Beltrán. Madrid: CSIC, 1996. 529-541.

Leza, José Máximo. "Al dulce estilo de la culta Italia. La escena musical madrileña en tiempos de Nebra". *Scherzo* 17 (2002): 120-123.

Navarro de Zuñiga, Javier. "Entre dos luces: la evolución de la escenografía". *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo* 19 (2013): 253-279.

Oehrlein, Josef. *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*. Madrid: Editorial Castalia, 1993.

Palacios, Emilio. *El teatro popular español en el siglo XVIII*. Lleida: Milenio, 1998.

Romero Ferrer, Alberto. "Del Barroco a la Ilustración: teatro, parodia y desmitificación". *Edad de Oro* 31 (2012): 255-276.

_____. "Ya no se va al teatro por la comedia, sino por sainetes y tonadillas: Nifo frente al sainete en la batalla teatral de la Ilustración". *Anuario de Estudios Filológicos* 36 (2013): 123-145.

Rubio, Jesús. *El conde de Aranda y el teatro*. Zaragoza: Ibercaja, 1988.

Sala Valldaura, Josep Maria. *De amor y política: la tragedia neoclásica española*. Madrid: CSIC, 2005.

_____. “Las voces del Manolo, de Ramón de la Cruz». En *El mundo hispánico en el Siglo de las Luces*. Madrid: Editorial Complutense, 1996. II 1163-1180.

Torres Villarroel, Diego. *Visiones y visitas de Torres con don Francisco de Quevedo en Corte*. Ed. Russell P. Sebold. Madrid: Espasa-Calpe, 1976.

Torrione, Margarita. “Fiesta y teatro musical en el reinado de Felipe V e Isabel de Farnesio: Farinelli, artífice de una resurrección”. En *El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso. Retrato y escena del Rey*. Ed. D. Rodríguez Ruiz. Madrid: Patrimonio Nacional, 2000. 220-240.