

POR UNA MORFOLOGIA TIPOLOGICA DEL SAINETE
(A PARTIR DE GONZALEZ DEL CASTILLO)

Por José M^a Sala Valldaura

No parece posible una definición, breve y totalizadora, de los sainetes de González del Castillo, aunque el análisis de su estructura sirve para encuadrarlos dentro de unos límites no demasiado amplios. Buscar un eventual sainete arquetípico del autor gaditano llevaría además a una abstracción excesiva, cuando ni se pretende hallar los universales del subgénero ni la obra del sainetero andaluz de finales del siglo XVIII, por muy representativa que la consideremos, bastaría para empresa tan general. En esta recopilación de las características estructurales de los sainetes de González del Castillo, me limito pues a establecer ordenadamente las bases de su composición, convencido de que ello puede servir de ayuda para estudios globales e, incluso, de que tales estudios conducirían a menudo a parecidas afirmaciones (1). A partir de dichas estructuras semántica y sintáctica, intentaré fundamentar asimismo una estructura de la acción, *un sistema semántico y sintáctico de la función de los personajes*, es decir, una morfología tipológica. Su interés, para la comprensión profunda del género del sainete y de la práctica narrativa y teatral, se revela también de manera muy clara (2).

En un plano general, puede afirmarse que el sainete de González del Castillo es el resultado del desarrollo de una anormalidad: esencial e intrínseca tanto en las damas, petimetres, cortejos, abates, etc. de acuerdo con su extravagancia, como en payos, hidalgos y otros tipos rurales, dada su ignorancia; producto sólo de una desviación —por exageración, mimesis de las clases altas...— en los protagonistas populares urbanos, especialmente majos y majas.

La situación inicial o es de normalidad, caso bastante común en sainetes de ambiente urbano y tipología popular; o de normalidad amenazada por un acontecimiento, como en los sainetes burlescos del payo; o —con un elemento dinámico implícito o explícito— de falsa normalidad, anormalidad inicial o previa. A pesar de esta variedad, hay tres funciones comunes a cualquier situación inicial: la ambientadora; la introductora, directa o indirectamente, de la acción; y la presentadora de personajes.

Como se desprende del párrafo anterior, no siempre es necesario un motivo inicial explícito: no lo es para varios sainetes, en particular para los de marco escénico urbano con tipos pertenecientes a las clases alta o media. En cambio, González del Castillo parece tener que justificar el interés por los personajes campesinos mediante un acontecimiento social (que permite evi-

denciar la ignorancia y su burla) y estar obligado a romper la cotidianidad de los majos para darles el papel de protagonistas. El baile, la boda, los toros y, en los niveles campesinos, también la recluta son los motivos iniciales más usados.

Inexistente o rota la normalidad, la intriga crece linealmente o —en *Los literatos* y *El cortejo substituto*— de modo radial. (La existencia en algunos sainetes de escenas independientes de la acción narrativa nuclear se basa en la importancia del “burlarse de” y se justifica por los efectos cómicos, salvo en *El marido desengañado*, cuyo *party* sirve para incrementar el suspense). La oposición del antagonista al actuante, a veces por medio de un destinatario y a veces con la colaboración de adyuvante o adyuvantes, enreda la trama. Cuyo proceso verbal puede ir en consonancia con el factual, aunque lo más frecuente es su contraste —cómico y anormalizador—: en unas ocasiones, los hechos desmienten las palabras simultáneamente; en otras, con posteridad e incluso con anterioridad. A este propósito, conviene tener en cuenta la complejidad del teatro como espectáculo, al valerse de otros códigos aparte del verbal: la expresión corporal —mímica, gesto, movimiento—, su apariencia, etc., según señala Tadeus Kowzan (3), y también, gracias a la falsa realidad del escenario y a la complicidad del espectador, la potenciadora dualidad Dentro/Fuera (4).

Las bases semánticas que permiten la gradual anormalización del sainete son tres: una en relación con la circunstancia histórica vigente, con la aceptación minoritaria de las clases altas de un nuevo código social, que *transgrede* la moral establecida; las otras dos, tradicionales, cifradas en “burlar” y “engañar”. En éste último caso, reducible a “burlar a... para...”, se distinguen el engaño directo, dos engaños en oposición y la inversión de predicado, con la ayuda de “pegar”.

Las relaciones sintácticas (posibles, como veremos, merced a los personajes desencadenadores y enlaces) entre las secuencias suelen ser de implicación, mientras que el énfasis acostumbra a conectar las oraciones de cada secuencia (5). Cabe sin embargo, entre las distintas partes, la yuxtaposición o sucesión no causal —ya sea por independencia de marco y personajes, ya sea por sucesivas salidas de éstos para dialogar con el personaje axial— y el énfasis.

Si la autonomía de alguna escena supone una voluntad cómica y una ambientación costumbrista, la ausencia de normalidad final indica poca sustancia temática y escasa entidad tipológica, amén de una mayor relación con los entremeses y pasillos menos ambiciosos. Pero casi siempre el sainete acaba con el regreso a una situación de normalidad, con la actividad del personaje-solución, y en una sola escena. (Únicamente alargan a dos o más escenas el regreso al estatismo previo o inicial, la tercera parte de *El soldado fanfarrón* y la segunda de *La casa de vecindad*). El comentario moralizador puede poner fin a sainetes con tema de actualidad y personajes urbanos de clase media o alta; la afirmación de valores populares, a sainetes con majos como protagonistas.

“Castigar” es la consecuencia final de “transgredir” y generalmente “pelear”; también de “engañar”. En cambio, cuando la burla se mueve gracias a la superioridad del espectador frente a la acción y, además, las denotaciones éticas son mínimas, basta con que “se vaya” (“irse”) el objeto, el su-

jeto activo o pasivo de la faccía. Una relación de causa-efecto une, pues, “transgredir” y “engañar” con “castigar”; un final yuxtapuesto puede zanjar, por contra, la mera burla.

Sobre una base semántica y sus relaciones sintácticas (secuencias y oraciones dramáticonarrativas) apoyamos una estructura funcional de las acciones; “c’est l’apparition de la relation entre les termes qui est la condition nécessaire de la signification”, indica A. J. Greimas (6). Dado el funcionalismo de los personajes, puede aventurarse la hipótesis de que éstos forman parte del sistema semántico y sintáctico y, en consecuencia, de que encarnan papeles activos o necesidades nexuales de la intriga. Se establece con ello una morfología tipológica y una primera división: personajes con funciones en la acción; personajes requeridos por la estructura. Y por función de un personaje entendemos su incidencia en el desarrollo de la acción, según V. Propp (7).

Si partimos del conjunto general de figuras que aparecen en los cuarenta y tres sainetes de González del Castillo (8), de sus cuatrocientos sesenta y tres personajes —amén de payos, reclutas, disfrazados, etcétera, que no hablan—, podemos establecer una media de “dramatis personae” ligeramente superior a diez. En un extremo, *Los palos deseados* con cuatro intérpretes, *Los naturales opuestos* y *El recibo del paje* con cinco, y *Los caballeros desairados*, *El gato* y *La inocente Dorotea*, con seis. En otro, *El baile desgraciado* y *el maestro Pezuña*, con dieciocho; la primera parte de *La casa de vecindad*, con diecisiete; con uno menos, *Los majos envidiosos* y *El lugareño en Cádiz*; con quince, buñoleras, vendedores y ministros de la justicia, *La feria del Puerto*; con catorce, alguacil y disfrazados, la segunda parte de *La casa de vecindad*; etcétera. Teniendo en cuenta además la composición de las compañías teatrales (9), cabe extraer los siguientes puntos: la acción o intriga necesita, al menos a veces, pocos personajes; los sainetes con mayor reparto son los más ambientados y se caracterizan por tener un propósito costumbrista, poseer *parties* o marcos escénicos realistas. La hipótesis avanzada más arriba (los tipos forman parte de los sistemas semántico y sintáctico) tiene, pues, el respaldo de la primera y más general conclusión.

Morfología funcional de la acción

Dejando a un lado algunos casos en que el personaje ejerce una doble función (especialmente una en el desarrollo, la de adyuvante, y otra en el final de la acción, como personaje solventador; así, Ambrosio en *Los naturales opuestos* y el sargento en *El recluta por fuerza*), a cada tipo corresponde una sola: bien es el protagonista o actuante (A), o bien su antagonista u oponente (B) —en el primer plano de la acción; o sirve de adyuvante de uno de los dos (C), o es el destinatario de la acción (D)— en el segundo plano. Las posibles combinaciones de estas cuatro funciones integran todas las variantes, todo el potencial sistema morfológico de la intriga.

El modo más simple es la oposición entre protagonista y antagonista:

I) A vs. B(B', B'', B'''...)

En este caso —para mayor desarrollo, radial— hay varios oponentes del

actuante: *El cortejo substituto*, *Los literatos*, *El médico poeta*, entre algunos más, lo ejemplifican.

Cabe una segunda posibilidad con la duplicación de este antagonismo. En *El recibo del paje*, marido y mujer se oponen entre sí al igual que paje y criada:

II) A vs. B
 A' vs. B'

A la oposición que relaciona protagonista con antagonista es posible añadir un adyuvante:

III, 1) A vs. B
 C

O bien,

III, 2) A vs. B
 C

En aquel caso (III,1), el actuante es auxiliado en la trama por un tercero contra la oposición del antagonista. Así, el "público" —los actores disfrazados— son el adyuvante de Vicenta en su lucha con los compañeros (*El desafío de la Vicenta*). El alcalde colabora con las mujeres en su oposición a los maridos (*El triunfo de las mujeres*), hasta convertir en actuantes a quienes eran al principio de la intriga antagonistas.

En el segundo caso (III,2), el adyuvante está al servicio del oponente. Ocurre de este modo en aquellos sainetes con un conflicto sentimental, sin que la situación alcance a ser la propia del triángulo amoroso; un ejemplo lo aclara: Lamberto o el protagonista se enfrenta con Casimira, su mujer y oponente, ayudada en su comportamiento y en su acción por los médicos y el cirujano (*El marido desengañado*). La misma estructura de funciones y relaciones late en *La mujer corregida y el marido desengañado*.

Una cuarta posibilidad es el triángulo amoroso (dos hombres que rivalizan por una mujer), sin la colaboración de personajes secundarios:

IV) A vs. B
 D

Constituye una excepción *El letrado desengañado* por tomar el papel activo la mujer que quiere a Tadeo y se opone a don Pedro, el letrado. Con doble actuante, doble oponente y doble destinatario discurre *La feria del Puerto*. Con varios personajes oponentes, suavizado el conflicto amoroso, *El café de Cádiz*.

Una mayor complejidad que la del modelo cuatro tienen los sainetes burlescos de los tipos tradicionales avaro y tutor (en algunas ocasiones como variaciones del triángulo):

V) A vs. B
 C
 D

"A" es el amante que con la ayuda de los criados o el aya (C) pretende casarse con la inocente doncella (D) y se opone, hasta vencerle, al avaro y egoísta tutor (B): *La inocente Dorotea*, *Los palos deseados*, *El liberal* y aun el núcleo central de *El robo de la pupila en la feria del Puerto*.

Tiene mayor interés —por la mayor riqueza que suponen en la caracterización del personaje y en la estructura dramáticonarrativa— los sainetes en los que hay un desplazamiento de funcionalidad: en *El día de toros en Cádiz*, Canuto pasa de adyuvante de Eusebio a desencadenante y adyuvante de la nueva oposición entre Clara y Carmen.

Sólo un doble esquema con desplazamientos puede ilustrar la base funcional de *El gato*:

- | | | | |
|----|--------------------|-----|---------|
| a) | A | vs. | B |
| | (Nicolás) | | (Rita) |
| | C | | |
| | (Pablo) | | |
| | | | C |
| | | | (María) |
| b) | A' | vs. | B' |
| | (Nicolás-
Rita) | | (María) |

Todos los sainetes de González del Castillo son reducibles —incluso *El maestro de la tuna*— a estos modelos en los que la función del actuante versus la del oponente es la primordial. Una mayor complejidad morfológica se alcanza con la presencia de adyuvantes y destinatarios o con la duplicidad de la relación antagónica principal, especialmente cuando ésta se vale del desplazamiento del papel de un personaje. Esto último interesa, más allá del análisis estructural, como revelador de una mayor complejidad del tipo.

Otras conclusiones afectan al estudio de la ideología: el *rol* de oponente que representa siempre la petimetra, no tanto por ser mujer como por su anormalidad social; el caso singular de un petimetre actuante, con un final insólito (*El cortejo substituto*); la variedad de funciones encarnadas por majos y majas, representativa de su mayor complejidad de comportamiento y de “su” mayor aportación ideológica; la exclusiva misión activa —índice de su defensa y necesaria a causa del regreso final a la normalidad— del marido; etcétera.

Morfología de la estructura

La sintagmática narrativa de los sainetes, según la clasificación que acabamos de intentar, parece susceptible de ser sistematizada. Algo similar puede hacerse en el terreno de la composición (10), procurando diferenciar primeramente de los personajes de la base estática de una o varias escenas, aquéllos otros que contribuyen a la sintaxis dinámica de la intriga. Y, en segundo lugar, esforzándose en distinguir las diferentes misiones nexuales que afectan a la citada sintaxis, al inicio, durante el desarrollo y en el desenlace de la acción.

A) Personajes principalmente ambientadores

En estrecha relación con el marco escénico exterior y realista, y por tanto como inicio de la obra o de un espacio teatral, aparecen los personajes am-

bientadores. No son tanto acompañamiento de figuras importantes como elementos vivientes de la animación colorista.

Por lo general, su presencia en el escenario es aprovechada para ejemplificar la condición del protagonista, montar un breve y gracioso diálogo (*El lugareño en Cádiz, El robo de la pupila en la feria del Puerto...*) e incluso dar pie al motivo inicial, como en *Los zapatos*, cuyo protagonista ofrece un buñuelo a Mariana para trabar amistad con ella. Pero se trata siempre de una tarea secundaria, pues prevalece la de ambientar.

Otras veces —los payos y las payas en *Felipa la Chiclanera*; soldados y reclutas de la bandera en *El recluta por fuerza*, hasta el zapatero, Teresa y María en el comienzo de *La casa de vecindad*—, el papel representado es el de verdadero comparsa, necesario para dar cuerpo y verosimilitud a determinada acción y a determinado ambiente.

Acaso sean los disfrazados que acompañan al juez de *La casa de vecindad, segunda parte*, los de menor funcionalidad en toda la tipología de los sainetes de González del Castillo, ya que ni hablan ni tienen necesidad de llevarse preso a alguien. Sólo una mínima función ambientadora justifica su aparición en escena.

B) Personajes nexuales

No ya al servicio principal de la base estática, sino de la acción, nos encontramos con un buen número de personajes que intervienen por necesidades de composición de la intriga: sostienen el entramado de las secuencias, aunque no tomen parte activa en ellas. (Un adyuvante, sin embargo, puede ser personaje enlace o solución). La situación en la obra influye en la labor que se desempeña, por lo que clasificamos a estos personajes en cuatro grupos a partir de su lugar y su misión: personajes presentadores, personajes desencadenadores, personajes comentaristas, y —con un papel más importante en la intriga— personajes solución.

Toda obra narrativa necesita de estas figuras informativas o ejecutivas, que Propp no considera encarnaciones de una función sino meros “elementos auxiliares que sirven de lazo entre las funciones” (11). Excepción hecha del personaje-solución, que encarna a veces una función activa en el sainete, las demás figuras son enlaces en el sentido más amplio de la palabra y sirven “para establecer —como escribe C. Lévi-Strauss— (12) una relación inmediata entre dos personajes, o entre un personaje y un objeto, cuando las circunstancias de la narración no habrían permitido más que una relación mediata”. *El día de toros en Cádiz* puede ilustrar las distintas tareas nexuales realizadas por los personajes.

El primer diálogo entre Clara y su criada sirve para presentar el problema y el motivo iniciales. La llegada de Ignacio refuerza la presentación con los comentarios a que la situación da lugar:

“Ignacia.	¿Pues qué tienes, Clarita?
Clara.	Que no tengo ni una blanca.
	[...]
Clara.	Yo me muero.
Ignacia.	Y con razón; porque no es decible cuánta reputación en los toros una buena moza alcanza” (13)

La criada anuncia poco después la presencia en la casa de los silleteros, e Ignacia, cumplida su labor de comentadora de la importancia social de los toros y de la general estrechez económica, se va. Ambrosio, el ropavejero a quien se ha llamado para empñear el colchón, remacha lo afirmado.

La sirvienta anuncia luego a Canuto, al que presenta con esta caricaturización:

“Simeona. El es largo
y angosto como sotana,
moreno, mal encarado,
y tiene unas patillazas
que parecen dos orejas
como de perros de aguas” (14)

El recién llegado —personaje enlace— introduce la complicación central de la trama, al informar que Eusebio no sólo mantiene relaciones con la petimetra Clara, sino también con la maja Carmen. Eusebio compra el silencio de Canuto y jura con falsedad a Clara que no tiene tratos con gente del pueblo.

En un nuevo marco escénico, el campo, los vendedores ambientan pregonando sus mercancías. Canuto, borracho, habla con un nuevo comentarista, el marinero Norberto, personaje que permite descubrir a las claras el modo de ser de su amigo y, más tarde, conocer a Carmen. Esta es informada por el personaje enlace, Canuto, de que Eusebio corteja a una petimetra.

El diálogo entre dos figurones abre un paréntesis cómico en este momento importante de la acción, que proseguirá, acrecentado el interés por la pausa, con las peleas entre la dama y la maja, el caballero y el tuno. Acude la guardia cuando Canuto finge haber sido herido por la espada de Eusebio y resuelve el conflicto.

En pocos sainetes aparecen personajes que presentan, comentan, conectan y resuelven, como en *El día de toros en Cádiz*. Más a menudo, alguno de estos cometidos es innecesario para la estructura de la acción. Pero, sea de un modo o de otro, no varían mucho la substancia y la forma de estas misiones.

La *presentación* puede hacerse mediante una o varias preguntas, mediante el anuncio de una salida a escena o por una información sobre los atributos de un personaje. Tadeo permite que el marqués exponga su afición plebeyista gracias a una serie de preguntas, al igual que Pepillo en *La feria del Puerto*; Curro, en cambio, da pie con su llegada a que el mismo marqués de *Los caballeros desairados* manifieste su pasión por los toros. Don Juan, inquiriendo y comentando, pone en antecedentes al público de *El médico poeta*. El sacristán de *Felipa la Chiclanera* nos explica también el acontecimiento inicial del sainete, y algo parecido hacen en el suyo Perico y Manolo:

“Perico. [...] ¿a qué viene ese jaleo que se ha armao tan de pronto?
Manolo. ¡Toma; ahora preguntas eso! Que la Tomasa ha venido hoy desde Cádiz al Puerto; y la Bastiana [...]” (15)

La lista podría alargarse: Basilia en *El marido desengañado*, Pedro en *La inocente Dorotea*, Antonio en *El robo de la pupila en la feria del Puerto*,

NOTAS

- (1) Por evidentes razones de extensión, esbozo solamente unas conclusiones sobre la estructura semántica y sintáctica de los sainetes de González del Castillo, para cuya justificación y desarrollo remito al capítulo "Composición" de mi tesis doctoral, *Juan Ignacio González del Castillo*, Universidad Central de Barcelona, 1976, II pp. 481-570.
- (2) Sigo a Vladimir Propp, para quien "el método de análisis de las narraciones según las funciones de los personajes se muestra útil para los géneros narrativos y dramáticos no sólo del folclore, sino también de la literatura" ("Estructura e historia en los estudios de los cuentos", en C. Lévi-Strauss y V. Propp, *Polémica*, Madrid, Ed. Fundamentos, 1972, p. 76).
- (3) T. Kowzan, "El signo en el teatro", en VV.AA., *El teatro y su crisis actual*. Caracas, Monte Avila Ed., 1969.
- (4) Vid. C. Pérez Gallego, "Dentro-fuera y presente-ausente en teatro", en *Semiótica del teatro* (ed. J.M^a. Díez Borque-L. García Lorenzo), Barcelona, Ed. Planeta, 1975.
- (5) Quizá convenga recordar que "la secuencia consta de una serie de oraciones que percibimos como acabada, como susceptible de constituir una historia independiente". (T. Todorov, *Gramática del Decamerón*, M., Taller de Ediciones J.B., 1973, p. 40).
- (6) A.J. Greimas, *Sémantique structurale*. París, Libr. Larousse, 1966, p. 19.
- (7) "Por función, entendemos la acción de un personaje definida desde el punto de vista de su significación en el desarrollo de la intriga". Vladimir Propp, *Morfología del cuento*, M., Ed. Fundamentos, 1971, p. 33.
- (8) Juan Ignacio González del Castillo, *Obras completas* (pról. Leopoldo Cano). M., Librería Suc. Hernando, 1914, 3 vols.
- (9) El gracioso y la graciosa, generalmente tercera pareja en las obras largas, protagonizaban los sainetes, que solían ser escenificados con la ayuda en los papeles más importantes de los dos galanes, las dos damas y el barba. (Cfr. sobre la formación y composición de las compañías: Emilio Cotarelo, *Don Ramón de la Cruz y sus obras. Ensayo crítico y bibliográfico*. M., Impr. José Perales y Martínez, 1899, apéndice; y Hannah E. Bergman, introd. a *Ramillete de entremeses y bailes nuevamente recogido de los antiguos poetas de España. Siglo XVII*. M., Ed. Castalia, 1970, p. 44).
- (10) "Composición" equivale a "la sucesión de las funciones, tal como es dada por el cuento mismo" o, en nuestro caso, por el sainete. V. Propp, *art. cit.*, en *Polémica*, p. 62.
- (11) V. Propp, *ibid.*, p. 81. Para él, estos elementos forman parte de una materia residual después del análisis de las funciones, al igual que las motivaciones, según comenta C. Lévi-Strauss, "La estructura y la forma", también en *Polémica*, p. 18.
- (12) C. Lévi-Strauss, *ibid.*, p. 18.
- (13) J.I. González del Castillo, *El día de toros en Cádiz, op. cit.*, I p. 348.
- (14) J.I. González del Castillo, *El día de toros en Cádiz, op. cit.*, I p. 354.
- (15) J.I. González del Castillo, *El soldado fanfarrón, cuarta parte*, en *op. cit.*, II p. 433.
- (16) Ph. Hamon, "Pour un statut sémiologique du personnage", en VV.AA., *Poétique du récit*, París, Ed. Payot, 1977. (Cit. por Antonio Tordera, "Teoría y técnica del análisis teatral", en Jena-ro Talens et al., *Elementos para una semiótica del texto artístico*. M., Ed. Cátedra, 1978, p. 193).