



COLABORADA, REFUNDIDA Y ADAPTADA: *CUANTAS VEO TANTAS QUIERO*, UN ENREDO DE COMEDIA DE DOS INGENIOS DE LA CORTE

*COWRITTEN, REWRITTEN AND ADAPTED: CUANTAS VEO TANTAS QUIERO, AN INTRIGUE OF A COMEDY BY TWO TALENTED PLAYWRIGHTS FROM THE COURT OF MADRID*

**Gema Cienfuegos Antelo**

Instituto del Teatro de Madrid  
Universidad Complutense  
([gema.cienfuegos@gmail.com](mailto:gema.cienfuegos@gmail.com))



**Resumen:** La comedia *Cuantas veo tantas quiero* (1666) fue escrita de consuno por Francisco de Avellaneda y Sebastián Rodríguez de Villaviciosa, segundones de la escuela de Calderón cuya producción se especializó en entremeses y comedias colaboradas. “Amor trompero o mazorquero”, como reza la primera parte del refrán que titula la pieza, es amor tramposo o mentiroso, según *Autoridades*; tal es el peculiar *ars amandi* que practica el galán protagonista de esta comedia de enredo, que gozó de una notable vitalidad en los coliseos del XVIII y XIX, tanto la original como la refundida por Dionisio Solís en 1816. En este artículo, además de dar a conocer pormenores de interés de la pieza (autoría compartida, circunstancias de representación, recepción, crítica, etc.), se ofrece un estudio de la *refundición* decimonónica.

**Palabras clave:** Siglo de Oro; Comedia de enredo; Comedia colaborada; Refundición; Adaptación.

**Abstract:** The comedy *Cuántas veo tantas quiero* (1666) was written in collaboration by Francisco de Avellaneda and Sebastián Rodríguez de Villaviciosa, disciples of Calderón, both of whom specialized in “entremeses” (short farces) and cowritten comedies. “Amor trompero o mazorquero,” as the first part of the saying that gives name to the play goes, is a crooked or cheating love, according to Autoridades (RAE’s *Dictionary of Authorities*). Such is the peculiar *ars amandi* practised by the leading male character in this comedy of intrigue, which enjoyed remarkable vitality in coliseums during the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> centuries, both the original and the 1816 rewritten version by Dionisio Solís. Apart from presenting interesting details of the play (co-authorship, performing context, reception, reviews, etc.), this article offers a study of the 19<sup>th</sup> century rewritten version.

**Keywords:** Spanish Golden Age, comedy of intrigue, cowritten comedy, rewriting; adaptation.

En su *Arte nuevo de hacer comedias* Lope confesaba escribir las suyas contra los preceptos clásicos, “dorando el error del vulgo”, quien “mandarme puede –decía– con sus leyes”. Casi dos siglos después se preguntaba Nicolás Fernández de Moratín en *La petimetra*: “¿Y cómo, aunque están sin Arte, agradan tanto nuestras comedias?”<sup>1</sup> Hallaba la respuesta el ilustrado en la propia “obstinación del vulgo” por unos personajes, asuntos y estructuras cómicas tan denostados por la crítica neoclasicista como aclamados en las plateas de épocas sucesivas, sin apenas distingos entre las versiones originales y los frutos tardíos de las refundiciones decimonónicas:

Si bien es cierto que las refundiciones se orientan más hacia la funcionalidad, y por lo general, denotan cierta ausencia de ritmo y de agilidad con respecto a los modelos barrocos, el público va a recibir con igual entusiasmo esta obras. Como se encargó de estudiar Nicholson B. Adams [1936] y como ha cifrado luego David T. Gies [1989], durante la época más activa de las refundiciones (1820-1833), en las tablas de Madrid se llevaron a escena más obras del teatro áureo que del propio periodo: el 75% del total de las representaciones fueron obras refundidas. (Ruiz Vega 1998, 57)

Buen ejemplo de ello es la comedia *Cuántas veo tantas quiero*<sup>2</sup>, escrita de consuno por Francisco de Avellaneda y Sebastián Rodríguez de

Villaviciosa, segundones epígonos de la escuela de Calderón que fueron asiduos entremesistas y eventuales colaboradores en el suministro de comedias para el voraz consumo de corral y de Palacio durante la segunda mitad del Seiscientos (Cienfuegos 2008a, 2008b). Nuestra pieza se imprimió por primera vez en la *Parte XXV de comedias escogidas* en 1666<sup>3</sup> y, aunque no existen datos de ninguna representación cercana a ese año, el texto aporta referencias clave para su contextualización: una extensa tirada de versos relata los festejos organizados en la villa pacense de Zafra con motivo del nacimiento del príncipe Carlos; por tanto, la fecha *ab quo* de su composición rondaría la de aquel acontecimiento, acaecido el 6 de noviembre de 1661.

“Amor trompero o mazorquero”, como reza la primera parte del refrán que da título a la pieza, es amor tramposo o mentiroso, según el *Diccionario de Autoridades*; tal es el peculiar *ars amandi* que practica el galán antojadizo e inconstante que protagoniza esta disparatada comedia de enredo, que gozó de una notable vitalidad en los coliseos del XVIII y XIX, tanto en la versión original áurea como la refundición realizada por Dionisio Solís en 1816<sup>4</sup>.

#### ■ EL TIPO DE GALÁN PROMISCUO: “QUE ES DE TETA/ EL AMOR DE ESTE GALÁN”<sup>5</sup>

Los motivos que explican la modernidad de una obra como *El amor al uso de Antonio de Solís* (1640), según Frédéric Serralta, sirven también para nuestra comedia en varios aspectos: el tratamiento cómico del donjuanismo, “la sistemática autoproclamación de su libertad sentimental” y ciertos amagos de las damas por liberarse de sus ataduras convencionales, aun contrarrestados por el obligado cumplimiento del decoro (Serralta 1992). El tipo de galán voluble y frívolo que protagoniza nuestra colaborada tiene una amplia presencia en el teatro desde las primeras décadas del siglo XVII. El propio Lope lo perfiló en varias de sus obras: *La dama boba* (1613), *La moza de cántaro* (c.1625), *El perro del hortelano* (c.1613) o *El acero de Madrid* (c1608), entre otras (Oliva 1998). Más avanzado el siglo, otros dramaturgos continuaron dando protagonismo a este tipo donjuanesco, reacio a los nobles usos amorosos, aderezados con promesas de firmeza y suspiros, y entregado, más bien, al amor interesado, o al simple interés de la novedad de la dama: los encontramos en *No hay burlas con el amor* (1635) y *Mañanas de*

*abril y mayo* (1640), de Calderón, y en *Abrir el ojo* (1642), de Rojas Zorrilla, comedias todas ellas de no poca fama, que presentan un tratamiento cómico de su don Juan particular. Son “hermanos menores” de *El burlador de Sevilla* (c1627), los cuales “al fin y al cabo no deshonoran a nadie, sus pecados no son de acción sino de intención, por lo cual su castigo no será el infierno sino, mediante la boda del desenlace, su condena a la monogamia final” (Serralta 1992, 93). Aparte de los matices que singularizan a cada uno de estos seductores clásicos, en la segunda mitad del siglo se advierte una notable evolución del tipo, tal y como señala Arellano:

La extensión de los agentes cómicos en la segunda mitad del XVII va acercando a la comedia de capa y espada [...] a los grados cómicos del entremés, de la comedia de figurón y de la burlesca, con una progresiva degradación de los personajes nobles, que en la etapa intermedia habían alcanzado su más decoroso nivel. (Arellano 1994, 108)

En ese grado de evolución se encuentra, precisamente, nuestro don Pedro de Guzmán, una de las versiones más burlescas del galán de comedia: un faldero que seduce por mero entretenimiento, un picaflor que toma su definición del barbero de *Por el sótano y el torno* (c.1623), de Tirso, que “de cuantas mira es galán,/ que es de aquestos del refrán/ cuantas veo tantas quiero”<sup>6</sup>, o del Teodoro de *La bella malmaridada* (c.1598), de Lope, que comenta de sí mismo: “sin duda dicen por mí/ lo del asno con la toca/ toda mujer me provoca,/ lo que no quise, no vi/ cuantas veo tantas quiero,/ en mi vida tuve envidia/ sino al turco” (*TESO*). Lo del “asno con la toca” roza ya el nivel villanesco: son los mismos términos en que se expresa *El enamorado* del entremés así titulado de Quiñones de Benavente:

Tengo el gusto del mozo primerizo  
que, derretido cuanto lisonjero,  
cuantas mujeres veo tantas quiero.  
Ninguna más que otra me provoca,  
haré el amor a un orinal con toca,  
que a un jumento con ella ya le he dicho  
dulzuras y requiebros, y él, muy grave,  
abriéndome dos jemes de cabeza,  
con dos coces pagó tanta firmeza. (*TESO*)

Tamaña volubilidad confiesa nuestro don Pedro: “En toda mi vida vi/ dama, hermosa o desigual,/ que me pareciera mal,/ pero a ninguna creí” (vv. 302-305). Ni “desiguales”, ni gordas, ni viejas: este amante al uso no discrimina mujer alguna, ni altas doñas, como la mencionada “de Fonfrida”, ni Juanas o Tomasas entremesiles que le sacan los cuartos y, también, las vergüenzas en los “billetes” escritos donde le plantan mensajes llenos de descaro que el chispeante Coletto le hace leer ante el segundo galán, don Juan de Mendoza, antagonista virtuoso y convencional para mayor desdoro de su figura. Y así son las “víctimas” de su ímpetu amoroso: o esquivas, o tomajonas, o tan mudables como él. Todas sus conquistas las lleva asentadas por escrito Coletto que, además de degradar a su amo cantando sus más inconfesables líos de faldas, se encarga de sacar a escena toda la tropa villanesca con quien él y su noble amo se tratan. Ambos comparten la opinión de que las mujeres no merecen mayores finezas, “porque ellas son tan mudables/ que no ha vivido jamás/ en tierra firme ninguna” (vv. 745-747), en lo cual se reafirma Coletto por propia experiencia:

Ejemplo: tres días ha  
que averiguamos a una  
que en una calle no más  
hablaba a cuatro, que eran  
–si por enojo no lo ha–  
un regidor y un barbero,  
un sastre y un colegial,  
con yo y el cochero: seis. (vv. 748-755)

Es por eso que don Pedro practica un amor de calavera, pero ni es burlador, ni amigo de pendencias, pues es un vicio el suyo que da risa, un donjuanismo desvaído por las gangas que enamora, su desgana y su noble aburrimento:

El ser amigo de todas  
sin buscar más circunstancias  
que entretenerme he tenido  
por costumbre; que el que ama  
y, rendido, se sujeta  
a lo que quiere la dama,

merece que le castiguen  
con el rigor que ellas pagan  
las más servidas finezas. (vv. 221-229)

De otras cualidades se adorna este “galán de todas”: adalid de la indiscreción, no duda en hacer público los nombres de sus amantes, y al saber que doña Elena es la prometida de su amigo don Juan, deja de ser “esquivo con las esquivas”, como alardeaba, para emular la deslealtad del Tenorio de Tirso, reconociendo sin empacho que le pica la conquista de doña Elena solo “porque don Juan la pretende”.

De “locura” dice el gracioso que está afectado su amo, y don Pedro mismo admite frente al “prudente” don Juan que lo suyo es un “disparate”, lo que hace rimar maliciosamente Coletto con “orate”. A don Pedro de Guzmán pocos versos le separan del estatus entremesil: cuando ha sido vapuleado una y otra vez por las trazas de doña Elena (única dama que se le resiste propinándole, además, humillantes calabazas), cuando ya está ciego de amor por ella aun creyéndola una simple criada, se torna galán de “comedia seria” y rechaza a la riquísima doña Violante de Silva –falso personaje otra vez interpretado por doña Elena, que quiere probar su firmeza–, a pesar de las interesadas recomendaciones del demonio Coletto para que acepte la suculenta oferta:

Hombre, aceta a letra vista,  
pues que te pagan en plata.  
[...]  
Hombre, mira que te pierdes,  
háblale al cuerpo y no al alma.  
[...]  
Busca caudal, Anteon,  
que no es mala tela la caza.  
[...]  
Quiere, señor, los tapices,  
que es amor de muchas Anas. (vv. 2576-2613)

De manera que este galán cuasi burlesco abandona las bajezas por donde se andaba con el criado y se redime por amor, un amor al que se condena porque le han vencido las malas artes de doña Elena, que

subvierte las normas del decoro una y otra vez mediante el disfraz y el engaño. Su intención era, no más, “desagraviar a las mujeres” y ponerlas en guardia, como le guiña al público: “Cuidado,/ damas, con este galán,/ que desta suerte son todos” (vv. 1063-1065).

■ “COMEDIA ANTIGUA DIVIDIDA EN CUATRO ACTOS. CUANTAS VEO TANTAS QUIERO”

Como hemos dicho, a lo largo del Setecientos nuestra comedia colaborada siguió representándose en los escenarios de Madrid; la *Cartelera teatral* registra diecisiete funciones entre 1730 y 1805 (Andioc y Coulon 1996: 681); de varias de ellas se han conservado los Apuntes en la Biblioteca Histórica de la ciudad: se trata de varios impresos de la suelta de 1747 (procedentes de los teatros de la Cruz y del Príncipe), que sirvieron de libreto a sucesivas compañías. Contienen indicaciones escenográficas sobre los espacios de la representación y los repartos para las distintas funciones; además, algunos pasajes se hallan modificados con enmiendas o atajos. Los Apuntes con signaturas Tea 1-19-6, A y Tea 1-19-6, B llevan varias notas: su procedencia (en el fol. 1: “Legajo de Manuel Guerrero”) y el año en que se hizo, 1767; en el fol. 2r figura una “Advertencia para lo venidero: Habiéndose juntado las dos compañías de Madrid para representar con mayor lucimiento ciertas comedias, fue elegida esta la primera”. El “repartimiento” principal para la representación de ese año también se consigna (fol. 2v): “Martínez, Phelipe (Simón), Hermenegildo (Merino), Ayala (Chinita), S<sup>a</sup> Pereira, S<sup>a</sup> Granadina, S<sup>a</sup> Guzman (Mariana), S<sup>a</sup> Segura, S<sup>a</sup> Bastos (Portuguesa). De aquella función de 1767 dio cuenta Cotarelo en la biografía que dedicó a la célebre actriz María del Rosario Fernández, apodada “La Tirana”:

[El sobreprecio de los palcos] empezó en 8 de abril<sup>7</sup>, representándose en el Príncipe, por la compañía de [Manuel] Martínez, la comedia de don Francisco Avellaneda y don Sebastián de Villaviciosa, *Cuántas veo tantas quiero*, que entonces se creía ser de Calderón. (Cotarelo 1897, 165)

Durante el siglo XIX todavía se representaba la obra original en los teatros madrileños (Herrero Salgado 1963), y en los sevillanos, al menos, desde 1806 (Aguilar Piñal 1968). En la BHM también ha quedado el

testimonio de dos representaciones decimonónicas: los Apuntes con signatura Tea 1-19-6 A1 (A2 y A3) tienen fecha de 29 de agosto de 1805 y en el reparto figuran los actores “Fedriani, Infantes, Juan A., Oros, S<sup>a</sup> Prado, Maqueda, S<sup>a</sup> Brion, S<sup>a</sup> Torre y S<sup>a</sup> Mariana Sánchez”; el otro lleva aprobación del 15 de febrero de 1810 (Tea-1-101-10). De manera que la obra de Avellaneda y Villaviciosa era una comedia de repertorio bien conocida por Dionisio Solís, que la seleccionó para su remodelación solo seis años después de su última representación documentada; en el elenco figuraba –entre otras grandes actrices del momento– Antonia de Prado, esposa del también actor Isidoro Máiquez, con quien el apuntador del Teatro de la Cruz colaboró asiduamente. Un crítico teatral de *El Correo Literario* se pronunciaba así sobre el acierto que tuvo Máiquez al encargar a Solís la selección de un corpus de comedias antiguas en beneficio de su propio lucimiento escénico:

El célebre Máiquez, cuyo noble orgullo aspiraba a coger todas las palmas en su carrera, quiso también lucirse en la comedia antigua, y tuvo la fortuna de encontrar quien le supiera escoger varias piezas, y refundirlas para poderse representar. *El García del Castañar*, *El rico hombre de Alcalá*, *El astrólogo fingido*, *Cuanto veo tantas quiero*, *El parecido en la corte*, *El pastelero de Madrigal*, *El alcalde de Zalamea* y alguna otra, sirvieron a un mismo tiempo para llevar la gloria de Máiquez como actor al más alto punto, para asegurar el buen concepto literario de don Dionisio Solís, y en fin para afianzar más y más la celebridad de nuestro antiguo teatro.<sup>8</sup>

La política de reformas teatrales que un siglo atrás habían emprendido los intelectuales ilustrados comprendía, entre otros asuntos, la necesaria refundición de las comedias barrocas más representativas de *nuestro antiguo teatro*, a fin de “consolidar un repertorio de piezas ajustadas a los nuevos ideales estéticos” y “actuar contra el modelo dramático barroquista, considerado responsable de la pervivencia de una práctica escénica contraria al canon racionalista” (Vellón Lahoz 1996, 125). El proceso de revisión de comedias áureas se consolidó en el XIX, llegando a establecerse un verdadero “furor de refundir” (Gies 1989)<sup>9</sup>. Los principales arreglos a los que se sometían los dramas barrocos en manos de los refundidores del XIX seguían el dictado neoclásico, que consistía esencialmente en “la supresión de todo lo irracional, la observancia de las unidades clásicas



y la inyección de dosis de moralidad actualizada” (Ruiz Vega 1998, 57). Sin duda, la reseña que la comedia recibió en 1787, tras su reposición en Teatro del Príncipe, responde a lo desajustado de la pieza a esta preceptiva de carácter racionalista:

Tiene arreglada trama y natural solución, pero entre sus episodios es inverosímil el lance de hablar la fingida Inés por detrás de las murtas de un jardín del Prado, haciendo la pantomima sus compañeras de confianza en los asientos de adelante, a quienes requiebra don Pedro.<sup>10</sup>

La escena a la que se refiere el crítico de *El Memorial Literario* es un excelente paso cómico de la segunda jornada en el que la dama principal (doña Elena-*criada*)<sup>11</sup>, oculta “tras unas murtas”, presta su voz a tres embozadas para escarmentar al galán que, tal y como había previsto la dama, tratará de aprovechar tan insólita ocasión para incrementar su tanteo de conquistas. Pero de esta sale vapuleado y confuso, pues las tres tapadas se le declaran *Inces* y, tras descubrirse la verdadera Inés-*dama* y ponerle en evidencia, la propia doña Elena-*criada* sale a rematar el embeleco escaldando al “galán de todas” con unas hirientes calabazas. Coletto, por su parte, requiebra también en esta escena, al tiempo que quiere convencer a su amo de que están siendo víctimas de unas temibles hechiceras. La escena es un ágil alarde de comicidad propiciada por los temores del gracioso y el estado de atolondramiento en el que queda don Pedro. Sin embargo, Dionisio Solís la eliminó totalmente de su versión refundida, probablemente porque en sí misma, extravagante y excesiva, se escapaba del austero molde de verosimilitud que habían impuesto los tratadistas ilustrados. Por otra parte, la acumulación de lances y juegos de apariencias que se dan en nuestra comedia, sin duda, resultaba contraria al “buen gusto” que se trataba de imprimir en los clásicos refundidos, a fin de habilitarlos como instrumento educador del público, frente a la consideración del teatro como mero divertimento.

Abrimos un breve paréntesis para recordar que el fenómeno de la reescritura dramática de textos ajenos (o propios) ya era una práctica frecuente entre los dramaturgos de la centuria áurea<sup>12</sup>. No nos resistimos a incluir aquí el chusco testimonio que de esta se hacía en el vejamen de una academia poética celebrada en 1673, ya en los estertores del Barroco, cuando el agotamiento de la “musa” animaba a los dramaturgos a reciclar

comedias “viejas”. Participaban en aquella academia varios comediógrafos segundones, como Salazar y Torres, Matos Fragoso o el propio Avellaneda, entre otros. El fiscal traza un retrato satírico de todos ellos, en concreto de Avellaneda que, petulante y amanerado, en un encuentro casual con su colega Matos, según la narración del vejamen, le echa en cara su costumbre (tal fama se granjeó) de “remendar” comedias antiguas:

“–Hacedme merced de no remendar, aunque os lo manden, otra comedia en vuestra vida, porque, hablando claro, todas se malogran y se les conocen los hilvanes de la antigüedad, si no es que sea alguna muy ventajosa y que se pueda guarnecer de discreciones”. A que, encogiéndose de hombros, el señor don Juan le respondió: “–Vos tenéis mucha razón, pero sírvanme de disculpa para lo que hice tres cosas: la primera ser preciso obedecer, la segunda, que una vez lo podía errar el mismo Garcilaso, y la tercera lo que dice esta redondilla: el remendar no se excusa,/ porque aunque es cosa tremenda,/ si tal vez no se remienda,/ no puede pasar la musa”.<sup>13</sup> (fols. 49v-50r)

Salvando distancias de todo orden, el fenómeno de la reescritura de piezas dramáticas áureas tuvo también sus detractores desde los inicios del debate teatral en el siglo ilustrado; un sector de la crítica, “vulgo, al parecer, culto”, en palabras de Tomás Sebastián y Latre, se erigió en defensor de la dramaturgia áurea, sembrando una opinión favorable que perduraría en pleno momento de apogeo de las refundiciones<sup>14</sup> decimonónicas. Vayan como muestra un par de ejemplos: en los *Principios de Retórica y Poética*, publicados en 1805, se consideraba al refundidor una “nueva secta de entes que tienen por oficio remendar o estropear escritos poéticos; alterar, suprimir, añadir a su placer, atentando abiertamente a una propiedad ajena sin más ley que su capricho” (Romero Peña 2008, 191); también se pronunció el crítico Larra en 1833 cuando con su afilada labia satírica invocaba a “la sombra irritada de Moreto” para que arremetiera contra aquellos que se “apoderaban” de comedias barrocas<sup>15</sup>.

De la reescritura en cuatro actos de *Cuántas veo tantas quiero* por Dionisio Solís se conserva el manuscrito del estreno, que contiene las consabidas censuras y licencias de representación con fecha de 26 de marzo de 1816<sup>16</sup> (BHM Tea 1-77-3, A). La obra se estrenó el 14 de abril en el Teatro del Príncipe y contó con la participación de actrices que ya habían encarnado

a los personajes femeninos de la comedia original<sup>17</sup> y con un nuevo galán protagonista, interpretado ahora por Máiquez, que por entonces cumplía ya la cincuentena, lo que contribuiría, sin lugar a dudas, a subrayar el donjuanismo de fanfarria del personaje. Emilio Cotarelo también dio cuenta del remozado de la pieza:

Inauguraron sus tareas los dos teatros el 14 de Abril, representándose en el Príncipe a las siete y media, la preciosa comedia antigua de D. Francisco de Avellaneda y D. Sebastián de Villaviciosa, *Cuanto veo tantas quiero* refundida y arreglada, en cuatro actos, por D. Dionisio Solís. Hizo Máiquez el papel de D. Pedro, aquel Tenorio mitigado que, al fin, pierde su libertad y se enamora ciegamente de la que supone criada de una de sus víctimas, aunque en realidad es una dama distinguida que así se disfraza para más castigar al voluble galán. Papel este de doña Elena, triunfo en otro tiempo de Antonia Prado, muy difícil, por tener que representar caracteres tan diferentes de una señora enamorada y fingir desdenes como criada. Estuvo a cargo de Agustina Torres, así como el de doña Ángela al de la Maqueda y el de la verdadera Inés, criada de D. Elena, no menos difícil que el de su ama, por el extremo contrario, pues se disfraza de señora, pero descubriendo con su desenvoltura su verdadero puesto, ejecutado por la insigne Gertrudis Torre, graciosa irremplazable. Los demás papeles, con excepción del lacayo Coletto (Antonio Guzmán), no son muy lucidos y los hicieron la Cabo, la Spontoni y Silvostrí. (Cotarelo 2009, 404-405)

Seis años después del estreno de la refundida y con motivo de su reposición el 27 de abril de 1822, *El Censor* publicaba una feroz reseña de la comedia de Avellaneda y Villaviciosa<sup>18</sup>. La crítica resulta insostenible, ya que a quien castiga es a los dramaturgos que la escribieron en el XVII, pero el texto que revisa no es su original, sino la manufactura de Solís. El artículo es algo prolijo, de manera que extraemos solo algunas citas relevantes. Decía así el crítico madrileño:

No sabemos por qué en el anuncio de esta comedia se atribuyó a Calderón<sup>19</sup>, pues ni está entre las suyas, ni en el índice de las apócrifas publicado por Villarroel, ni la versificación, ni la intriga se parecen en nada a las del padre de nuestro antiguo teatro. [...] Villaviciosa y Avellaneda [...] se asemejaban mucho en el estilo. Su versificación es débil, su elocución –aunque pura

y urbana— carece de intención y de malignidad cómica y, o sube hasta la hinchazón gongorina, o es prosaica y desalentada. La presente pieza es una muestra de su manera de escribir. No hay en toda ella un solo verso que de notar sea. [...] El carácter de don Pedro de Guzmán y su tránsito del estado de libertad al de esclavitud amorosa no están mal delineados. Pero los gérmenes de esta situación, que es bastante dramática, se hallan superiormente desenvueltos, con mucha más gracia, mejores versos y más brillante elocución en *El amor al uso*, de Solís y en *No hay burlas con el amor*, de Calderón.

Dejando aparte la infravaloración del estilo de nuestros entremesistas, aparenta el crítico de *El Censor* ser conocedor de lo que se trae entre manos, aunque ofrece una explicación poco consistente del presunto error en la cartelera teatral, fundamentándose en el hecho de que la comedia refundida por Dionisio Solís “había sido embellecida” con unos versos de *El socorro de los mantos*<sup>20</sup>, pasaje que transcribe como apoyo de su valoración para, a continuación, añadir:

En general todo este trozo tiene urbanidad e ingenio y no es extraño que *El socorro de los mantos* se haya atribuido a Calderón, como consta en el citado índice de Villarroel, y quizá el que escribió el anuncio de *Cuantas veo tantas quiero* la equivocó con la comedia de la que se sacaron los mejores versos de la refundida.

Volvemos enseguida a esos versos espurios injertados por Solís, pero antes destaquemos que las adiciones, de cuño propio o ajeno, son una práctica común en sus refundiciones. El principio básico por el que se rige la actuación de este dramaturgo-adaptador es la poda: lo que persigue Solís al suprimir personajes y escenas completas (la que tiene por escenario los jardines del Prado, por ejemplo) y, además, acortar otras, es la simplificación de la trama; con ello borra la sucesión dinámica de cuadros y espacios escénicos en beneficio de las tres unidades clásicas.

El plan del refundidor empieza por fusionar a los dos galanes secundarios en una sola figura: Solís hace desaparecer el personaje de don Juan y convierte en pretendiente a don Carlos, acaparando este buena parte de sus intervenciones del primer acto; sin embargo, el personaje no volverá a comparecer en toda la obra más que de forma aludida. Se trata de una intervención fallida, a mi modo de ver, por este y otros motivos: si por un

lado, la modificación de Solís arreglaba algunas incongruencias y reiteraciones en que habían incurrido los autores a escote, la supresión de don Juan convierte a don Carlos en único contrapunto (algo desdibujado) del presuntuoso galán. De modo que, en el primer acto don Pedro exhibe su carácter prácticamente en solitario, al encoger Solís las réplicas de aquel escandalizado segundo galán y los comentarios malévolamente irónicos de Coletto; esto conlleva una sensible merma del matiz ridículo del casanova (compensado, quizás, con la interpretación de un Máiquez cincuentón), menor agilidad dialógica y una comicidad a la baja también. Solís poda la escena y define al personaje con parlamentos más largos, entre los que incluye un monólogo de 136vv., en parte de su propio cuño y en parte injerto del autor de *El socorro de los mantos*, cuyo galán protagonista también padece achaque mujeriego. Compárese un fragmento de los versos espurios que el crítico de *El Censor* consideró lo mejor de la comedia refundida por Solís (también con cortes y enmiendas), en desdoro del ingenio cómico de Avellaneda y Villaviciosa<sup>21</sup>.

DON CARLOS.

Que sois extraño confieso;

[...]

DON PEDRO.

[...]

Escuchad un breve rato,  
amigo, por vida vuestra,  
del modo que yo procedo  
con las mujeres, que si esta  
doctrina en lo fervoroso  
de vuestras llamas severas  
no pudierais observarla,  
no os pesará de saberla.  
Con las mujeres me porto  
sin amor, mas con decencia:  
el sombrero doy a todas  
y el alma a ninguna de ellas,  
que es atención muy cortés  
y seguridad muy diestra  
ser amante de ninguna

y ser galán de cualquiera.

Estimarlas ha de ser

costumbre, pero quererlas

ha de ser comodidad

y ha de parecer fineza.

Yo juzgo que la mujer  
de más robadoras prendas

no es buena para cuidado,

solo para gusto es buena.

No las busco con afán,

los acasos las ofrezcan,

gusto que ha de ser pesar

no ha de costar diligencia.

El bien, si viene, admitirle,

el mal, huirle, aunque venga:

la mujer es bien y es mal,

admítola y huyo de ella.

Porque esto de enamorarse

solo se usa en las comedias,

o en las selvas encantadas

de don Belianís de Grecia.

[...]

Si es hermosa, si es bizarra,

si es un ángel: que lo sea.

¿Han de ser en mí desgracias

las que son gracias en ella?

[...]

Es la mujer un enigma,

que aunque después salga buena,

el que con ella se casa

la adivina, no la acierta.

Mujer, dos veces mujer,

un mártir marido lleva

que pesa cuando es pesada,

y cuando es liviana pesa.

Y por que haya distinción

entre lo que hay diferencia,

en su estado a cada una

gradúo de esta manera:

Son las señoras casadas

(y no trato de ofenderlas)

sobras de buen apetito,

plato de segunda mesa,

y no es bien que cada noche

con todo un marido duerma

y que yo por la mañana

lleno de escarcha amanezca.

[...] (fol. 10)

DON PEDRO.

*¿Pues hay gusto en la fortuna*

*del galán que amar intenta,*

*como enamorar a treinta*

*y no querer a ninguna?*

*Yo tengo esa condición,*

*y así, cautivo no vivo,*

*porque antes de estar cautivo*

*me salgo de la prisión.*

DON JUAN.

*¿Quién tal facilidad vio!*

DON PEDRO.

*Yo, don Juan, no soy muy fino.*

DON JUAN.

*¿Y eso en qué va?*

*En que imagino*

*que son ellas como yo,*

*porque las más presumidas,*

*cuando se ven adoradas,*

*son buenas para dejadas*

*y malas para queridas.*

[...]

DON JUAN.

*Pues, ¿cómo a la más rendida*

*la dejáis luego al instante?*

DON PEDRO.

*¿Pues queréis vos que un amante*

*quiera por toda la vida?*

*Antes, con este deudén,*

*se mejora su fortuna,*

*pues no queriendo a ninguna*

*a todas las quiere bien.*

COLETO.

Tú cumples lo que prometes,

pero da audiencia, señor,

en el tribunal de amor

[a] aquestos pobres billetes.

Este es de aquel serafín,

doña Ángela de Fonfrida.

DON PEDRO.

Es dama bien entendida.

COLETO.

(Si la tocan un clarín.)

*Lee don Pedro.*

“Señor, don Pedro, muy vano

estará de haber creído

que le he amado, y no he tenido  
 hasta hoy amor a hombre humano.  
 Lleve el diablo el querer bien  
 y la mujer que eso trata:  
 la fineza es patarata  
 sienta o no sienta el desdén”.  
 [...]

DON PEDRO.  
 Aquesta escribe picada;  
 que la deje, dice, y yo  
 la obedezco.

¡Quién tal vio!

DON PEDRO.  
 Pon, Coletto, “por dejada”  
 y otro papel no recibas  
 jamás desta.

Así lo escribo.

DON JUAN.  
 ¿Tanta esquivez?

Así vivo,  
 esquivo con las esquivas,  
 porque ninguna me abraza. [...]  
 (vv. 279-350)

Por cierto que, si Solís perseguía limar asperezas y pulir el lenguaje, matizando “anomalías” morales y retóricas del drama barroco para acomodarlo al buen gusto, paradójicamente el monólogo del mujeriego personaje provocaba una elocuente respuesta de su interlocutor en *El socorro de los mantos*: “¡Más que admirado me deja/ vuestra grosera opinión!”<sup>22</sup>

Lo más relevante de no volver a sacar a escena ningún otro galán es que se elimina de la comedia uno de los motores esenciales de la acción: el conflicto de rivalidad entre los pretendientes. La ausencia de la pareja de galanes oponentes (hermano y prometido oficial), que irrumpían en los sucesivos encuentros clandestinos de la pareja protagonista, conlleva la supresión de aquellas hilarantes escenas a oscuras, donde las réplicas y apartes del gracioso, en paralelo al juego escénico de asedio y huida con todos los personajes en el escenario son el condimento básico de esta comedia de enredo; Solís resuelve la salida de escena de don Pedro y Coletto con el aviso por parte de una criada de la llegada del padre, otro personaje que solo comparece de forma aludida.

Llama la atención que el propio Cotarelo lamentara en su crítica esa “pérdida de algunos versos buenos que Solís suprimió” (aquellos divertidos pasos a ciegas resultaban fuera de lugar según los preceptos que combatían ciertas convenciones de la comedia barroca en aras de la verosimilitud), al tiempo que consideraba “muy acertadas sus modificaciones, al suprimir personajes y episodios innecesarios” (Cotarelo 2009, 405). Su juicio debe de estar sustentado en parte por el prestigio que Dionisio Solís tenía como dramaturgo-adaptador entre sus coetáneos, y en el hecho de que, ciertamente,

la comedia precisaba algunas modificaciones de rigor para ser representable en los escenarios burgueses: así, por ejemplo, la insoslayable eliminación de la relación histórica al comienzo de la obra. Solís sustituyó con maestría aquel proemio anacrónico por una escena de su propio cuño donde la pareja amo-criado comparecen en una popular plaza madrileña, con la estatua de La Mariblanca como referente, parado “a desafío” de una dama. Mientras llega la tapada, el diálogo con Coletto, al que enseguida se suma el “pobre mentecato” de don Carlos, va pertrechando al protagonista con versos propios y ajenos que engarzan y rematan los cortes ejecutados en el original:

DON PEDRO.

Coletto, ¡[qué] apacible día!

COLETO.

No te cause admiración,  
que en la florida estación  
lo son todos a porfía.

DON PEDRO.

¡Qué puro corre el ambiente!

COLETO.

Sí, mas temprano lo tomas,  
pues que con el sol asomas  
a saludar esta fuente  
en que Mariblanca triste,  
calladísima doncella,  
remate perpetuo de ella  
al calor y al frío asiste.

Y que, entre tantos rigores,  
se queja con lengua muda  
tan solo de estar desnuda  
en presencia de aguadores.

DON PEDRO.

Tu buen humor me entretiene.

COLETO.

Que es justicia, considero,  
que el que no tiene dinero  
ni otra cosa, al menos tiene  
buen humor. Pero esto a un lado



dejando, ¿a qué señor mío  
te paras?

A desafío.

Aquí me tiene llamado  
cierta emisaria de amor  
de una señora criada,  
presumida y confiada  
de que me abraso en su ardor,  
y que la engaño no entiende,  
como a todas las damas. (fol. 14)

En resumidas cuentas, siguiendo *las leyes del arte*, que no los reclamos del vulgo, nuestro refundidor opta por un desarrollo continuado de la acción dramática, acción que se concibe esencialmente ajustada al proceso de transformación del “galán de todas”, que parte de un donjuanismo irreverente (presentación) y, tras sufrir la esquividad fingida de la dama (nudo), renuncia, al fin, a su condición para rendirse al amor de una sola (desenlace). En su proceso de simplificación de la trama original, Solís reduce de seis a cuatro los espacios escénicos: dos interiores (casas de d<sup>a</sup> Elena y d<sup>a</sup> Juana) y dos exteriores (plaza de la Mariblanca y fachada de la casa de d<sup>a</sup> Elena), y elimina la sucesión dinámica de cuadros, las acciones en paralelo (*al paño*, en un espacio contiguo), los apartes y las escenas a ciegas.

Respecto al lenguaje, Solís retoca muy pocos versos a fin de actualizar o aclarar el sentido adecuando sus propias adiciones al estilo del original. Llama la atención que las injerencias del refundidor en esta comedia son mínimas, muy al contrario que en otras refundiciones suyas, como *Buen maestro es amor*, donde varía por completo el diseño de los personajes principales creados por Lope en *La dama boba* y le da un giro de “modernidad” al lenguaje borrando el tono poético del Fénix para favorecer lo humorístico y cayendo con frecuencia en un tono chabacano (Cienfuegos 2014). Algunos ejemplos de sus enmiendas no se justifican por la actualización del lenguaje, sino que parecen responder a un intento de adecuación a un tono más moderado, o simplemente, a su voluntad de glosar los versos de los dramaturgos áureos. El esquema métrico se ve sutilmente alterado por los cortes y engarces, pero también aquí demuestra Solís una gran desenvoltura como *componedor* de estrofas. Transcribimos un par de ejemplos de lo dicho (en cursiva los versos de Solís):

DON PEDRO.

Ya sé que don Juan os pretende  
por esposa.

DOÑA ELENA

Pues sabrá  
con eso que yo no puedo  
dar en mi pecho lugar  
a otro amante. Y no se canse  
el señor don Pedro más,  
porque no le quiero yo,  
¿quíerelo más claro? (vv. 1146-1153)

Iba a decir que me tiran  
más las señoras doncellas,  
pero están fuera del mundo  
y no hay quien hallarlas pueda.  
(*El socorro de los mantos*)

DON PEDRO.

*Ya sé, Inés, que mi rendimiento,  
mi amor, mi fidelidad  
te son enfadosos.*

DOÑA ELENA

*¡Bueno!  
De esa manera sabrá  
que no le quiero yo, y tiene  
el permiso de marchar  
con la música a otra parte.  
¿Quiérello más claro?*

Casi inclinado me siento  
a las señoras doncellas,  
pero son por el estilo  
de duendes y de hechiceras,  
que ninguno las ha visto  
y todos hablan de ellas.

Tomás Sebastián y Latre<sup>23</sup> arremetía contra los “protectores del mal gusto”, aquellos severos críticos de las refundiciones y los dramas neoclasicistas que se resistían a admitir “lo que está recibido en todas las demás naciones de Europa”, porque apreciaban como un valor singular de la dramaturgia española del Siglo de Oro la belleza de su propia imperfección. Con sus propias palabras:

Estos protectores del mal gusto, en viendo cualquiera drama cuyo artificio es superior a su cortedad o diferente del estilo a que se acostumbraron, se arman contra él y, *no siendo capaces de hacer una crítica exacta de la obra, lo equivocan todo, y así, a la verosimilitud la gradúan de frialdad, a la decencia, de falta de fuego poético y a la moralidad de melancolía*; y si alguno los insta a que funden este concepto, el recurso es decir que son novedades de los que afectan erudición, que se han divertido muchos años con estas comedias y que la nación no quiere otros espectáculos: ¡infeliz defensa!

Lo cierto es que el gusto del público del siglo XVIII seguía prefiriendo la ilusión teatral a la verosimilitud, el *fuego poético* a la decencia y el divertimento

a la instrucción, por mucho que Sebastián y Latre, así como otros preceptistas, achacaran la falta de éxito de la fórmula neoclasicista a que las obras no tuvieran “todo el artificio que corresponde” o a la propia impericia de los actores, “que no dan un cabal desempeño en su representación”. La práctica de rescatar y actualizar textos dramáticos áureos para la escena del XIX bajo la imperante normativa racionalista no serviría para consolidar un nuevo modelo, aunque sí para mantener vivo un interés por el drama áureo, cuya revitalización bajo nuevas perspectivas críticas y escenográficas llegaría en los años 1930, punto de partida y fundamento de las distintas tendencias actuales en adaptación y puesta en escena de textos clásicos.

## ■ BIBLIOGRAFÍA

- ADAMS, Nicholson B. “Siglo de Oro plays in Madrid (1820-1850)”. *Hispanic Review* IV, 1936, p. 342-357.
- AGUILAR PIÑAL, Francisco. *Cartelera prerromántica sevillana. Años 1800-1836. Cuadernos Bibliográficos XXII*. Madrid: CSIC, 1968.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín. “Tras ser desfigurado, Francisco de Rojas Zorrilla entra en el Parnaso español. Los siglos XVIII y XIX”, *Revista de Literatura* LXIX, 137, 2007, p. 141-162.
- ANDIOC, René. *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*. Madrid: Fundación Juan March-Castalia, 1976.
- , y Mireille Coulon. *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*. Toulouse: Université de Toulouse-Le Mirail, 1996, 2 vols.
- ARELLANO, Ignacio. “La generalización del agente cómico en la comedia de capa y espada”, *Criticón* 60, 1994, p. 103-128.
- CALDERA, Ermanno y Antonietta Calderone. “El teatro en el siglo XIX. (I) (1808-1844)”. En: José M<sup>a</sup> Díez Borque dir. *Historia del teatro en España*. Madrid: Taurus, 1988, vol. II, p. 376-400.
- El Censor. Periódico político y literario* 90. Madrid: Imprenta de León Amarita, 1822, p. 338-342, vol. XVI.
- CIENFUEGOS ANTELO, Gema. *El teatro breve de Francisco de Avellaneda. Estudio y edición*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2006.
- , (2008) “Francisco de Avellaneda”. En: Javier Huerta Calvo dir. *Historia del Teatro Breve Español*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, p. 409-420.

- , (2008) “Sebastián Rodríguez de Villaviciosa”. En: Javier Huerta Calvo dir. *Historia del Teatro Breve Español*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, p. 386-399.
- , “De tus mudanzas me admiro’: *La dama boba* de Lope desde el siglo XIX”. En: Raquel Gutiérrez y Borja Rodríguez eds. *Actas del Congreso “Menéndez Pelayo y Lope de Vega”*. Santander: Universidad de Cantabria-Sociedad Menéndez Pelayo, 2014 (en prensa).
- COE, Ada M. *Catálogo bibliográfico y crítico de las comedias anunciadas en los periódicos de Madrid desde 1661 hasta 1819*. Paris: Les Belles Lettres, 1935.
- COTARELO Y MORI, Emilio. *María del Rosario Fernández, La Tirana, primera dama de los teatros de la Corte*. Madrid: 1897.
- , *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*. Joaquín Álvarez Barrientos ed. Madrid: ADE, 2009.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Nicolás. *La petimetra*. Madrid: 1762. [En línea]. [Consulta: 28/02/12].
- GANELIN, Charles. *Rewriting Theatre: The Comedia and Nineteenth-Century Refundición*. Lewisburg: Bucknell University Press, 1994
- GIES, David T. “Hacia un catálogo de los dramas de Dinonísio Solís (1774-1834)”. *Bulletin of Hispanic Studies* LXVIII, 1991, p. 197-210.
- , “Dionísio Solís, entre dos siglos”. *EntreSiglos* II, 1993, p. 163-170.
- , “Notas sobre Grimaldi y el ‘furor de refundir’ en Madrid (1820-1833)”. *Cuadernos de Teatro Clásico* 5, 1989, p. 111-124.
- HERRERO SALGADO, F. *Cartelera teatral madrileña II: 1840-1849. Cuadernos Bibliográficos* IX. Madrid: CSIC, 1963.
- LORENTZ, Charles M. “Seventeenth Century plays in Madrid (1808-1818)”. *Hispanic Review* VII, 1938, p. 324-334.
- OLIVA, César. “Del galán fiel al galán promiscuo de la comedia española”. En: Ysla Campbell ed. *El escritor y la escena VI. Estructuras teatrales de la comedia*, ed. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1992, p. 179-193.
- PASTOR COMÍN, Juan José. “La comedia de enredo: *Abrir el ojo* de Francisco de Rojas y *El amor al uso* de Antonio de Solís. Análisis comparativo”. *EPOS* 15, 1999, p. 149-174.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe. “Musso Valiente ante la comedia española”. En: Manuel Martínez, José Luis Molina y Santos Campoy eds. *Congreso internacional José Musso Valiente y su época (1785-1858). La transición del Neoclasicismo al Romanticismo*. Murcia: Ayuntamiento de Lorca/Universidad de Murcia, 2006, vol. II, p. 459-472.

- , “Donde hay agravios no hay celos”, un éxito olvidado. *Teatro de Palabras* I, 2007, p. 155-184. [En línea]. [Consulta: 18/03/12]
- ROMERO PEÑA, María Mercedes. “La escena madrileña de 1800 a 1808”. *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica* 33, 2008, p. 185-233.
- RUIZ VEGA, Francisco A. “Una refundición calderoniana de Manuel Bretón de los Herreros: *Con quien vengo, vengo*”. *Berceo* 134, 1998, p. 55-73.
- SERRALTA, Frédéric. “Donjuanismo y feminismo, decoro y modernidad: *El amor al uso*, de Antonio de Solís”. En: Felipe B. Pedraza Jiménez ed. *El redescubrimiento de los clásicos. Actas de las XV Jornadas de Teatro Clásico de Almagro*. Ciudad Real: Universidad de Castilla La Mancha-Festival de Teatro Clásico de Almagro, 1998, p. 21-101.
- SIMÓN PALMER, C. (coord.). *TESO (Teatro español del Siglo de Oro. Base de Datos)*. Madrid: Chadwyck-Healey, 1998.
- STOUDEMIRE, Sterling. “Dionisio Solís’s ‘refundiciones’ of Plays (1800-1834)”. *Hispanic Review* 8, 1940, p. 305-310.
- TORRES NEBRERA, Gregorio (ed.). *“La moza de cántaro” (dos comedias)*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 2012.
- VEGA CARPIO, Félix Lope de. *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Enrique García Santo-Tomás ed. Madrid: Cátedra, 2006.
- VELLÓN LAHOZ, Javier. *De Trigueros a Solís: el lenguaje dramático de las refundiciones*. Universidad de Valencia, 1994. (Tesis doctoral inédita).
- , “El proceso de refundición como práctica ideológica: *La dama duende* de Juan José Fernández Guerra”. *Cuadernos de Teatro Clásico* 5, 1989, p. 99-109.
- , “Dos versiones decimonónicas de *El alcalde de Zalamea*: Dionisio Solís y Pedro Carreño. Hacia una dramaturgia burguesa”. *Criticón* 68, 1996, p. 126-140.

## ■ NOTAS

1. “A esto digo sin lisonja: que ¿a quién no ha de agrandar y embelesar por extremo aquella prodigiosa affluencia, tan natural y abundante, del profundo Calderón, por cuya dulce boca hablaron suavidades las Musas? ¿Quién no admira la discreción de Solís, de Don Francisco de Rojas, de Don Agustín Moreto, de Candamo, de Montalbán, y otros muchos? Y qué hombre habrá tan idiota, que no admire absorto la facilidad natural, y la elegancia sonora del fecundísimo Lope, el cual fue tan excelente en lo lírico que no cede ventajas al

Petrarca. [...] [Estos] abandonaron el Arte, que no ignoraban, solamente por capricho y novedad, y esto ha sido lo que les ha quitado la estimación entre los doctos, porque, aunque en las mismas comedias desarregladas se encuentran cosas altísimas, sucede lo que en una ciudad mal dispuesta, que, aunque tenga edificios suntuosísimos, todos se lastiman de verlos mal empleados en semejante paraje” (Fernández de Moratín 1762).

2. El estudio de esta comedia y la adaptación del texto para su puesta en escena por una compañía de clásico constituyó mi tesis de Máster en Teatro y Artes Escénicas de la Universidad Complutense (2011); las claves de lectura y los criterios básicos que guiaron mi versión del texto original forman parte de los preliminares de su próxima publicación.
3. Francisco de Avellaneda y Sebastián de Villaviciosa, *Cuanto veo tantas quiero*, en *Parte XXV de comedias nuevas escogidas*, Madrid, por Domingo García Morrás, 1666, fols. 62v-80v (Biblioteca Nacional, R-22.678). Se conservan dos impresos más de nuestra comedia: una suelta del XVII, también en la Biblioteca Nacional (T-55282-25), sin lugar ni fecha de publicación en la que solo consta como autor Avellaneda (testimonio que presenta importantes cortes), y otra suelta más que se imprimió en Madrid, por Antonio Sanz en 1747. Fajardo cita otra, hasta hoy sin localizar, impresa en Valencia en 1716. La comedia fue dada a conocer por Mesonero Romanos en el volumen XLVII de la *BAE* (Madrid: Hernando, 1902, p. 443-460).
4. Dionisio Villanueva y Ochoa fue un fecundo hombre de teatro: poeta, dramaturgo, traductor y largos años apuntador en el Teatro de la Cruz, donde mantuvo una relación muy productiva con el actor Isidoro Máiquez, que protagoniza buena parte de sus refundiciones. Véase Juan Eugenio Harztenbusch. “Noticias sobre la vida y escritos de D. Dionisio Solís”. *Ensayos poéticos y artículos en prosa, literarios y de costumbres*. Madrid: Yenes, 1843, p. 173-214. Tras la refundición de Solís, todavía hubo lugar para que el bibliófilo y académico José Fernández Guerra escribiera una nueva versión, esta vez en prosa, de cuya representación no se tiene constancia (*Cuanto veo tantas quiero: comedia nueva en cuatro actos*. Málaga: Oficina de Antonio Fernández Quincoces, 1826).
5. INÉS. Correspondido será/ el noble amor en mi pecho./ COLETO. (¿El pecho quieres dar?/ Bien haces, porque es de teta/ el amor deste galán. (vv. 1078-1082)
6. La cita procede de *Teatro Español de Siglo de Oro. Base de datos de texto completo* (1998), en adelante, *TESO*.
7. Se refiere a una tasa en beneficio de los cómicos concedida por Floridablanca a instancias de la actriz.

8. *Correo literario y mercantil*, 13 de marzo de 1829.
9. Los dramaturgos más considerados del periodo que nos ocupa fueron Cándido María Trigueros, Manuel Bretón de los Herreros y el propio Dionisio Solís. En otro lugar nos hemos ocupado de una de las refundiciones más celebradas de este último: *La dama boba* de Lope de Vega, titulada *Buen maestro es amor* o *La niña boba* (1826). A fin de no caer en reiteraciones, remitimos a dicho trabajo para una revisión más amplia del estado de la cuestión sobre el fenómeno de las refundiciones de Solís (Cienfuegos 2014).
10. *Memorial literario, instructivo y curioso de la corte de Madrid. XXXVII-X* (1787), p. 548.
11. Identifico en cursiva el papel que cada uno de los personajes femeninos fingen ser en presencia de don Pedro.
12. Marc Vitse (1998) señala tres “edades de las refundiciones teatrales”: la primera comprendería la segunda mitad del siglo XVII (Matos Fragoso, Moreto); la siguiente llegaría con los comediógrafos finiseculares (Zamora, Cañizares, Lanini, etc.) y la tercera, ya en el XIX, en la que un nutrido grupo de escritores (Sebastián y Latre, Solís, Rodríguez de Arellano, Trigueros, etc.) arreglan comedias “sentidas ya como irregulares y anticuadas”.
13. *Academia que se celebró en el día de Pascua de Reyes, siendo presidente don Melchor Fernández de León*, (s.l.), 1674. Biblioteca Nacional, R-141.
14. En un trabajo reciente, recordaba el profesor Torres Nebrera la muy negativa recepción que tenían las reelaboraciones de clásicos antes de 1800: “Y no fue hasta 1807, [...], cuando se hizo oficial reconocimiento de las refundiciones, en el *Reglamento General para la dirección y reforma de los teatros...*” (Torres Nebrera 2012, 48).
15. Mariano José de Larra. “*Por cada paso un acaso* o *El caballero*”. *Revista Española*. 127, 1833, p. 226.
16. “[Villanueva y Ochoa] / *Cuántas veo tantas quiero* / Comedia antigua / dividida en cuatro actos”. Son cuatro cuadernillos en cuarta con una foliación inversa. No se trata del autógrafo, sino de uno de los traslados o apuntes sacados del original para los actores (hay otras dos copias con la misma signatura: Tea 1-77-3, B y Tea 1-77-3, C). En el fol. 2r se consignan manuscritas las licencias de representación en los términos habituales:

*Nos el Dr. D. Franco. Ramiro y Arcayos. Presbítero del Consejo de S.M. en el de la Suprema y Gral. Inquisiciones y Vicario de esta Villa de Madrid y su Partido. Por la presente y lo que a nos toca, damos licencia para que en los teatros públicos de esta Villa se pueda representar la comedia en cuatro actos titulada Cuántas veo tantas quiero, mediante que de nuestra orden ha sido examinada y reconocida y no contiene cosa alguna contra nuestra religión*

*Católica y buenas costumbres. Madrid, veintitrés de marzo de mil ochocientos diez y seis. [Rúbricas: Dr. Ramiro / Por su mandato: Vicente de la Llave]*

*Madrid, 26 de marzo de 1816. No hallo reparo en su representación. [Rúbrica: El Conde de Casillas de Velasco]*

Existe una copia manuscrita de la obra refundida, que no parece seguir ninguno de estos Apuntes de la BHM, en la colección Sedó de la Biblioteca del Institut del Teatre de Barcelona (Ms. 60507): *Cuanto veo tantas quiero. / Comedia en 4 actos. / Refundida por Solís de la que corre con el mismo título, y de El socorro de los manos.*

17. Testimonio de la representación de la comedia antigua que aquí rememora Cotarelo es el Apunte de la BHM (Tea 1-19-6, A3), con fecha de 29 de agosto de 1805. En el reparto figuraban, además de Antonia Prado en el papel de doña Elena, la Maqueda como doña Ángela, y Gertrudis Torres en el papel de Inés, de manera que estas dos últimas actrices, once años después, volvieron a encarnar a los mismos personajes cincelados ahora por Solís.
18. El *Diario oficial de avisos de Madrid* recoge otra reposición de la refundida en el Príncipe el 7 de abril de 1848 con los papeles principales a cargo de Matilde Díez, Teodora Lamadrid, Julián Romea y Antonio de Guzmán.
19. Efectivamente, el anuncio de la representación de la comedia original en el Príncipe, del 8 al 12 de marzo de 1787, en el periódico *Diario de Madrid* figuraba a nombre de Calderón; sin embargo, en el *Memorial Literario* de abril de 1787 la atribución aparece corregida. Cfr. Ada M. Coe. *Catálogo bibliográfico y crítico de las comedias anunciadas en los periódicos de Madrid desde 1661 hasta 1819*. Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1935, p. 189.
20. Esta comedia, impresa en 1669, está a nombre de Francisco de Leiva y Ramírez de Arellano, aunque “Moll (1982, 322) cita una suelta no identificada a nombre de Avellaneda” (Urzáiz, 2002).
21. Transcribimos en la columna de la izquierda un fragmento del monólogo de don Pedro de la versión refundida (a partir del Apunte que se conserva en la BHM, Tea 1-77-3, A); en la columna de la derecha el original, y destacando en cursiva los versos que preceden al monólogo espurio de don Pedro.
22. Comedia famosa *El socorro de los mantos*, de don Carlos de Arellano [sic]. [s.l.], 1720, p. 4.
23. En el prólogo a su libro *Ensayos sobre el teatro español*, Zaragoza, Imprenta del Rey, 1772.





## “DESPUÉS DE DIOS, LA OLLA” . UN RECORRIDO POR LA ALIMENTACIÓN EN EL TEATRO DE LA RESTAURACIÓN

*“GOD FIRST, THEN THE POT.” A REVIEW OVER FOOD IN RESTORATION DRAMA*

**Fernando Collada Rodríguez**  
(fernando.collada@educa.madrid.org)



**Resumen:** El presente artículo recorre las referencias al tema de la alimentación en el teatro de la segunda mitad del siglo XIX. En primer lugar analiza la escasez de menciones que se encuentran en el teatro de declamación, frente a la abundancia de las mismas en los géneros chicos. Estas referencias nos permiten reconstruir las costumbres sociales en aspectos tan interesantes como la crítica al snobismo de las clases elevadas, la denuncia del fraude alimentario o el lamento por la desigualdad.

**Palabras clave:** Género chico, alimentación, teatro de declamación, crítica socio-política, realismo.

**Abstract:** The present article reviews the references to food in the Spanish drama of the second half of the 19<sup>th</sup> century. To begin with, it analyses the scarce allusions to food that can be found in declamation pieces, compared to their abundance in the so-called “géneros chicos” (short comic pieces). These references enable us to rebuild the social habits of the time with regard to interesting aspects, such as the critical view to the snobbery of the upper classes, the denunciation of food fraud or the concern about inequality.

**Keywords:** *Género chico* (short comic drama), food, declamation pieces, socio-political criticism, realism.

## ■ INTRODUCCIÓN

“Después de Dios, la olla, y lo demás todo es bambolla”, afirma con rotundidad un refrán castellano. La alimentación es un tema fundamental para el ser humano, y su huella queda patente desde Homero, cuando describe a los humanos llamándolos, con hermosa metonimia, “los que comen pan”<sup>1</sup>. Sin embargo, no siempre ha merecido la misma atención por parte de la sociedad y la literatura. Unas veces considerada pecaminosa, desdeñada por los héroes<sup>2</sup>; otras muy presente en los humildes, como demuestran los sainetes y otras formas de teatro más popular, como las tonadillas, salpicados de referencias<sup>3</sup>.

Si nos centramos en la segunda mitad del siglo XIX, el interés de la sociedad madrileña por la cocina queda demostrado por el número creciente de publicaciones referidas a dicho asunto. En 1884 y 1888 se publican respectivamente dos de las obras más importantes de la literatura gastronómica de nuestro país: *El practicón* de Ángel Muro y *La mesa moderna. Cartas sobre el comedor y la cocina cambiadas entre el doctor Thebussem y un cocinero de S.M.* El primero es un completo recetario, y el segundo es un tratado que intenta crear las bases de una cocina nacional, procurando rescatar la esencia de las cocinas regionales, empeño en el que también se embarcaron algunos de los escritores del momento, como Pérez Galdós, Clarín, Pereda, Palacio Valdés y Pardo Bazán, autora a su vez de dos libros, *La cocina antigua española* (1914) y *La cocina moderna española* (1915) (Bueno y Ortega). Rescate necesario debido a que la cocina experimenta un afrancesamiento que data de la invasión francesa, con el consiguiente descrédito de la española, simple degeneración ya de las tradiciones regionales.

Este interés queda patente en la literatura: Fortunata sorbiendo un huevo en la escalera es epítome del universo galdosiano, al dejar a la vida asaltar las páginas de la novela. Es el triunfo del realismo, la “sociedad presente” se ha hecho “materia novelable” (Pérez Galdós 1897), y la comida irrumpe en la literatura, compartiendo protagonismo con los temas tradicionales. Sería interminable la lista de ejemplos gastronómicos en la novela. Ahora bien: ¿podemos decir lo mismo del teatro coetáneo, al que también llamamos realista?

El presente trabajo pretende rastrear y analizar el valor de las referencias culinarias en el teatro de la Restauración. Para abordar este corpus dramático seguimos la útil clasificación de M<sup>a</sup> Pilar Espín (1995), que distingue “teatro lírico”, “teatro de declamación” y “género chico”. Los dos primeros corresponden al teatro “grande”, de varios actos, que estaba dirigido a las clases acomodadas, frente al género chico, cuyo público abarcaba también a las clases menos pudientes. Las piezas breves, en un acto, que llenan las salas a partir de la Gloriosa, y hasta la primera década del siglo siguiente, utilizan moldes relativamente nuevos, o sustentados en la tradición del teatro breve, muy diversos entre sí, como son el sainete, el pasillo, la revista, la parodia, la comedia, el juguete cómico o la zarzuela, desbancando al teatro lírico grande, en medio de las protestas airadas de gran parte de la crítica más conservadora. Esta actitud desdeñosa perdura hasta la actualidad, provocando la invisibilidad de estos géneros de manera que, hasta hace poco, no han merecido apenas la atención de los manuales de literatura<sup>4</sup>. Sin embargo el género chico es, en palabras de Pedro Salinas, “el verdadero teatro realista”<sup>5</sup>, como tendremos ocasión de comprobar. (Collada 2010)

## ■ GÉNEROS GRANDES Y CHICOS

Iniciamos el repaso a través del teatro “de verso” o “de declamación”, que estaba destinado al público burgués, por Ventura de la Vega, precursor de la alta comedia con *El hombre de mundo* (1845), ese anti-tenorio que nos introduce en un interior doméstico donde se debaten ideas y sentimientos dentro de un tono comedido. La ruptura con el idealismo romántico abre paso a lo cotidiano. En efecto, unos criados discuten por la compra, y de pronto la escena se llena de vida real: perejil, perdices, vaca, tocino, leche, tomates... (21) Sin embargo, enseguida se diluye el espejismo y solo hay en el resto de la obra vagas menciones a la alimentación: una criada que anuncia la sopa y unos personajes que toman café. Esta va a ser la tónica general de toda la alta comedia. López de Ayala, en *El tanto por ciento* (1861), no desliza ni una sola alusión, aunque la obra transcurre en espacios como un balneario o interiores domésticos. Tampoco lo hace Tamayo, en *Un drama nuevo* (1867), a pesar de su proclamado realismo. La alimentación, en este periodo, no pasa de ser un elemento superfluo.

En el Sexenio Revolucionario decae la alta comedia al tambalearse la burguesía como clase que la sustentaba. Aparece entonces tímidamente un teatro social, de la mano de Enrique Gaspar. En *El estómago* (1874), como promete el título, Pancho argumenta que la vida moral de las personas depende del estómago: "...que la persona que come sea virtuosa, nada tiene de particular [...]; pero tener igual exigencia sobre el que ayuna, es el mayor de los absurdos" (24). También nos ilustra la comedia sobre el afrancesamiento de las clases altas:

PANCHO.- Rhin, Burdeos, Madera [...] (*Leyendo el rótulo de una lata.*) Pastel de foie-gras; es decir, el pato elevado a lo infinito. (*Leyendo el mismo rótulo.*) ¡Con trufas de Perigord! ¡Ah! Venid a mí, patatas del aristócrata; hace mucho tiempo que no me relaciono más que con el cuarto estado de vuestra familia. (33)

La alimentación ocupa aquí un lugar destacado, pues se dirime con ella un conflicto social: la diferencia moral asociada a la diferencia económica. Pero este tratamiento no durará mucho, puesto que, acabado el Sexenio, con la llegada de la Restauración aparece la alta comedia, recuperada por Echegaray entre otros, con un tinte más melodramático. En estas obras, que vuelcan de nuevo la atención hacia lo individual, abandonando los conflictos sociales, vuelven a estar ausentes los hábitos alimentarios, reduciéndose toda mención a los consabidos cafés, como en *El libro talonario* (1874) o *El gran Galcoto* (1881). Incluso los herederos del teatro de Enrique Gaspar, a pesar de prestar atención a la crítica de los valores de las clases elevadas, como Eugenio Sellés en *El nudo gordiano* (1878), obra que causó un considerable revuelo por tratar el tema del divorcio, repiten el esquema de la alta comedia, olvidando la alimentación.

A finales de siglo aparece el drama social, inaugurado por Joaquín Dicenta con *Juan José* (1895). Vemos en él, como tema principal, la diferencia de clase reflejada en la comida. Por un lado, la abundancia del patrón, que se ve en el encargo del almuerzo:

TABERNERO.- Entra en la cocina y que avíen un arroz con pollos y unas chuletas. Son *pa* el señor Paco; no digo más. (91)

Por otro lado, la pobreza y el hambre que, con los celos, acabarán empujando a Juan al crimen:

IGNACIO.- La vieja tendrá el pucherillo a la lumbre y no es cosa de dejar enfriar las patatas ¡Valiente cena *pa* el que llegue a su casa *destroza*o de fatiga! [...] ... hasta eso falta muchas veces (81)

La comida vuelve al centro de atención, como elemento clave en el conflicto dramático. El recorrido del drama social fue escaso, sin embargo.

La entrada de Galdós al teatro significa el triunfo del realismo dramático. En *Electra* (1901), por ejemplo, se aúnan la verdad psicológica con la crítica ideológica, a pesar de lo cual no cae en la frialdad esquemática de la alta comedia, por lo que vemos a Electra haciendo un arroz con menudillos (el plato preferido de Galdós, por otra parte) a Máximo, en su taller, porque “vale más una sola cosa buena que muchas medianas”, y además nos enteramos de que la receta se la proporcionó en Hendaya una señora valenciana, que le dio “un curso de arroces”. Acompañan la comida con un burdeos y un jerez, y de postre manzana y café. (2004, 125) A doña Evarista le sirve la criada una taza de caldo a media mañana, mientras despacha con don Urbano (2004, 83). La alimentación ha pasado, con Galdós, del mero apunte de la alta comedia, al nivel descriptivo del costumbrismo.

Benavente, en este sentido, significará un retroceso. La comedia benaventina utiliza la alimentación solo como apunte decorativo. Uno de los pocos ejemplos en que la comida es tema de conversación puede ser *El niño ajeno* (1894), donde María, mujer abnegada de un marido burgués dedicado a los negocios, ofrece a su marido carne asada, o filete de lenguado, y ante el rechazo de este comenta su cuñado que agradece más la comida casera, “una buena paella, un buen cocido y hasta unas albondiguillas” (1894, 15.) Solo hay vagas menciones, en cambio, en otras obras como *Viaje de instrucción*, *La malquerida* o *Los intereses creados*.

En conclusión, el teatro de declamación suele usar la alimentación de forma muy esporádica, como simple apunte, y en escasas ocasiones sirve de tema de conversación; mucho menos como tema central, salvo en las pocas ocasiones en que repunta el teatro de tinte social (Enrique Gaspar, Dicenta). En el teatro galdosiano sirve como elemento descriptivo y costumbrista, aunque lamentablemente su teatro no tuvo continuidad. Así pues, la intención moral que mueve casi siempre el teatro de declamación acabó por incapacitarlo para reflejar la realidad, razón por la cual acaba convertido, salvo las excepciones reseñadas, en un retrato abstracto e irreal de aquella sociedad.

Frente a él, las piezas breves del teatro por horas están llenas de datos jugosísimos sobre la vida real, y entre ellos destacan de forma poderosa los relativos a la vida culinaria de la sociedad finisecular. En una de estas piezas, un sainete titulado *El maldito dinero*, se resume muy bien la diferencia entre ambos tipos de teatro. Félix, el novio de Angélica, acomodador del Teatro Español, se lamenta de la pobreza en que viven, algo que no esperaba:

FÉLIX.- Yo, en mis *desvanos*, *acostumbrao* al Español donde a los personajes que se aman no se les ve de comer, m'había ilusiones; pero llega uno a la *chipén* de la vida donde no hay *entreaños*, y u *apoquina* usted *pal* plato u hace usted *mutio*. (Fernández Shaw 34)

Veremos a continuación cómo estos géneros breves se comportan como el auténtico teatro realista, dando testimonio de la vida cotidiana a través de los hábitos culinarios. Es tan abrumadora la presencia de la gastronomía en este teatro por horas que se hace necesario parcelar su estudio. Empezaremos por analizar el valor costumbrista de los platos cotidianos y la bebida. Veremos después la relación entre gastronomía y clases privilegiadas, para seguir con el uso de lo culinario como vehículo de crítica social y finalizaremos con la utilización del tema para la denuncia social mediante la ausencia de alimentación, es decir el hambre.

## ■ LA COMPRA Y LOS PLATOS COTIDIANOS

En el caso de las costumbres culinarias son los géneros chicos del teatro por horas los únicos que nos permiten rescatar datos relevantes. Si seguimos el orden cronológico, debemos empezar por el desayuno, que seguía consistiendo en chocolate con picatostes, recientemente sustituido por los churros. La pupilera de *Las plagas de Madrid* proclama las bondades de su establecimiento, de forma un tanto pícaro, anunciando su mercancía:

Chocolate por la mañanita  
que le llevo a la misma camita;  
y como me tomo bastante interés,  
si tiene usted frío le arropo después. (Jackson 1887, 19)

El chocolate era una afición que se extendía también a la merienda. Doña Catita, en *El señor Luis el Tumbón*, de Ricardo de la Vega, recrimina a su hijo su atuendo, poco apropiado “para ir a la fuente Castellana o a correr por el Prado en bicicleta, o a tomar chocolate en el Retiro” (Vega 1891, 19). En cuanto a los churros, sustituyen a los picatostes en el siglo XIX; según Luján la palabra entra en 1884 (428) y, a juzgar por las referencias en nuestros textos, los madrileños los acogieron con entusiasmo. Leonor, con el dinero del trajecito que ha cosido durante toda la noche, trae a su padre “churros calentitos y con mucha azuquítar” (Arniches 1921, 118). Alborozadas también se muestran las mujeres delante de una buñolería, de camino a la verbena de la Paloma, cuando piden:

ELLAS.- ¡Cuántos buñuelos  
nos vais a dar? [...]  
¡Queremos churros” (Vega 1998, 76)

Además de los churros, son muchos los dulces que deleitan a los madrileños. En el mismo sainete, Don Hilarión viene sofocado por el altercado con Julián, y don Sebastián le ofrece unas rosquillas tontas para que las moje en jerez (107). Para ver un muestrario de dulces podemos acudir a *El baile de Luis Alonso*, en cuya primera escena se preparan licores y “tortas, bollos, *almendraos é canela y panales*”, que eran azucarillos (Burgos 2005, 80), lo que nos lleva a estos dulces que pregonan Pepa y Manuela, más los siete merengues supuestamente rellenos de “opio” que come Simona, convidada por Serafinito (Ramos 2005, 394), en *Agua, azucarillos y aguardiente*. La tía Antonia, por su parte, prefiere leche merengada en vez de los licores a los que invita don Hilarión, para “ver si se me aclara esta pícara voz.” (Vega 1998, 92).

La hora de la comida, o almuerzo, eran las doce del mediodía, si nos atenemos a los datos que se repiten en varias obras: *Las plagas de Madrid*, *El estómago*. Antes había que hacer la compra, en las tiendas que exhibían sus artículos en escaparates como el de *Ultramarinos*, situado en los barrios bajos, cerca del Puente de Toledo. Comienza la obra con los horteras (dependientes) colocando en el escaparate los garbanzos, higos, pasas, cacao y champagne. También se hace la compra en los mercados y plazas cuyo ambiente bullicioso se reproduce con frecuencia. Las vendedoras voceaban la mercancía, como en *El alma del pueblo*:

¡Azofaifas y acerolas!  
¡Madroños de la sierra!  
¡Avellanas y torraos! [...]  
¡A la mata de albahaca!  
¡Melones y sandías! (Fernández Shaw 1906a, 6)

Trúpita, el cesante protagonista de *El gatito negro*, vuelve de hacer la compra en uno de estos mercados, y enseña al público el contenido de la bolsa, escuálido como corresponde a su situación:

Vengo del próximo  
mercado público  
de por los víveres  
para almorzar.  
Vermooth riquísimo,  
patatas huérfanas  
y un par de rábanos  
para detrás (Fernández Shaw 9-10)

Llegados a la hora del almuerzo, van desfilando por la escena de este teatro, pegado a la realidad, los platos más populares de Madrid. El primero de ellos era el cocido, la sacrosanta “olla” cuyos orígenes remonta Néstor Luján a la Prehistoria. Con la ascensión de los Borbones al trono en el siglo XVIII, la olla podrida, antecedente del cocido, de ser un plato aristocrático se convierte en popular, debido al afrancesamiento culinario que se inicia entonces. Es precisamente en la época de la Restauración cuando vuelve la olla a las mesas aristocráticas. El Doctor Thebussem, en *La mesa moderna* (1888) antes mencionada aboga por la reaparición de la olla en la mesa real, viendo en ella un simbolismo político, por contener este plato productos de todas las regiones españolas. Lo cierto es que Alfonso XII pide olla podrida para su banquete de cumpleaños, en 1876. La olla de esta época es la que caricaturiza Larra en *El castellano viejo*, muy similar al actual cocido. Lo habitual era que se sirviera en tres servicios, o “vuelcos”, por el acto de volcar la olla de barro en que se había cocinado sobre la fuente o plato del comensal. El primer vuelco es el del caldo o sopa, el segundo el de los garbanzos con la verdura y el tercero el de la carne. La preparación del cocido llevaba tres o cuatro horas, y era tam-



bién costumbre de los restaurantes y tabernas servir a sus clientes, a media mañana, una taza de caldo con acompañamiento de hueso con su tuétano, como quedó reflejado más arriba, en *Electra*. Uno de los momentos de la preparación es la de “espumar”, es decir, retirar la espuma que sale a la superficie al hervir los ingredientes, limpiando así el caldo. A Pérez, que ha acudido a casa del candidato Sandalio con intención de vender su voto para poder comer, se le iluminan los ojos cuando ve que hay cocido:

PÉREZ.- ¡El cocido! ¿Ha *mandao* aumentar el cocido? [...] (*Olfateando*.)  
¡qué olor tan rico! Se conoce que están espumando el puchero... (Arniches 1894, 22)

El cocido era el plato popular por excelencia y de su valor simbólico también da fe el género chico: Bernabé, presidente del honrado gremio de carboneros, defiende así el valor de su trabajo en el restaurante:

BERNABÉ- ... sin carbón no hay lumbre, y sin lumbre no hay cocido y sin cocido no puede haber familia, ni sociedad en España..., ni sopa, ¿no es así? [...] Si nosotros nos declaramos en huelga, ¿qué pasa? Se acabó el carbón. ¿Y qué comeríamos? Conservas. (Arniches 1899, 961)

Otro de los platos madrileños con presencia en el teatro por horas es el de los callos, fruto de la gastronomía más tradicional, protagonista de una anécdota en Lhardy que narra el historiador Ángel Muro. Un personaje encofetado, y algo bromista, para burlarse del afrancesado Lhardy, que trabajaba en “la salsa Perigord”, le retó a elaborar unos callos, afirmando que eran mejores los de una taberna de la cercana calle del Pozo. Llegado el día, un jurado probó los dos platos, uno en cazuela y otro en bandeja de plata, otorgando el premio a los de la taberna. Lhardy se negó a pagar la apuesta, pues había encargado el plato al amo de la taberna, sabiendo de antemano que no había de conseguir superar plato de tanta tradición madrileña (Luján 425). Juan, un actor que acude a bañarse a *Los baños del Manzanares*, confiesa su predilección por el plato cuando le pide al dueño del merendero:

JUAN.- ... cuando concluya mi baño  
me voy a echar al coletto  
una gran fuente de callos,

una soberbia callada;  
 en el río, ese es mi plato  
 favorito. (...)  
 que esté muy picante (Vega 1875, 8)

En el mismo merendero, más adelante, doña Pura pide caracoles, otro plato de origen tabernario y muy madrileño, para completar los callos.

No podía faltar en este recorrido la tortilla de patatas, plato de toda España, pero esencialmente madrileño. Aunque la palabra empieza a usarse en el siglo XVII, su gran momento es el XIX. Se ofrecía en merenderos, tabernas y pensiones, como se ve en *Las plagas de Madrid*, en boca de la pupilera: “A las doce dos platos de entrada, / tortilla y la lengua estofada” (Jackson 19).

En Cuaresma era obligado el potaje, cocido a base de garbanzos, espinacas y bacalao. La obligación de abstenerse de carne hacía necesario el potaje en la mayoría de las casas, aunque había quien tenía bula y podía permitirse no observarla. Es lo que ocurre en *La criatura*, juguete cómico de Ramos Carrión que presenta el caso extremo de una beata que obliga a su familia a guardar vigilia todos los viernes del año, hasta que su marido y su sobrino se rebelan, siendo el primer acto de rebeldía sacar del bolsillo un trozo de jamón en dulce, envuelto en papel (Ramos 1920, 3).

El arroz, a pesar de no ser originalmente madrileño, aparece como un plato aclimatado en la capital para fiestas y celebraciones. Con un arroz se festeja el bautizo que ocasiona tantos disgustos a Wamba y familia en *El bateo*, encargado por este en un merendero de la Florida. El señor Pascual pregunta si ha de echar ya el arroz y aclara que “en total se han *matao* ocho pollitos *pa* el arroz, y hay cuatro arrobas de *limoná*” (Paso 83). También piensan festejar con arroz la colocación de don Antonio en *Es mi hombre*. Marcos, el novio de su hija Leonor, exclama: “¡Bueno, la paellaza en la Bombi<sup>6</sup> va a ser como *pa costernar* a un gallinero!” (Arniches 1983, 132).

Las carnes estaban reservadas para las clases altas, o las grandes celebraciones de las clases medias: el pavo de Navidad, los asados o cochinitillos, en especial los de Botín. La carne simbolizaba una posición privilegiada, reproduciendo el modelo ideológico alimentario que se creó en la Baja Edad Media, según el cual la calidad de la persona determinaba la calidad de la comida. En la “mazurka de los paraguas” cortejaba Julio Ruiz, haciendo de sí mismo, a una modistilla bajo la lluvia inclemente

que descargó sobre Madrid el año 1889, y que dio lugar a la revista *El año pasado por agua*:

JULIO.- ¿No sería muchísimo mejor  
 cerrar un paraguítas de los dos,  
 y así juntitos,  
 y agarraditos,  
 marcharnos al café de San Marcial?<sup>7</sup>  
 Mandar que nos preparen enseguí  
 un solomillo, y unos langostí,  
 y unas chuletas,  
 y unas croquetas... (Vega 1889, 10)

Dos años más tarde, en 1891, en cambio, los niños del Hospicio, que estudian el Catecismo, escuchan la explicación socarrona que les da el celador acerca del “pecado de la carne”: se trata de un “enemigo oculto porque no se deja ver” (Navarro 17). Lo mismo debía de pensar don Antonio cuando consigue trabajo, pues exclama: “¡Ay, hija de mi alma! Al fin nos vamos a tutear con los filetes” (Arniches 1983, 132).

Otra carne más modesta llega al pueblo: se trata de los menudillos y las gallinejas. En los barrios bajos de la ciudad, existían numerosas freidurías, que eran los establecimientos especializados en servir gallinejas, entresijos y zaraños. Las mujeres que los atendían eran las “gallinejeras”, como Recareda, que sirve en uno de estos puestos en *La chavala*, y a la que requiebra Cascajales:

CAS.- ¿Qué es esto? [...]  
 REC.- Gallinejas.  
 CAS.- ¿Y lo de esta fuente?  
 REC.- Magras.  
 CAS.- ¿Y lo de este plato?  
 REC.- ¡Lengua!  
 CAS.- ¿Me da usté un poquirritito? (Fernández Shaw 1898, 14-15)

Como vemos, frente a la escasez de datos realistas que nos proporciona el teatro de declamación, los géneros chicos recuerdan a la novela realista por la abundancia de referencias a la vida diaria, que nos permite reconstruir las costumbres culinarias de la Restauración.

## ■ BEBIDAS

Capítulo aparte merece el tema de las bebidas. Los gomosos beben licores delicados, como la zarzaparrilla. Un ejemplo es Serafín, el hijo del diputado que pretende engañar a Asia (Atanasia, en realidad), la niña cursi arruinada, que vive de la apariencia. Pide “zarza” en el puesto de Pepa, la aguadora (Ramos 2005, 394). Las clases altas se decantan por los vinos franceses e italianos, como vimos en el teatro de declamación, que habían ido entrando en España desde la época imperial. Entre los vinos nacionales, el de jerez empezó a apreciarse a partir de la Guerra de la Independencia, momento en el que nuestros aliados ingleses se aficionan a él y comienza a exportarse. Este aprecio entre las clases elevadas lo comprobamos en el senador de *¡Amén! o El ilustre enfermo*, que promete invitar a los hijos del Presidente a jerez en Lhardy (Luceño 74). El auge del vino español dura hasta 1890, año en el que se declara la filoxera y la producción española pasa por unos momentos difíciles. También de esta catástrofe se hace eco Ricardo de la Vega, en *Novillos en Polvoranca* mediante la canción que entona una lavandera mientras los pisadores bailan sobre la uva “según la antigua costumbre de los pueblos” (19). A pesar de todo, el pueblo bebe vino. El vino es “la sola cosa buena de este mundo”, “es el cúralo todo”, dice Andrés en *Juan José* (Dicenta 72-73). También lo bebe Sogolfo, contrafigura del Rodolfo de *La Bohème* de Puccini:

SOG.- ¡Mala se siente?

GILÍ.- Es la pícara grippe.

SOG.- (Ofreciéndole la botella.)

¿Un poco de vino?

GILÍ.- No.

Mejor es aguardiente. (Granés 54)

Junto al vino, en efecto, la bebida más citada es el aguardiente. Gilí, parodia de Mimí, es una auténtica alcohólica en *La Golfemia*. En *La canción de la Lola*, el novio de esta se gasta los ahorros en aguardiente “alcanforado”, y está tan beodo que “si le acerca un *misto*” (una cerilla) lo prende (Vega 1880, 13). Tan popular era que se servía en los puestos callejeros, como el que regentaba Pepa en el Paseo de Recoletos, en *Agua, azucarillos y aguardiente*. Lorenzo le pide, nada más llegar, una copa “del de guindas”

(Ramos 2005, 390). En *Cuadros al fresco* hay un puesto similar “de café, aguardiente y buñuelos”, situado en la calle en plena noche donde bebe aguardiente un cesante y, al probarlo, exclama:

CESANTE.- ¡Caramba! Tiene más grados  
que un teniente general.  
Esto sí que es bala rasa. (Luceño 2005, 274)

Si descendemos aún más en la escala social, nos encontramos la bebida más ceñida a las clases bajas: el ron con marrasquino. Cuando Juan Santa Cruz, el *Delfín* de *Fortunata y Jacinta* se acerca al pueblo lo bebe para disgusto de su madre. De igual forma, otro Juanito, en *La criatura*, se aficiona al ron con marrasquino cuando se “aflamenca”, alejándose de la influencia de su tía la beata (Ramos 1920, 6).

## ■ LAS CLASES PRIVILEGIADAS

Las clases privilegiadas aparecen frecuentemente, en las piezas del género chico, de forma paródica o crítica. Las nuevas clases adineradas necesitan poner, entre ellas y el pueblo, barreras que los distingan, como el lenguaje. Galdós lo describe en *Cánovas*: “...señoritos salidos de las universidades, ricos por su casa... participantes de las delicias de la nómina... Entre ellos y los de abajo ponían una barrera de lenguaje” (92). También se distanciaban mediante el vestido y las delicias culinarias que se exhibían en los escaparates y en las mesas. Se enorgullecen de la delicadeza de los nuevos platos afrancesados, o del consumo de carne, que sigue siendo símbolo de estatus social elevado. Esta distinción se concreta en el paso de las fondas a hoteles, del chocolate al té; en la celebración de banquetes en los que criados de librea y guantes blancos sirven delicias como el pavo trufado, “el jabalí colmillado y el faisán asados, cubiertos de su propio plumaje” (Galdós, 1988: 58), el champán o los vinos “acostados” llenos de telarañas.

El género chico se burla de esta actitud por su inautenticidad. En *Novillos de Polvoranca*, por ejemplo, la hija del alcalde reniega de las costumbres del pueblo, canta cancioncitas francesas y prefiere ir a Madrid, a la Zarzuela, o al Oriental. Son numerosos los gomosos, o sietemesinos, herederos de aquellos “petimetres” dieciochescos, que a su vez guardan

parentesco con los figurones del Siglo de Oro, emparentados todos ellos por su común artificialidad. Estos gomosos ridículos sirven de burla de los nuevos usos sociales, y en el caso que nos ocupa, del afrancesamiento culinario. En *El gatito negro*, revista de Carlos Fernández-Shaw y José López Silva, los porteros llevan una bandeja de comida a unos “pollos” (otro sinónimo del sietemesino), en una fiesta de disfraces celebrada en el teatro en la que destacan las nuevas modas, como el “foiegrás, cabeza de jabalí...” (38). Una sociedad que vive de la apariencia, es motivo constante de humor. Se hicieron muy populares las seguidillas de las niñas y niñeras que juegan al corro en *Agua, azucarillos y aguardiente*:

Tanto vestido blanco,  
tanta parola,  
y el puchero a la lumbre  
con agua sola. (Ramos 2005, 370)

Es la burla de “los de abajo”, que miran con ironía los esfuerzos de “los de arriba” por no perder su puesto en esta nueva situación social, basada en el qué dirán.

En las fiestas sociales se consideraba ya trasnochado el clásico chocolate con picatostes, que había sido, y seguía siendo, la tradicional merienda madrileña. La nueva burguesía había puesto de moda el té (o thé, en francés). En *Las plagas de Madrid*, una señora influyente dice que en su casa se celebra un “thé dansant”<sup>8</sup>(10), aunque Benavente, con esa intuición que lo caracterizaba, avistaba ya la nueva moda de lo inglés: “la última moda nacional: el té, la ducha fría, el tenis [...]. Ya lo francés no nos dice nada” (1910, 45).

La apariencia y el snobismo, por tanto, son objeto de burla por parte de este teatro que fustiga la inautenticidad de las clases privilegiadas que buscan su puesto en la nueva situación social.

## ■ CRÍTICA SOCIOPOLÍTICA

La gastronomía sirvió también de vehículo de crítica sociopolítica. En los años del Sexenio la revista chica, de carácter político, hace su aparición con *1865 y 1866*, de José María Gutiérrez de Alba, y desde entonces se desarrolla rápidamente. Los partidarios de la instauración del régimen

republicano afilan sus dardos contra Amadeo de Saboya, el pretendiente italiano al que, para desprestigiar, identifican con la pasta, de donde procede el título de *Macarronini I*, revista de Eduardo Navarro Gonzalvo estrenada en 1870 (Collada en prensa).

Instalados ya en la época de la Restauración, la corrupción del sistema se manifestaba en todos los órdenes, entre ellos el culinario. El caciquismo aparecía como la única forma de garantizar la estabilidad y el orden, que eran las grandes metas políticas y el medio de perpetuar la oligarquía. De ahí que en *Los descamisados* veamos a Pérez vender su voto para poder comer: “Sé que es una infamia vender el sufragio, pero yo necesito comer [...] ¡Un puchero! (Arniches 18-19). El candidato Sandalio, que tiene entre sus proyectos levantar la primera fábrica de patatas al vapor, es advertido, por su parte, de sus obligaciones con los otros electores:

PELAO: Debemos advertirle (...)  
que debe convidar  
al censo electoral  
a churros y a café. (Arniches 1894,15)

Las prebendas, el vivir de la nómina del Estado, eran las grandes aspiraciones de esta nueva burguesía alfonsina, adormecida en un bienestar que será conocido como los “años bobos”. Reclamaban sus privilegios porque los consideraban su derecho de clase, y por eso eran parodiados en el teatro breve, como por ejemplo en *La Gran Vía*, donde los yernos de doña Sinceridad piden su “turrón”, que era la forma de referirse a enchufes y prebendas:

YERNO 1º.- ¡Que yo quiero caramelos!  
YERNO 2º.- ¡Yo turrón!  
YERNO 3º.- Y yo rosquillas.  
TODOS.- ¡Turrón, turrón! (Pérez y González 198)

El teatro breve denuncia con escepticismo y socarronería otros temas de carácter social, como por ejemplo los “consumos”, impuesto que gravaba diferentes artículos y que dio lugar a la corrupción municipal, mediante el soborno de los funcionarios que estaban a cargo de las oficinas para evitar la entrada ilegal de los productos por parte de los “matuteros”. El soborno era tan escandaloso que provoca la hilaridad en muchos sainetes, como *De Getafe*

*al paraíso* de Ricardo de la Vega. El tío Maroma va a Madrid a ver a su hijo, y le lleva productos del pueblo, pero al llegar al puente de Segovia se encuentra con el fielato de consumos, lo que nos depara una escena costumbrista muy crítica, especialmente en el momento en que registran a una lavandera:

LAVANDERA.- Perdone usía;  
pero ustedes no tienen  
las manos limpias.  
Y es natural:  
manejando caudales  
se ensucian más. (30)

Denuncia la lavandera que los empleados se beben el vino que decomisan, y el jamón, sin miedo a la triquinosis:

Y si lo que cogen  
es algún jamón,  
ni con la trichina  
les da indigestión. (31)

El género chico abunda en el lamento por el analfabetismo y la incultura, en la misma línea que impulsaban los krausistas, que protestaban por la insensibilidad que consentían y hasta promovían los poderes públicos, alentados por la Iglesia, como podemos ver en numerosas revistas (Collada en prensa). En esa misma idea incide *Cuadros al fresco*. Anselma se duele de su mala suerte porque han indultado a un condenado que iba a ser ahorcado en la Pradera de Guardias:

Yo que pensaba esta tarde  
llevar allí la merienda  
y pasar alegremente  
el rato... ¡maldita sea! (Luceño 2005, 291)

A través de la escena nos parece escuchar los ecos de *El reo de muerte* de Espronceda, o de Larra. En la misma sensibilidad se forman las voces de la generación del 98, o el mismo Arniches, que en el sainete *La risa del pueblo* se lamenta por la incultura popular: “hasta que la gente no se divierta



con el dolor de los demás, sino con la alegría suya..., la risa del pueblo será una cosa repugnante y despreciable” (Arniches 2010, 49).

Sin embargo, el tema que suscita más crítica en el terreno alimentario es el de la adulteración. La comida se había convertido en negocio como el ferrocarril, gran inversión del siglo, las empresas textiles, o la banca, y era fácil caer en el fraude, como Salud, la pupilera que aparece en *Enfermedades nerviosas*, juguete cómico de Carlos Fernández Shaw que no llegó a estrenarse ni a publicarse, que se enriqueció adulterando la comida de sus huéspedes hasta que apareció el hombre que la arruinó, porque dejó de servir “café de achicoria, embutido de perro y chuletas *falsificadas*” (48). Asimismo, en *Los puritanos*, los comensales del restaurante del mismo nombre tuvieron mal fin, según cuentan los camareros:

se había agotado  
 todo el salchichón [...]  
 Picamos buen tocino (*Accionando.*)  
 pimienta y mostaza,  
 cebolla y jamón,  
 echamos tres gotitas de coñac  
 y un poco de manteca y pimentón  
 [...]  
 ¡Vaya un salchichón!  
 Pues de veinte y cuatro  
 que se lo comieron  
 veintitrés y pico  
 casi fallecieron (Arniches 1899, 10)

Sin embargo, peor fue la suerte que anuncian los mismos camareros para el gato:

Hoy era conejo  
 el plato del día,  
 y el gato parece  
 que lo conocía.  
 [...]  
 Se ha olido, sin duda,  
 que iba a ser guisado

y andará escondido  
por algún tejado. (Arniches 1899, 9)

El fraude alimentario, al parecer, no pasaba desapercibido a la Administración. En *Las plagas de Madrid*, un químico del Ayuntamiento cuenta a un forastero<sup>9</sup> que sale escandalizado del laboratorio tras los análisis realizados a algunos alimentos como chocolate, pan, queso, conservas, café y, de nuevo, salchichón, más alarmante esta vez:

QUIM. ¿Qué es esto? A que no recela. [...]

FORAST. Salchichón (*Saca un salchichón.*)

QUIM. ¿Usted lo abona?

No olió el lomo el insensato.

Carne de perro y de gato,  
y hasta carne de persona.

Dentro de otro salchichón

hallé una aguja saquera,  
un guante, una cartuchera

un calcetín y un morrión. (Jackson 17)

Así pues, los géneros chicos son los únicos que se permiten criticar, en este caso por medio de las referencias culinarias, asuntos como la sucesión monárquica, el caciquismo, la existencia de prebendas políticas, los sobornos en los consumos, la situación de incultura en la sociedad o la escandalosa adulteración alimentaria.

## ■ EL HAMBRE

Otros ambientes salen al paso en el teatro por horas, como el cuartelario, sumido en la pobreza pero rebosante de oficiales, al borde de una de las derrotas más humillantes de su historia. En *El cabo primero* se describe la dieta del cuartel, a base de patatas y arroz, aunque en las festividades, “aunque es un gasto enorme para la Nación”, ponen “un chorizo por cada batallón” (Arniches, 1896, 15-16). Esta pobreza, fruto de las sucesivas crisis económicas que sufrió el país, lleva a situaciones de verdadera indigencia que son consignadas en este teatro, que actúa como un espejo más o

menos deformante. Que el hambre amenazaba a las clases populares, a los “barrios bajos”, lo atestiguan observadores tan atentos como Benavente:

...el pan, que es casi un adorno en la mesa de los ricos –la última moda es servir muy poco, y lo más “chic” dejarlo casi intacto, leo en unos avisos de buen tono- es aquí todo el alimento y su carestía es el hambre para los que muchos días solo pan comen (1910, 42)

Pan, y un racimo de uvas, es el alimento de Leonor para todo un día, “una criatura que está creciendo”. La felicidad se aparece cuando ella cobra el trajecito que ha estado cosiendo y por fin pueden darse un banquete a base de “patatas con bacalao, mojama, aceitunas, ¡una cosa como el Ritz!” (Arniches 1983, 108).

El bacalao, cuyo origen se remonta a la Edad Media, cuando se extendió en España el consumo de bacalao en salazón, es uno de los pocos pescados que aparecen en el teatro por horas, y siempre referido a las clases populares, con la excepción de su uso en el potaje de Cuaresma. Volvemos a encontrarlo en *El iluso Cañizares*: la familia del politizado jornalero tiene para cenar patatas con bacalao. Todos comen de la misma cazuela hasta que aparece Dionisio y se ven obligados a invitarle, con la consiguiente indignación de su hijo Etelevino:

ETELVINO.- (Quitando la cazuela de la mesa.) ¡Haga usted el favor, caramba!

DIONISIO.- ¡Qué pasa?

ETELVINO.- Que no pique usted más.

DIONISIO.- ¿Por qué?

ETELVINO.- (A su hermana.) ¡Nos ha dejao sin ná el tío este! (Arniches 1906, 11).

El colmo de la pobreza lo tenemos seguramente en *El maldito dinero*, sainete de Fernández Shaw y Arniches donde se representa el hambre de forma más dramática. Merlín, como el Almudena de *Misericordia*, azuzado por la indigencia se ha visto obligado a abandonar la casucha del barrio de Buenas Vistas en la que vivía y se cobija en una caseta de consumos que ha tumbado el aire, en los lavaderos de la Bombilla, al borde del Manzanares. Allí se encuentra con sus antiguas vecinas Angélica y Eulalia. Ellas le ofrecen lo poco que tienen: bacalao frito, pan y vino.

ANG.- No tenga *uolé* vergüenza, que es bacalao.

MER.- ¡No, si lo trato! ¡Hemos sido compañeros de colegio! [...]

EUL.- ¿Me va *uolé* a despreciar esta miseria? (Fernández Shaw 1906b, 35)

El bacalao, hoy una delicia gastronómica, era en este momento un plato de lo más ruin, el único al que puede aspirar un pueblo sumido en la miseria, que se sirve del género chico para lanzar este lamento contra la desigualdad, en boca de Eulalia:

EUL.- ... me quejo contra el mundo ruin, contra todos, contra el que no piense que el dinero hay que dejarlo rodar *pa* que lleve por donde vaya pan y salud; contra el que no crea que todos tenemos derecho a vivir, ¡todos! (...) hasta los pobres, ¡hasta los miserables! (38)

### ■ CONCLUSIÓN

Cuando se analiza la literatura realista suele omitirse el género chico, tal vez por el menosprecio que mereció desde la generación del 98, y por el uso que durante el franquismo se hizo de estos géneros como símbolos de las eternas esencias folclóricas de la España nacional. De ahí que, desde un falso progresismo y tal vez también desde cierto desprecio de lo popular, se ha visto durante décadas con evidente desdén estos géneros. Sin embargo, hemos podido comprobar que el teatro que mejor refleja la vida cotidiana en la época de la Restauración es el género chico. Un aspecto básico de la vida diaria como es la gastronomía apenas asoma en el teatro de declamación, mientras que en el género chico sirve para retratar las costumbres culinarias y además se enfoca desde ángulos diversos, como son la burla del afrancesamiento, la inautenticidad de las clases altas, la crítica de la corrupción, o el lamento por la desigualdad social que condena a los pobres al hambre.

### ■ BIBLIOGRAFÍA

- ARNICHES, Carlos. *La señorita de Trevélez. Es mi hombre*. Barcelona: Salvat, 1983.  
- y LÓPEZ SILVA, José. *Los decamisados*. Madrid: R. Velasco, 1894.

- y LUCIO, Celso. *El cabo primero*. Madrid: R. Velasco, 1896.
- y LUCIO, Celso. *Los puritanos*. Madrid: Sociedad de Autores Españoles, 1899.
- GARCÍA ÁLVAREZ, Enrique y CASERO, Antonio. *El iluso Cañizares*. Madrid: R. Velasco, 1906.
- ARNICHES, Carlos *La risa del pueblo*. En *Teatro breve español del siglo XX*. Francisco Corrales (ed.). Madrid: Castalia, 2010.
- BENAVENTE, Jacinto. *El nido ajeno*. Madrid: R. Velasco, 1894.
- *De sobremesa*. Madrid, Librería de Fernando Fe, 1910.
- BUENO, Pilar y ORTEGA, Raimundo. "De la fonda nueva a la nueva cocina. La evolución del gusto culinario en España durante los siglos XIX y XX.". *Revista de Libros de la Fundación Caja Madrid*, nº 19-20, julio-agosto 1998.
- BURGOS, Javier de *El baile de Luis Alonso*. En *Antología del Género Chico*. Romero Ferrer, Alberto (ed.) Madrid: Cátedra, 2005.
- COLLADA, FERNANDO. *Los géneros chicos*. Madrid: Ediciones del Orto, 2010.
- *Transgresión y metateatralidad. La revista chico en el Teatro por horas (1865-1910)* (en prensa).
- *Carlos Fernández Shaw (1865-1911). El teatro y la vida*. Madrid: Ediciones del Orto, 2013.
- DICENTA, Joaquín. *Juan José*. Madrid: Cátedra, 1982.
- DOMÉNECH, Fernando (ed.). *La zarzuela chica madrileña*. Madrid: Castalia – Comunidad de Madrid, 1998.
- ESPÍN TEMPLADO, M<sup>a</sup> Pilar *El teatro por horas en Madrid (1870-1910)*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños y Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero, 1995.
- FERNÁNDEZ SHAW, Carlos y LÓPEZ SILVA, José. *La chavala*. Madrid: R. Velasco, 1898.
- y LÓPEZ SILVA, José. *El alma del pueblo*. Madrid: Sociedad de Autores Españoles, 1906a.
- y ARNICHES, Carlos. *El maldito dinero*. Madrid: Sociedad de Autores Españoles, 1906b.
- *Enfermedades nerviosas*. [manuscrito en Legado Fundación Juan March, sin fecha.]
- y LÓPEZ SILVA, José. *El gatito negro*, [ejemplar mecanografiado en Legado Fundación Juan March].
- GASPAR, Enrique. *El estómago*. Madrid: Alonso Gullón, 1874.

- GRANÉS, Salvador María. *La Golfemia*. José María Pallás (ed.). Madrid: Ediciones del Orto, 2011.
- JACKSON CORTÉS, Eduardo y JACSON VEYÁN, José. *Las plagas de Madrid* (2ª edición). Madrid: Imp. M. P. Montoya, 1887.
- LUCEÑO, Tomás. *Cuadros al fresco*. Romero Ferrer, Alberto (ed.). En: *Antología del Género Chico*. Madrid: Cátedra, 2005
- *Ultramarinos*. Madrid: R. Velasco, 1886.
  - *¡Amén! o El ilustre enfermo*. Fernando Collada (ed.). Madrid: Ediciones del Orto, 2010.
- LUJÁN, Néstor y PERUCHO, Juan. *El libro de la cocina española. Gastronomía e historia*. Barcelona: Tusquets, 2003.
- NAVARRO GONZALVO Y LAGUARDIA, Ángel de la. *1891 o La vuelta del hijo pródigo*. Madrid: Fiscovich - Arregui y Aruej. 1892.
- PASO, Antonio y DOMÍNGUEZ, Antonio. *El bateo*. Etayo, Miguel y Etayo, Juan (ed.). Madrid: Ediciones del Orto, 2012.
- PÉREZ GALDÓS, Benito. *La sociedad presente como materia novelable*. Madrid: Est. Tipográfico de la Viuda e Hijos de Tello, 1897.
- *Cánovas*. Madrid: Alianza Editorial, 1980.
  - *La desheredada*. Madrid: Alianza Editorial, 1988.
  - *Electra*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2004.
- PÉREZ Y GONZÁLEZ, Felipe. *La gran vía*. En Doménech, Fernando (ed.) *La zarzuela chic madrileña*. Madrid: Castalia – Comunidad de Madrid, 1998.
- RAMOS CARRIÓN, José. *La criatura*. Madrid: Prensa Popular, Col. La Novela Teatral, 1920.
- *Agua, azucarillos y aguardiente*. En *Antología del Género Chico*. Romero Ferrer, Alberto (ed.) Madrid: Cátedra, 2005.
- VEGA, Ricardo de la. *Los baños del Manzanares*. Madrid: Diego Valero, 1875.
- *La canción de la Lola*. Madrid: Administración Lírico-Dramática. 1880.
  - *De Getafe al paraíso o La familia del tío Maroma*. Madrid: Administración Lírico-Dramática, 1883.
  - *El año pasado por agua*. Madrid: Administración Lírico-Dramática, 1889.
  - *El señor Luis el Tumbón o Despacho de huevos frescos*, Madrid: R. Velasco, 1891.
  - *La verbena de la Paloma*, Amorós, Andrés (ed.) Madrid: Biblioteca Nueva, 1998.
- VEGA, Ventura de la. *El hombre de mundo*. Barcelona: Ediciones Orbis, 1995.

## ■ NOTAS

1. Cfr.: “ὄσοι νῦν βροτοὶ εἰσιν ἐπὶ χθονὶ σῆτον ἔδουτε” (de cuantos mortales hay sobre la tierra que comen pan), *Odisea*, London: Oxford, 1976, p. 274.
2. A pesar de ello, Cervantes echa mano de la comida cuando describe por primera vez a don Quijote, y Martín de Riquer ha extraído mucha información de su alimentación a base de lentejas, salpicón, duelos y quebrantos, etc. Cfr. Riquer, Martín de. *Aproximación al Quijote*. Barcelona: Teide, 1967.
3. Sirva este ejemplo de la tonadilla *El Paseo del Prado*, donde los vendedores pregonan sus mercancías (*Antología del teatro breve español del siglo XVIII*, ed. Fernando Doménech, Madrid, Biblioteca Nueva, 1997, 359-60):  
 ROSQUILLERA ¡Bizcochos bañados!  
 ¡Tortas con anís!  
 ¡A los mostachones  
 de reposterí!  
 ¡Rosquetas y tortas!
4. En manuales tan consultados como el de F. Ruiz Ramón (*Historia del teatro español*, Madrid, Cátedra, p. 362.), el género chico merece una escueta página. Afortunadamente, los estudios sobre este teatro están cambiando, desde Andrés Amorós (*La zarzuela de cerca*, Madrid: Espasa Calpe, 1987), M<sup>a</sup> Pilar Espín, Fernando Doménech (cfr. bibliografía para ambos) y Javier Huerta (*Historia del teatro breve en España*, Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2008).
5. “Del género chico a la tragedia grotesca: Carlos Arniches”. En *Literatura española. Siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, 1980 (cuarta edición), p. 128.
6. Se refiere el Parque de La Bombilla, situado entre la Avenida de Valladolid y la Estación del Norte.
7. El café de San Marcial estaba en la plaza del mismo nombre, donde hoy se sitúa la Plaza de España. En el café se llevaban a cabo representaciones teatrales desde 1870, similares a las de otros cafés, que darían lugar al Teatro por horas.
8. El *thé dansant* era una velada que se celebraba por la tarde, en verano u otoño. Se servía té o café, helados, frutas y pasteles. La orquesta tocaba música ligera en el salón, en el que se colocaban las mesas en un extremo como un bufé.
9. Es frecuente en las revistas esta “perspectiva del extranjero” de raigambre ilustrada (cfr. *Cartas marruecas* de Cadalso).