

# Sainete, amor y república

Concha Baeza

En una Europa rendida al jazz y los ritmos sincopados; en una España que había recibido a Joséphine Baker como a una diosa; en un Madrid que presumía de modernidad y rascacielos; y en una escena que construía sus éxitos en relación inversamente proporcional a la tela que cubría a las coristas, invocar el sainete madrileño parecía un desatino. Y evocar, ya desde el título, a la revoltosa Mari-Pepa resultaba un anacronismo difícil de entender. Porque era 1934.

El propio Sorozábal confiesa en sus memorias que, cuando comentó el proyecto con Sagi Barba —quien apostó por la obra para el Teatro Fuencarral— éste no disimuló su asombro. ¡Sainete madrileño y en dos actos...! Sí, el músico vasco sabía que su proyecto era toda una osadía y la razón era evidente: en el entorno teatral se había asumido que el sainete estaba muerto. Conservado con amoroso fervor en la memoria colectiva, sí, pero sin visos de volver a interesar a un público muy diferente de aquel que aplaudió, cuarenta años atrás, los trabajos de Bretón o de Chapí y que tanto disfrutó del casticismo de corrala y de verbena. Pero la corrala y la verbena, ¿a quién interesaba teniendo cine, cócteles de Chicote o charleston?

Sin embargo, los autores de *La del Manajo de Rosas* sabían que el sainete no es un tiempo o un espacio sino una urdimbre, un molde que, utilizado con habilidad, podía seguir funcionando. Porque el género consiste en capturar el sabor popular, tomar la esencia de un momento y presentarla viva y palpitante sobre las tablas con ayuda de un argumento ligero. Así, cuando el sainete está bien construido, el público se siente personaje, late con la escena y, finalmente, convierte en identidad propia y en memoria colectiva (o sea, en éxito) lo que nació de la imaginación individual de los autores.

Sorozábal dejó escrito que su proyecto consistía, precisamente, en cantar «no al Madrid clásico, sino al Madrid al día». Y que con esta pieza «quería demostrar que el sainete madrileño estaba todavía ahí, al alcance de la mano, en plena calle». ¿Escenas de barrio?, ¿tipos populares? Por supuesto. Con esta zarzuela llegan a la escena para vivir los mismos enredos que en los sainetes de otros tiempos. Pero puestos al día. Porque, igual que le había sucedido al público, los personajes debían cambiar de ropa y de oficio, cambiar su forma de pensar y vivir, su modo de amar y de sentir. Llevar esa nueva realidad madrileña a las tablas es lo que convirtió el título primero en un rotundo éxito popular y luego en todo un clásico. Los responsables fueron Sorozábal junto a Carreño y Ramos de Castro.

Rafael de Infantes (pintor).  
*Retrato del compositor Pablo Sorozábal.*  
Óleo sobre lienzo, enmarcado, 1960.  
Banda Sinfónica Municipal (Madrid)



[Enrique Ochoa (ilustrador)].

*La bailarina Josephine Baker.* Impreso a color, detalle.  
(Madrid, *Nuevo Mundo*, nº 1796, 22 de junio de 1928).  
Biblioteca Nacional de España (Madrid)



### En busca del pueblo de Madrid

En realidad, no sabemos si la idea de revivir el sainete estaba presente en la intención de los autores del libro igual que en la del músico. Cuenta el compositor que los escritores le ofrecieron la pieza después de que Moreno Torroba la hubiera rechazado «porque no tenía música» y él, que sí encontró música detrás de la peripecia escénica, aceptó el reto. Pero con la condición de reformar totalmente el libro. Según su versión, él mismo se ocupó de suprimir los aspectos que consideraba frívolos o vulgares; entre otros, el número previsto para la apertura que estaba protagonizado por vicetiples vestidas de aviadoras. La anécdota parece apuntar a que los escritores estaban pensando más en una comedia arrevistada y que sería Sorozábal el que eliminó esos elementos más superficiales en busca de lo que él consideraba el auténtico espíritu del pueblo de Madrid.

Sea como fuere, la obra que vio la luz un trece y martes de finales de 1934 en el Fuencarral introdujo en el viejo molde del sainete las inquietudes y realidades que poblaban la calle en los años treinta. Ahí están, dándole a la obra el sabor de la verdad, la pasión por el baile moderno y la curiosidad por el ocultismo, el conflicto social, la obsesión por la formación de las clases populares o la extraordinaria volatilidad económica del momento. Eran asuntos que el músico vasco conocía de primera mano e incluso había vivido en primera persona. Recordemos que él, procedente de una familia modestísima, estudió

música porque la casualidad lo llevó al conservatorio donostiarra una jornada escolar en la que hizo novillos y, con el tiempo, se convirtió en proletario del violín; consciente de sus muchas carencias culturales —cuando coincidió en San Sebastián con Nahui Olin y su marido— se hizo lector voraz y estudioso autodidacta; vivió como un príncipe en la Alemania de la hiperinflación y como un paria indocumentado cuando la República de Weimar dejó de imprimir papel moneda. Haciendo valer sus ocho apellidos vascos, podría haberse casado con una rica heredera, pero eligió no deber su posición a nadie. Por eso, después de recibir por su música sinfónica unas palmadas en la espalda y pocos derechos de autor, se convirtió en compositor para la escena logrando el éxito y pasando a formar parte de la burguesía madrileña. Todas esas experiencias están, de un modo u otro, presentes en la obra.

Y sobre ese fondo tan típico de los años treinta que se completa con referencias a los rascacielos, los aviones y los automóviles (porque los tiempos siguen adelantando que es una barbaridad), destacan unos seres que viven las peripecias amorosas más previsibles en un sainete y que, sin embargo, no se comportan de un modo tan obvio como cabría suponer.

Los personajes de la pieza se organizan en dos triángulos amorosos cuya tensión impulsa la acción dramática. El principal está formado por Ascensión, Joaquín y Ricardo, que representan al grupo de los señoritos, por más que la florista viva cir-



cunstancialmente como una dependienta y el mecánico haya asumido el papel de obrero como parte de su aprendizaje vital. El otro triángulo, que tiene como vértice a la simpática Clarita, se completa con Capó y Espasa. En el primer grupo, el conflicto sentimental se activa cuando el enamoramiento colisiona con la posición económica de los protagonistas. En el segundo, el amor también encuentra barreras de carácter social: el ansia de mejora en la formación que la joven pizpireta busca para sí misma y exige a quien haya de convertirse en su pareja.

La doble trama amorosa es un recurso tan viejo como la propia comedia y aquí funciona como juego de espejos. Pero ¿incorporar señoritos en un sainete? Bien está que don Hilarión aparezca como excusa para que la Casta y la Susana reivindicquen su orgullo juvenil y de clase, pero es que, en esta ocasión, Ascensión y Joaquín, que son señoritos en esencia, acaparan el protagonismo de la obra. Precisamente esta anomalía es uno de sus hallazgos: reivindicar como parte sustancial del pueblo de Madrid a esa nueva clase social que viste con traje y sombrero y no con blusón y gorrilla, pero que se siente orgullosa de ser pueblo porque se sabe clase trabajadora. En escena tenemos al ingeniero-mecánico y a la joven florista de formación exquisita. Pero tras ellos están los funcionarios, profesores universitarios, médicos, científicos e intelectuales (eso que hoy llaman «la clase creativa») que construyeron el andamiaje de la Segunda República.

### La mujer moderna

Y si resulta sorprendente ver cómo se incorporan estos personajes a la esencia popular, no es menos extraordinario el comportamiento que muestran en escena las dos mujeres protagonistas. Porque, frente a sus antecesoras en el género, que rendían su orgullo invariablemente ante el hombre al que amaban, estas nuevas mujeres se guían por una única clave: su libertad.

Ascensión y Clarita viven en escena la misma peripecia amorosa que Mari-Pepa en *La Revoltosa* o Susana en *La verbena de La Paloma*: desean conseguir la pareja perfecta. En el proceso no faltan desafíos entre los hombres que las pretenden, peleas de las muchachas con sus amantes y, finalmente, el reencuentro feliz. Hasta ahí las coincidencias. Porque esas muchachas que vemos a la puerta de la floristería desean encontrar el amor, pero lo despreciarán si para ello deben sufrir los celos o renunciar a su independencia. Independencia para salir y entrar, para ganarse la vida, para elegir a su pareja, para dirigir su vida. La planchadora de Chapí ni tiene ni desea esa libertad y acepta como final feliz las órdenes de Felipe («ya estás cogiendo las planchas / y cambiando de vivienda»). La florista de Sorozábal y su amiga manicura, por el contrario, no entienden su existencia sin libertad. Pero es que no podía ser de otro modo.

Antonio Cobos (ilustrador).  
[Reunión de féminas]  
Tinta y gouache sobre cartulina, 1935  
Museo ABC (Madrid)



Durante las casi cuatro décadas transcurridas entre *La Revoltosa* y *La del Manajo de Rosas*, había cristalizado en España una gran revolución social: la que protagonizaron las mujeres. Comenzó tímida y lenta a finales del XIX, con unas pocas españolas exigiendo sus derechos. Nadie diría que iban a cambiar la realidad porque era ya 1914 y en la prensa española aparecían las sufragistas inglesas entre risotadas unánimes y a la Pardo Bazán le cerraban las puertas de la Real Academia Española entre insultos de la intelectualidad y referencias al tamaño de su trasero. Sin embargo, veinte años después, las mujeres habían conseguido el derecho al sufragio y, con la constitución de 1931, también igualdad e independencia legal. Y, como los cambios no se escribían solo con leyes sino con hechos, en 1934 las mujeres espa-

ñolas estaban ocupando espacios públicos, estudiando, viviendo su independencia económica y exigiendo relaciones igualitarias en el amor.

Los semanarios gráficos, de amplísimo consumo en la época, llevaban a sus páginas en cada edición las sucesivas barreras que las jóvenes del momento iban derribando: aviadoras, universitarias o campeonas de tiro, abogadas, deportistas, trabajadoras de la industria, pintoras o escritoras, las muchachas se mostraban dispuestas a comerse el mundo. Sí: la mujer moderna por la que lucharon unas pocas féminas de posición privilegiada a comienzos del siglo XX, era en los años treinta una realidad que alcanzaba ya a una amplia capa de jóvenes urbanas, nuevas proletarias orgullosas de su condición de mujer traba-

Rafael de Penagos (ilustrador).  
*[Grupo de jóvenes en la piscina]*  
 Tinta, aguada y gouache sobre cartulina, 1932  
 Museo ABC (Madrid)



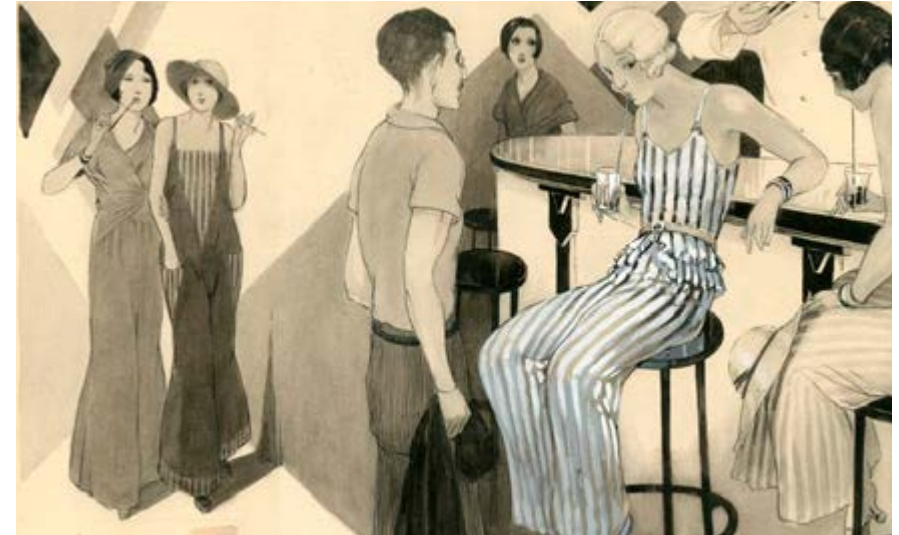
jadora. Como esa Clarita que pone las condiciones de su relación con Capó a ritmo de fox-trot cuando le exige «no rechazar mi modernismo/ y así te querré» [ACTO PRIMERO, CUADRO TERCERO, N° 5].

Las jóvenes que protagonizaron los viejos sainetes eran también mujeres trabajadoras. Mari-Pepa era planchadora y las hermanas Casta y Susana estaban «en el corte de botines». Pero en aquellos lejanos tiempos, el trabajo de las mujeres seguía anclado al ámbito doméstico, acudiendo a talleres exclusivamente femeninos, ofreciendo sus servicios en casas ajenas o llevando a su vivienda tareas que les permitían ganarse la vida: plancha, costura o el trabajo de enlutar cartas o cortar pieles. Frente a ellas, las nuevas trabajadoras habían salido a la calle y eran dependien-

tas de comercios, empleadas industriales, operadoras de telefonía o, por supuesto, esas secretarias que en la época llamaban las taquimeca.

Clarita es todas ellas. De ascendencia modesta, ejerce un oficio modesto porque su formación es también modesta. Pero es libre para elegir su trabajo, para elegir su pareja y hasta para prometer a su novio delicias carnales bajo «un farol que esté apagao». Solo tiene una obsesión: cultivarse. Dedicada a ello ilusión y energías con unos resultados que brillan frente a las necesidades de Espasa y la simpleza de Capó quien, solo por conquistar a la muchacha que quiere, tomará finalmente un libro en sus manos. Y no un libro cualquiera, sino un diccionario. El muchacho, que se ha mostrado hasta el momento torpe y

Máximo Ramos (ilustrador).  
*[Grupo de jóvenes en el bar]*  
 Tinta, aguada y gouache sobre cartulina, 1932  
 Museo ABC (Madrid)



sin recursos para atraer a Clarita, descubre por sí mismo que conocer las palabras equivale a tener poder. Y de paso, los autores sirven al respetable una farruca con una letra completamente incomprensible salvo que se consulte la traducción que aparece en las notas del programa.

Durante décadas, contar con una buena formación había sido privilegio de las féminas de clase acomodada. Ellas nutrieron las aulas del Instituto Internacional abierto en Madrid en 1903, ocuparon la Residencia de Señoritas a partir de 1915 y, las universitarias y creadoras, se agruparon en torno al Lyceum Club desde 1926. Pero con la década y el nuevo papel reclamado por las jóvenes de clase popular, llegó un nuevo salto. Y, a falta de formación reglada, surgieron otros modelos, como el que

lideró la Asociación Femenina de Educación Cívica. Esta institución, fundada por María Martínez Sierra —como se hacía llamar entonces María de la O Lejárraga— y más conocida como *La Cívica*, inició su andadura en 1932 y tenía como objetivo «preparar y capacitar a las mujeres para la vida fuera de sus casas». Llegó a tener 1.500 asociadas y un club de teatro, el Club Anfístora, dirigido por Pura Ucelay y Federico García Lorca (véase el texto de Juan del Sarto sobre la inauguración en las páginas 42-47).

Por si alguien piensa que el curso al que asiste Clarita sobre «Las teóricas oníricas y su influencia en el subconsciente» es un hiperbólico recurso teatral, señalamos algunas de las propuestas que *La Cívica* hizo a sus socias el primer semestre de



Francisco Ugalde (caricaturista).  
 El compositor Pablo Sorozábal al piano.  
 Guache y tinta sobre papel, detalle, hacia 1935.  
 Museo Nacional del Teatro (Almagro)



existencia: Cursos titulados «Ejercicios intelectuales», «Biología», «Sugerencias sobre Platón», «Vulgarización del Derecho Civil» y «Problemas pedagógicos»; también hubo lecciones sobre el «Concepto moderno del amor» dictadas por el doctor Juarros, famoso psiquiatra y defensor de la educación sexual y la maternidad consciente; y conferencias de contenido muy diverso. No faltaron lecciones de francés, inglés, lengua española, música, taquigrafía y corte o excursiones culturales al Museo Arqueológico o a Toledo.

Frente a la proletaria Clarita, Ascensión, que creció en una familia bien y fue educada con mimo, trabaja como florista después de un revés financiero de su padre. El rasgo de modernidad es que lo hace con orgullo y un profundo sentido de la dignidad. En otros tiempos, la hija de una familia venida a menos habría escondido su condición económica tras una melancólica vergüenza. Lejos de ese modelo, la hija de don Daniel levanta la frente y ejerce una profesión para mantenerse, como ya estaban haciendo otras mujeres en el mundo real. Unas por afición y otras por necesidad. El caso paradigmático quizá sea el de Zenobia Camprubí. La escritora, traductora e intelectual, heredera de una acomodada familia, eligió casarse con Juan Ramón Jiménez en lugar de hacerlo con un rico heredero norteamericano. Fue el apoyo del poeta en su tarea creadora y también su soporte anímico y económico. Para ello, a finales de los años veinte, se ocupó de decorar el primer Parador Nacional y abrió en Madrid una tienda de artesanía y antigüedades llamada *Arte Popular Espa-*

*ñol*. En la empresa fue socia su amiga la aristócrata Constanza de la Mora y dicen las malas lenguas que no fueron pocos los curiosos que se acercaron al establecimiento para ver convertidas en simples dependientas a señoritas tan copetudas.

### Reescribir el cuento de hadas

Pero lo extraordinario de Ascensión no es que tome las riendas de su vida económica, sino que, para preservar su independencia, renuncia incluso al cuento de hadas y, con él, a su amor. Y es que, cuando debe elegir entre Ricardo, el aviador, y Joaquín, el supuesto mecánico, se queda con el pobre obrero. Hasta ahí, nada que no hubieran hecho los modelos precedentes. Mari-Pepa no tiene en la corrala hombre más interesante que Felipe, pero las míticas Casta y Susana eligen la pobreza para no perder el sabor de la juventud y del verdadero amor, por más que la Tía Antonia hubiera preferido casar a cualquiera de ellas con el boticario que las agasaja. Pero la lógica de la florista es absolutamente radical pues, al descubrir que su novio es en realidad un señorito, se impone a sí misma una doble renuncia: al amor del apuesto joven y a la posibilidad de ascenso social. Sí, Cenicienta renunciando al amor del príncipe. ¿En nombre de qué? En nombre de la relación igualitaria que estaban propugnando las jóvenes del momento, dispuestas a caminar al lado de sus parejas, nunca un paso por detrás. Y, para Ascensión, si hay diferencia económica, no puede existir la igualdad que requiere el amor de verdad. Lo supo desde niña cuando, a la vista de

lo que sucedía en su familia, decidió que se casaría con alguien que fuera su igual, alguien «que no tenga que reprocharme ni su dinero ni su educación».

En septiembre de 1930 fue portada del semanario *Estampa* (un medio bastante conservador) el matrimonio formado por dos aviadores que compartían su pasión por el vuelo: Pilar San Miguel Martínez-Campos y Juan Antonio Ansaldo. Ese era el modelo: una pareja que camina junta hacia el futuro. Era el mismo arquetipo que representaban Concha Méndez y Manuel Altolaguirre, editores de culto e impresores exquisitos o María Teresa León y Rafael Alberti, tan unidos en lo sentimental como en sus proyectos poéticos, políticos o teatrales de aquel momento. ¿Está pidiendo Ascensión un imposible? Está reformulando el cuento de hadas y adaptándolo a los sueños de las chicas de su época: amor sincero y desde la igualdad. Por eso, en el dúo final de la obra, resume sus aspiraciones de forma sencilla «que a mí me busquen con la verdad». No quiere promesas de amor eterno, solo «quiero que de cara / me reclames el querer» [ACTO SEGUNDO, CUADRO TERCERO, Nº 11].

Esta nueva mujer y estas nuevas relaciones latieron durante los años treinta en la calle y en las tablas, en las películas de la estadounidense Dorothy Arzner y en las vigorosas y exitosas novelas de la alemana Irmgard Keun. Pero convivieron con los antiguos modelos. Como en ese cartel taurino pintado por el gran Ruano Llopis en 1931 en el que retrata unidas a la mujer de la peineta y mantón y a la del moderno casquete y collar de cuentas. Como en la

imagen que tomó Ruth Matilda Anderson (fotógrafa de la Hispanic Society) en Candelario (Salamanca) en 1930 y que muestra a las jóvenes de pelo corto y falda corta paseando frente a las que llevan los pesados ropajes de la tradición castellana. Los dos modelos estaban vigentes y el más moderno parecía imparable. Pero fue detenido por los vientos de la historia. Porque la historia no siempre camina hacia delante.

Sainete es una palabra heredada del ámbito de la cetrería. En origen, era un trozo pequeño de grasa (o saín), de tuétano o de sesos que los halconeros utilizaban para recompensar a sus animales. A finales del XIX, el teatro lírico madrileño encontró la fórmula de preparar esos bocaditos pequeños y sabrosos que tanto contentaban al público y que lo hacían regresar una y otra vez a la sala. Pero había pasado mucho tiempo. Y, cuando parecía que ya nadie sabía cocinar esas piezas o incluso que la ciudad había perdido interés por esos sabores, *La del Manajo de Rosas* recuperó el vigor del género. En ración doble —dos actos— y con la misma eficacia. Porque toda esa modernidad que Sorozábal, Carreño y Ramos de Castro pusieron en sus cantables (y bailables), en sus personajes y en su atmósfera era profundamente real y además estaba aderezada con los ingredientes que esos bocaditos requieren y que le sobran a Ascensión: «la gracia y la sal de Madrid».

Carlos Ruano Llopis (cartelista).

Cartel de «Valencia. Famosas corridas de FERIA»

Litografía, julio-agosto de 1931 (Valencia, Imprenta y Litografía Ortega. Colección particular (Valencia)

