

Los amantes sin ochavo: ¿el primer sainete portugués?

Joana Castaño
Universidade de Oviedo
abreujoana@uniovi.es

Palabras clave:

Siglo XVIII. Teatro Portugués. Teatro Español. Sainete. Manuel de Figueiredo.

Resumen:

Manuel de Figueiredo (1725-1801), miembro de la Arcádia Lusitana y diplomático en Madrid entre 1746 y 1753, es autor del sainete *Los amantes sin ochavo* que aparece al final del *O avaro dissipador*, una farsa que contrapone el carácter y el teatro español y portugués. Esta pieza en un acto, escrita en castellano, nos lleva a creer que Figueiredo conocía en profundidad las tendencias teatrales en boga en España, y más en concreto la creciente popularidad del término *sainete* en perjuicio de *entremés*. En el presente artículo, pretendemos (1) discutir la relación entre el sainete y la obra mayor que lo antecede, a la luz de la tradición sainetera española, teniendo en cuenta que, en Portugal, hasta el siglo XX, el término no asume la acepción de “género teatral breve”, y, además, (2) confrontaremos el sainete de Figueiredo con la producción española del mismo género en la segunda mitad del siglo XVIII.

Los amantes sin ochavo: the first Portuguese sainete?

Key Words:

18th Century. Portuguese Theatre. Spanish Theatre. Sainete. Manuel de Figueiredo.

Abstract:

Manuel de Figueiredo, a member of the 18th-century Portuguese literary society Arcádia Lusitana and a diplomat in Madrid between 1746 and 1753, wrote the sainete *Los amantes sin ochavo* and inserted it at the end of *O avaro dissipador*, a farce that confronts the Spanish and the Portuguese theatre and national character.

¹ Agradezco a mis directoras de tesis, las profesoras Beatriz Peralta García y Teresa Araújo, y al profesor Pedro Álvarez-Cifuentes sus sugerencias en la elaboración de este artículo, así como a Isidoro Piñeiro y a Begoña García su colaboración en la traducción del texto al castellano.

This one-piece composition is written in Spanish and shows Figueiredo's wide knowledge about the Spanish theatrical tendencies and the increasing popularity of the term *sainete*. In this article we will (1) discuss the relationship between *Los amantes sin ochavo* and *O avaro dissipador* in the light of the Spanish *sainete* tradition, taking into account that until the 20th-century the term *sainete* does not assume the meaning of «brief theatrical genre», and in addition (2) compare Figueiredo's *sainete* with the Spanish production during the second half of the 18th-century.

El *Theatro* de Manuel de Figueiredo

En un tiempo en el que la escena teatral portuguesa se caracterizaba «por aparatosos espectáculos de scenographia, por actores despresiveis, e por comedias obscenas que faziam rir»² [Braga, 1871: 274], Manuel de Figueiredo (1725-1801), bajo el pseudónimo de Lícidas Cíntio, participa activamente en el proyecto de reforma del teatro portugués de la Arcádia Lusitana, una academia literaria lisboeta³. No obstante, el deseo de afirmación nacional tras la restauración de la independencia (1640) junto a la proliferación de obras francesas e italianas⁴ de autores como Molière⁵ y Metastasio no anulará la presencia de la literatura dramática del Siglo de Oro⁶ en Portugal. Se iniciará, sin embargo, el debate entre los partidarios de una dramaturgia verdaderamente nacional y los que aceptaban influencias

² A propósito del teatro español, véase Andioc, 1987.

³ Sobre las academias literarias portuguesas en los siglos XVII y XVIII, véase Matias, 1988 y 1995.

⁴ Solo en el reinado de D. José I (1750-1777) se consagran autores como Metastasio, Goldoni y Alfieri. En los patios de comedias, por oposición a la corte, continúan siendo los viejos géneros los que despiertan el interés del público. La primera compañía de ópera no se asentará en Lisboa hasta 1735 [Barata, 1991: 213-217].

⁵ La primera obra representada de este autor fue *O marido confundido*, una versión de Alexandre de Gusmão de la obra *Georges Dandin*, en 1737 [Barata, 2002: 236].

⁶ Recuérdense las influencias españolas a las que estuvo sujeta la cultura portuguesa durante el dominio filipino (1580-1640), con repercusiones en la escena teatral, tanto a nivel del espectáculo (teatros, actores y compañías) como en las propias obras dramáticas (lengua y repertorio dramático). Las compañías de la lengua no cesaron sus actividades en Portugal hasta la primera mitad del siglo XVIII, destacándose en su repertorio obras de Lope de Vega, Calderón, Rojas Zorrilla y Moreto [Bolaños Donoso y Reyes Peña, 1993; Barata, 2002: 227].



extranjeras [Picchio, 1969: 186–187; Rebello, 1989: 70–71], especialmente la española⁷.

Figueiredo, aun reconociendo la ardua tarea que tiene por delante – «Agora porém he que eu conheço o labyrintho em que me metti!», afirma–, tiene muy claro el objetivo de su empresa: dar a su nación un teatro «filho dos seus costumes, proprio do melindre dos olhos, da delicadeza dos ouvidos do seculo» [Figueiredo, 1804b: III y V]. Un teatro adecuado al «espírito da Nação», «correcto na Moral, e na Scena, verisimil, e decente», que moviese «o riso, o riso crítico» [Figueiredo, 1804b: V y VII], y que se asentase, pues, en los principios estéticos del siglo XVIII. Con vistas a cumplir su objetivo el autor compondrá veintinueve comedias, doce tragedias y una epopeya⁸. A despecho de la censura que hace de la traducción de obras extranjeras y de la importancia que atribuye a las composiciones originales, también ‘adaptará’ piezas dramáticas de varios autores⁹. Ya en el primer tomo de su *Theatro* nos advierte de la importancia que concede a la intencionalidad didáctica de su obra frente al deseo de aprobación por parte del público¹⁰. Sin embargo, una vez más, la práctica no viene a confirmar los postulados del autor y, a diferencia de dramaturgos españoles contemporáneos suyos como Moratín, Cadalso, Jovellanos,

⁷ Véase *Discurso apologético em defesa do teatro espanhol* [1739] de D. Francisco de Portugal, 2º marqués de Valença, que iniciará una encendida polémica con Alexandre de Gusmão, defensor del teatro francés [Barata, 2002: 228].

⁸ Nos referimos a *Grifaria* (1777), obra de género híbrido que el autor designa como «Epopea, comico-dramatico-heroica», en profunda ruptura con la tradición aristotélica. Se referirá a ella, incluso, como «o meu monstrozinho» [Figueiredo, 1804f: II].

⁹ El autor nos indica que la tragedia *Lucia ou a hespanhola* [Figueiredo, 1805d: XI y Cod-12995] y la comedia *Apologia das damas* [Figueiredo, 1804c] son también obras traducidas/adaptadas, en este caso de originales castellanos. De todos modos, hasta el momento no ha sido posible identificar su hipertexto, si es que no se trata de una estrategia de Figueiredo para ocultar su autoría, en la medida en que en las demás adaptaciones la autoría de dramaturgos consagrados (Ferreira, Addison, Corneille, Eurípides, Molière, Quinault y Regnard) está debidamente identificada [Figueiredo, 1805a, 1805b, 1805c].

¹⁰ Contrariamente a la obra de otros autores, Figueiredo considera que su *Theatro* no está sujeto «á vileza do interesse, á miseravel complacencia de fazer rir o vulgo» [Figueiredo, 1804b: VI]. Junto a su retrato en el volumen I de su *Theatro*, figura una cita de Horacio, de la *Epístola a los Pisones* (I, 19), que expresa la misma idea: *Non ego ventosae plebis suffragia venor*. Esta cita también aparece como epígrafe de *La comedia nueva o El café* de Leandro Fernández de Moratín.



García de la Huerta e Iriarte [Coulon, 1993: 11], escribirá un sainete, *Los amantes sin ochavo*.

En el presente artículo nos proponemos discutir la relación entre este sainete y la obra mayor que lo antecede, la farsa titulada *O avaro dissipador* (s/d)¹¹, así como confrontar el sainete de Figueiredo con la producción española del mismo género de la segunda mitad del XVIII. En primer lugar, importa esclarecer el significado del término ‘sainete’ y su presencia en España y Portugal.

Tipología del sainete

El sainete, así como otras obras entremesadas¹², sin la carga moralista¹³ del ‘teatro serio’ y con recurso a la música y a la danza, despertaba gran interés entre el público, mientras que era objeto de censura por parte de la crítica neoclásica. Figueiredo, al igual que sus contemporáneos españoles [Coulon, 1993: 32, 69-70], consideraba estas obras breves un mero pretexto para ir al teatro: «a maior parte [...] vão ver as Danças, e os Entremezes á Comedia» [Figueiredo, 1804b: IV].

Fuese por convergencia o por divergencia, escribir un sainete ponía el foco en la literatura dramática española, y venía a sumarse a otros temas españoles que ya figuraban en las obras de Figueiredo, como la lengua¹⁴, la

¹¹ La pieza no está datada. Borralho [1995: 105] la fecha en torno a 1775.

¹² Nos referimos a las obras representadas entre actos, o al inicio o al final de la función. Según Huerta Calvo [2001: 49], «durante el siglo XVII se utiliza el neologismo *entremesar* para aplicarlo a formas procedentes de otros géneros [...] en el marco de actividades festivas o parateatrales».

¹³ Reconocerá el autor, en su *Discurso VII*, que el defecto de su obra dramática «he a parte didáctica, que nelle ha sempre insupportavel na scena, [...] não pude porém accomodar aos meus espectadores o proverbio, que diz: *Intelligenti pauca*» [Figueiredo 1810a: 199].

¹⁴ Nos referimos a *El engaño escarmentado en los castigos del zelo* (escrito en Madrid en 1748 y revisado en Lisboa en 1757) [Figueiredo, 1815: 10] y a *Los amantes sin ochavo* (s/d) [Figueiredo, 1806], pieza de la que nos ocuparemos en el presente artículo. También es recurrente en las obras escritas en portugués el uso de expresiones castellanas, incluso cuando los personajes no son españoles, lo que demuestra una gran familiaridad con el español en diferentes niveles de lengua. Ante la semejanza entre castellano y portugués, el autor, en uno de sus discursos, llega incluso a afirmarse castellanizado, dada la dificultad de reconocer la pertenencia de sus palabras a uno u otro idioma [Figueiredo, 1810b: XIX].



geografía¹⁵, las relaciones intertextuales¹⁶ o los personajes¹⁷. Esta evidente influencia hispánica la vemos no solo como un derivado del contexto sociopolítico y teatral portugués, al que ya hemos hecho referencia, sino también como un recurso profesional y personal del propio autor que, entre 1746 y 1753, había desempeñado en Madrid el cargo de secretario del Embajador Extraordinario de Portugal en España, D. Tomás da Silva Teles¹⁸. En este sentido, Figueiredo habría tenido un acceso privilegiado a la cultura española, especialmente a las obras que circulaban por la capital y a aquellas que eran representadas en los teatros, sin olvidar igualmente el contacto previo que habría tenido en Lisboa con el teatro español¹⁹. En Madrid, habría asistido a innumerables piezas entremesadas en los teatros de la Cruz y del Príncipe²⁰, particularmente a sainetes²¹. Inspirado por este ambiente madrileño escribirá *Los amantes sin ochavo*.

Al consultar los diccionarios de referencia publicados en Portugal en el siglo XVIII, nos damos cuenta de que el término ‘sainete’ no tiene cabida

¹⁵ Véase, a título de ejemplo, la comedia *Mappa da Serra Morena* (1774) [Figueiredo, 1804d] y *Apologia das damas* (1773) [Figueiredo, 1804c].

¹⁶ Existen referencias a autores españoles (Cervantes, Iriarte, Feijoo, Luzán, entre otros), tanto en los textos de naturaleza teórica (discursos), como en las propias piezas, véase por ejemplo Figueiredo, 1804b: IV; Figueiredo, 1804d: 514; Figueiredo, 1804f: [212]; Figueiredo, 1805a: VI; Figueiredo, 1806: 112. En la farsa *Um fidalgo na sua própria casa* (s/d), incluida en el volumen de *O avaro dissipador*, figura un personaje de nombre *Sainete*, al lado de otros como *Entremez*, *Madrigal*, *Acróstico*, *Quintilha*, etc. Véase Figueiredo, 1806: 441-444.

¹⁷ Por ejemplo, *O avaro dissipador* (s/d) [Figueiredo, 1806], *Os pais de famílias* (1773) [Figueiredo 1804c], *O fatuinho* (1773) [Figueiredo, 1804d] y *A mulher que o não parece* (1774) [Figueiredo 1804e].

¹⁸ Figueiredo participó en las negociaciones del Tratado de Madrid (1750), que definía los límites de las colonias portuguesas y españolas en América del Sur. Véase, por ejemplo, Cortesão, 1984 y Couto, 1995.

¹⁹ En el discurso a *O ensaio cómico* (1774), Figueiredo dice haber sido espectador asiduo del teatro en Madrid y relata la impresión que le causó, siendo niño, asistir a la representación en Portugal de *Reynar después de morir* de Vélez de Guevara [Figueiredo, 1804g].

²⁰ Sobre los géneros de teatro breve en España, véase Huerta Calvo, 2001:49-83.

²¹ De acuerdo con la *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)* [Andioc y Coulon, 1996: 211-231], fueron representados en diferentes ocasiones, en los teatros del Príncipe y de la Cruz, sainetes de Nicolás Martínez, Antonio Fernández, Pedro Maruján, José de Cañizares y de autores anónimos. Contabilizamos cincuenta y una obras de este género, frente a cuatro fines de fiesta, tres entremeses, una tonadilla y un sainete nuevo.



en cuanto género dramático²². Tal hecho viene a contrastar con la situación que presenta el *Diccionario de Autoridades* [1739: 779], que define ‘sainete’, entre otras acepciones, como «una obra, ò representación menos seria, en que se canta y baila, regularmente acabada la segunda jornada de la comedia». También el *Catálogo da colecção de miscelâneas: teatro*²³ [Castro, 1974], el *Teatro em cordel: a colecção Jorge de Faria*²⁴ [Barata y Pericão, 2006] y el *Teatro em cordel: a colecção do Teatro Nacional D. Maria II* [Faria, 2012] corroboran este vacío. No obstante, el término es recogido por algunos autores (Calmon²⁵, Braga²⁶, Coelho de Figueiredo²⁷, Barata, Saraiva y Lopes) en referencia a una obra en la que lo cómico y la música ocupaban un papel preponderante, y que formaba parte del repertorio de las compañías de la legua que recorrían los patios de comedias portuguesas durante los siglos XVII y XVIII. Sin embargo, nunca se ha

²² Nos referimos al *Vocabulario portuguez & latino* [Bluteau, 1720] y al *Diccionario da lingua portugueza* [Silva y Bluteau, 1789]. Adviértase además que diccionarios más específicos, como el de Freire [1765], miembro de la *Arcádia Lusitana*, no dispone de entrada para ‘sainete’. Lamentablemente, dos obras que podrían haber aportado datos interesantes sobre el asunto, el *Diccionario da lingua portugueza* [Academia Real das Sciencias, 1793] y el *Dicionário do teatro português* [Rebello, 1970], no vieron editado su segundo volumen, por lo que tampoco disponen de la entrada relativa a ‘sainete’. En el *Diccionario do theatro portuguez* [Bastos, 1908: 133] se considera que este tipo de piezas habría sido «por nós algumas vezes adoptada», aunque el autor parece estar refiriéndose a piezas más tardías, ya que menciona el género *vaudeville*. Es en el siglo XX cuando ‘sainete’ asume la acepción de género dramático breve.

²³ Hace referencia solamente a una obra española publicada en Madrid en 1791, *El enfermo fugitivo, ó la geringa* [Castro, 1974: XVIII]. También tenemos noticia de una solicitud de los «directores de Theatro com hu Sainete espanol» a la Real Mesa Censória en 1775, véase *Registo* (agradezco la referencia al investigador José Pedro Sousa).

²⁴ Obsérvese que surgen otras denominaciones alternativas a ‘entremez’: «Comedia em hum acto», «Nova, e pequena pessa intitulada», «Nova, e pequena peça critica, e moral», «Pequena pessa intitulada», «Piquena pessa intitulada», «Pequena peça», «Pequena peça, ou novo entremez» e incluso «Gracioza, e divertida farça ou novo entremez» [Faria, 2012: 15, 20, 35-37, 47, 51, 91, 107, 116, 147].

²⁵ El autor menciona «hum sainete, com que ornou» Gregório de Sousa Gouveia la comedia *Porfiar amando*, representada en 1760, en Santo Amaro da Bahia, en Brasil, formando parte de los festejos de la ceremonia de esponsales de D. Maria I y D. Pedro III [Calmon, 1762: 14-15].

²⁶ Con referencia a la comicidad y a la sátira de costumbres en las obras de António José da Silva: «sainete de Antonio José» [Braga, 1871: 173]. Aun cuando António José da Silva (1705-1739) estuviera influido por las comedias españolas del Siglo de Oro, no tenemos conocimiento de que ninguna de ellas recibiese la designación de ‘sainete’.

²⁷ El autor se refiere a «Sainetes em Musica dos Hespanhoes» [Figueiredo, 1815: 464] a propósito de las obras que caracterizaban la escena teatral portuguesa a mediados del siglo XVIII, cuando se instituyó la *Arcádia Lusitana*.



llegado a esclarecer el momento preciso en el que la pieza era representada en la función. Además, frente a la supuesta ausencia de sainetes de autores portugueses, el reciente descubrimiento de un manuscrito con cuatro sainetes en castellano, titulado *Metricas ociosidades em varias rimas. Desacordos da Musa, e ociosa occupaçam da Penna* y atribuido a José Correia de Brito [Biblioteca da Ajuda, ms. 50-I-1], plantea nuevas líneas de investigación²⁸.

De acuerdo con Mireille Coulon (1993), la definición de ‘sainete’ se reviste de gran complejidad, al considerar que el teatro breve español sufrió una gran evolución entre 1763 y 1792, y que su terminología se presenta oscilante. Así, el término es utilizado en la segunda mitad del siglo XVIII: (1) en sentido genérico²⁹, designando cualquier obra representada entre actos y cuyo elemento principal era el texto; (2) en sentido estricto, refiriéndose a la obra en un acto que es representada entre el segundo y el tercero de la obra mayor³⁰; y (3) como sinónimo de baile hasta 1769, momento en que se extinguirá, conservándose apenas para las piezas danzadas en los entre actos. Esta analogía llevará a recurrir a expresiones como ‘baile de música’ o ‘sainete de música’, intentando destacar la presencia de la música y la danza en una obra determinada³¹. De este modo, la designación adoptada por Figueiredo (‘sainete’, ‘sainete em musica’, ‘sainete todo em musica’) podría encajar en este cuadro terminológico.

Como señala Barata [1991: 249], aun cuando la terminología consagra diversas tipologías dramáticas en la tradición de la literatura

²⁸ Agradezco la referencia a la investigadora Nanci Romero. Los títulos de las piezas son: *Sainete del patron de navio* (150-154), *Sainete del amor mercador quebrado* (155-159), *Sainete de la nada* (159-163) y *Sainete Exdruxulo* (167-170).

²⁹ En el siglo XVII, el término es sinónimo de ‘entremés’ [Garrido Gallardo, 1994: 146]. Véase, a título de ejemplo, la obra *Flor de Sainetes* (1640), de Francisco de Navarrete y Ribera, que reunía entremeses y bailes [Huerta Calvo, 2001: 77].

³⁰ Como explica Coulon [1993: 32], la pieza representada podría ser la misma, variando apenas la designación: entre el primero y el segundo acto, ‘entremés’; entre el segundo y el tercero, ‘sainete’; después del tercero, ‘fin de fiesta’. El fin de fiesta tenía lugar invariablemente cuando la pieza principal era una zarzuela, que habitualmente tenía dos actos, siendo el sainete presentado al final, como fin de fiesta.

³¹ Con todo, como anota Coulon [2008: 289], no significa que el sainete prescindiese del recurso a la música, los autores diversificaban los recursos (canto, baile, música).



popular portuguesa como «farsas, autos, entremezes, comédias, passos, libretos de ópera, loas, relações, dissertações», son el *entremez*³² y la *comédia*³³ los que aparecen como géneros más productivos. El término ‘entremez’, como ya anotaba Barata [1977: 390], dispone de entrada en el *Vocabulario Português, e Latino* de Rafael Bluteau [1713: 154], designando «o que entre os actos de huma comedia, ou tragedia se representa no theatro para entreter, & recrear os circunstantes». Ya a finales del siglo XVIII, en el *Diccionario da Lingua Porgueza* se añade «e talvez depois da Comedia, ou Tragedia» [Silva y Bluteau, 1789: 514]. De este modo, al género breve que en la segunda mitad del XVIII era en España el sainete o fin de fiesta, correspondía en Portugal el *entremez*. Por otro lado, en España, ante la polisemia del término ‘sainete’, ‘entremés’ va reduciendo su campo semántico y, si en el XVII se refería genéricamente a obras entremesadas y posteriormente a piezas representadas entre el primer y el segundo acto, pasará más tarde a designar exclusivamente aquellas en las que figuraban tipos tradicionales [Huerta Calvo, 2001: 49].

En España, y en particular en la segunda mitad del siglo XVIII, el sainete se muestra como un género muy productivo, como revela la obra dramática de Ramón de la Cruz, autor de 340 sainetes³⁴ [Coulon, 1993: 531]. Con la obra de este autor el sainete sufrirá un proceso de moralización, de aproximación a la comedia y a la realidad [Sala Valldaura, 1996: XXIX], alejándose del entremés del siglo XVII³⁵, como reconoce, además, Leandro

³² Se publicaron tres antologías con obras breves, cuyas piezas están en su mayoría escritas en castellano: *A musa entretenida de varios entremezes* (1695), *Musa jocosa* (1709) e *Flôr de entremezes, escolhidos dos maiores engenhos de Portugal e Castela* (1717) y muchos entremeses que circulaban sueltos, vendidos por ciegos, que gozaban del privilegio de su venta [Braga, 1871: 396].

³³ En la literatura de cordel es recurrente el recurso al término portugués ‘comédia’ lo que no debe ser confundido con la comedia como obra mayor, canonizada por los modelos clásicos italianos y españoles. Así, en Portugal, el término ‘comédia’ se reviste de un gran hibridismo formal [Barata, 1991: 208 e 249].

³⁴ De acuerdo con la autora, sesenta y dos de ellos no son originales.

³⁵ Según Braga [1871: 84 y 94], la mayoría de las obras que integran las antologías de finales del siglo XVII e inicios del XVIII terminaban «á pancadaria» [‘a palos’]. Su comicidad no apunta fines didácticos, y, como señala Asensio [1971: 17], el entremés antiguo es una obra «sin pretensiones morales, sin otra mira que el deleite». En este tipo de



Fernández de Moratín³⁶ [Cruz, 1843: XIV]. Aun así, la obra de Cruz no estará libre de contestación por parte de la crítica ilustrada, que no le reconocía la función didáctica atribuida a la comedia [Cruz, 1990: 22]. Se sugería, como forma de alcanzar el modelo neoclásico, que las piezas en un acto, a la manera de la *petite pièce* francesa, fuesen representadas al final del espectáculo, para así garantizar la unidad de la obra mayor y que los espectadores saliesen del teatro con una sensación de alegría [Bittoun-Debruyne, 1996: 97-98]. Además de las innovaciones apuntadas, el sainete presenta también una progresiva eliminación de la caricatura ridícula de los tipos populares, lo que origina una dignificación de los personajes de las clases más bajas y también una mayor complejidad de la trama [Sala Valldaura, 1994: 34]. Aun así, el sainete seguirá teniendo muchas semejanzas con el entremés antiguo, al seguir recurriendo a la burla, por ejemplo, a pesar de que ahora se pretenda dar un ejemplo y castigar el vicio [Coulon, 1993: 117]. En el caso portugués, y habremos de remitirnos necesariamente al *entremez* por las razones ya apuntadas, señala Braga [1871: 218] que son visibles algunas alteraciones en las piezas producidas en las dos últimas décadas del siglo XVIII, singularmente por la adopción del personaje denominado *peralta*, figura que sublima la lengua y el refinamiento de las costumbres francesas e italianas. Este personaje, que nos recuerda al *petimetre* de Cruz, supone una parodia del ciudadano fascinado por la cultura extranjera³⁷, en un ejercicio de aproximación a la realidad propia de la comedia de costumbres [Barata, 1977: 395]. Prestemos a partir de ahora atención al sainete de Figueiredo, comenzando por los motivos que inspiraron su escritura.

piezas, el texto, caracterizado por la simplicidad del lenguaje, se asocia al gesto, al canto y a la danza, desarrollándose la acción en espacios de gran simplicidad escénica.

³⁶ Aun cuando las obras de González del Castillo y Comella también se aproximasen a principios moralizadores y neoclásicos [Sala Valldaura, 1994: 34].

³⁷ Véase el pie del entremés *Incisão anatomica ao corpo da peraltice* (1771): «N'uma palavra, já vejo/ que és Peralta, pois porfia/ como os mais d'esses jumentos/ pedantes sem instrução,/ todas as luzes cegos,/ aniquilam sempre os proprios,/ louvam somente os alheios./ Costume reprehensivel/da nossa nação, sabendo/ que nem tudo é peregrino/ quando se diz estrangeiro» [extraído de Braga, 1871: 219-221].



El sainete como estrategia

El autor explica en *Para o Senhor Marquez ouvir, e rasgar* (texto presente en el volumen XII de su *Theatro*) que la inspiración de *Los amantes sin ochavo* tiene su origen en la propia trama de *O avaro dissipador*, al abordar el gusto que existía en Portugal por la música y el teatro en lengua castellana: «o sabor, que o primeiro leite nos faz achar nas composições naquella lingua» [Figueiredo, 1806: XI]³⁸. A su entender, esta sería una manera de ir introduciendo el buen gusto en «este povo barbaro»³⁹, «até que eles mesmos largassem as ridicularias»⁴⁰, comparando su esfuerzo con la labor de cristianización de los pueblos paganos [Figueiredo, 1806: XI-XII]. Sin embargo, en el mismo discurso insiste en criticar los géneros breves, haciendo notar que en las «composições de brinco» la imitación, lo útil y lo ridículo deben aparecer asociados, evitándose, con este proceder, que se espere «logo huma cousa sem pés, nem cabeça, mal lemos no título *Burleta, ou Entremez*» [Figueiredo, 1806: XII]. De este modo, vemos que Figueiredo pretende romper con la tradición, concediendo al género algo de moderación y moralidad, y aproximándolo, por lo tanto, a la comedia. El hecho de optar por la designación ‘sainete’ (ya sea ‘sainete em musica’ o ‘sainete todo em musica’) y de escribirlo en castellano demuestra, a nuestro entender: (1) la importancia que este género tenía en la segunda mitad del XVIII en España; (2) la preponderancia de los elementos musicales en los géneros entremesados y, aún más, (3) el peso del teatro español en Portugal. Asimismo, nos parece significativo que Figueiredo, en lugar de escribir un

³⁸ El autor nos indica que las tres farsas de este volumen XII le habrían sido encargadas por el marqués de Pombal: «recebi a ordem para escrever estes [dramas], e os assumptos» [...]; «Com os titulos, que se me derão, para estas Fabulas, e as suas aindaque succintas explicações, me persuadem a que ellas devem jogar com o solido interesse do Estado (assim o entendi)» [Figueiredo, 1806: VII, VIII].

³⁹ Las acotaciones redactadas en portugués nos aclaran también la nacionalidad del público al que se destina la pieza. Figueiredo explica, por ejemplo, el significado de *barquinhos*, término que podría no ser conocido por el público portugués [Figueiredo, 1806: 179]. No obstante, en la primera pieza que escribe el autor se refiere a sí mismo como «un ingenio de otra parte» [Figueiredo, 1815: 140] y las didascalías se encuentran en castellano, por lo que tal vez hubiese sido escrita pensando en un público español.

⁴⁰ Repárese en que una de las acepciones del término ‘sainete’ es: «bocado [...] com que se fazem amigas as aves» [Bluteau, 1720: 437].



sainete adaptado al gusto portugués, calcando las características del sainete español, prefiriese hacerlo en español y recurriendo a tipos españoles, en una especie de negociación con los espectadores, flexibilizando por consiguiente sus principios dramáticos y buscando de alguna manera «la aprobación del vulgo veleidoso»⁴¹.

Consideremos ahora, atendiendo a la trama, hasta qué punto la obra mayor está íntimamente relacionada con el sainete. Desde nuestro punto de vista, en *O avaro dissipador*, que se desarrolla «junto da raia em huma casinha de campo do Barão» [Figueiredo, 1806: XVI], el lugar donde tiene lugar la acción permitirá definir la frontera entre la idiosincrasia de ambas naciones y la tradición teatral portuguesa y la española, lo que, en cierto sentido, justificaría la presencia del sainete. En la primera escena⁴² el autor nos sitúa ante la preparación del local en el que será servido un banquete, una «sala grande repartida com cortinas, que sobreponhão por diante, e abrão para os lados» [Figueiredo, 1806: XVII], donde asistimos a la colocación de unos cortinajes por un montador⁴³ y a las lamentaciones de un cocinero que se ha desplazado hasta allí a petición del mayordomo del barón y que ve sus funciones limitadas a la disposición de platos «sem comer» sobre una mesa, en tanto no hay nada que pueda cocinarse. De este modo, el metatexto y el juego de sentidos presentes en el discurso de estos personajes dan pistas de la inclusión de otra ficción en el interior de la pieza, cual *mise en abyme* («A Tramoia está montada», «Não se abispe, Senhor, porque também/ Me parece armação») [Figueiredo, 1806: 17]. Ya avanzada la farsa confirmamos la sospecha, cuando la baronesa se refiere varias veces a los cortinajes entendiéndolos como elemento escénico de separación entre palco y bastidores –«Lá tem ar/ De vestuario já, o cortinado/ Deste repartimento», «como estas cortinas/ Impedem que os vejamos [los platos], não importa/

⁴¹ Véase la nota 10.

⁴² Pieza en tres actos, cada uno de ellos con seis, doce y siete escenas, respectivamente.

⁴³ Véase el juego que se establece entre ‘montar’ (‘armar’), en un contexto teatral, y la definición que proporciona Cândido José Freire [1820: 92]: «Armar (siladas). Com impia idéa no secreto seio. Urdir traição occulta em damno alheio [...]. Traçar fraudes, ardís, estratagemas».



Que depois de chegarem os Marquezes/ Se tirem» [Figueiredo, 1806: 69 y 86]–. A partir de esta escena se desarrollan una serie de situaciones *quid pro quo*, creando humor y conflicto entre los personajes. Una baronesa portuguesa ejercerá las funciones de autora y actriz de una farsa, con la complicidad de una dama española, la marquesa de Carina, con el propósito de humillar al marido de la primera, ya que este se comporta como un avaro en Portugal y como un manirroto cuando cruza la frontera y se instala en casa de los marqueses españoles: «Passo-me allí á Raia, e nas caçadas./ Com Comicos, Siganas, e Novillos/ Lhe dou fogo [al dinero]» [Figueiredo, 1806: 35]. Es esta precisamente la raya que, una vez cruzada, hace comprensible el oxímoron del título y vuelve conciliables los términos contrapuestos ‘avaro’ y ‘dissipador’. Entre los personajes de la farsa, figuran también los cómicos de una compañía de la legua⁴⁴, que, en conspiración con el barón y el marqués, intentarán engañar a la baronesa, haciéndose pasar por la marquesa de Carina, su hermana y sus criados. Sin embargo, los farsantes ignoran la llegada anticipada de la verdadera marquesa, por lo que también acaban siendo engañados. Una vez revelado el embuste y corregido el vicio, asistimos a la representación de un sainete por parte de la compañía española, mostrándose así la asociación entre entretenimiento y didactismo. Será la propia marquesa de Carina quien proponga la interpretación de un sainete:

MARQUEZA. Pois, amigos,
A noite vai na véla; eia, a dispôr
Hum Sainete.
DAMA. Qual deles?
MARQUEZA. O que tu
Elegeres.

⁴⁴ En la pieza se da cuenta de la presencia de este tipo de compañías por todo el país: «já/o tem corrido quasi»; «Estiverão nas Caldas, em Setuval./ Por todo o Ribátejo; e ultimamente/ Tres annos haverá, lá no Theatro/ De Belém» [Figueiredo, 1806: 66]. De su repertorio formaba parte la obra de autores al gusto de nobles y plebeyos: «eu vivo aqui com estas/ Fidalgas do Lugar como iguaes./ E como boa amiga; ellas merecem-mo./ Vem ás minhas funções, e eu vou ás suas»; «E como aqui/ Destas costume ter, sempre que passa/ Alguma Companhia de la legua;/ E me obriga tambem o Povo muito;/ Gósto que todos vejão» [Figueiredo, 1806: 165].



DAMA. Senhora, alli ha hum,
 Que era muito do caso; mas não sei
 Se o Marquez, e o Barão o tomarião
 Por sátyra?

MARQUEZA. Melhor.

MARQUEZ, BARÃO. Qual he? Qual he?

DAMA. *Los Amantes sin ochavo.*

BARÃO. Picaronas!

[Figueiredo, 1806: 163-164]

De este modo, y de acuerdo con el cuadro terminológico presentado, el sainete funciona como un fin de fiesta que no rompe la unidad de la farsa y edulcora el fin de la función, ateniéndose al mismo tiempo al modelo francés defendido por los neoclásicos españoles. Por otro lado, el sainete se reviste también de un claro carácter didáctico, al ser representado después de la primera ‘corrección del vicio’ [Figueiredo, 1806: 167] y transmitir una segunda enseñanza. Además, la elección de la pieza no es totalmente casual, ya que la pobreza de los amantes aludida en el título evocaría la miseria, económica y moral, del barón y el marqués de *O avaro dissipador*.

A su vez, el sainete aparece precedido por un «bando, o introducción». En el teatro español de la segunda mitad del siglo XVIII eran frecuentes este tipo de introducciones, que tenían una función similar a la de la loa y se destinaban a presentar bien a un actor recién llegado, bien una obra que sería representada a continuación [Coulon, 1993: 34]. En el presente caso, esta introducción tiene la forma de una extensa acotación redactada en portugués⁴⁵, en la que se explicita la posición de los espectadores con respecto a la escena: los personajes de la *commedia dell’arte*⁴⁶ (Arlequín⁴⁷, Polichinela, Brighella y Covielo), «Marquezes, e Barões da Comedia [...], e as hospedas», además de un personaje ajeno a la farsa, una «figura mui seria com huma viola na mão esquerda, e huma

⁴⁵ Todas las acotaciones presentes a lo largo de la pieza aparecen en portugués, lo que contrasta con el cuerpo del texto.

⁴⁶ También en *O avaro dissipador* se da cuenta de la influencia italiana en el teatro portugués, como demuestran estas palabras de la baronesa: «[...] eu as Comedias mais graciosas,/ Que vi na minha vida, forão essas/ Chamadas de repente: dá-se o assumpto,/ E cada hum inventa: são notaveis/ Nisso os Italianos» [Figueiredo, 1806: 112].

⁴⁷ Con respecto a este personaje, véase Figueiredo, 1805c: 209.



estante com o Sainete em musica, [...] dando a esquerda aos Comicos» – presumiblemente los actores de la compañía de la legua de *O avaro dissipador*– que «fará a sua grande reverencia aos Espectadores mui sisudo» [Figueiredo, 1806: 169]. De este modo se evidencia que la farsa abarca diferentes niveles dramáticos: (1) la dramatización de la baronesa como forma de desenmascarar al barón, (2) la introducción del sainete que transforma a los personajes en espectadores, y (3) el sainete final interpretado por los cómicos de la compañía de la legua de *O avaro dissipador*, al que asistirán tanto los personajes de la pieza como los espectadores reales. Por consiguiente, existe una dependencia de la obra menor con respecto a la obra mayor, siendo esta indispensable para la comprensión del sainete. El cuadro presentado da cuenta, por lo tanto, de un paradigma de ‘teatro dentro del teatro’⁴⁸, en el cual la teatralidad aparece reduplicada, colocándose al público como espectador de una representación también ficcional. En este sentido, la verosimilitud a la que Figueiredo tanto apela en sus discursos, en la línea de la tradición aristotélica, se ve comprometida, apuntando tal vez a una transición entre estéticas literarias, como ya refería Borralho [1995: 23].

En lo que se refiere a los personajes del sainete, constatamos que estos corresponden a figuras populares españolas (vendedora de limas, barquillera, dos estudiantes de Salamanca, alguacil y su mujer, y un cuadrillero), sin que el lugar donde discurre la acción sea explicitado. Sabemos que la acción transcurre «á porta da rua», junto a la casa de las dos vendedoras. Deducimos por el origen de estas (Paquita y Pepita, de Lavapiés y Barquillo), por una referencia al «rasto» y al uso del deíctico espacial en «Mal volvamos aqui de Salamanca», que la acción tiene lugar en Madrid [Figueiredo, 1806: 175, 177 y 190]. De este modo, nos parece que el espacio se sirve de un paradigma de ‘madrileñización’ del teatro breve inaugurado por Quiñones de Benavente (1581-1651), que se actualiza con

⁴⁸ Sobre este tipo de estrategia en el teatro portugués, véase el *Auto de El Rei Seleuco* (1645) de Camões, y la *Assembleia ou Partida* (1770) de Pedro António Correia Garção.



los sainetes de Cruz ya en la segunda mitad del siglo XVIII⁴⁹ [Huerta Calvo, 2001: 40].

La pieza está escrita en verso, como era habitual en el entremés español a partir de Hurtado de Mendoza [Huerta Calvo, 2001: 37-38], a veces rimado y con los personajes sirviéndose de un lenguaje coloquial en el cual la palabra en sí misma es utilizada como estrategia cómica, como apunta Sala Valldaura [1994: 44] a propósito de la obra de Quevedo y de Cruz. Fijémonos, por ejemplo, en el siguiente fragmento en el que dos vendedoras, que «vivem de camaradas», se quejan de que el discurso de los estudiantes no es adecuado a su condición cuando estos les ofrecen «mi corazon» y «mi sangre» en lugar de «pan» y «vino»:

PAQUITA.	Que agua de nieve? Diganlo alas madamas, alas usias, Que essas son las que gastan Salamerias.
PEPITA.	No corre entre nós otras esse estribillo; Essa es de Lavapies, yo del Barquillo.

[Figueiredo, 1806: 175]

En lo que se refiere a estas majas madrileñas, se constata la descripción de sus costumbres, entre las que destacamos ir al teatro y a los toros: «Lugar de casuéla./ [...] A los toros vamos» [Figueiredo, 1806: 179]. Así como en las piezas de Cruz, los personajes populares no son ridiculizados [Sala Valldaura, 1994: 13] y se hace patente la tentativa de volver más compleja la estructura narrativa del género, dotándolo de cierta coherencia y utilidad, sin que, sin embargo, se logre profundidad en la construcción de los personajes ni haya una crítica mordaz a las transgresiones que protagonizan. Los estudiantes salmantinos son criticados por su astucia y por no hacer frente a sus compromisos, pero no se produce un castigo ejemplar y la pieza termina con el asentimiento general: «Que son reos los Amantes sin ochavo» [Figueiredo, 1806: 200]. A nuestro

⁴⁹ A pesar de que autores anteriores, como Antonio Hurtado de Mendoza, Jerónimo de Cáncer, Vicente Suárez de Deza e incluso Calderón de la Barca, hayan experimentado este tipo de costumbrismo.



entender, Figueiredo ya había suavizado en *O avaro dissipador* el componente moralizador y había realzado la comicidad al denominar la obra mayor como ‘farsa’ y evitando el término ‘comedia’. De este modo, ponía de manifiesto la existencia de una desavenencia entre nomenclatura y forma⁵⁰ al tiempo que se distanciaba claramente de la tradición, salvaguardando así su obra de críticas futuras. Aún más, recordemos que el sainete no es sino una estrategia para ir desapegando a los espectadores del género y no una desvalorización de la comedia. En el propio sainete, es la comedia la que se defiende:

CICATERO. Ni por dar un coz luego se corta
 La pierna de un cavallo: poco importa
 Que una vez se desmande un hombre mozo
 Un hombre, madamitas, no es un oso:
 Si ustedes huvieren visto oi⁵¹ la Comedia
 Venian como el mal, bien se remedia;
 Que en vez de crueldades, duras venganças,
 Nos contienen, nos doman, burlas y chanças.
 [Figueiredo, 1806: 196-197]

Por otro lado, por ejemplo, en *El hospital de la moda* de Cruz, el propio sainete consigue instruir mediante la risa: «si allá instruyo llorando [en la comedia],/ aquí he de instruir riyendo [en el sainete]» [extraído de Fernández Gómez, 1996: 370]. En la obra de Figueiredo, el sainete jamás se afirma en relación a la comedia. La comedia seguirá siendo el género por excelencia para la corrección del vicio.

⁵⁰ Véase este fragmento de un discurso dirigido a la Arcádia Lusitana: «Ora olhai, Senhores, para todos os seculos, para todos os Dramaticos, para todas as Nações, ou para todas as Comedias. Quantas vedes sem moralidade? A maior parte, e talvez as da primeira reputação. Quantos escandalosos vedes sobre a scena? Innumeraveis. Quantas vos causão aquelle riso discreto fundado no desprezo dos vicios? Poucas: pois assentai em que ha muito poucas Comedias. Nada importa, que o Poeta vos queira prevenir, pondo no principio da sua composição *Comedia*: que digão os Carteis, que vedes nas esquinas, *Comedia*: que leais na boca dos Theatros, *Castigat ridendo mores*; capacitar-vos-heis vendo a figura de hum Satyro, que he a estatua de uma Deosa, porque ledes no pedestal, *Venus*?» [Figueiredo, 1804a: 111].

⁵¹ Podría ser una referencia a *O avaro dissipador*.



Conclusiones: explorar el laberinto

En este momento creemos posible concluir que existen, desde varios puntos de vista, afinidades entre *Los amantes sin ochavo* y el sainete español de la segunda mitad del siglo XVIII, en particular en lo que se refiere a la tentativa de renovar el género. Sin embargo, en el caso de Figueiredo, el recurso al sainete supone solo una estrategia profiláctica para atraer al público hacia ‘verdaderas’ obras teatrales. También en lo que se refiere a los personajes y al espacio son visibles puntos de contacto con la producción sainera de la segunda mitad del XVIII, mereciendo el tema, no obstante, un estudio de mayor profundidad dada la extensión de la producción teatral breve en España y la amplia bibliografía existente. Consideramos igualmente que la escasez de estudios en lo que se refiere a la literatura popular portuguesa, la complejidad de la materia y la dispersión de las fuentes dificulta el trabajo de quien investiga el siglo XVIII. También importaría comprender de qué modo fueron evolucionando las tipologías de los géneros teatrales breves, por influencia del sistema cultural de la Ilustración, y verificar si la tipología de ‘entremez’, en Portugal, y de ‘sainete’, en España, esconden un texto dramático semejante.

En lo que concierne al contexto portugués, no parece haberse adoptado sistemáticamente la tipología dramática ‘sainete’. En el proceso de construcción de una verdadera dramaturgia nacional portuguesa detectamos una escasa vitalidad del género debido a su notoria matriz castellana, lo que no impide que Figueiredo se atreviera a experimentar dicha tipología. En todo caso, *Los amantes sin ochavo* no deja de ser una obra singular: (1) por pertenecer a un género dramático poco habitual en la literatura de autores portugueses, (2) por la presencia de tópicos españoles en un periodo en el cual se asiste a la tentativa de restaurar el teatro nacional portugués, (3) por la adopción o subversión de los principios estéticos neoclásicos y, finalmente, (4) por las nuevas líneas de investigación que sugiere.



BIBLIOGRAFÍA

- ACADEMIA REAL DAS SCIENCIAS, *Diccionario da lingua portuguesa*, vol. A, Lisboa, Academia Real das Sciencias de Lisboa, 1793.
- ACADEMIA DAS CIÊNCIAS, *Dicionário da língua portuguesa*, vol. II, Lisboa, Verbo, 2001.
- ALMEIDA, Maria João, *O teatro de Goldoni no Portugal de setecentos*, Lisboa, INCM, 2007.
- ANDIOC, René, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Valencia, Fundación Juan March y Editorial Castalia, 1987.
- _____, y Mireille COULON, *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII: (1708-1808)*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1996.
- ASENSIO, Eugenio, *Itinerario del entremés: desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, Madrid, Editorial Gredos, 1971.
- AULETE, F. J. Caldas, *Diccionario contemporaneo da lingua portuguesa feito sobre um plano inteiramente novo*, Lisboa, Basilio Castelo Branco, 1881.
- BARATA, José de Oliveira, *História do teatro português*, Lisboa, Universidade Aberta, 1991.
- _____, «A poética de Manuel de Figueiredo», en *HVMANITAS*, XLV, 1993, 313-334.
- _____, «Entremez sobre entremez», en *Biblos*, LIII, 1997, 389-457.
- _____, «A Dramaturgia Portuguesa Seiscentista e Oitocentista», en AA.VV., *História da Literatura Portuguesa: da época barroca ao pré-romantismo*, vol. 3, Lisboa, Alfa, 2002, 223-261.
- BARATA, José Oliveira y Maria da Graça PERICÃO, *Catálogo da literatura de cordel: colecção Jorge de Faria*, Lisboa, INCM, 2006.
- BERGMAN, Hannah E., *Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses*, Madrid, Castalia, 1965.
- BITTOUN-DEBRUYNE, Nathalie, «*Petite pièce y sainete*», en Josep Maria Salas Valldaura (ed.), *Teatro español del siglo XVIII*, vol. I, Lleida, Universitat de Lleida, 1996, 95-112.



- BLUTEAU, Rafael, *Vocabulario portuguez, e latino*, Coimbra, Real Colegio das Artes da Companhia, 1713.
- _____, *Vocabulario portuguez, & latino*, Lisboa, Officina de Pascoal da Sylva, 1720.
- BOLAÑOS DONOSO, Piedad y Mercedes de los REYES PEÑA, «El teatro español en Portugal (1580-1755): estado de la cuestión», en Juan Antonio Hormigón y José Oliveira Barata (coord.), *Dramaturgia e espetáculo, 1.º congresso luso-espanhol de teatro*, Coimbra, Livraria Minerva, 1992, 61-81.
- _____, «Presencia de comediantes españoles en el Patio de las Arcas de Lisboa (1700-1750)», en *El escritor y la escena: Actas del I Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma, 1993, 229-273.
- BASTOS, António de Sousa, *Diccionario do theatro portuguez*, Lisboa, Imprensa Libanio da Silva, 1908.
- BORRALHO, Maria Luísa Malato, *Manuel de Figueiredo: uma perspectiva do neoclassicismo português (1745-1777)*, Lisboa, INCM, 1995.
- BRAGA, Teófilo, *História do Theatro Portuguez – A Baixa Comédia e a Ópera (século XVIII)*, Porto, Imprensa Portuguesa, 1871.
- _____, *História da literatura portuguesa: recapitulação. Os árcades*, João Palma-Ferreira (ed.), Lisboa, INCM, 2005.
- BRITO, José Correia de, *Metricas ociosidades em varias rimas. Desacordos da Musa, e ociosa occupaçam da Penna*, Lisboa, Biblioteca da Ajuda (ms. 50-I-1).
- BUDASZ, Rogério, *Teatro e música na América Portuguesa: convenções, repertório, raça, gênero e poder*, Curitiba, UFPR, 2008.
- CALMON, Francisco, *Relação das Faustissimas Festas, que cellebrou a Camera da Villa de N. Senhora da Purificação, e Santo Amaro da Comarca da Bahia pelos Augustissimos Desposorios da Serenissima Senhora D. Maria Princeza do Brasil com o Serenissimo Senhor D.*



- Pedro Infante de Portugal*, Lisboa, Officina de Miguel Manescal da Costa, 1762.
- CAÑAS MURILLO, Jesús, «Hacia una poética del sainete: de Ramón de la Cruz a Juan Ignacio González del Castillo», en Josep Maria Sala Valldaura (ed.), *Teatro Español del siglo XVIII*, vol. I, Lleida, Universitat de Lleida, 1996, 209-241.
- CASTRO, Aníbal Pinto de, *Catálogo da coleção de miscelâneas: teatro*, Coimbra, Universidade de Coimbra, 1974.
- CONSTÂNCIO, Francisco Solano, *Novo dicionario critico e etymologico da lingua portugueza*, Paris, Officina Typographica de Casimir, 1836.
- CORTESÃO, Jaime, *Alexandre de Gusmão e o Tratado de Madrid: 1695-1735*, Lisboa, Livros Horizonte, 1984.
- COULON, Mireille, *Le sainete à Madrid à l'époque de Don Ramón de la Cruz*, Pau, Université de Pau, 1993.
- _____, «Ramón de la Cruz y el sainete de la segunda mitad del siglo XVIII – estudio preliminar», en Josep Maria Sala Valldaura (ed.), *Sainetes de Ramón de la Cruz*, Barcelona, Crítica, 1996, IX-XXIII.
- _____, «Música y sainetes. Ramón de la Cruz», en Joaquín Álvarez Barrientos y Begoña Lolo Herranz (coord.), *Teatro y música en España los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2008, 289-307.
- COUTO, Jorge, «O Tratado dos Limites de 1750 na perspectiva portuguesa», en Luis Antonio Ribot García, Adolfo Carrasco Martínez y Luis Adão da Fonseca (coord.), *El Tratado de Tordesillas y su época*, vol. 3, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1995, 1593-1610.
- CRUZ, Ramón de la, *Colección de sainetes*, Madrid, Librería Europea, 1843.
- _____, *Sainetes*, Francisco Lafarga (ed.), Madrid, Cátedra, 1990.
- FARIA, Cristina, *Teatro em cordel: a coleção do Teatro Nacional D. Maria II*, Lisboa, Bicho do Mato, 2012.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro, *La comedia nueva o El café* [en línea] en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*



<<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc057g3>>,

[consultado el 14-02-17].

FERNÁNDEZ GÓMEZ, Juan F., «El humor y la crítica como elementos didácticos del sainete», en Josep Maria Sala Valldaura, *Teatro Español del siglo XVIII*, vol. I, Lleida, Universitat de Lleida, 1996, 363-375.

FIGUEIREDO, Manuel de, *Obras Posthumas*, vol. I, Lisboa, Impressão Régia, 1804a.

_____, *Theatro de Manoel de Figueiredo*, vol. I, Lisboa: Impressão Régia, 1804b.

_____, *Theatro de Manoel de Figueiredo*, vol. II, Lisboa, Impressão Régia, 1804c.

_____, *Theatro de Manoel de Figueiredo*, vol. III, Lisboa, Impressão Régia, 1804d.

_____, *Theatro de Manoel de Figueiredo*, vol. IV, Lisboa, Impressão Régia, 1804e.

_____, *Theatro de Manoel de Figueiredo*, vol. V, Lisboa, Impressão Régia, 1804f.

_____, *Theatro de Manoel de Figueiredo*, vol. VI, Lisboa, Impressão Régia, 1804g.

_____, *Theatro de Manoel de Figueiredo*, vol. VII, Lisboa, Impressão Régia, 1805a.

_____, *Theatro de Manoel de Figueiredo*, vol. VIII, Lisboa, Impressão Régia, 1805b.

_____, *Theatro de Manoel de Figueiredo*, vol. IX, Lisboa, Impressão Régia, 1805c.

_____, *Theatro de Manoel de Figueiredo*, vol. XI, Lisboa, Impressão Régia, 1805d.

_____, *Theatro de Manoel de Figueiredo*, vol. XII, Lisboa, Impressão Régia, 1806.

_____, *Obras Posthumas*, vol. II, Lisboa, Impressão Régia, 1810a.



- _____, *Theatro de Manoel de Figueiredo*, vol. XIII, Lisboa, Impressão Régia, 1810b.
- _____, *Theatro de Manoel de Figueiredo*, vol. XIV, Lisboa, Impressão Régia, 1815.
- _____, *Los amantes sin ochavo: sainete: Acto único O Avaro dissipador*, Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal (Cod-13007).
- _____, *Lucia no Paraguay: comedia famoza traduzida fielmente da lingua castelhana*, Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal (Cod-12995).
- FONSECA, Pedro José da, *Diccionario portuguez, e latino*, Lisboa, Regia Officina Typografica, 1771.
- _____, *Diccionario portuguez, e latino*, Lisboa, Typographia de José Baptista Morando, 1852.
- FREIRE, Francisco José, *Diccionario Poetico*, vol. II, Lisboa, Impressão Régia, 1765.
- _____, *Diccionario poetico, para o uso dos que principião a exercitarse na poesia portugueza: obra igualmente util ao orador principiante*, vol. I, Lisboa, Impressão Régia, 1820.
- GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel, «Notas sobre el sainete como género literario», en *La musa de la retórica: problemas y métodos de la ciencia de la literatura*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1994, 145-152.
- LACERDA, José Maria de Almeida e Araújo Correia de, *Diccionario encyclopedico ou Novo diccionario da lingua portugueza. seguido do diccionario de synonymos com reflexões criticas*, vol. II, Lisboa, Imprensa de J. G. Sousa Neves, 1874.
- HUERTA CALVO, Javier, *El teatro breve en la Edad de Oro*, Madrid, Laberinto, 2001.
- MATIAS, Elze Maria Henny Vonk, *As academias literárias dos séculos XVII e XVIII*, tesis de doctorado, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1988.



- _____, *Guia ilustrativo das academias literárias dos séculos XVII e XVIII*, vols. I-III, Lisboa, s.e., 1995.
- MOISÉS, Massaud, *Dicionário de termos literários*, São Paulo, Cultrix, 1974.
- MONIZ, António y Olegário PAZ, *Dicionário breve de termos literários*, Lisboa, Presença, 2004.
- NASCENTES, Antenor, *Dicionário etimológico da língua portuguesa*, Rio de Janeiro, Livraria Académica, 1955.
- PALACIOS, Emilio, *El teatro popular español del siglo XVIII*, Lleida, Milenio, 1998.
- PICCHIO, Luciana Stegagno, *História do teatro português*, Lisboa, Portugália, 1969.
- PORTUGAL, Francisco de, *Discurso apologético em defesa do theatro hespanhol*, Lisboa, Officina de Miguel Rodrigues, 1739.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de autoridades*, vol. VI, Madrid, Real Academia Española, 1739.
- REBELLO, Luiz Francisco, *Dicionário do teatro português*, vol. I, Lisboa, Prelo, 1978.
- _____, *História do teatro português*, Lisboa, Publicações Europa-América, 1989.
- REMÉDIOS, Joaquim Mendes dos, *História da literatura portuguesa: desde as origens até a actualidade*, Lisboa, Lumen, 1921.
- Registo do despacho para o censor de um sainete espanhol (30 de Janeiro de 1775)* [en línea] en *Documentos para a História do Teatro em Portugal*,
 <<http://ww3.fl.ul.pt/cethp/webinterface/documento.aspx?docId=1507&sM=t&sV=sainete>>, [consultado el 10-02-17].
- ROQUETTE, J.-I., *Diccionario da Lingua Portuguesa e Diccionario de Synonymos, seguido do Diccionario poetico e de epithetos*, Paris, J.P. Aillaud, 1852.



-
- SALA VALLDAURA, Josep Maria, *El sainete en la segunda mitad del siglo XVIII. La Mueca de Talía*, Lleida, Universitat de Lleida, 1994.
- _____, «Prólogo», en Ramón de la Cruz, *Sainetes de Ramón de la Cruz*, Barcelona, Crítica, 1996, XXVII-LXXXIX.
- SARAIVA, António José y Óscar LOPES, *História da Literatura Portuguesa*, Lisboa, Caminho, 1996.
- SILVA, António de Moraes e, *Diccionario da lingua portuguesa*, Lisboa, Typographia Lacerdina, 1813.
- SILVA, António de Moraes y Rafael BLUTEAU, *Diccionario da lingua portuguesa*, vol. II, Lisboa, Officina de Simão Thaddeo Ferreira, 1789.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e, *Teoria da Literatura*, Coimbra, Almedina, 2000.
- VIEIRA, Frei Domingos, *Grande diccionario portuguez ou thesouro da lingua portugueza*, Porto, E. Chardron e Bartholomeu H. de Moraes, 1874.

