

Antropología Experimental<http://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/rae>

2024. nº 24. Texto 26: 355-376

Universidad de Jaén (España)

ISSN: 1578-4282 Depósito legal: J-154-200

DOI: <https://dx.doi.org/10.17561/rae.v24.8895>

Recibido: 28-04-2024 Admitido: 23-07-2024

**Juan Ignacio González del Castillo.
El sainetero *abuelo* del flamenquismo****Juan Ignacio González del Castillo. The Sainetero, Grandfather of Flamenquism****José Ramón CHECA MEDINA y María del Rosario MARTÍNEZ NAVARRO**

Universidad de Sevilla (España)

joserchm@hotmail.com, rosariomtnez@us.es

Resumen

El presente artículo ofrece una relectura de una parte de las composiciones breves del dramaturgo gaditano Juan Ignacio González del Castillo (1763-1800), reputado por su condición de sainetista y de discípulo de Ramón de la Cruz, creador de este subgénero. Se pone el foco especialmente en el tratamiento de su lenguaje literario como probable precursor del llamado género andaluz, del que darían buena cuenta Ramón Carnicer, Manuel del Pópulo o Bretón de los Herreros, coincidiendo, a la vez, con parte de la tradición tonadillesca o de la tonadilla escénica. En su peculiar estilo literario resulta muy pertinente abordar cómo describe, por ejemplo, diversos ambientes y variopintos personajes propios de la estética y la cultura dieciochescas como *majos*, *petimetres* o *currutacos* y, en definitiva, la vida cotidiana del siglo, además de introducir una serie de expresiones que parecen tener conexiones con las posteriores formas y usos de obras teatrales en los inicios del flamenco.

Abstract

This work offers a rereading of part of the brief compositions of the playwright from Cádiz Juan Ignacio González del Castillo (1763-1800), who was renowned for his status as a writer of *sainetes* and disciple of Ramón de la Cruz, creator of this subgenre. The focus is placed especially on the treatment of his literary language as probably a precursor of the so-called Andalusian genre, practiced by Ramón Carnicer, Manuel del Pópulo or Bretón de los Herreros, and coinciding, at the same time, with part of the *tonadillesca* tradition or the stage *tonadilla*. In his peculiar literary style, it is very pertinent to address how he describes various environments and typical characters of the eighteenth-century aesthetics and culture, such as *majos*, *petimetres* or *currutacos* and, ultimately, the daily life, in addition to introducing a series of expressions that seem to have connections with the later forms and uses in the beginning of flamenco plays.

Palabras

González del Castillo. Teatro. Siglo XVIII. Sainetes. Preflamenco

Clave

González del Castillo. Theatre. 18th century. Sainetes. Pre-flamenco

Introducción¹

Creemos que se sigue sin atender suficientemente la figura de Juan Ignacio González del Castillo con una perspectiva diferente a la de creador de sainetes teatrales en el siglo XVIII, menos aún si lo entendemos como el *abuelo* de toda la corriente posterior flamenquista que llegaría hasta nosotros con el llamado género andaluz. No obstante, Cantos Casenave ofrecía en su trabajo de 2005 un magnífico recorrido sobre la presencia del baile popular andaluz en el dramaturgo gaditano como semilla del arte flamenco del que partimos, aunque sin partituras musicales, ya que a día de hoy no han aparecido, haciendo hincapié en otras fuentes de la época en las que se pueden ver esos mismos bailes, al ser un producto para la sociedad de una época determinada, como en las tonadillas de tipo andalucista en las que destacaron Antonio Guerrero, Rafael Esteve o Blas de Laserna. Aun así, no sabemos si esas piezas serían iguales o no a las que se compusieron en las obras del sainetero.

Las primeras teorías que sobre flamenco se escribieron —Iza Zamácola (1800); Lafuente Alcántara (1865); Más y Prat (1879); Núñez del Prado (1904); García Lorca, (1922 y 2010); Manfredi Cano (1955 y 1973); Molina y Mairena (1963); Molina (1965); Ríos Ruiz (1972); Larrea (1974); Machado y Álvarez (1975); Infante Pérez de Vargas, (1980); Álvarez Caballero (1986); Pérez Ortega (1991); Navarro y Ropero (1995); Lefranc (2000); y Navarro García (2014)— se relacionaron con la creación del flamenco desde lo popular, donde la creación de este arte fue realizada por el pueblo sin ver que en realidad se cayó en una popularización del arte flamenco a través de los autores teatrales de finales de los siglos XVIII y XIX.

Por otra parte, el flamenco como creación nacionalista contra las músicas francesas e italianas que invadieron España con la dinastía de los Borbones han sido defendidas sobre todo por Lavaur (1976), Alonso González (1996; 1997; 2001; 2006 y 2010) y Valderrama Zapata (2008), quienes abogan por la teoría de una creación de autor del flamenco en los diferentes teatros y salones de personas de la alta sociedad, como respuesta a la extranjerización de la música en España, intentando crear una música propia española y andaluza.

Por consiguiente, hablar de González del Castillo no solo es remontarse al teatro español del siglo XVIII, donde, según Subirá (1928), las tonadillas —el género musical más representado, a pesar de sus vicisitudes y censura (1757-1832 aproximadamente)—, los bailes, los sainetes, las zarzuelas y los entremeses se ejecutaron en los diferentes teatros del panorama nacional, haciendo su mayor presencia en los teatros de la capital madrileña, donde, a criterio de Valderrama Zapata (2008), fueron los más importantes el Teatro de Los Caños y el Teatro del Príncipe y de La Cruz.

Poco después y tras la muerte del sainetero gaditano en 1800, sus obras y estructuras teatrales quedaron casi olvidadas, sin representarse en ningún teatro de los distintos pueblos españoles al menos durante cinco años; hasta que un grupo de creadores de obras teatrales que aún estaban insertos dentro de la tradición tonadillesca, tales como Manuel García (tenor y compositor), Ramón Carnicer, José San Pérez, Rafael Hernando, Sebastián Iradier, Ramón Franquelo Martínez, Tomás Rodríguez Rubí, Manuel María de Santa Ana, o Enrique Zumel —por citar solo algunos nombres de la escena española como eslabones importantes dentro del andalucismo literario—, recuperaron los personajes, los ambientes andaluces, los tipos, las músicas populares y los entresijos de las obras del gaditano para crear un nuevo ambiente descendiente de la tradición teatral española, que desembocó en el llamado género andaluz, el cual, para Valderrama Zapata (2008), constituyó el germen del flamenquismo posterior, que abarrotó los teatros, cafés cantantes y tabernas, tras la crisis teatral de mitad del XIX, llegando hasta hoy.

Por tanto, podríamos decir que González del Castillo fue uno de los precursores del género teatral romántico que ocuparía buena parte de los periódicos y teatros españoles del XIX en todas sus vertientes, letras, éxitos, fracasos, escándalos, reyertas y asesinatos. Sin embargo, Vidanes Díez en su tesis doctoral de 2003 volvía a insistir en el olvido del gaditano por parte de críticos e historiadores de la literatura —del que luego se lamentarían también Romero Ferrer y Sala Valldaura (2008)—, quizás por “su fuerte carácter cómico, el tono populista de sus propias estéticas, o el protagonismo de lo ‘inferio’ —auténticos ganchos teatrales” (2003: 61).

¹ Este artículo forma parte del Proyecto TRANS.ARCH (*Archives in Transition: Collective Memories and Subaltern Uses*). This project has received funding from the European Union’s Horizon 2020 Research and Innovation programme under the MSCA-RISE Scheme (Marie Skłodowska-Curie Research and Innovation Staff Exchange). Grant agreement 872299.

El teatro español en el siglo XVIII

Se situó entre la tradición barroca y el Neoclasicismo, es decir, entre el teatro de clase alta con sus comedias, obras de magia, loas, zarzuelas, teatro religioso, "sus diferentes subgéneros" (Palacios Fernández, 1998: 114-119), a los que debemos sumar, por otra parte, los géneros populares del teatro breve, en los que se reflejaba la vida cotidiana y las costumbres nacionales como una reacción al afrancesamiento de la sociedad con la subida al trono de Felipe V de Borbón en 1714; como señala Huertas Vázquez (1989: 25), "*con una especial ruptura entre las clases cultas y las clases populares*".

Las clases cultas era muy inferiores en la concurrencia hacia los teatros que las clases populares, siendo habituales en las representaciones de las zarzuelas de Antonio de Zamora y José de Cañizares, entre otros, por ser moralizantes. Seguidores de la escuela posbarroca y del teatro calderoniano, aun siendo los máximos exponentes del teatro culto de su época, tuvieron que ir cediendo poco a poco a las presiones de la plebe que llenaba los teatros y que demandaba otro tipo de obras que no fuesen difíciles de entender, principalmente por el alto índice de analfabetismo. A este fenómeno había que unirle aquellas personas que no tenían trabajo, por lo que se percibió con sumo interés reformar el teatro por parte de intelectuales ilustrados tanto para darles educación como para divertirles. Bien es sabido que entre estos reformadores en tiempo de Carlos III y su ministro el Conde de Aranda estuvieron, en primer lugar, Ignacio de Luzán, Jovellanos, Leandro Fernández de Moratín, Bernardo María de Iriarte, Cadalso y Ramón de la Cruz:

"No debe considerar al teatro solamente como una diversión pública, sino como un espectáculo capaz de instruir o extraviar el espíritu y de perfeccionar o corromper el corazón de los ciudadanos [...] Aquella será la más santa y sabía política de un Gobierno que sepa reunir en un teatro estos dos grandes objetivos, la instrucción y la diversión pública" (Jovellanos, 1967: 111).

Para Zoido Naranjo (2021: 287), González del Castillo se conformó con realizar obras de sainetes menores al no tener gran éxito con las neoclásicas ni con las compañías de más fama de su época. Lo cierto es que a raíz del intento reformista en el que se pretendía acabar con los géneros y los personajes populares en el teatro, autores como Ramón de la Cruz y González del Castillo, quienes se negaron a acatar la reforma, comenzaron a popularizar una forma de hacer teatro más ambientado hacia un público de un nivel intelectual y culto bajo, basado en los ideales anteriores de instruir al pueblo:

Durante este siglo, y por lo que se refiere al teatro con éxito, asistimos a una esquematización progresiva de los recursos y de la variedad; a una intensificación de lo visual, y a una compartmentación de los momentos de distinto carácter dentro de la pieza. Este es motivo por el que la comedia del siglo XVIII, puede ser considerada una yuxtaposición de escenas, más que como una articulación de éstas (Álvarez Barrientos, 1987: 216).

Bajo el criterio de Vidanes (2003: 61), González del Castillo "retrató satíricamente a la sociedad con rasgos más exagerados y ridículos". Cañas Murillo (1996: 209-242) reunía los principales tipos que aparecen en sus sainetes: majos, criados, pajés, payos, petimetre, abates, usías y madamas, esposas, cortejos, amigos de la familia, visitas, soldados y cómicos. Como indica Sala Valldaura, "a fines de siglo, González del Castillo los caricaturizará con la hiperteatralidad más extrema" (2009: 436).

Una variedad de tipos en intensificación se vería expuesta en el teatro musical español del siglo XVIII. Este teatro, en realidad, estuvo importado de la música francesa (melólogo, danzas francesas y ópera cómica) e italiana (ópera y pantomimas musicales), de la que los Borbones eran verdaderos amantes. A estas obras extranjeras habría que sumarles las composiciones musicales del teatro español (músicas y danzas populares, antigua y nueva zarzuela, baile clásico español). Estas músicas empleadas fueron las que históricamente se han considerado como populares y en época de González del Castillo, es decir, desde mitad del siglo XVIII, fue la tonadilla escénica la música más popular entre todas. Estas eran piezas cantables, realizadas en los intermedios y el final de las obras teatrales, y reflejaban desde el punto de vista de los personajes la vida de plebeyos, nobles y burgueses. Según Mitjana (1993), se consideraban como un cinematógrafo de las costumbres del pueblo, donde este se veía identificado. Solían representarse, según Subirá (1928: 13), en los intermedios de las comedias y al final de los sainetes, por lo que las obras de González del Castillo, a pesar de no haberse encontrado aún los libretos musicales, debieron de

tener tonadillas, como mínimo, al final de sus obras. Para este estudioso (1928: 99), a partir de sus antecedentes en músicos italianos como Pergolesi o Cocchi, este género nació concretamente en 1757 y Luis Misón le daría su estructura musical y literaria definitiva abriendo una senda que pudo llevarlos a la música nacional. Posteriormente a él, aparecieron una serie de creadores teatrales como Laserna, Esteve, Pablo del Moral, Guerrero, Rosales o Carnicer, hasta llegar al gran compositor y cantante de tonadillas, Manuel García, quienes hicieron un auténtico arte teatral de este género musical. Esto puede comprobarse en la vasta cantidad de tonadillas que se realizaron entre 1757 y 1830 aproximadamente (1928: 13). Según Subirá (1928-1933) y Núñez Núñez (2008), existieron unas dos mil tonadillas, unas cuyo autor figura y otras anónimas, de las cuales las obras del sainetero gaditano se verán influenciadas, como podrá verse, a través de los argumentos, arquetipos, personajes y músicas. A este respecto, Álvarez Barrientos sostiene que, como otros dramaturgos populares de su época, González del Castillo demostró ser un hombre de teatro con enorme “versatilidad”, “capacidad”, “talento”, “manejo de los recursos escénicos” e “instinto dramático para adaptarse e introducir novedades” extranjeras sin renunciar a la tradición nacional, y así pudo constituirse como “introduction del melólogo en España” (2005: 259). Como muestra, traemos aquí una acotación de *El soldado Tragabaras* (González del Castillo, 1914: 353): (*Hacen el son del fandango con la boca y las palmas, y bailan los dos hasta que digan los versos.*)

Siguiendo a Romero Ferrer (2005) y Sala Valldaura (2009), se puede agrupar el teatro breve de González del Castillo en cuatro tipos:

1. Sainetes de costumbres como *El café de Cádiz*, *La casa nueva* y *La casa de vecindad*.
2. Sainetes de sátira social, como los titulados *La boda del Mundo Nuevo*, *El cortejo sustituto*, *La mujer corregida*, *La maja resuelta*, *Los majos envidiosos*, *El recluta por fuerza*, *El soldado Tragabaras* o *El soldado fanfarrón*, en los que nos encontramos personajes variopintos como petimetres, abates, currutacos, majos, criados, peluqueros, médicos, boticarios, alguaciles, maestros de baile, chichisbeos y muchos soldados.
3. Un tercer grupo lo conformarían los sainetes que se podrían describir como metateatrales como *El desafío de la Vicenta*, *Los literatos*, *El médico poeta* y *Los cómicos de la legua*, con parodias del mundo literario.
4. Por último, los sainetes de ambiente rural frente al urbano y de temática taurina con piezas como *Felipa la Chiclanera*, *El lugareño de Cádiz*, *El robo de la pupila en la feria del Puerto*, *El chasco del mantón*, *El payo de la cara*, *El gato*, *Los zapatos*, *El maestro de la tuna*, *El día de toros en Cádiz*, *Los caballeros desairados* y *El aprendiz de torero*. *Los zapatos* tienen especial importancia en la configuración del ambiente flamenco, como comentaremos más adelante.

Dentro de estas corrientes teatrales musicales, se encontraron detractores y seguidores de ambas. Los detractores fueron aquellos que quisieron crear una música teatral nacionalista y casticista, agregando los libretos declamados, donde los personajes parecían reflejos de la sociedad de la época dieciochesca Alonso (1997: 19-33). En esta misma idea también se mueve Steingress (1998: 21-41), quien afirma que el flamenco fue un movimiento con el mismo componente cultural que lo anterior, dando lugar a la creación de la música española por autonomía.

Por otra parte, estas obras de teatro se vieron influidas por los cambios de su época (Romero Ferrer y Sala, 2008: 15). Las músicas nacionales fueron en un primer momento jácaras, fandangos, romances, zorongos, boleras, seguidillas o seguidillas epilogales², pasando a finales del siglo XVIII y en plena decadencia del género tonadillesco a formas variadas como tiranas, polos y cachirulos, manteniéndose algunas como las tiranas, fandangos y seguidillas hasta llegar al género andaluz, y otras como las tiranas y fandangos evolucionando hacia otras músicas del tipo soleares, granadinas, malagueñas y rondeñas. Como señala Turina (1982: 66), la tonadilla escénica ya tenía rasgos de músicas y piezas andaluzas, músicas que también afectaron en el sainete, en general, y a los de González del Castillo, en particular. Por lo tanto, no cabe duda de que el gaditano se estaba adelantando al costumbrismo andaluz, al igual que en los sainetes de Ramón de la Cruz, aunque en este, según Coulon (1993: 537), hay bastantes adaptaciones de

² Las seguidillas tomaban el nombre dependiendo del tema que tratasen. Se representaban normalmente al final de las tonadillas y tomaron el nombre de seguidillas epilogales. Sobre esto, véase Valderrama Zapata (2008: 52-53).

obras francesas de Favart, Carmontelle, entre otros. A pesar de ello, en sus obras de carácter popularizado madrileño aparecieron las mismas músicas consideradas populares que se incluían en las tonadillas, así como otras de origen extranjero de moda en el siglo XVIII. Cantos Casenave señala al respecto que González del Castillo “no podía sustraerse a la moda de incorporar a la escena seguidillas, coplas, romances, y todo tipo de cantos y bailes, muy particularmente los relacionados con el mundo gitano”, hecho que posteriormente incidirá en el flamenco aparecido con el género andaluz y que llevará a verse como una creación gitanesca de un género musical y no teatral (2005: 154).

Para este trabajo hemos elaborado un primer corpus y unas tablas orientativas de las referencias de cantes y bailes presentes en las obras de González del Castillo que mostramos a continuación. La aparición se basa en aquellas que tienen músicas de tipo nacional y orden alfabético, debido a que fueron impresas años después de su muerte y desconocemos la fecha exacta de su composición:

Tabla 1. Referencias de cantes y bailes en las obras de Juan Ignacio González del Castillo

Nombre de la obra	Músicas representadas
<i>El aprendiz de torero</i>	Zorongo/romances
<i>El baile desgraciao y el maestro pezuña</i>	Bolero
<i>El chasco del mantón</i>	Bolero
<i>El liberal</i>	Contradanza
<i>El lugareño en Cádiz</i>	Zorongo/bolero/romance de la Alpujarra
<i>El maestro de la tuna</i>	Cachirulo/zorongo/minué
<i>El recluta por fuerza</i>	Fandango
<i>El soldado tragabalas</i>	Bolero
<i>El robo de la pupila en la feria del Puerto</i>	Bolero
<i>El soldado fanfarrón (primera parte)</i>	Romances/jaleo
<i>El soldado fanfarrón (segunda parte)</i>	Zorongo/playeras
<i>Felipa la chiclanera</i>	Bolero
<i>La boda de la cava</i>	Baile de cachirulo/zorongo/minué
<i>La boda del mundo nuevo</i>	Baile del cachirulo/zorongo/bolero
<i>La casa de vecindad</i>	Bolero
<i>La feria del Puerto</i>	Zorongo
<i>La inocente Dorotea</i>	Tirana
<i>La maja resuelta</i>	Minué
<i>La mujer corregida y marido desengañado</i>	Bolero/fandango
<i>Los caballeros desairados</i>	Ole/ole
<i>Los cómicos de la legua</i>	Bolero/purichinela/tirana/inglesa/adagio/ritornello, tonadilla
<i>Los literatos</i>	Fandango
<i>Los majos envidiosos</i>	Zorongo/minué/bolero

<i>Los nobles ignorados</i>	Ritornello
<i>Los zapatos</i>	Zorongo/bolero/fandango

Fuente: elaboración propia.

Aunque las partituras no han sido encontradas, traemos aquí unos cantos de la época cuyos datos han sido facilitados por el cantaor e investigador Gregorio Valderrama para que se pueda apreciar qué música era la más habitual en el teatro popular a finales del XVIII y principios del XIX, aun sabiendo que tal vez no fuese la misma que se creó para dichas obras teatrales:



Figura 1. Blas de Laserna (1796), Tonadilla *La Italiana y la Andaluza*, Seguidillas³.



Figura 2. Blas de Laserna (1803), Zorongo, Tonadilla *La cena para otro*.

³ Las imágenes incluidas en este trabajo proceden de la Biblioteca Nacional de España.



Figura 3. Manuel García (1804), *El Caballo*. Fuente: Pacini, G. (1831) (ed.). *Regalo Lírico*. París: Almacén de música de Pacini, p. 12.



Figura 4. *El Contrabandista*. Fuente: Pacini, G. (1831) (ed.). *Regalo Lírico*. París: Almacén de música de Pacini, s.p.

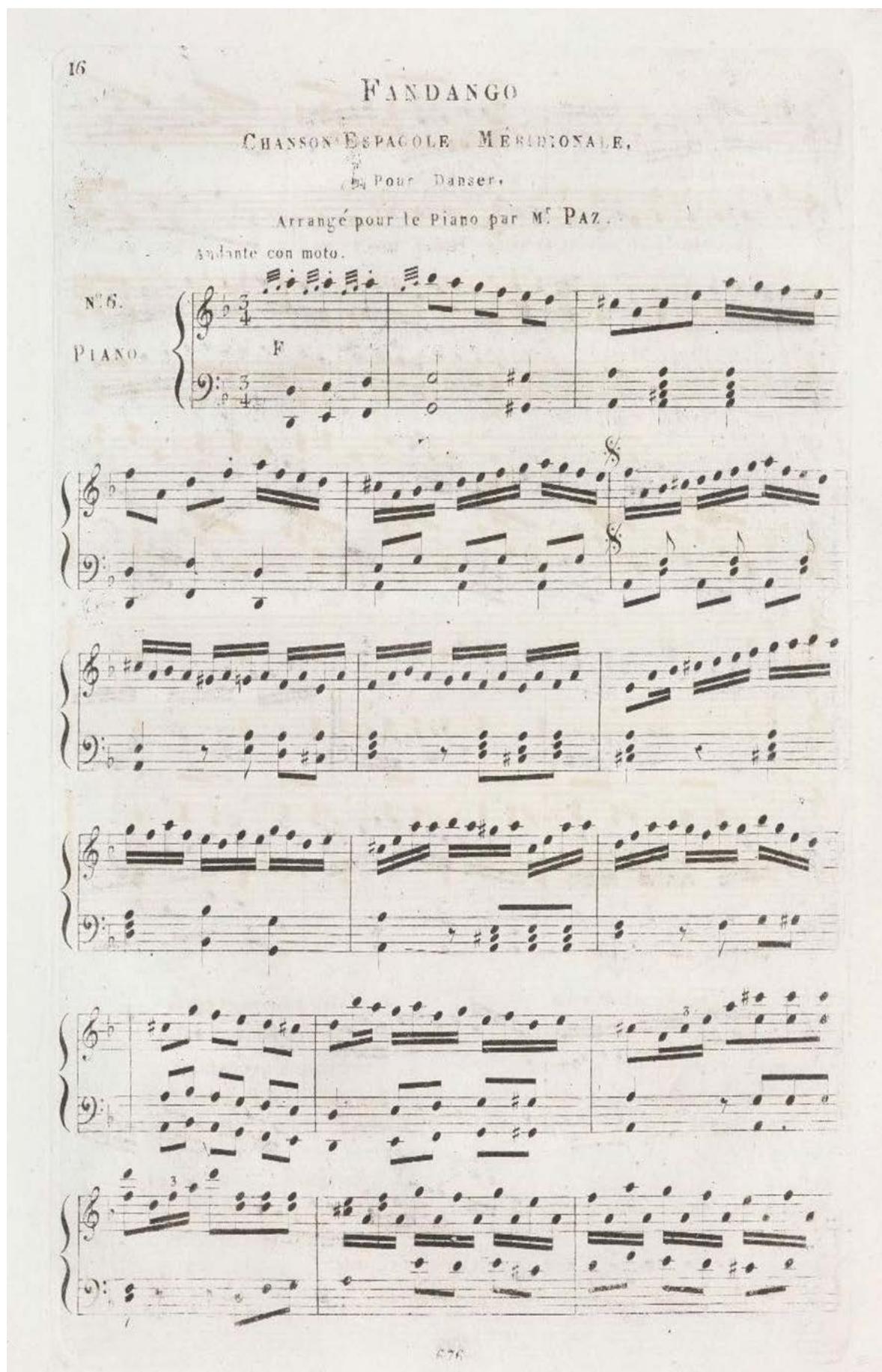


Figura 5. Gustavo Dugazon (1821), *Fandango*. París: Gide Fils, p. 16.



Figura 6. *El Fandango*. Fuente: Pacini, G. (1831) (ed.). *Regalo Lírico*. París: Almacén de música de Pacini, s.p.

53

EL LELE, CANCIÓN ANDALUZA.

Nº 44. *Andantino.*

PIANO.

Por que sa - bes que te quie - ro
tu te ha - ces de ro - gar y la cuerda ti - ras tan - to
que al fin se ven - drá a que - brar ay Le - le ay Le -

© Biblioteca Nacional de España

Figura 7. *El Lele*, Canción Andaluza. Fuente: Pacini, G. (ed.). *Regalo Lírico*. París: Almacén de música de Pacini, 1831, p. 33.



Figura 8. *La Cachucha*. Fuente: Pacini, G. (1831) (ed.). *Regalo Lírico*. París: Almacén de música de Pacini, p. 40.

La no aceptación de someterse a las modas italiana y francesa por parte de González del Castillo propició que los sainetes del gaditano fuesen un germen de nacionalismo español e influyera en otros autores del llamado género andaluz, que allá por finales de los años treinta del siglo XIX tuvieron gran éxito y fue la semilla que desembocaría en el flamenco.

La pervivencia de Juan Ignacio González del Castillo en el costumbrismo y en el género andaluz

Para este apartado cabe recordar que las ideas del nacionalismo durante las revoluciones del siglo XIX trajeron en sí una serie de cambios en los aspectos culturales de las distintas naciones. A consecuencia de ello, comenzaron a surgir dentro del movimiento europeo una serie de obras culturales (pintura, literatura, música, etc.) en las que las escenas de costumbres fueron las más utilizadas frente al liberalismo imperante. Álvarez Barrientos y Romero Ferrer (1998: 11) afirman que no fue solo en España donde se desarrolló este movimiento en todos los aspectos culturales, sino que fue referencia en toda Europa. Dentro del continente, fue Andalucía la que ofreció los argumentos y arquetipos necesarios para que en España se desarrollase el costumbrismo romántico que por aquella época imperaba en el continente europeo. Andalucía tuvo, además de las ideas nacionalistas europeas, el germen ya asentado y fiable para desarrollar sus propias escenas de costumbres, que tuvieron como antecesor el mismo planteamiento que en el siglo XVIII y que no fue otro que una lucha contra la invasión francesa, viéndose reflejado sobre todo en el teatro, aferrado a la popularización de sus personajes y músicas. En su comienzo durante la Guerra de la Independencia (1808-1814), donde los españoles monárquicos se refugiaron en Cádiz, se mantuvo una lucha interna entre lo conocido o nacional y lo desconocido o extranjero:

“Se radicalizaron las actitudes que se consideraban propias y nacionales, frente a lo extraño y, más tarde, cuando la Guerra de Independencia obligó a refugiarse en Cádiz a los patriotas, las actitudes españolas, castizas de hicieron más reales y se valoraron positivamente los tipos dramáticos castizos, de los sainetes de González del Castillo” (Álvarez Barrientos y Romero Ferrer, 1998: 16).

Fue precisamente la figura de Juan Ignacio González del Castillo la que sirvió de abono para esta creación, ya que, si Ramón de la Cruz trabajó sus escenas madrileñas y Madrid se había afrancesado, las obras de del Castillo representaban los lugares más castizos y nacionalistas, por ser ideales libertadores de la lucha contra el invasor francés como fueron Cádiz, lugar donde siempre trabajó del Castillo, Sevilla

y otras provincias andaluzas. Así, las obras que están ambientadas en Cádiz presentan referencias, por ejemplo, al famoso Barrio de la Viña en *Los literatos* (1812) o al Ventorrillo del Chato en *El soldado fanfarrón* (1811) o *Los zapatos* (1812). También a la famosa feria de El Puerto de Santa María (1812) y a otras localidades de la provincia como Medina o Chiclana.

A raíz de la Guerra de la Independencia, Andalucía y toda España se encontraban invadidas de músicas francesas e italianas, lo que llevó a que algunos autores rompieran con lo impuesto y decidieran crear a raíz de las músicas que se conservaban de la ya decadente tonadilla una música nacional, dentro de lo que se llamó la ópera nacional. Tal es así que, como apunta Sopeña (1967: 21), el 15 de julio de 1830 se creó el Real Conservatorio de María Cristina de Madrid, con personalidades que apoyaban la música extranjera como Piermarini, su primer director, y otros nacionalistas musicales como Ramón Carnicer.

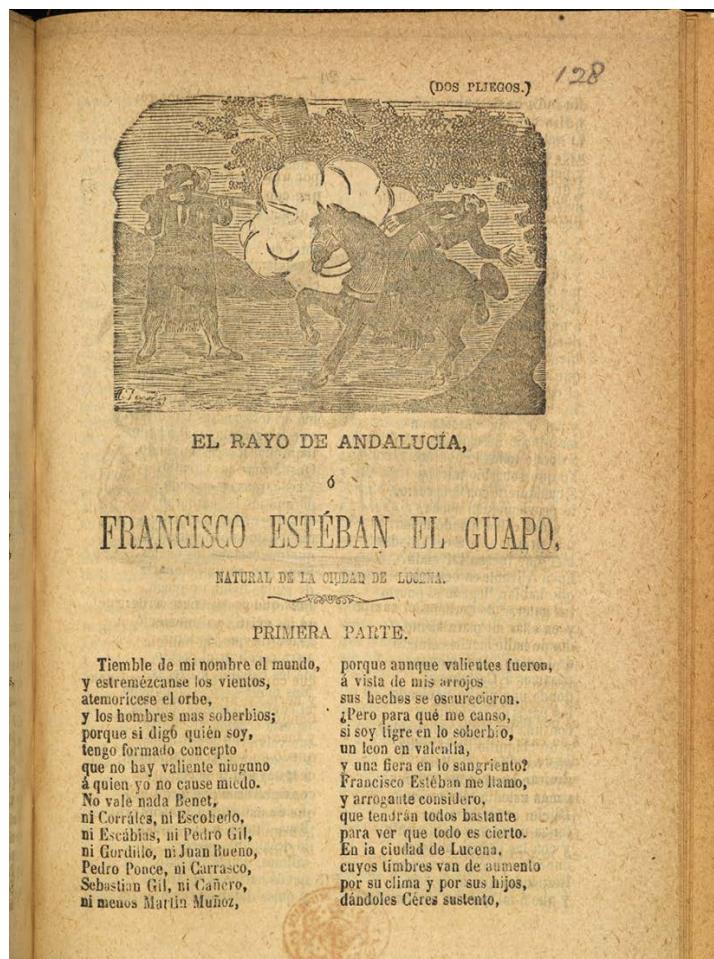


Figura 9. Francisco Sánchez del Arco (1848). *El Rayo de Andalucía o Francisco Esteban el Guapo, natural de Lucena.* Madrid: Despacho de Marés y Compañía.

En 1838 se produjo la crisis de esta institución y, según Sopeña (1967: 47-51), de nuevo, en España había grandes músicos que pudieron buscarse la vida en cualquier parte de Europa. Las polémicas fueron constantes entre ambos grupos, hasta que se impusieron las tesis de una música nacional española propia, con compositores como Barbieri y literatos, entre otros, como Ramón Franquelo Martínez (1821-1875) y Tomás Rodríguez Rubí (1817-1890); de esta forma, se favoreció un auge de obras teatrales y musicales donde los tipos y acordes españoles fueron los más representados, creando el origen del flamenco en esta misma fecha, cuando aparece el género andaluz, deudor desde el punto de vista de las formas teatrales de González del Castillo (Cantos Casenave, 2005: 167). Siguiendo la opinión de Valderrama Zapata (2008: 85-86), fue el período comprendido entre 1839 y 1860 en el que las escenas andaluzas en el teatro marcaron las pautas de la vida cultural madrileña. Esta escena estuvo representada por una serie de autores de toda España, cuyo único fin fue el de vender un producto ficticio, basado principalmente en la imaginación y en la construcción de tipos populares a través del teatro, y en el que los espectadores

pudiesen divertirse y verse reflejados en su vida cotidiana y costumbres, como en el caso de los personajes de los sainetes populares de González del Castillo, por ejemplo, el titulado *El soldado fanfarrón*. Sus piezas llegaron a constituirse como la referencia principal y como los estereotipos que se impusieron en el teatro de este momento creados a partir de esta obra teatral, llegando a ser representados en 188 ocasiones y en cartelera hasta mediados del XIX, como recogen Flecnikoska (1982) o Valderrama Zapata (2008: 86). El primero afirma que se trata de un autor con una “gran fuerza burlesca” (1982: 507) que sobrepasa el costumbrismo local y que construye sus sainetes con técnica segura, lo que le permitió mantener su demanda comercial. Al hilo de lo expuesto y atendiendo a Zoido Naranjo (2021: 288), aunque no tuvo la suerte el gaditano de ver sus obras en lo más alto de la fama, sus personajes fueron copiados casi exactamente en personajes como *El Tío Caniyitas* (1849), del literato José Sanz Pérez y el músico Mariano Soriano Fuertes, descendiente de *El Tío Conejo*. Así se referían a la figura del sainetero gaditano algunos de los creadores del género andaluz y del flamenquismo:

“Siguiendo el ejemplo de Castillo, que en materia de composiciones del carácter andaluz es un modelo digno de imitarse, he escrito mis anteriores comedias del mismo género con las menos variaciones posibles en la ortografía, dejando al cuidado de los actores el modo de pronunciar las palabras. Hago esta advertencia en el presente drama para que la recuerdes los actores que desempeñen el papel de Francisco Esteban, y los de Romero, Perrengue y Canino” (Sánchez del Arco, 1848: 2, en nota).

Elegimos esta partitura de Mariano Soriano Fuertes como ejemplo, al ser una de las más representativas del género andaluz.



Figura 10. Mariano Soriano Fuertes (1844). Tonadilla de *Geroma la Castañera*.

Siguiendo a Núñez Núñez (2018: 233), de una noticia del diario *El Comercio* con fecha 27 de febrero de 1851, se deduce que en el mismo Cádiz se representó por la señora Speron *El soldado fanfarrón*, mezclado con otras obras célebres del género andaluz como *La canción del torero* de la ópera *Carmen* de Georges Bizet (1875) o *La flor de la canela* (1882) de Sebastián Iradier. Los sainetes venían reflejados en

personajes que, si bien en época del gaditano se basaron en majos y majas, petimetres, currutacos, buñoleras, toreros, etc., en el género andaluz —valorando los personajes dramáticos del gaditano— se trasladaron hacia una mayor cantidad de personajes de tipo popular, aunque se mantuvieron algunos del siglo XVIII que podían ser encontrados en los ambientes callejeros de la época como gitanos, bandoleros, gentes de la farándula, estraperlistas, contrabandistas y un variado elenco de *dramatis personae* que hacían de las comedias de este tipo de género el goce de gran parte de la población y en los que se identificaban tanto las clases altas como las más humildes (Andioc, 1988: 37).

Por otra parte, Romero Ferrer señala que un “elemento aglutinador” del teatro breve de González del Castillo es su “nuevo uso del lenguaje” (2005: 89) dentro de las técnicas expresivas. Atendiendo al estudioso, su función consiste en configurar cómicamente a los personajes en su entorno y contribuir a la veracidad costumbrista. A veces, los personajes quedan definidos por sus propias palabras; otras, a través de conversaciones con otros agonistas; y, finalmente, también a través de sus propias acciones. La caracterización de los personajes es muy estática y no precisa de aspectos interiorizadores como los monólogos, soliloquios o largos parlamentos. La ironía, la parodia, la sátira y la burla también ayudan a reforzar esta caracterización en sus obras. Entre ellos, uno de los que más interés lingüístico estimamos que presenta es el llamado *El robo de la pupila en la feria del Puerto* (1796), donde González del Castillo recoge una serie de expresiones andaluzas coloquiales por completo: “lagarta”, referida a una mujer, o “esairar”, así como atrezo típicamente andaluz como el abanico de caña, pero sobre todo desde el personaje de la buñolera. Igualmente en *Los zapatos*, en *Los naturales opuestos* (1815), en *La casa de vecindad* (1812) o en *El soldado fanfarrón*, entre otras, se usan distintos diminutivos, metáforas propias de la oralidad, términos y expresiones como “compadre”, estar “tieso”, “esparraman”, “salero”, “salaos” (en referencia a los ojos, al cuerpo o a una persona en sí), “al avío”, “usté”, “venir como una cuba”, “pescuezo”, “señá” por *señora*, “noramala”, “me jiede el fandango”, “jartarse”, “jambre”, “jaré”, “jocico” o “garguero”, con la presencia de rasgos fonéticos y fonológicos distintivos como una marcada aspiración, el rotacismo, la neutralización, la confusión de líquidas, las aglutinaciones vocálicas y la metátesis o eliminación, frecuentes en la variedad dialectal andaluza. Salvador Plans (2002) resaltaba, de igual manera, el uso del lenguaje como una convención teatral en los sainetes del autor.

Al mismo tiempo, dentro de la llamada “poética de la interlocución”, nos resulta muy interesante destacar el uso doble de la fórmula de tratamiento *vos* y de aquella burlesca “cortesía a la francesa” indicada así en la acotación del verso 281 (“*votre servitor, madama*”) en el saludo de presentación mantenido entre los personajes de Don Pelegrín Raviche y Doña Paula en el sainete *El maestro de la tuna* (1812). Influjo de la lengua gala, en el sainete se usa como seña no meramente de un “código socio-lingüístico” tímidamente vigente, sino también de un “código socio-dramático”, es decir, una clave o técnica “semiótico-teatral” Ly (2002) y Sáez Rivera (2012), en este caso paródica, con intencionada carga satírica como claro rechazo de los galicismos y de la pedantería (Romero Ferrer y Sala Valldaura, 2005: 362, en nota) y de util comicidad por parte de González del Castillo. De hecho, la repetición del pronombre es, a su vez, “un recurso cómico propio de las figuras de cantidad, que, además, deshumaniza al tipo y lo convierte en más risible” (Romero Ferrer y Sala Valldaura, 2005: 362). Para Sáez Rivera, los sainetes de González del Castillo están “salpicados de un lenguaje popular lleno de vulgarismos” (2012: 195), como veremos enseguida. En su obra está patente también el leísmo-laísmo propio de la norma culta, aunque su variedad diatópica vernácula no lo incluyera (Pérez Teijón, 1985: 87-95; López Serena y Sáez Rivera, 2018: 254). Otras de sus piezas para resaltar, dentro de un ejercicio propiamente de metaliteratura, sería *La mujer corregida o marido desengañado* (1812), donde con gracia el personaje de doña Petra deja de tonto a su marido don Policarpio por no entender poesía.

Para Fuentes Cañizares, había “grupos de aficionados de diversas condiciones socio-económicas y culturales” que “compartían un especial interés por todo lo relacionado con los gitanos y su lengua”. En efecto, González del Castillo dibuja muy bien en sus obras ese ambiente de lo que se conocía como el “majismo agitanado” (Fuentes Cañizares, 2016: 54), tan de moda en estas ciudades andaluzas, lo que, según Fuentes Cañizares (2016) y Clavería (1951), lo posicionarían por delante de Ramón de la Cruz; en las obras de este último, aunque haya gitanos, para los investigadores no parece ofrecer aún huellas de esa influencia de lo que Clavería define como “habla genuina propia del *gitanismo*” (1951: 27-28), hecho que podremos ver más adelante en las obras de tipo andalucista cuando el género andaluz sea un hecho

cierto. En los sainetes de González del Castillo encontramos, pues, una cantidad significativa de palabras gitanas incorporadas al lenguaje de los tipos populares autóctonos.

Por poner solo un ejemplo de lo dicho, sirva una intervención cargada de coloquialidad y de una conseguida conjunción entre música, baile y teatro, en una escena cómica de la antes citada *Los zapatos*, pieza de ambiente familiar, festivo y flamenco, en Casa del tío Pedro o Perico el Canario, donde no falta el baile. En ella, el personaje de Manolo le pide que toque “el fandanguito”, aunque el Pelao dice que todavía no ha afinado o “templado”. La misma expresión, fruto del dominio de un lenguaje interdisciplinar y fresco por parte de González del Castillo, vuelve a usar el Pelao en escena con Inés y Perico en el siguiente fragmento (González del Castillo, 2014: 492-493):

PELAO. (*Sale con la guitarra.*)
 ¡Alabado sea el Señor!
 INÉS. Ya está aquí Juan el Pelao.
 PEDRO. Hombre, ¿habías de venir?
 PELAO. Si me detuve ahí abajo
 un posma...
 PEDRO. Si tardas más,
 iba a sacar el rosario.
 ¿Traes la vihuela?
 PELAO. Aquí está.
 PEDRO. Tan sólo de verla bailo.
 Sitio para el tocador,
 muchachas. Ven acá, guapo;
 que, entre estos soles, verás
 adónde pones las manos.
 [Le sienta entre Mariana e Inés.)
 Toca; tócame un zorongo.
 PELAO. Deje usted que temple. (*Lo hace.*)

Como se puede leer en el autor, son frecuentes las alusiones al baile, al mundo flamenco, al compás, al arañar y al puentear de la guitarra, al repiqueo de los palillos, a otros instrumentos como el tambor y la vihuela, a cantar “copillas”, a las formas musicales como el fandango, la tonadilla, el zorongo, la bolera, el ole —antecedente de la soleá— (Cantos Casenave, 2005: 164), el jaleo, el cachirulo, el minué o incluso al carnaval colombiano con el alegre baile *chandé* y su variante el *charandé* (fusión de ritmos indígenas y africanos), junto a los rasgos propios del andaluz, como hemos visto y, en concreto, del habla de Cádiz. También encontramos reiterativas aquellas referencias kinésicas, al cuerpo y al movimiento, como en el ejemplo que ofrecemos, con la metáfora de la “popa” para referirse al pecho (Romero Ferrer y Sala Vlldaura, 2008: 102):

Mucho, me mantengo en ello,
 pues desde que Dios arroja
 sus luces, se arma el jaleo;
 se araña la guitarrilla,
 comienza el repiqueo
 de los palillos y sale
 a todo trapo ese cuerpo,
 dando continuos balances,
 levantando y sumergiendo
 toda la popa, de modo
 que para tener los huesos
 tan süaves es preciso
 que se los unte con sebo.

En otro orden de cosas, los autores del teatro decimonónico también encontrarían inspiración en el gaditano y en sus personajes de clase humilde. Tal es así que algunos de los más prolíficos en la primera época del Romanticismo como José Sanz Pérez y el músico Mariano Soriano Fuertes en la obra *El Tío Caniyitas o el Mundo Nuevo de Cádiz* intentaron crear una continuación de la obra de González del Castillo, *La boda del Mundo Nuevo*. Esto puede verse en la construcción entre la ópera cómica y el sainete. El ambiente tiene lugar en Cádiz y los personajes que se utilizan son del mismo corte que en nuestro autor, con ciegos, municipales, aguadores, naranjeros, un inglés, etc. Las músicas son popularizadas, pero ya hay un cambio en Soriano Fuertes, debido a la evolución musical de la época y a los nuevos gustos populares como los tangos, la jota y el cante por caracoles y mirabrás. Es decir, se pretende captar una imagen determinada de la realidad en un momento concreto, al igual que hizo González del Castillo, por lo que el gaditano siguió inserto en la creación de las nuevas corrientes teatrales del siglo XIX. Y no pararía la reutilización de sus personajes tras su muerte, ya que cuatro de ellos fueron en este siglo apodos de cantaores flamencos. Nos referimos al gitano Curro Frijones⁴, quien aparece en la tercera parte de la obra *El soldado fanfarrón* (p. 418) y al cantaor trianero Juan el Pelao⁵, que figura en *Los zapatos* como tocaor de guitarra; fue cantaor del siglo XIX, aunque no se descarta que también tocase la guitarra como hicieron Juan Breva y otros artistas durante la época decimonónica. Junto a ellos, hay que añadir igualmente al bailaor Farruco y al Canario, personajes de esta misma obra *Los zapatos*, citados en diferentes páginas de la pieza. En la obra Farruco tan solo es un personaje más (un montañés), al igual que Perico el Canario, con las formas *facurrillo, Facorro, farruco*. No obstante, en el flamenco hubo varios Canarios cantaores, como el de Álora y el Canario chico. En la primera parte de *El soldado fanfarrón* también se expresa lo que se canta, pero no disponemos de las partituras.

Estos elementos actúan como soporte para la caracterización de los personajes y como “vehículo de sociabilidad”, en el caso de bailes como el bolero (Cantos Casenave, 2005: 159). De esta manera, encontramos referencias a expresiones coloquiales como “*posma*” (*plasta*), “*comadrito*” (*amigo*), “*jierro enturtijao*”, por *hierro ensortijado*, o “*jeder*” (*apestar*), y a vocablos del lenguaje de germanía o del caló como “*achares*” (*celos*), “*gachón*” (*hombre*), “*gachi*” (*mujer*), “*camelar*” (*seducir/engañoso*), “*payo*” (*persona no perteneciente al pueblo gitano*), “*mengue*” (*diablo*) o “*jonjabero*”, procedente del caló *jojabar*, con el significado de *lisonjero o engatusador*, propio de los gitanos que penetraron en la península por la bahía de Cádiz⁶. En el sainete *El soldado fanfarrón* se repite “*chanelar*”, en el sentido de entender una situación. El término fue muy utilizado en piezas del género andaluz desde González del Castillo en adelante, generalmente como lenguaje del ambiente gitano y de germanía⁷. Por su parte, en *Los caballeros desairados* (1812) encontramos jerga del mismo origen en los vocablos “*prajandi*”, en alusión al cigarro puro, o “*sosnabelar*”, del romaní finés, por *dormir*, señalados por Cantos Casenave (2005) y Fuentes Cañizares (2016), entre otros:

“González del Castillo ilustra el uso de gitanismos en muchos de sus sainetes y nos indican el especial interés del autor en la caracterización lingüística de los tipos populares urbanos como los majos que, en el Cádiz de finales del siglo XVIII, tal vez incluso antes, habían empezado a introducir en su habla muchos gitanismos que enriquecían el habla coloquial urbana de Cádiz y de otras ciudades andaluzas como Sevilla” (Fuentes Cañizares, 2016: 75).

En la siguiente tabla mostramos todos los sainetes y otras obras de González del Castillo (en ocasiones aludido como Juan del Castillo o sin autoría expresa), aun siendo conscientes de la dificultad en algunos casos de datación y localización, ya que la mayoría de ellas fueron editadas después de su muerte. Por tanto, sin pretender ofrecer aquí un aparato crítico exhaustivo, nos referimos para este estudio a las primeras ediciones que fueron publicadas, así como a las ediciones posteriores más relevantes⁸:

⁴ Véase <https://manuelbohorquez.com/>

⁵ Véase <https://manuelbohorquez.com/la-gazapera-flamenca/aquel-juan-pelao-de-triana/>

⁶ Sobre los gitanos en la Andalucía de esta época, véase Cantos Casenave (2005: 161-162).

⁷ Sobre esta voz, véase Fuentes Cañizares (2016: 68).

⁸ Para los datos de las obras, remitimos al tomo IV de Aguilar Piñal (1986: 287-295) y a Sánchez Hita (2018); y a las páginas web de la Biblioteca Digital Hispánica y la Biblioteca Nacional de España (<https://www.bne.es/es/catalogos/biblioteca-digital>

Tabla 2. Referencia de sainetes y otras obras de Juan Ignacio González del Castillo.

Nombre de la obra	Género	Fecha de edición	Tipográfica	Lugar de edición
<i>El aprendiz de torero</i>	Sainete	1812	Oficina de la viuda de Comes	Cádiz
<i>El baile desgraciao y el maestro Pezuña</i>	Sainete	1812	Oficina de Francisco Periú	Isla de León
<i>El café de Cádiz</i>	Sainete	1812	Oficina de Francisco Periú	Isla de León
<i>El chasco del mantón</i>	Sainete	1812	Oficina de Francisco Periú	Isla de León
<i>El cortejo substituto</i>	Sainete	1812	Oficina de Francisco Periú	Isla de León
<i>El desafío de la Vicenta</i>	Sainete	1812	Oficina de la viuda de Comes	Cádiz
<i>El día de toros en Cádiz</i>	Sainete	1812	Oficina de Francisco Periú	Isla de León
<i>El fin del pavo</i>	Sainete	1812 1815	Oficina de la viuda de Comes José Ferrer de Orga	Cádiz Valencia
<i>El gato</i>	Sainete	1812 1813/1816	Oficina de la viuda de Comes Oficina de José Estevan	Cádiz Valencia
<i>El gitano Canuto Mojarra o el día de Toros en Sevilla</i>	Sainete	1814	José Ferrer de Orga	Valencia
<i>El letrado desengañado</i>	Sainete	1812	Oficina de Francisco Periú	Isla de León
<i>El liberal</i>	Sainete	1812	Oficina de la viuda de Comes	Cádiz
<i>El Lugareño</i>	Sainete en verso	1802	¿Arenas?	
<i>El lugareño en Cádiz</i>	Sainete	1812	Oficina de Francisco Periú Oficina de la viuda de Comes	Isla de León Cádiz

hispanica; <https://datos.bne.es/inicio.html>); Biblioteca Digital de Andalucía (<https://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es>); Comedias Suetas USA (<https://www.comediassuetasusa.org/es>); Dadun: Depósito Académico Digital de la Universidad de Navarra (<https://dadun.unav.edu>); Internet Archive (<https://archive.org/>); Hathi Trust Digital Library (<https://www.hathitrust.org>); Real Biblioteca (<https://realbiblioteca.es/es>); y Online Books de la Universidad de Pennsylvania (<https://onlinebooks.library.upenn.edu>), de las que hemos extraído numerosas referencias que permiten seguir poniendo al día los datos de publicación de estas obras.

<i>El maestro de la tuna</i>	Sainete	1812	Oficina de la viuda de Comes	Cádiz
<i>El chasco de la bebida o El marido desengañado</i>	Sainete	1812	Oficina de la viuda de Comes	Cádiz
<i>El médico poeta</i>	Sainete	1812	Oficina de Francisco Periú	Isla de León
<i>El payo de la carta</i>	Sainete	1816	Aragón y compañía	Sevilla
<i>El recibo del paje</i>	Sainete	1814	Yernos de J. Estevan	Valencia
<i>La recluta de los cómicos</i>	Sainete	1910	Imprenta de la Revista Médica	Cádiz
<i>El recluta [soldado] por (la) fuerza</i>	Sainete	1817	Oficina de Francisco Periú	Cádiz
<i>El robo de la pupila en la feria del Puerto</i>	Sainete	1796 1812	Ilegible Oficina de la viuda de Comes	Cádiz
<i>El soldado fanfarrón (primera parte)</i>	Sainete	1811 1812 1821	José Ferrer de Orga Oficina de Francisco Periú Impr. de Ildefonso Mompié	Valencia Isla de León Valencia
<i>El soldado fanfarrón (segunda parte)</i>	Sainete	1811 1812 1821	José Ferrer de Orga Oficina de Francisco Periú Impr. de Ildefonso Mompié	Valencia Isla de León Valencia
<i>El soldado fanfarrón (tercera parte)</i>	Sainete	1811 1812 1821	José Ferrer de Orga y Compañía Oficina de Francisco Periú Impr. de Ildefonso Mompié	Valencia Isla de León Valencia
<i>El soldado fanfarrón (cuarta parte)</i>	Sainete	1811 1812 1821	José Ferrer de Orga y Compañía Oficina de Francisco Periú Impr. de Ildefonso Mompié	Valencia Isla de León Valencia
<i>El soldado [socio] Tragabolas</i>	Sainete	1812	Oficina de Francisco Periú	Isla de León

<i>El tío Perejil o Tragabalas</i>	Sainete	1812	Librería de José Carlos Navarro	Valencia
<i>El triunfo de las mujeres</i>	Sainete	1812	Oficina de Francisco Periú	Isla de León
<i>Felipa la chiclanera</i>	Sainete	1812	Oficina de la viuda de Comes	Cádiz
<i>Hannibal [Aníbal]</i>	Soliloquio unipersonal	1788 ⁹ 1790 ¿1791? 1804	Manuel Ximénez Carreño Imprenta de Vázquez, Hidalgo Ribero Manuel Jiménez Carreño	Cádiz Sevilla Madrid Cádiz
<i>La boda de la cava</i>	Sainete	¿1846?		
<i>La boda del Mundo Nuevo</i>	Sainete	1812 1817	Oficina de la viuda de Comes	Cádiz
<i>La casa de vecindad (primera parte)</i>	Sainete	1812	Oficina de Francisco Periú	Isla de León
<i>La casa de vecindad (segunda parte)</i>	Sainete	1812	Oficina de la viuda de Comes	Cádiz
<i>La casa nueva</i>	Sainete	1812	Oficina de Francisco Periú	Isla de León
<i>La cura de los deseos o virtud de virtud</i>	Sainete	1812	Oficina de Francisco Periú	Isla de León
<i>La feria del Puerto</i>	Sainete	1812	Oficina de Francisco Periú	Isla de León
<i>La Galiada o Francia Revuelta</i>	Poema	1793 1793	Herederos de D. Francisco Martínez de Aguilar D. Luis de Luque y Leyva	Málaga El Puerto de Santa María
<i>La inocente Dorotea</i>	Sainete	1812	Oficina de Francisco Periú	Isla de León
<i>La madre hipócrita</i>	Sainete	1800 ¹⁰ 1817 1914	Librería de los Sucesores de Hernando	Madrid
<i>La maja resuelta</i>	Sainete	1812 1815	Oficina de la viuda de Comes	Cádiz

⁹ Gómez García (1997: 371).

¹⁰ Ibíd.

			Antonio de Murguía	
<i>La mujer corregida y marido desengañado</i>	Sainete	1812	Oficina de la viuda de Comes	Cádiz
<i>La venganza frustrada</i>	Zarzuela	1789	¿Arenas?	
<i>Los caballeros desairados</i>	Sainete	1812	Oficina de la viuda de Comes	Cádiz
<i>Los cómicos de la legua</i>	Sainete	1812	Oficina de la viuda de Comes	Cádiz
<i>Los esclavos de su esclava</i>	Sainete	1769 1782 1812	Lucas Martín de Hermosilla Imprenta de Francisco Suriá Impr. de J. y T. de Orga Oficina de Francisco Periú Imprenta de la Santa Cruz	Sevilla Barcelona Valencia Isla de León Salamanca
<i>Los jugadores</i>	Sainete	1812	Oficina de la viuda de Comes	Cádiz
<i>Los literatos</i>	Sainete	1812	Oficina de la viuda de Comes	Cádiz
<i>Los majos envidiosos</i>	Sainete	1812	Oficina de la viuda de Comes	Cádiz
<i>Los naturales opuestos</i>	Sainete	1812 1815	Oficina de la viuda de Comes	Cádiz
<i>Los nobles ignorados</i>	Sainete	1812	Oficina de la viuda de Comes	Cádiz
<i>Los palos deseados</i>	Sainete	1812	Oficina de Francisco Periú	Isla de León
<i>Los palos deseados</i>	Sainete	1812 1815	Oficina de Francisco Periú Impr. de García	Isla de León Madrid
<i>Los zapatos</i>	Sainete	1812 1818	Oficina de Francisco Periú Impr. de Domingo y Mompié	Isla de León Valencia
<i>Orgullosa enamorada</i>	Sainete	¿1801-1900? 1914	Librería de los Sucesores de Hernando	Madrid

<i>Una pasión imprudente origina muchos daños</i>	Sainete	1790		Cádiz
<i>El Numa</i>	Tragedia	1799	Imprenta de Sancha	Madrid

Fuente: elaboración propia.

Para finalizar, a raíz de lo expuesto anteriormente, podemos decir que el flamenco seguiría su camino de forma independiente, aunque inserto en cierta medida dentro de las músicas teatrales, como puede ser la zarzuela y su hijo el género chico; y, aunque anteriormente hubo obras que seguían manteniendo su nacimiento original en el teatro, fue ya en los años 20 del siglo pasado, en concreto en las obras *La copla andaluza* (1928), de Antonio Quintero, y *El alma de la copla* (1932), de Pascual Guillén —las dos que más importancia tuvieron—, cuando se representaban a diario en distintas localidades de España, dándoles trabajo a cientos de cantaores/as, guitarristas y bailaoras/es.

Conclusiones

A la hora de hablar de Juan Ignacio González del Castillo, si bien en su época no fuera muy conocido por su producción, habría que tildarlo de modo genérico el *abuelo* de las modas nacionalistas musicales, literarias, pictóricas y de cualquier índole que se impusieron en la España de los Borbones a raíz de la lucha nacionalista contra lo extranjero. Todo ello desde el punto de vista del andalucismo, donde encontró una veta explotable para el teatro de personajes que podían encontrarse en la calle, pero que no dejaron de ser creaciones artificiales para degustar.

Todo esto hizo nacer el sentimiento de una serie de dramaturgos que quisieron reflejar las escenas cotidianas con un lenguaje artificioso (Valderrama Zapata), pero de gran oralidad fingida, espontaneidad, expresividad, inmediatez comunicativa, frescura y modernidad, con González del Castillo, como primer autor de este tipo de obras de tipo castizo andaluz. Aunque refiriéndose a Basilio Basili, otro ilustre compositor del género andaluz, podemos decir mientras trasladamos las palabras de Caro (1969: 204) unos setenta años antes, que el gaditano supo ver el filón debido al éxito comercial en su faceta como escritor de sainetes de tipo andalucista, gracias a su dominio de remediar el discurso oral y la interacción (“mimesis de la oralidad”), en la misma línea de otro autor fundamental como José Cañizares, este último analizado por López Serena y Sáez Rivera (2018).

Por tanto, los aficionados al flamenco debemos agradecer a González del Castillo el ser el primer autor que desencadenó una moda imparable, perdurable y nacional de creación de un nuevo tipo de teatro español, basado en lo andaluz y que acabó en el llamado género andaluz, primer lugar donde aparece el flamenco como invención del Romanticismo nacional importado desde Europa en las revoluciones de 1820, 1830 y 1848, donde se buscaba los exóticos a través de una serie de personajes que no dejaban ser mera imaginación de un autor teatral, al igual que las músicas. Estas eran popularizadas y no populares, es decir, el pueblo las recreaba tal y como las recordaba. Así, en el flamenco pudieron verse ciertos personajes que tomaron su nombre con posterioridad y que fueron flamencos propiamente dichos, una vez que el género se hizo independiente, sin olvidar que siempre estuvo en su estado original, esto es, dentro del teatro en todas sus vertientes, ya fuesen sainetes, zarzuela, género chico, los cafés y, ya más avanzado el siglo XX, en los salones y festivales.

González del Castillo abre, por consiguiente, en el estado de la cuestión dieciochista un apasionante abanico de configuraciones dramáticas fundamentales para entender el flamenco actual. Por ello, no puede ser más acertada y oportuna la lápida conmemorativa que figura en la casa donde falleció de peste el dramaturgo el 14 de septiembre de 1800, ubicada en la calle Hospital de Mujeres de Cádiz, en la que se le recuerda, en palabras textuales, como *cantor de la vida de nuestra ciudad durante el siglo XVIII*.

Agradecimientos

Agradecemos a Daniel M. Sáez Rivera (Universidad de Granada) y a Gregorio Valderrama Zapata los valiosos datos y referencias que nos facilitaron para la elaboración de este trabajo.

Bibliografía

- Aguilar Piñal, F. (1986). *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*. Madrid: CSIC, Instituto de Filología.
- Alonso González, C. (1996). *La canción andaluza: antología (siglo XIX)*. Madrid: ICCMU.
- Alonso González, C. (1997). *La canción lírica española en el siglo XIX*. Madrid: ICCMU.
- Alonso González, C. (2001). *Cien años de canción lírica española I*. Madrid: ICCMU.
- Alonso González, C. (2006). *Cien años de canción lírica española II (1868-1900)*. Madrid: ICCMU.
- Alonso González, C. (coord.) (2010). *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*. Madrid: ICCMU.
- Álvarez Barrientos, J. (1987). "Desarrollo del teatro popular a finales del siglo XVIII". En: J. Álvarez Barrientos y A. Cea Gutiérrez (eds.). *Actas de las jornadas sobre teatro popular en España*. Madrid: CSIC (pp. 215-225).
- Álvarez Barrientos, J. (2005). "Pantomima, estatuaría, escena muda y parodia en los melólogos (A propósito de González del Castillo)". En: A. Romero Ferrer (ed.). *Juan Ignacio González del Castillo (1763-1800). Estudios sobre su obra*. Cádiz: Ayuntamiento de Cádiz (pp. 259- 293).
- Álvarez Barrientos, J. y Romero Ferrer, A. (1998). *Costumbrismo Andaluz*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Álvarez Caballero, Á. (1986). *Historia del cante flamenco*. Madrid: Alianza.
- Andioc, R. (1988). *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*. Madrid: Castalia.
- Bohórquez Casado, M. (2013). "Aquel gitano al que llamaban Frijones Sevilla", *La Gazapera*.
- Bohórquez Casado, M. (2013). "Aquel Juan Pelao de Triana. Sevilla", *La Gazapera*.
- Cantos Casenave, M. (2005). "El baile en los sainetes. Del aire popular andaluz al flamenco: una declaración castiza". En: A. Romero Ferrer (ed.). *Juan Ignacio González del Castillo (1763-1800). Estudios sobre su obra*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la UCA (pp. 153-167).
- Cañas Murillo, J. (1996). "Hacia una poética del sainete: de Ramón de la Cruz a Juan Ignacio González del Castillo". En: J. M. Sala Valldaura (ed.). *Teatro español del siglo XVIII*. Lérida: Universitat de Lleida (209-242).
- Caro Baroja, J. (1969). *Ensayo sobre la literatura de cordel*. Madrid: Istmo.
- Clavería, C. (1951). "Estudios sobre los gitanismos del español". CSIC. *Revista de Filología Española, anejo LIII*.
- Coulon, M. (1993). *Le sainete à Madrid à l'époque de don Ramón de la Cruz*. París: l'Antiquité.
- Dugazon, G. (1821). *Fandango*. París: Gide Fils.
- Flecniakoska, J.-L. (1982). "Un sainetero olvidado: Juan Ignacio González del Castillo (1763-1800)". En: Eugenio de Bustos Tovar (coord.). *Actas del Cuarto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: celebrado en Salamanca, agosto de 1971*. Salamanca: Universidad de Salamanca (pp. 507-525).
- Fuentes Cañizares, J. (2016). "Fuentes literarias para el estudio del caló en el siglo XVIII". En: I. Buzek (ed.). *Interacciones entre el caló y el español: historia, relaciones y fuentes*. Brno: Masarykova Univerzita (pp. 45-76).
- García, M. (1804). *El Caballo*. Biblioteca Nacional de España.
- García Lorca, F. (19 de febrero de 1922). "La piedra fundamental. Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado "Cante jondo"". Conferencia en el Centro Artístico de Granada.
- García Lorca, F. (2010). *Juego y teoría del duende*. Barcelona: Nortesur.
- Gómez García, M. (1997). *Diccionario Akal de Teatro*. Madrid: Ediciones Akal.
- González del Castillo, J. I. (1914). *Obras completas*. Madrid: Librería de los suc. de Hernando, impresores y libreros de la Real Academia Española (2 ts.).
- Huertas Vázquez, E. (1989). *Teatro musical español en el Madrid ilustrado*. Madrid: Avapiés.
- Infante Pérez de Vargas, B. (1980). *Orígenes de lo flamenco y secretos del cante jondo*. Sevilla: Ediciones de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.
- Iza Zamácola, J. A. (1800). *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra*. Madrid: Imprenta de Josef Franganillo.
- Jovellanos, G. M. de (1790). *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas y sobre su origen en España*. Madrid: Dirección General de Obras Públicas.
- Lafuente Alcántara, E. (1865). *Cancionero popular*. Madrid: Carlos Bailly-Baillièvre.
- Larrea, A. (1974). *El flamenco en su raíz*. Madrid: Editora Nacional.
- Laserna, B. de (1796). Tonadilla *La Italiana y la Andaluza*, Seguidillas.
- Laserna, B. de (1803). Zorongo, Tonadilla *La cena para otro*.
- Lavaur, L. (1976). *Teoría romántica del cante flamenco*. Madrid: Editora Nacional.
- Lefranc, P. (2000). *El cante jondo del territorio a los repertorios: tonás, seguiriyas, soleares*. Sevilla: Secretariado de publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- López Serena, A. y Sáez Rivera, D. M. (2018). "Procedimientos de mimesis de la oralidad en el teatro del siglo XVIII", *Estudios Humanísticos. Filología, 40*, 235–273. <https://doi.org/10.18002/ehf.v0i40.5566>
- Ly, N. (2002). "La interlocución en el teatro del Siglo de Oro: una poética de la interferencia", *Criticón, 81-82*, 9-28.
- Machado y Álvarez, A. (1975). *Colección de cantes flamencos*. Madrid: Edición Cultura Hispánica.

- Manfredi Cano, D. (1955). *Geografía del cante jondo*. Madrid [s.n].
- Manfredi Cano, D. (1973). *Baile y cante flamenco*. Madrid: Everest.
- Más y Prat, B. (1879). *La tierra de María Santísima*. Barcelona: Sucesores de N. Ramírez y C.ª Editores.
- Mitjana, R. (1993). *Historia de la Música en España*. Madrid: INAEM.
- Molina, R. (1965). *Cantes flamencos*. Madrid: Taurus.
- Molina, R. y Mairena, A. (1963). *Mundo y formas del cante flamenco*. Madrid: Istmo.
- Navarro García, J. L. y Ropero Núñez, M. (1995). *Historia del flamenco*. Sevilla: Tartessos, vols. I, II, III, IV, V, VI.
- Navarro García, J. L. (2014). *Cante de las minas*. Córdoba: Libros con Duende.
- Núñez de Prado, G. (1904). *Cantaores Andaluces*. Barcelona: Maucci.
- Núñez Núñez, F. (2008). *Guía comentada de música y baile preflamencos*. Barcelona: Carena.
- Núñez Núñez, F. (2018). *El Afinador de Noticias*. Sevilla: La Droguería Music.
- Pacini, G. (1831) (ed.). *Regalo Lírico*. París: Almacén de música de Pacini.
- Palacios Fernández, E. (1998). *El teatro popular español del siglo XVIII*. Lleida: Milenio.
- Pérez Ortega, M. U. (1991). *Taranta, cantes y artistas de Linares*. Linares: Ayuntamiento de Linares y Diputación Provincial de Jaén.
- Pérez Teijón, J. (1985). *Contribución al estudio lingüístico del siglo XVIII. Los sainetes de Juan Ignacio González del Castillo*. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca.
- Ríos Ruiz, M. (1972). *Introducción al cante flamenco*. Madrid: Istmo.
- Romero Ferrer, A. (2005). "Juan Ignacio González del Castillo en la tradición del teatro cómico breve del siglo XVIII". En: A. Romero Ferrer (ed.). *Juan Ignacio González del Castillo (1763-1800). Estudios sobre su obra*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la UCA (pp. 69-100).
- Romero Ferrer, A. (2005) (ed.). *Juan Ignacio González del Castillo (1763-1800)*. Cádiz, Fundación Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Cádiz.
- Romero Ferrer, A. y Sala Valldaura, J. M. (2008). *Juan Ignacio González del Castillo. Sainetes escogidos*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- Sáez Rivera, D. M. (2012). "Vos y otros pronombres de tratamiento en el teatro del siglo XIX". En: J. L. Ramírez Luengo (coord.). *Por sendas ignoradas. Estudios sobre el español del siglo XIX*. Lugo: Axac (pp. 193-216).
- Sala Valldaura, J. M. (1996). *Los sainetes de González del Castillo en el Cádiz de finales del siglo XVIII*. Cádiz: Fundación Municipal de Cultura. Cátedra "Adolfo de Castro".
- Sala Valldaura, J. M. (2009). "Guruminos, petimetros, abates y currutacos en el teatro breve del siglo XVIII", *Revista de Literatura*, 71(142), 429-460. <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2009.v71.i142.89>
- Salvador Plans, A. (2002). "El lenguaje como convención teatral en los sainetes de D. Juan Ignacio González del Castillo". En: M. T. Echenique Elizondo y J. P. Sánchez Méndez (coords.). *Actas del V Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española, Valencia 31 de enero-4 de febrero de 2000*. Madrid: Gredos (pp. 1445-1456).
- Sánchez del Arco, F. (1848). *El rayo de Andalucía o Francisco Esteban el Guapo, natural de la ciudad de Lucena*. Madrid: Imprenta de J. M. Marés y Compañía.
- Sánchez Hita, B. (2018). "Entre el sainete y la imprenta: Ana Benítez, viuda de González del Castillo y viuda de Comes", *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 24, 757-791. http://dx.doi.org/10.25267/Cuad_Ilus_romant.2018.i24.34
- Sopeña, F. (1967). *Historia crítica del Conservatorio de Madrid*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia. Dirección General de Bellas Artes.
- Soriano Fuertes, M. (1844). *Geroma la Castañera*. [s.l].
- Soriano Fuertes, M. (1849). *El Tío Caniyitas o el Mundo Nuevo de Cádiz*. Cádiz: Imprenta, librería y litografía de la Revista Médica.
- Steingress, G. (1998) (coord.). *Flamenco y nacionalismo. Aportaciones para una sociología política del flamenco: actas del I y II Seminario Teórico sobre Arte, Mentalidad e Identidad Colectiva (Sevilla, junio de 1995 y 1997)*. Sevilla: Fundación El Monte.
- Subirá, J. (1928-1933). *La Tonadilla escénica*. Madrid: Tipografía de Archivos.
- Valderrama Zapata, G. (s.f.). *Un siglo de prensa y flamenco*. Málaga: En Proceso.
- Valderrama Zapata, G. (2008). *De la Música tradicional al Flamenco*. Málaga: Arguval.
- Vidanes Díez, J. (2003). *El teatro breve de Tomás Luceño: estudio y edición*. Madrid: Universidad Complutense, tesis doctoral.
- Zoido Naranjo, A. (2021). *Las Fuentes Illetradas del Flamenco, Demófilo*, 53, 269-317. Recuperado de https://www.fundacionmachado.es/_files/ugd/cba6c8_9141cc2759624f28b9f2b7aa63fc6762.pdf