

Entremeses, follas y almanaques: otro capítulo del teatro breve de la primera mitad del dieciocho

Interludes (*entremeses*), *follas* and almanacs:
another chapter in the short drama
of the first half of the Eighteenth century

ALBERTO ROMERO FERRER

Universidad de Cádiz

<https://orcid.org/0000-0002-3808-8672>

CESXVIII, núm. 31 (2021), págs. 349-376

DOI: <https://doi.org/10.17811/cesxviii.31.2021.349-376>

ISSN: 1131-9879

ISSNe: 2697-0643



RESUMEN

Se aborda en este trabajo el estudio de seis entremeses editados como anexos o complementos dentro de almanaques y pronósticos en la primera mitad del siglo XVIII, y dos follas astrológicas. Mundos literarios que comparten con la literatura almanquera perspectivas muy similares de acuerdo con sus intenciones satírico-burlescas. Se trata de un teatro breve destinado a la lectura desenfadada y/o las funciones caseras que solían desarrollarse en los ámbitos domésticos de ciertos círculos sociales. El presente estudio ofrece nuevas fuentes de trabajo.

PALABRAS CLAVE

almanaques, pronósticos astrológicos, folla, entremeses, teatro, literatura popular, España, siglo XVIII.

ABSTRACT

This work deals with the study of six interludes (entremeses) published as appendices or complements within almanacs and prognoses in the first half of the Eighteenth century, and two astrological follas. They are literary worlds that, according to their satirical intentions, share very similar perspectives. It is a short drama meant for light-hearted reading and/or the homemade shows that used to be developed in the domestic environments of certain social circles. The present study offers new sources of work.

KEY WORDS

Almanacs, Astrological Prognostications, *Folla*, *Entremeses*, Theatre, Popular Literature, Spain, 18th Century.

Recibido: 24 de diciembre de 2020. *Aceptado*: 1 de febrero de 2021.

Este estudio se ha realizado en el marco del Proyecto de Investigación Almanagues literarios y pronósticos astrológicos en España durante el siglo XVIII: estudio, edición y crítica, del Plan Estatal de Investigación Científica y Técnica y de Innovación, Referencia: FFI2017-82179-P.

Un pequeño repertorio de entremeses dentro de almanaques

Dentro de la literatura de almanaques y pronósticos del setecientos¹, hay un nutrido grupo de impresos que guardan estrechas relaciones con el mundo del teatro, bien como tema de sus respectivas introducciones y marcos literarios, bien desde el punto de vista técnico, estructural o compositivo². Lo cierto es que resulta muy normal que el teatro —actores, públicos, escenarios, repertorios, modas, el costumbrismo ambiental—, dadas sus fuertes interrelaciones sociales, interactuara con la literatura almanquera con cierta naturalidad. Era como si ambos géneros tuvieran la necesidad de compartir determinados ámbitos, determinadas esferas.

Era lógico, pues, que el teatro, su entorno costumbrista y social, y muy especialmente el teatro cómico popular apareciera dentro de estas formas literarias, bien en sus marcos narrativos de apariencias «más o menos autobiográficas», donde asoma una «descripción detallista de la realidad»³; bien en forma de pequeñas piezas dramáticas a modo de anexos textuales.

De todas estas interrelaciones, las que nos interesan destacar ahora son sus vínculos con el mundo del entremés y sus otros parientes dramáticos menores —bailes, follas, jácaras, loas, mojigangas, sainetes, etc.—, desde el punto de vista estructural, pues nos encontramos con un número relativo de almanaques que incorporan este tipo de piezas breves en su desarrollo; esto es, entremeses, seguidillas y loas dentro de almanaques. Se deja para otra ocasión sus lazos con el melodrama y la comedia, donde también hallamos algunos testimonios de

¹ Véase Jean-François BOTREL, «Almanachs et calendriers en Espagne au XIXe siècle: essai de typologie», en H.-J. Lüsebrink y otros (eds.), *Les lectures du peuple en Europe et dans les Amériques (XVIII-XIXe siècle)*, Bruselas, Complexe, 2003, págs. 105-115; y «Para una bibliografía de los almanaques y calendarios», *Elucidario*, 1 (2006), págs. 35-46; y una actualización en Fernando DURÁN LÓPEZ, *Juicio y chirinola de los astros. Panorama literario de los almanaques y pronósticos astrológicos españoles, 1700-1767*, Gijón, Ediciones Trea, 2015.

² Véase Fernando DURÁN LÓPEZ, *Juicio y chirinola de los astros. Panorama literario de los almanaques y pronósticos astrológicos españoles*, págs. 85-86; y Alberto ROMERO FERRER, «Los almanaques literarios: otra fuente para el estudio del teatro español de la primera mitad del siglo XVIII», *Annali-sezione romanza*, LXII.1 (2020), págs. 75-102.

³ Russell P. SEBOLD, «El costumbrismo y lo novelístico en los “pronósticos” de Torres Villarroel», en *Novela y autobiografía en la «Vida» de Torres Villarroel*, Barcelona, Ariel, 1975, pág. 154.

Torres Villarroel⁴ y de Justicia y Cárdenas⁵, además de piezas dramáticas que también tratan sobre almanaques, que solían aparecer en comedias de magia, de figurón y sainetes⁶.

Se trata de los siguientes textos:

1. MORALEJA Y NAVARRO, José Patricio, *Piscator serijocoso, intitulado El nacimiento del año nuevo de MDCCXLVIII. Narración divertida del modo con que nació el año referido, con la asistencia de los dioses, diosas, ninfas, etc. Adornándole exquisitos cuentos para reír, un entremés famoso, aprobados naturales secretos y cuarenta enigmas o quisicosas que para el recreo de los aficionados les da por vía de aguinaldo*, (incluye el *Entremés de los zurdos*, págs. 37-50), Librería de Luis Gutiérrez, Madrid, [1747?]⁷.
2. LÓPEZ DE CASTRO, José Julián, *El piscator de las damas o La quinta de Manzanares. Pronóstico el más cierto de cuanto ha de suceder en Madrid el año que viene de 1753, adornado de varias curiosidades, noticias, invenciones, enigmas o cuasicosas, y del famoso entremés nuevo del Derecho de los tuertos, para casas particulares*, (págs. 25-40), Madrid, Imprenta de José Francisco Martínez Abad, [1752]⁸.
3. LÓPEZ DE CASTRO, José Julián, *El piscator de las damas o Las comedias de Carabanchel. Pronóstico el más cierto de cuando ha de suceder en Madrid el año que viene de 1754, adornado de varias curiosidades, noticias, invenciones, enigmas o Quisicosas, y del famoso entremés nuevo de Los indianos de hilo negro, para casas particulares*, (págs. 33-48), Imprenta de José Francisco Martínez Abad, Madrid, [1753]⁹.
4. PÉREZ, Atanasio, *El nuevo piscator de los pajes. Pronóstico diario de cuartos de luna para el próximo año de 1755, con el nuevo entremés de*

⁴ Diego de TORRES VILLARROEL, *Melodrama astrológica. Teatro temporal y político. Pronóstico universal y diario de cuartos de luna, con los acontecimientos de todo el universo. Juicio de cosechas y carestías de frutos [1724]*, Madrid, Juan de Ariztia, [1723].

⁵ Francisco de la JUSTICIA Y CÁRDENAS, *El piscator de Madrid. Drama harmónica en el teatro del mundo [1738]*, [s.l.], [1737].

⁶ Véase Christian PEYTAUVY, «Prensa y teatro «menor» españoles: algunas miradas cruzadas sobre la ciencia y el progreso en la segunda mitad del siglo XVIII», *Cuadernos de Estudios del Siglo XVIII*, 30 (2020), págs. 485-501; págs. 491-494.

⁷ Francisco AGUILAR PIÑAL, *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, Madrid, CSIC, 1981-1991, t. V, n.º 5779.

⁸ AGUILAR PIÑAL, *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, t. V, n.º 2411.

⁹ AGUILAR PIÑAL, *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, t. V, n.º 2412.

Los médicos de la moda [de José Julián López de Castro] (págs. 33-48), Imprenta de José Francisco Martínez Abad, Madrid, [1754]¹⁰.

5. LÓPEZ DE CASTRO, José Julián, *El piscator de las damas o Los cármenes de Granada. Pronóstico diario historial de los sucesos políticos y elementales para el año de 1756. Exornado de diferentes exquisitas noticias, seguidillas alegres y bellas quisicosas junto un divertido entremés nuevo para sacas particulares [El galán duende y la cuenta de Noche Buena]* (págs. 67-77), Imprenta de Francisco Javier García, Madrid, [1755?]¹¹.
6. LÓPEZ DE CASTRO, José Julián, *El piscator de las damas o La alameda de Sevilla. Pronóstico diario historial de los sucesos políticos y elementales para el año de 1757. Exornado de diferentes exquisitas noticias, seguidillas alegres y bellas quisicosas [con el entremés nuevo Un ventero y un ladrón. ¿Cuál es mayor?]*, (págs. 1-16), Librería de Antonio del Castillo, Madrid, [1756?]¹².
7. PÉREZ, Sebastián Pedro, *Nueva folla astrológica de teatro que, para curar las dolencias de España, representan en el de la Europa los planetas y signos, distribuidos en cuatro jornadas, que desempeñan las anuales estaciones, formando el piscator del año de 1761. Adornado con los sucesos políticos y militares en seguidillas peruleras y un divertido diario consejero*, (págs. 1-31), Imprenta de la viuda de Manuel Fernández y del Supremo Consejo de la Inquisición, Madrid, 1760¹³.
8. PÉREZ REINANTE, Cristóbal, *Folla astrológica que se representa en el teatro de la Europa por los planetas y signos, formando el piscator del año de 1760. Y alegóricamente tratando en ella la feliz influencia del reinado de nuestros católicos monarcas, distribuida en cuatro jornadas, don un diario divertido en décimas, y los sucesos políticos y militares en los cuartos de sus lunaciones. Su autor don Cristóbal Pérez Reinante, residente en la villa de Torija*, (págs. 11-52), Madrid, en la imprenta de don Antonio Muñoz del Valle, calle del Carmen, [1759?]¹⁴.

Estos ocho almanaques, tal y como ya se trasluce desde sus mismos enunciados, contienen piezas teatrales propiamente dichas. Frente a otros almana-

¹⁰ AGUILAR PIÑAL, *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, t. VI, n.º 2350.

¹¹ AGUILAR PIÑAL, *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, t. V, n.º 2414.

¹² AGUILAR PIÑAL, *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, t. V, n.º 2416.

¹³ AGUILAR PIÑAL, *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, t. VI, n.º 2408.

¹⁴ BNE, sigs. 7/47619 y T/6718.

ques más centrados en sus aspectos costumbristas, descriptivos o de crítica dramática, lo que encontramos aquí son auténticos injertos textuales; obras que podrían tener vida independiente al margen de estas ediciones, lo que ocurre en algunos supuestos, como se verá más adelante, y que a veces se deben, incluso, a otra autoría, como ocurre en *El nuevo piscator de los pajes* de Atanasio Pérez.

Traer a colación, asimismo, cómo la mayor parte de sus autores tienen obra dramática propia, como es el caso de José Julián López de Castro —tal vez el más relevante de todos—, pero siempre o casi siempre asociada a los terrenos del entremés, un género con el que los cuadros narrativos de los almanaques guardan afinidades en contenidos, intenciones, imposturas y lenguajes. Pero vayamos por partes.

Teatro cómico para leer y/o representar en casas particulares

Durante estas décadas, en lo que respecta a los repertorios cómicos antiguos, conviene subrayar cómo van sufriendo sin prisa, pero sin pausa, un paulatino desplazamiento de los intermedios teatrales. Los arcaicos entremeses de Trullo, por ejemplo, se eliminan reglamentariamente a partir de 1780 del primer entreacto de la comedia. Desde hacía algunos años habían disminuido de manera significativa su presencia¹⁵ sin prohibición expresa, para ir cediendo su lugar en la representación al género de la tonadilla escénica, que se hará con ese segmento de la función ya en las últimas décadas de la Ilustración. Algo similar ocurre con el segundo y tercer interludio, donde se entronizará el sainete de acuerdo con los patrones costumbristas y paródicos propuestos por Ramón de la Cruz en su *Manolo* de 1769¹⁶, tal y como se deduce de las detalladas carteleras madrileñas anotadas por Andioc y Coulon entre 1708 y 1808¹⁷.

Se desplazaba, pues, a la trastienda de la guardarropía los antiguos y «bárbaros» entremeses del XVII con toda su parentela de géneros primos, hermanos y bastardos, que ahora se veían reemplazados por el sincretismo de las nuevas formas, ya plenamente asentadas y aceptadas por el público desde mediados del

¹⁵ Mireille COULON, *Le sainete à Madrid à l'époque de don Ramón de la Cruz*, Pau, Publications de l'Université de Pau, 1993, pág. 9.

¹⁶ Véase Alberto ROMERO FERRER, «Ramón de la Cruz o el arte nuevo de hacer sainetes: “pensar como los sabios y hablar como el vulgo”», en Elena de Lorenzo Álvarez (ed.), *Ser autor en la España del siglo XVIII*, Gijón, Ediciones Trea, 2017, págs. 211-234.

¹⁷ René ANDIOC y Mireille COULON, *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, Madrid, FUE, 2008, 2 vols.

setecientos¹⁸, hasta tal punto que «la mayor parte de las gentes... solo asisten al entremés» pero también al «sainete»¹⁹.

Sin embargo, aunque el entremés cederá su puesto, bien es cierto que su abolengo áureo entrará en jaque dentro de la contienda entre los defensores del teatro barroco frente a los emergentes repertorios más modernos de la comedia nueva, la tragedia neoclásica o el melodrama burgués. Y, aunque su presencia en los coliseos empieza a cuestionarse, sin embargo, estas formas aún pervivirán de manera algo residual en sus formatos dirigidos a la lectura y/o la representación en casas particulares, como se explicita en las portadas de los impresos, dentro de diferentes soportes, como era el caso de relaciones burlescas, pasos trovados de comedias, compilaciones o almanaques.

Este peculiar contexto de piezas dirigidas a una puesta en escena doméstica tiene una presencia significativa en la actividad teatral del siglo XVIII²⁰, bajo el paraguas de la sociabilidad preburguesa y el ocio semipúblico/semiprivado de los salones neoclásicos, donde convergían nobleza y hombres de letras, cuyos costes estaban:

[...] al alcance, con facilidad, de familias que gozaban de cierta posición social, pertenecientes, muchas veces, a la naciente burguesía, y podían utilizarlas como medio de entretener ciertas tardes de ocio, y amenizar veladas a las que podían, y solían, invitar a sus amistades²¹.

Una afición y sociabilidad apenas estudiada²² que deriva en una demanda de textos dirigidos a un público-actor «que ansiaba protagonizar unos lances

¹⁸ *Aut.* (1726) mantiene las denominaciones de *entremés* y *sainete* marcando ya ciertas diferencias.

¹⁹ José CLAVIJO Y FAJARDO, *El Pensador*, Madrid, Joaquín Ibarra, 1762-1767, t. VI [1763], págs. 16-17. Véase René ANDIOC, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, Fundación Juan March/ Castalia, 1976, pág. 34; y Alberto ROMERO FERRER, «“Ya no se va al teatro por la comedia, sino por sainetes y tonadillas”»: Nifo frente al sainete en la batalla teatral de la Ilustración», *Anuario de Estudios Filológicos*, 36 (2013), págs. 123-145.

²⁰ Véase Francesc CURET, *Teatros particulares a Barcelona en el segle XVIIIè*, Barcelona, Institució del Teatre, 1935.

²¹ Jesús CAÑAS MURILLO, «Teatro neoclásico para representaciones particulares: *Polixena. Tragedia en un acto fácil de executarse*», *Anuario de Estudios Filológicos*, 33 (2010), págs. 39-63; pág. 40.

²² Véase Juan A. RÍOS CARRATALÁ, «El teatro en casas particulares», en Judith Farré, Nathalie Bittoun-Debruyne y Roberto Fernández (eds.), *El teatro en la España del siglo XVIII. Homenaje a Josep María Sala Valldaura*, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, 2012, págs. 213-226; y Santiago CORTÉS HERNÁNDEZ, *Literatura de cordel y teatro en España (1675-1825). Estudio, catálogo y biblioteca digital de pliegos sueltos derivados del teatro*, 2008, en <http://www.pliegos.culturaspopulares.org/estudio.php> [fecha de consulta: 2-2-2021]. Respecto al modo en que las interpretaban los actores y que los aficionados reproducían, véase Joaquín ÁLVAREZ BARRIENTOS, *El actor borbónico (1700-1831)*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2019; y Cristina ROLDÁN FIDALGO, «La “pintura” del gesto: una aproximación a las relaciones de comedias y su puesta en escena», *Hipogrifo. Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro*, 8.1 (2020), págs. 553-566.

paralelos a los admirados en el teatro público, pero que estuvieran dentro de sus posibilidades»²³; además de ofrecer recreo y entretenimiento al entorno familiar y de amigos.

Así, por ejemplo, en la comedia *La inocencia triunfante* (1790) de José Concha, «comedia nueva... Dividida en dos actos, acompañada de introducción y sainete», y «reducida a cuatro hombres solos, para casas particulares», según se explicita en la cubierta de la edición²⁴, se explican en una nota las condiciones que deben cumplir los textos, que son los mismos que aparecen en los almanaques:

Las infinitas dificultades que ocurren en las funciones caseras, y la escasez de estas en los términos que permiten la capacidad de una sala, unidad de actores y precisos gastos han sido el móvil del presente drama, el cual, si no ceñido a las rigurosas leyes del arte, se presenta el más cómodo a un doméstico recreo. En él juegan cuatro actores solamente, cuya unión es fácil en cualquiera casa. No hay damas, cuya delicadeza o melindre desuna la compañía. No hay teatro que amenace tabiques, ni destruya bovedillas. Es visual, nada difícil, y menos costoso el vestido. Tiene su loa o introducción, que sirve de festivo preliminar a la pieza. Lleva su sainete de asunto bien jocoso, que puede mediar en los actos o servir de fin de fiesta, según la voluntad de los actores. Y, por último, se hace recomendable en el interés de la acción, claridad de verso y sencillez de estilo, según permiten los límites de la brevedad a que su autor se ciñe²⁵.

En síntesis: un espacio escénico pequeño, escaso número de personajes, modesta inversión económica en la producción, que no haya personajes femeninos (por prevenciones morales), que la obra sea fácil y visual, huida de cualquier complejidad conceptual, preferencia por lo festivo, y el «asunto jocoso», estilo sencillo y «claridad de verso» y, finalmente, brevedad.

El entremés, por su propia condición de teatro corto, su carácter más desenfadado y fresco, era una comedia reducida y simple que se podía adecuar a las expectativas de este teatro casero con toda comodidad. Amén del fuerte peso de la tradición que le predecía, y que hacía que los públicos más diversos estuvieran bastante familiarizados con todos sus resortes, trucos, personajes, situaciones, incluso, con los modos interpretativos del género.

²³ RÍOS CARRATALÁ, «El teatro en casas particulares», pág. 213.

²⁴ JOSÉ CONCHA, *Comedia nueva, intitulada La inocencia triunfante. Dividida en dos actos, acompañada de introducción y sainete, y reducida a cuatros hombres solos, para casas particulares*, Madrid, Imprenta de don Benito Cano, 1790.

²⁵ Cito por la edición de 1802 (Madrid), pág. 2.

Asimismo, sin olvidar que nos ubicamos en salones de cierto gusto neoclásico, también encontramos escenas unipersonales, como *El Entretenido, o La brevedad sin sustancia. Escena unipersonal. Fácil de representarse en cualquier casa particular. Dispuesta en tres jornadas, entremés, dos tonadillas y un sainete*, de Manuel González²⁶; comedias breves de aire popular, como *El día de campo*, de Gaspar Zavala y Zamora²⁷; piezas celebrativas, como *El Nuevo Apolo y Minerva. Drama, que se ha de representar en la fidelísima ciudad de Cervera en celebridad del tránsito del Rey Nuestro Señor Carlos Tercero, que Dios guarde*²⁸; incluso tragedias en un acto, como *Polixena. Tragedia en un acto fácil de ejecutarse en cualquiera casa particular, por estar arreglada para cuatro personas, y entre ellas una sola mujer*²⁹. Obras pensadas para representaciones particulares, «un ocio, donde los espectadores se convierten en protagonistas»³⁰.

Como se evidencia, un amplio repertorio de modos y subgéneros, pero presididos por la condición compartida de la brevedad y la sencillez, con favoritismo dirigido hacia el registro cómico³¹.

Los entremeses almanaqueros también se dirigían a provocar, desde el carácter lúdico de las obras, la risa del lector, complementando, ejemplificando, o simplemente añadiendo material literario al impreso. Con todas estas intenciones más o menos matizadas, nos encontramos aquí con seis entremeses: *Entremés de los zurdos*, de José Patricio Moraleja y Navarro³²; *Los médicos de la*

²⁶ Véase Jesús CAÑAS MURILLO, «Una “escena unipersonal” entre dos siglos: *El Entretenido, ó La brevedad sin sustancia*, de Manuel González», en *Cajón de sastre. Textos dispersos del setecientos español*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2008, págs. 415-424.

²⁷ Véase Jesús CAÑAS MURILLO, «Teatro de mayorías para deleite de minorías: *El día de campo*, de Gaspar Zavala y Zamora», en Jesús Cañas Murillo, Francisco Javier Grande Quejigo y José Roso Díaz (eds.), *Literatura popular e identidad cultural. Estudios sobre folclore, literatura y cultura populares en el Mundo Occidental*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2010, págs. 235-257.

²⁸ Véase Jesús CAÑAS MURILLO, «Teatro celebrativo en honor de Carlos III: *El Nuevo Apolo y Minerva*», en *Cajón de sastre. Textos dispersos del setecientos español Cajón de sastre*, págs. 401-414.

²⁹ Véase CAÑAS MURILLO, «Teatro neoclásico para representaciones particulares: *Polixena. Tragedia en un acto fácil de ejecutarse*».

³⁰ RÍOS CARRATALÁ, «El teatro en casas particulares», pág. 226.

³¹ Caso distinto es el que puede observarse en algunos salones neoclásicos más aristocráticos y exquisitos, que solían emular los espectáculos de los coliseos públicos, bien en sus teatros particulares, bien en sus salones domésticos, incluso alcobas y dormitorios, de acuerdo a los recursos económicos de las clases sociales más altas. En estos casos se suele recurrir fundamentalmente a Gaspar Melchor de Jovellanos y Leandro Fernández de Moratín, pero también a traducciones de obras clásicas francesas e italianas, que gozaban de una gran aceptación por los sectores más cultos de la sociedad. Véase NÚRIA RUIZ COMÍN, «El teatro de sala y alcoba en la Cataluña del siglo XVIII: un acto social en un espacio privado e íntimo», *Revista de Historia Moderna*, 30 (2012), págs. 251-265; y María Ángeles PÉREZ SAMPER, «Luces, tertulias, cortejos y refrescos», *Cuadernos de Estudios del Siglo XVIII*, 10-11 (2000-2001), págs. 107-154.

³² Juan F. FERNÁNDEZ GÓMEZ (*Catálogo de entremeses y sainetes del siglo XVIII*, Oviedo, Instituto Feijóo de Estudios del Siglo XVIII, 1993, pág. 687) refiere un entremés con el mismo título (ref. 2074), representado en Pamplona, por la compañía de Blas Tormos, en 1770.

moda³³; *El derecho de los tuertos*, *Los indianos de hilo negro*³⁴, *El galán duende y la cuenta de Noche Buena*³⁵, y *Un ventero y un ladrón. ¿Cuál es mayor?*³⁶, todos de José Julián López de Castro. Andioc y Coulon, en su *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII*, solo mencionan dos de ellos: *Los indianos de hilo negro*, y el popular *Los médicos a la moda*, a tenor de sus numerosas representaciones³⁷. Títulos que también gozaron de otra vida impresa como piezas autónomas: de *Los indianos* cuatro ediciones distintas en torno a 1793³⁸; de *Un ventero y un ladrón* una edición³⁹; además de una versión manuscrita de *Los médicos a la moda*⁴⁰.

Respecto a las dos follas «astrológicas», de Sebastián Pedro Pérez y Cristóbal Pérez Reinante, apuntar que esta modalidad de espectáculo dramático estaba orientado desde el siglo anterior para las representaciones particulares, es decir, funciones ofrecidas por las compañías de cómicos, pero fuera del corral de comedias, esto es, en casas privadas o en palacio ante los monarcas⁴¹. El *Diccionario de autoridades* en 1737 define un particular como «la comedia que se representa por los farsantes fuera del teatro público». Más adelante entraremos en detalle.

En resumen, una serie de piezas breves que contribuían a intensificar el carácter desenfadado de la función teatral o la lectura, de acuerdo con aquella idea de Asensio referente a este tipo de modelos dramáticos, cuyo propósito último no era sino poner «el mundo al revés» o, lo que es lo mismo, hacer disfrutar

³³ FERNÁNDEZ GÓMEZ, *Catálogo de entremeses y sainetes del siglo XVIII*, págs. 429-430, ref. 1287.

³⁴ FERNÁNDEZ GÓMEZ, *Catálogo de entremeses y sainetes del siglo XVIII*, pág. 359, ref. 1086. Un estudio de este entremés en Héctor BRIOSO SANTOS, «*Los indianos de hilo negro* de José Julián López de Castro», *Theatralia. Revista de poética del teatro*, 21 (2019), págs. 167-180.

³⁵ FERNÁNDEZ GÓMEZ, *Catálogo de entremeses y sainetes del siglo XVIII*, pág. 321, ref. 939

³⁶ FERNÁNDEZ GÓMEZ, *Catálogo de entremeses y sainetes del siglo XVIII*, pág. 653, ref. 1968.

³⁷ ANDIOC y COULON, *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, págs. 753 y 784.

³⁸ Valencia, Agustín Laborda, s.a. (AGUILAR PIÑAL, *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, t. II, n.º 1268); Barcelona, Pedro Escuder, s.a. (n.º 1269); s.l., s.i., 1793 (n.º 1270); y s.l., s.i., s.a. (t. V, n.º 2406).

³⁹ s.l., s.i., s.a. (AGUILAR PIÑAL, *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, t. V, n.º 2410).

⁴⁰ BNE, MSS/14529/13. Esta versión manuscrita que parece anterior, bajo el título *Los médicos del agua*, ha dado lugar a dudas acerca de su autoría atribuida a Francisco de Castro (ANDIOC y COULON, *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, pág. 775; y Héctor URZÁIZ TORTAJADA, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, Madrid, FUE, 2002, t. I, pág. 241). Ramón MARTÍNEZ RODRÍGUEZ (*El teatro breve de Francisco de Castro. Estudio y edición*, Tesis Doctoral, dir. Javier Huerta Calvo, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2015; <https://eprints.ucm.es/33876/1/T36593.pdf> [fecha de consulta: 20-12-2020]) se pronuncia a favor de José Julián López de Castro. Sigo esta última opinión.

⁴¹ Véase Cristina ROLDÁN FIDALGO, «Nuevos datos acerca de las follas de entremeses del Siglo de Oro», *Edad de Oro*, XXXIX (2020), págs. 191-206; y, de la misma autora, *El espectáculo de la variedad: la folla en los teatros de Madrid del siglo XVIII*, Madrid, Sociedad Española de Estudios del Siglo XVIII-Maia Ediciones, 2021; y Luis ESTEPA, *Teatro breve y de carnaval en el Madrid de los siglos XVII y XVIII*, Madrid, Comunidad de Madrid-Consejería de Educación y Cultura- Centro de Estudios y Actividades Culturales, 1994.

al espectador de una especie de «vacaciones morales»⁴², en referencia al papel del teatro corto del siglo XVII, lo que se debe hacer extensible a estas décadas del setecientos. Un registro de vacaciones morales y mundo del revés también compartido con buena parte de la literatura almanquera.

En el contexto del género entremés a principios del XVIII

Los seis entremeses que estamos intentando contextualizar responden, en primera instancia, a la modalidad de acción, de acuerdo con los testigos áureos del género. Una modalidad que fundamenta su pequeño conflicto en la ejecución de una burla concreta⁴³. A su vez, dicha burla puede estar motivada por distintas causas, principalmente dos; la de carácter amoroso y el triángulo galán-dama-vejete: *El derecho de los tuertos*, *Los indianos de hilo negro*, *El galán duende y la cuenta de Noche Buena*, y *Los médicos de la moda*; en segundo lugar, los asociados a «lo material: robo de prendas, de dinero, de alimentos»⁴⁴, el banquete, la visión grotesca del cuerpo y la atracción cómica de los defectos físicos: *Entremés de los zurdos* y *Un ventero y un ladrón. ¿Cuál es mayor?*

Respecto a las dos follas «astrológicas» comentar que tienen un interés teatral fundamentalmente por sus respectivas estructuras carnavalescas, más que por sus asuntos o personajes. Tal y como escribe Covarrubias, quien centra su originalidad en lo que tienen de mezcla caótica y locura festiva: «los comediantes, cuando representan muchos entremeses juntos sin comedia ni representación grave, la llaman *folla*, y con razón, porque todo es locura, chacota y risa».⁴⁵

Para Cotarelo:

[...] las follas no eran intermedios, sino clases o maneras de espectáculo [...] Pero a veces el mismo intermedio se componía de fragmentos de otros (entremeses, bailes, loas, jácaras, mojigangas) todo ello muy reducido y solo como pretexto para

⁴² Eugenio ASENSIO, *Itinerario del entremés (Desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente. Con cinco entremeses inéditos de D. Francisco de Quevedo)*, Madrid, Gredos, 1971, pág. 35.

⁴³ Javier HUERTA CALVO, Javier, *El teatro breve en la Edad de Oro*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2001, pág. 87.

⁴⁴ HUERTA CALVO, *El teatro breve en la Edad de Oro*, pág. 88.

⁴⁵ Sebastián de COVARRUBIAS OROZCO, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Impresor del rey Luis Sánchez, 1611, pág. 859. En *Aut.* (1732) «Significa también junta y mezcla de muchas cosas diversas, sin orden ni concierto, sino mezcladas y entretajadas con locura, chacota y risa; y ahora se toma por un divertimento en que se ejecutan varias habilidades».

cantar, bailar, declamar o sonar en la orquesta, pasajes de los que habían sido más reídos y celebrados en las respectivas piezas que los contenían⁴⁶.

Así, en cuanto «espectáculo que solía formar parte de las diversiones de carnestolendas,⁴⁷ «que podía agrupar un conjunto de piezas cortas representadas una tras otra en bulliciosa y frenética sucesión, sin la comedia»⁴⁸, estos casos⁴⁹ son un conjunto de cuatro pasos de comedia, mezclados con música y danza cada una de ellas, que se corresponden con las cuatro estaciones del año: primavera, verano, otoño e invierno; en las que distintos personajes de carácter mitológico, los astros —el Sol y la Luna, Venus, Júpiter, etc.—, signos del zodiaco y las mismas estaciones del calendario, personificadas de acuerdo con los cánones de la zarzuela mitológica jocosera, establecen un animado diálogo en torno a los cambios de la naturaleza, entremezclado con numerosas músicas y bailes: minués, contradanzas, trompetas, clarines. Prevalece en todos ellos un aire festivo y desenfadado, una especie de canto carnavalesco a la vida, cuyas fuerzas de la naturaleza pretenden poner algo de orden al caos de la vida ordinaria de los mortales. El propósito final no es otro que «curar las dolencias de España... formando el piscator para el año» correspondiente, con unas conclusiones de carácter burlesco dirigidas a la sociedad en general, articulada a través del *dramatis personae* del entremés. Leemos al final de la folla astrológica de Sebastián Pedro Pérez:

CAPRICORNIO Pues manos a la obra;
que ya el memorial leo.
A los reyes cristianos
paz tranquila en sus reinos,
victoria contra infieles,
y convenirlos luego,
tiricia a los lacayos,
pujos a los cocheros,

⁴⁶ Emilio COTARELO Y MORI, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, Madrid, Bailly-Bailliére, 1911, pág. 314.

⁴⁷ ASENSIO, *Itinerario del entremés*, pág. 16. Véase Jerónimo HERRERA NAVARRO, «Teatro y carnaval en el siglo XVIII», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 12 (1999), págs. 183-206.

⁴⁸ HUERTA CALVO, *El teatro breve en la Edad de Oro*, pág. 80.

⁴⁹ Para su clasificación véase DURÁN LÓPEZ, *Juicio y chirinola de los astros. Panorama literario de los almanaques y pronósticos astrológicos españoles*, págs. 85-86. No obstante, cabría destacar que sería discutible que el título de «folla» permitiera incluir estos dos textos dentro del género de la folla propiamente dicha, tal y como se discute en la tesis doctoral de ROLDÁN FIDALGO, *La folla en los teatros del Madrid del siglo XVIII*. Ambas obras no constan en las representaciones de los teatros del Príncipe y de la Cruz. Todo apunta al uso de término «folla» como reclamo publicitario para atraer a los potenciales lectores, a modo de una estrategia comercial dada la abundante recaudación que se obtenía con la interpretación de follas.

sarna los escribanos,
conciencia a taberneros,
a los señores gota,
a los pobres talegos,
a los míseros hambre,
langosta a los logreros,
al médico visitas,
a quirurgos bragueros,
receta al boticario,
al sacristán entierros,
a impresores trabajo,
despacho a los libreros,
a los poetas vena,
buena venta a los ciegos,
a los lectores gracia,
y al escritor el cielo⁵⁰.

Asimismo, traer a colación cómo, frente a la precariedad desde el punto de vista escenográfico de los entremeses —algo habitual del género—, aquí se acentúa la importancia de las acotaciones, mutaciones y otros elementos escenográficos propios de la zarzuela mitológica que se tiene como patrón; lo que se matiza de manera muy pormenorizada en los textos. Así se describe el espacio de la segunda jornada de esta misma folla:

Mutación de un espacioso valle, donde estarán volcados varios carros, banderas y otros trofeos militares; y salen por opuestos lados dos ejércitos: uno compuesto de la Luna que lo comanda, y de Júpiter, Saturno, Acuario, Piscis, Tauro, Géminis y Leo; y otro de Venus que le acaudilla, y de Marte, Saturno, Virgo, Libra, Escorpio, Sagitario y Capricornio en acto de estarse danto una sangrienta batalla; y por el centro salen Estío y Cáncer, la Primavera y Aries en acción de detenerlos⁵¹.

Consciente de ello, el mismo autor añadía al final una pequeña, pero reveladora, anotación al respecto:

Aunque parezca irregular la expresión de mutaciones, pasajes y circunstancias, que en esta folla se hacían, por no ser obra completa, ni escrita para represen-

⁵⁰ PÉREZ, *Nueva folla astrológica de teatro*, pág. 30.

⁵¹ PÉREZ, *Nueva folla astrológica de teatro*, pág. 10.

tación personal, se sirve de dicha apuntación el autor, deseoso de aclarar la idea y tributarla con mayor perfección al público⁵².

Ahora bien, frente a esta mirada hacia el pasado, en lo referente a los entremeses también encontramos rasgos originales del dieciocho. Pues, aunque el peso de la tradición es muy importante en la literatura dramática, no es menos cierto que los gustos y expectativas de los lectores y público también eran sensiblemente distintos a los de medio siglo atrás.

Un sector de la crítica académica ya ha apuntado la aparente domesticación/refinamiento que sufre el género con Ramón de la Cruz y su escuela dramática⁵³, distinguiendo de manera bastante acertada entre la etapa marcada por el predominio de lo grotesco —«el marco esplendoroso de la fiesta teatral del siglo XVII»— frente a las décadas posteriores de la etapa dieciochesca, caracterizada por «un entremés urbano, cada vez más apegado a la ridiculización de tipos y la sátira o el puro reflejo de las costumbres»⁵⁴.

Resulta interesante destacar cómo coincide este itinerario del refinamiento del entremés hasta el estreno en 1769 del *Manolo* con los obstáculos del almanaque hasta la prohibición de sus predicciones políticas o de astrología judiciaria de 1767. Lo que derivará en una relativa *domesticación* costumbrista que buscará ahora otras hechuras literarias, más acordes con la flamante normalidad ilustrada, que pretendía huir, tanto en el caso del entremés como del almanaque, de todo lo que oliera a chusco, bárbaro, milagrería, superstición o irracional.

Con todo, la complejidad genérica del teatro breve de finales del XVII y la primera mitad del XVIII desarrolla una buena parte de su potencial burlesco y paródico dentro de un esquema de funcionamiento que sacude a toda la literatura del seiscientos, que se verá incrementado en el tránsito de entresiglos, del Barroco a la Ilustración⁵⁵. Y así, frente a los formatos de burlas más tradicionales y esquemáticos, los autores optarán más por la exposición de conductas ridículas, de manera muy similar a como había ocurrido en el terreno de la comedia de figurón.

Una perspectiva que se observa, por ejemplo, en algunos momentos de *Los médicos de la moda*, donde sus protagonistas, Bartolo, Tarugo y Gerundio, los

⁵² PÉREZ, *Nueva folla astrológica de teatro*, pág. 31.

⁵³ JAVIER HUERTA CALVO, «Bosquejo para una historia del teatro cómico breve en España», en Alberto Romero Ferrer (ed.), *Juan Ignacio González del Castillo (1763-1800). Estudios sobre su obra*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2005, pp. 19-32.

⁵⁴ HUERTA CALVO, «Bosquejo para una historia del teatro cómico breve en España», págs. 21 y 25, respectivamente.

⁵⁵ Véase ALBERTO ROMERO FERRER, «Del Barroco a la Ilustración: teatro, parodia y desmitificación», *Edad de Oro*, XXXI (2012), págs. 255-276.

tres de orígenes humildes, para camuflar su verdadera identidad fingen ser médicos con el objetivo de poder cortejar a las tres hermanas —Fabiana, Melchora y Pretona —del ridículo y anacrónico vizconde de Malpaga, aquejado de varias dolencias que le impiden ir a la fiesta de Carnaval, para lo que tienen que engañar al Gallego que le sirve y que también quiere conquistar a las tres jóvenes:

- GERUNDIO Y si esto se compone, y se mejora,
¿con cuál has de casar?
- GALLEGO Con la Melchoura.
- TARUGO Con que a todas tres quieres sin tasa.
- GALLEGO Pois, señor, si no tengo mais en casa.
- TARUGO ¿Tú, no sabrás (*vestidos de doctores*)
llevarnos a tu casa con primores,
fingiendo que los tres somos sin fragua,
discípulos del médico del agua?
- GALLEGO Sabré hacer con un jarro, sin amago,
beberme media azumbre.
- TODOS Eso yo lo hago.
- TARUGO ¿Y sabrás tú ser médico modrego?
- GALLEGO Como logre las mozas, desde luego.
- GERUNDIO ¿Cómo has de entrar?
- GALLEGO Muy tiesu, y estiradu.
- BARTOLO ¿Y qué sabes hacer para tal grado?
- GALLEGO Sé dar voces, mentir, y echar el guante.
- GERUNDIO Para médico tienes lo bastante.
- TARUGO Pues arma contra aquello que se esconde.
- GERUNDIO Guerra contra el vizconde⁵⁶.

Un disfraz que también remitía a la tradición entremesil áurea de carácter carnavalesco inspirada, en este caso, en algunos pasajes del *Decamerón*, cuando en ausencia del marido vejete, Albaida disfrazado de médico logra meterse en la alcoba de su amante por mediación de su lacayo Chuzón.

Un conflicto-equívoco-engaño de tema amoroso que se repite en *Los indios de hilo negro*, donde los plebeyos Bartolo y Martincho, y el gracioso, pretenden burlar al padre vejete —don Judas Rompesquinas— de las «niñas» Catanla, Pacorra y Pretona, con la ayuda de Mendrugo —criado de don Judas, enamorado de Pretona y también burlado por los jóvenes—. Al igual que las

⁵⁶ PÉREZ, *El nuevo piscator de los pajes*, págs. 37-38.

Fabiana, Melchora y Pretona, del entremés asainetado anterior, las protagonistas femeninas aparecían a modo de las *preciosas ridículas* de Molière, vistas y tratadas como «ninfas» por sus respectivos amantes. Algo similar ocurre en *El galán duende* cuando Trabuco, el protagonista, ante el lamentable estado de escaseces en el que vive su amada Marta —«nos tiene todo el año muertas de hambre»⁵⁷ llega a reprocharle a su valedor— se disfraza de duende para asustar a Naranjo, el risible y tacaño tutor de aquella, y posibilitar así la huida de los amantes:

Coge NARANJO la luz, y al ir tras CANDONGA [su criado, que también lo engaña], se le apaga la luz, y dice asustado:

NARANJO ¡Pero, a Dios, con mil demonios cayole a cuestras la casa!
 ¡San Francisco, san Antonio,
 muchacho, zoquete, Marta!
 ¿Qué fuera que un duendecillo,
 de los que inquietan las casas,
 me pusiera como un guante,
 zurrándome la badana?

Sale TRABUCO embozado, vestido de fantasma y sin descubrir la luz, que trae en una linterna; le sacude cuatro golpes.

TRABUCO Dicho y hecho. ¡Ay, que me zurren,
 que me hieren, que me matan!
 ¡Socorro, cielos, socorro!
 ¿Quién eres, diablo fantasma?

Descubre TRABUCO la luz y tiembla NARANJO.

TRABUCO Yo...
NARANJO ¡Jesús, qué demonio! ¡De verle huyo!
TRABUCO Soy un duende de paz, amigo tuyo.
NARANJO ¿Amigo mío y me has hecho pedazos?
TRABUCO Han sido de amistad los zurriagazos⁵⁸.

⁵⁷ LÓPEZ DE CASTRO, *El piscator de las damas o Los cármes de Granada*, pág. 68.

⁵⁸ LÓPEZ DE CASTRO, *El piscator de las damas o Los cármes de Granada*, págs. 74-75.

Engaño-disfraz parecido —en este caso los futuros amantes fingen ser hombres importantes de alta condición social— sacude el conflicto de *El derecho de los tuertos*.

Sobre el segundo tipo de burlas —el engaño asociado a la visión materialista/carnavalesca del mundo—, me detengo en *Un ventero y un ladrón*. Su argumento es como sigue: Candonga, Lagarto y Uñate —tres tunantes— llegan a la venta de Chupacandiles en ausencia del dueño, quien ha encargado a su mozo gallego Tragaldabas que se encargue de todo, y al que ha entrenado en sisar todo lo posible. Después de una copiosa comida, simulan no ponerse de acuerdo sobre quien ha de saldar la deuda, de modo que deciden jugar a la gallineta ciega con el mozo para que sea este quien escoja al pagador, situación que aprovechan para huir. En ese momento llega Chupacandiles, a quien agarra el criado tomándolo por el deudor, lo que provoca la reacción violenta del ventero, repartiéndole un generoso vapuleo de palos:

CHUPACANDILES ¿Qué haces, jumento, macho de tahona?

Agarra TRAGALDABAS a CHUPACANDILES.

TRAGALDABAS Usté, usté ha de pagar la merendona.

CHUPACANDILES ¿Qué merendona, simple, burro, cesto?

Desatápale CHUPACANDILES a bofetones.

TRAGALDABAS ¿Cómu que qué merienda? ¿Mais qué es estu?
¡Señor, señor, aprisa, aprisa, andandu!
¡Tres ladrones seguid, prestu, volandu,
que se van sin pagar, como zorzales,
ochenta quartus, menus once reales!⁵⁹

Igualmente, descubriríamos aquí numerosas referencias al banquete carnavalesco y el cuerpo deforme:

UÑATE ¡Vaya! ¿Qué hay de comer?

TRAGALDABAS Hay codornices,
liebres, anguilas, gatos y perdices,
palomas de vuelo alto, alas de grajo,

⁵⁹ LÓPEZ DE CASTRO, *El piscator de las damas o La alameda de Sevilla*, pág. 13.

palominos también de vuelo bajo,
 perniles de rocío con lindas hebras.
 Ranas, cangrejos, sapos y culebras.
 Colas de buey y orejas de caballo...
 CANDONGA ¿Y diga usted mocito?
 TRAGALDABAS Digo
 CANDONGA ¿Hay callos?
 TRAGALDABAS A los pies de usted estén, porque los prueben⁶⁰.

Situaciones y referencias parecidas se localizan en *Los zurdos*, donde los mozos Alejo, Cirilo y Lorenzo, acuciados por el hambre, deciden engañar al viejo avaro picapleitos don Policarpo, por mediación de su criado gallego, haciéndose pasar Cirilo por licenciado y heredero de un supuesto testamento que debía recibir por su condición zurda, fingida. En medio de la confusión creada en torno al litigio aparente se descubre la treta, lo que aprovechan los ladrones para llevar a cabo su plan, para regocijo de su mujer —Mariana— y su hija —Teresa—. El comienzo del entremés es toda una declaración de intenciones:

CIRILO Amigos, no tengo un cuarto.
 ALEJO y LORENZO ¿Es posible?
 CIRILO Mis gregüescos,
 aunque los cuelguen de un pino,
 no han de dar para un buñuelo.
 ALEJO Yo tampoco tengo blanca,
 pero un hambre que me pelo.
 LORENZO El bandullo de mis tripas
 me está dando dos mil vuelcos.
 CIRILO ¡Vive Dios, que ya me corro,
 de que entre los tres no hallemos
 algún ardid que remedie
 tanto daño! Los ingenios
 escudriñad, por si acaso
 encontráis algún remedio
 contra el hambre, que los tres
 igualmente parecemos.
 ALEJO Si el ingenio eso alcanzase,
 dejará de ser ingenio.

⁶⁰ LÓPEZ DE CASTRO, *El piscator de las damas o La alameda de Sevilla*, págs. 5-6.

CIRILO ¿Por qué?
ALEJO Porque opuestos siempre
 fueron ingenio y dinero⁶¹.

Continúan las referencias a la comida:

DON POLICARPO ¡Hola, Teresa, Mariana!
 Sin duda que están durmiendo.
 Miren si digo bien,
 que el comer mucho es enfermo,
 y que levanta vapores
 muy pesados al cerebro.
 Entre las dos se han comido
 dos onzas de pan y un huevo,
 que no sé dónde las cupo
 tan nutritivo alimento⁶².

Y a la deformidad zurda asociada a la condición bastarda del afectado:

CIRILO Esa duda
 satisfaré yo a su tiempo.
 Una hija de mi abuela,
 también zurda, puso pleito
 diciendo que ella es más zurda
 que todos, porque mi abuelo
 no fue su padre, y que ella,
 por ser hija de adulterio,
 es más zurda que los zurdos
 (como así lo dice el texto),
 por haber sido hecha a zurdas⁶³.

Aunque este entremés es el que más se ajusta a los patrones antiguos, no es menos cierto que en el conjunto de los seis textos nos encontramos con tra-

⁶¹ MORALEJA Y NAVARRO, *Piscator serijocoso, intitulado El nacimiento del año nuevo de MDCCXLVIII*, págs. 37-38.

⁶² MORALEJA Y NAVARRO, *Piscator serijocoso, intitulado El nacimiento del año nuevo de MDCCXLVIII*, pág. 42.

⁶³ MORALEJA Y NAVARRO, *Piscator serijocoso, intitulado El nacimiento del año nuevo de MDCCXLVIII*, págs. 45-46.

diciones entremesiles resignificadas al calor de las nuevas jerarquías y modos sociales, en especial en lo concerniente a los usos amorosos⁶⁴ que, en efecto, remitían a tipologías heredadas, dentro del juego del disfraz carnavalesco de la tradición; pero también dentro del juego de la simulación petimetril —*El derecho de los tuertos, Los indianos, El galán duende y Los médicos*—, que irrumpe con mucha fuerza por estas décadas dentro de la literatura satírico-burlesca donde se encontraba el sainete, cuya comicidad más elaborada se apoyaba además en la referencialidad de pautas y comportamiento conocidos; esto es «la burla de modelos interpretativos»⁶⁵.

Asimismo, encontramos jaques y ladrones bravucones, ya muy próximos al Manolo de Ramón de la Cruz; venteros que mezclan el vino con agua dando gato por liebre —*Un ventero y un ladrón*—; miedosos que creen en patrañas y duendes —*El galán duende*—; vejetes burlados —*El derecho de los tuertos, Los indianos*—. En definitiva, un *dramatis personae* tradicional que, no obstante, empieza a acusar una tenue evolución en sus modos y comportamientos, dentro un confuso puzle de situaciones disparatadas en las que la mirada costumbrista de los escenarios empieza a tener un protagonismo cada vez mayor. Ahí quedaba la pintoresquista venta de Chupacandiles donde se desarrolla la acción de *Un ventero y un ladrón*, que se resalta gracias a los ágiles diálogos de sus protagonistas. prueben...

Tradición de teatro carnavalesco, que incorporaba ahora costumbrismo local y tipos paródicos, tipos exagerados a modo de máscaras teatrales que empiezan a desprenderse de sus funciones y referentes primeros para introducir una visión satírica y burlesca de determinados comportamientos humanos, entre los que sobresalen las rivalidades derivadas de las nacientes estratificaciones sociales que derivarán hacia las distintas tipologías cómicas del cortejo amoroso, de acuerdo con las directrices que estudió en su día Carmen Martín Gaité⁶⁶, tal y como se ha observado en *Los médicos*.

Se trataba, pues, de un enfoque centrado en la parodia del tipo, lo que llevará a la exposición extrema de la caricatura. Una perspectiva que se solía asociar a un incipiente costumbrismo urbano que abandonaba, en parte, sus afectos originales de corte ruralista. El paradigma de estas transformaciones es la Talía juguetona de Diego de Torres Villarroel, paradigma también del están-

⁶⁴ Véase Josep Maria SALA VALLDAURA, «Gurruminos, petimetres, abates y currutacos en el teatro breve del siglo XVIII», *Revista de Literatura*, 142 (2009), págs. 429-460.

⁶⁵ Joaquín ÁLVAREZ BARRIENTOS, «Risa e “ilusión” escénica. Más sobre el actor en el siglo XVIII», *Scriptura*, 15 (1999), págs. 29-50; pág. 30.

⁶⁶ Carmen MARTÍN GAITE, *Usos amorosos del dieciocho en España*, Madrid, Siglo XXI de España, 1972.

dar almanaquero —coincidencia nada circunstancial—, en cuyos pronósticos y villancicos ya se aprecia su interés por los recursos teatrales⁶⁷.

Por esta razón, junto a las máscaras de la tradición cómica —alcalde, bobo, sacristán, soldado—, que perviven hasta principios del xx de manera más o menos reconocible —basta recordar, por ejemplo, el famoso don Hilarión de *La verbena de la Paloma* como moderno vejete de entremés—, empezarán también a aparecer con un cierto naturalismo otras figuraciones más propias de ese emergente entorno urbano, donde encontramos muestras relacionadas con los diferentes oficios artesanales o profesionales: aguadores, buhoneros, serenos, vendedores, verduleras, zapateros... Una figuración visual que, sin embargo, no se suele acompañar del mismo naturalismo lingüístico, ya que sigue pesando aún mucho un anacrónico lenguaje barroco que restará espontaneidad a las situaciones y a la propia configuración teatral de los personajes, en contraste con sus posibles referencias cervantinas mucho más naturales.

Con todo, el género breve, como trasunto del *gran teatro del mundo* en el que lograría convertirse, profundizará ahora en una de sus líneas de desarrollo más importantes como era su capacidad para transformar la realidad en realidad paródica, gracias a su libertad para la crítica en clave de burla, llegando incluso a influir en otros formatos dramáticos como el de la comedia de disparates⁶⁸.

De uno u otro modo, lo cierto es que, por este camino, al igual que ocurre con los *Juguets de Talía* de Torres, este teatro *para casas particulares* no rompe con las expectativas de su público. Son entremeses dirigidos a entretener una concurrencia poco amiga de novedades, al menos al principio⁶⁹, y:

[...] porque le basta para sus propósitos meramente burlescos una risa intrascendente, sin atisbo alguno de solidaridad o protesta, basada en tipos con muchos años de risa a sus espaldas físicas o jorobas morales. En última instancia, otro tanto ocurre en sus *almanaques*, a pesar de ocuparse de la sociedad coetánea⁷⁰.

⁶⁷ Véase Guy MERCADIER, *Diego de Torres Villarroel. Masques et miroirs*, París, Éditions Hispaniques, 1981; y Josep Maria SALA VALLDAURA, «Talía juguetera o el teatro de Torres Villarroel», *Revista de Literatura*, 112 (1999), págs. 427-448; pág. 427.

⁶⁸ Javier HUERTA CALVO, «Los espejos de la burla. Raíces de la comedia burlesca», en *Tiempo de burlescas. En torno a la literatura burlesca del Siglo de Oro*, Madrid, Verbum, 2001, págs. 161-176.

⁶⁹ Aunque la situación habría que matizarla conforme avanza la Ilustración, en función de otras tertulias y salones más modernos, asociados a las nuevas ideas. Véase notas 21 y 22.

⁷⁰ SALA VALLDAURA, «Talía juguetera o el teatro de Torres Villarroel», pág. 431.

De ahí, sus códigos fosilizados, poco o nada moralistas, que se mueven dentro de la morfología propia del entremés primitivo⁷¹ y la tradición bufonesca del teatro carnavalesco en los tres modelos expuestos por Huerta Calvo; esto es: textos vinculados cronológicamente al Carnaval, textos cuya temática se nutre del Carnaval, y textos que se impregnan de la cosmovisión carnavalesca⁷².

Pero ¿quiénes son los autores? Algunos antecedentes de don Eleuterio

Vivir de la imprenta resultaba prácticamente imposible para la mayor parte de los almanaqueros. Había que buscar otros empleos —literarios o no (bibliotecarios, censores, librerías)— que garantizaran su subsistencia, y el teatro resultaba a todas luces un género más lucrativo. Esta razón explica en parte esa obra compartida con el arte de Talía, aunque sea en sus escalones más bajos. Los autores aquí referidos, casi todos, tienen obra dramática propia, especialmente entremeses y misceláneas dramáticas de corte burlesco, paródico o jocoso. A José Patricio Moraleja y Navarro (1711-1763)⁷³, matemático, astrónomo e historiador, y de profesión «escribano de su Majestad y de los hospitales de de esta Corte», por ejemplo, le debemos los entremeses *El alcalde haciendo audiencia*, *El alcalde médico*, *Los cestos*, y *Perdone la enfermera*, que publicaría en la miscelánea *El Entretenido* (Madrid, 1741), que había iniciado Antonio Sánchez Tórtolas, además de almanaques —*El jardinero de los planetas y Piscator de la Corte* (1745-1754), *El Piscator Sarrabal de Milán* (1750)— y otros libros de títulos y contenidos algo extravagantes. Sebastián Pedro Pérez⁷⁴, que era en 1760 administrador de la estafeta de Sigüenza, escribió algunas comedias —*A males suceden bienes*— y entremeses —*Las trazas que da un alcalde para sacar un burro de un pozo*—. De Atanasio Pérez solo disponemos de la ficha de Aguilar Piñal⁷⁵, y de Cristóbal Pérez Reinante apenas los dos registros de la Biblioteca Nacional sobre la misma obra⁷⁶.

⁷¹ Tal y como establece María José MARTÍNEZ LÓPEZ, en *El entremés: radiografía de un género*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1997, págs. 63-76.

⁷² Javier HUERTA CALVO, «Aproximación al teatro carnavalesco», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 12 (1999), págs. 15-48; pág. 7.

⁷³ AGUILAR PIÑAL, *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, t. V, págs. 811-817; HERRERA NAVARRO, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*, pág. 325.

⁷⁴ AGUILAR PIÑAL, *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, t. VI, pág. 347; HERRERA NAVARRO, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*, págs. 352-353.

⁷⁵ AGUILAR PIÑAL, *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, t. VI, n.º 2350.

⁷⁶ BNE, sigs. 7/47619 y T/6718.

Caso distinto —por su mayor perfil profesional y fecundidad— presenta José Julián López de Castro (1723-1762)⁷⁷, que ya Álvarez de Baena en sus *Hijos de Madrid* (1790) le dedicará algunas líneas⁷⁸. Pascual Madoz lo incluye en su *Escritores célebres madrileños*⁷⁹; y Cayetano Alberto de la Barrera escribe de él: «coplero y autor de varias piezas dramáticas. Inclinado a la composición de versos y escritos populares y al mismo tiempo al comercio especulativo»⁸⁰. Incluso el *Semanario Pintoresco Español* lo considera como uno de los «hombres célebres naturales de Madrid»⁸¹.

Con imprenta propia y puesto de libros en la madrileña Puerta del Sol, publicó bastantes almanaques, aparte de una docena de piezas dramáticas —una comedia y once sainetes—, el folleto *Arte real de jugar a las bolas con perfección* (1755) y la rimbombante historiografía *La comedia triunfante. Poema lírico, discurso histórico del origen, antigüedad, progresos y excelencias de todas las Españolas teatrales representaciones*. Su comedia *Más vale tarde que nunca* (1758) llena de despropósitos, que rozan la parodia de la comedia heroica, recordaba mucho *El gran cerco de Viena*, del ficticio don Eleuterio de *La comedia nueva* de Moratín.

Y es que para todos ellos:

[...] la obra literaria no es ya solo un objeto de arte, construido por un autor; sino un objeto vendible, y el escritor no es un ser privilegiado por las Musas, sino además un inadaptado en un mundo agresivo y nuevo [...] La práctica de la literatura se convierte en una batalla por la subsistencia⁸².

Poetas de tercer o cuarto rango frente a los más conocidos —José Concha, Nicolás González Martínez, Luis Moncín, Sebastián Vázquez— o frente

⁷⁷ AGUILAR PIÑAL, *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, t. II, págs. 324-330 y t. V, pág. 192; HERRERA NAVARRO, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*, pág. 270; Federico Juan BRIANTE BENTEZ, «La producción entremesil de José Julián López de Castro», *Castilla. Estudios de Literatura*, 10 (2019), págs. 430-475; y la tesis doctoral de María Emilia IGARTÚA Y LANDECHO, *José Julián de Castro: autor popular del siglo XVIII*, dir. Elena Catena, Facultad de Filología, Universidad Complutense de Madrid, 1991.

⁷⁸ José Antonio ÁLVAREZ DE BAENA, *Hijos de Madrid, ilustres en santidad, dignidades, armas, ciencias y artes*, Madrid, Oficina de D. Benito Cano, t. III, págs. 77-80.

⁷⁹ Pascual MADDOZ, *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, Madrid, Establecimiento tipográfico de P. Madoz y L. Sagasti, 1850, t. III, pág. 65.

⁸⁰ Cayetano Alberto de la BARRERA, *Catálogo bibliográfico del teatro antiguo español desde su origen hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivedeneyra, 1860, pág. 221. Cito por la edición digital: Alicante, Biblioteca Virtual, Miguel de Cervantes, 1999.

⁸¹ *Semanario Pintoresco Español*, nueva época, t. II, 20 de julio, Madrid, Imprenta y Establecimiento de Grabado de D. Baltasar González, 1847, pág. 195.

⁸² Joaquín ÁLVAREZ BARRIENTOS, *Los hombres de letras en la España del siglo XVIII. Apóstoles y arribistas*, Madrid, Editorial Castalia, 2006, págs. 218-221.

a los nombres de mayor éxito —Comella, Valladares de Sotomayor, Zavala y Zamora—, que se esconden bajo la sombra desprestigiada del almanaquero y dramaturgo popular. Una situación que se explica por el hecho, como bien ha subrayado Herrera Navarro⁸³, de que numerosos de estos copleros se relacionan con las prácticas menos nobles de la escena, bien la controvertida profesión de los cómicos, bien porque trabajaban como meros apuntadores. Un Parnaso menesteroso lleno de «pobres diablos», distante del estatus tanto del escritor público como del escritor de prestigio académico, solo al alcance de unos pocos privilegiados; una especie de lazareto literario donde también se añadían numerosos reos y culpables de impresos de romanceros, cordel y, por supuesto, almanaques y pronósticos. Un dilatado catálogo de sublitteraturas, desde la mirada prejuiciosa de los ilustrados; un enfoque que ha pervivido en los medios académicos hasta hace bien poco.

Incluso, en sus *Visiones y visitas* (1728) el propio Torres tiraba piedras sobre su propio tejado, a sabiendas de que el tejado jamás le caería encima gracias a su mayor consideración y éxito económico, y se refería a ese mundo, al que él pertenecía, en párrafos tan despectivos y mordaces como el que sigue:

Ahora no suenan sino cucos y cigarras, chirreando enfadosamente los oídos de los que escucharon aquellas calandrias y ruiseñores. Toda la armonía de este tiempo es sonajas, pitos de capador y zambombas; en vez de águilas reales, se han vuelto bastardos aguiluchos. Ya no hay quien suba a la cumbre del Parnaso, que es monte de musas y dificultades, y se les hace muy cuesta arriba. Los laureles que antes salían destinados para ceñir las gloriosas sienes de los ingeniosos, coronando sus sudores con los cercos de inmortal lozanía, hoy se contentan con hacer un papel de metemueros en la comedia de los escabeches, porque ya no hay poetas de corona, sino legos⁸⁴.

Son muchos los testimonios y las voces que nos hablan en términos análogos⁸⁵, más hirientes si cabe, refiriéndose a estos escritores con descalificativos que solían hacer especial hincapié en su pedigrifeña condición económica y su escasa formación cultural o académica, como era el caso de Jovellanos cuando

⁸³ Jerónimo HERRERA NAVARRO, «La consideración intelectual y social del sainetero en la España de la Ilustración», en Alberto Romero Ferrer (ed.), *Juan Ignacio González del Castillo (1763-1800). Estudios sobre su obra*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2005, págs. 33-66.

⁸⁴ Diego de TORRES VILLARROEL, *Visiones y visitas de Torres con don Francisco de Quevedo en Corte*, ed. de Russell P. Sebold, Madrid, Espasa-Calpe, 1976, pág. 83.

⁸⁵ Véase Alberto ROMERO FERRER, «Poetastros, poetucos y extravagantes. La imagen del dramaturgo popular, del Barroco a la Ilustración: hacia Don Eleuterio», *Anejos de Dieciocho. Hispanic Enlightenment*, 5 (spring 2019), págs. 299-313; págs. 280-282.

nos habla de aquella «cuadrilla de hambrientos e ignorantes poetucos» en su *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas, y sobre su origen en España de 1790-1796*.⁸⁶ Un empleo literario mal pagado⁸⁷, que bien ejemplariza las palabras del ridículo don Eleuterio Crispín de Andorra: «con ser tan poco lo que dan, [...] ¿quién ha de poder competir con un hombre que trabaja tan barato?»⁸⁸.

Entremés, almanaque y Carnaval: una lectura del revés compartida

El humor, la risa y la carcajada coligados al *turpitud et deformitas* cervantinos⁸⁹ constituyen elementos imprescindibles en la tradición entremesil del seiscientos; una tradición que entrará en cotejo con los modos más civilizados asociados a la mentalidad ilustrada⁹⁰, de acuerdo con lo que Norbert Elias denominaría como *civilizing process*⁹¹; ya que lo que hace reír al ser humano en una determinada época puede variar mucho de un tiempo a otro tiempo histórico, de tal manera que lo que para el siglo del *Quijote* podía ser aceptable, sin embargo, para la centuria de *Cartas Marruecas* resultaría de mal gusto, tal y como se desprende de numerosos juicios de valor sobre estos personajes y situaciones. Leemos en *El Censor*: «[los] héroes dignos de nuestros dramas populares, salen a la escena con toda la pompa de su carácter y se pintan con toda la energía del descaro y la insolencia picaresca. Sus costumbres se aplauden, sus vicios se canonizan»⁹².

Estos seis entremeses tardobarrocos y las dos follas astrológicas se encuentran cronológicamente (1747-1752-1753-1754-1755-1756-1759-1760) en las fronteras de ese contexto de cambio de un gusto a otro. La estructura carna-

⁸⁶ Gaspar Melchor de JOVELLANOS, *Obras Completas. XII. Escritos sobre literatura*, ed. de Elena de Lorenzo Álvarez, Oviedo, Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII de la Universidad de Oviedo-Ayuntamiento de Gijón-KRK ediciones, 2009, pág. 264.

⁸⁷ Véase ÁLVAREZ BARRIENTOS, *Los hombres de letras en la España del siglo XVIII. Apóstoles y arribistas*, págs. 218-221.

⁸⁸ Leandro FERNÁNDEZ DE MORATÍN, *La comedia nueva*, ed. de Jesús Pérez Magallón, est. prel. de Fernando Lázaro Carreter, Barcelona, Crítica, 1994, págs. 116-117.

⁸⁹ Véase Victoriano RINCERO LÓPEZ, «Turpitud et deformitas: el humor cervantino», *Príncipe de Viana*, 236 (2005), págs. 753-768.

⁹⁰ Véase José Antonio MARAVALL, «La palabra civilización y su sentido en el siglo XVIII», en *Estudios de historia del pensamiento español (siglo XVIII)*, Madrid, Mondadori, 1991, págs. 213-232.

⁹¹ Norbert ELIAS, *The Civilizing Process. Sociogenetic and Psychogenetic Investigations*, Oxford, Blackwell, 2000.

⁹² *El Censor (1781-1987). Antología*, pról. José F. Montesinos, ed. de Elsa García-Pandavenes, Barcelona, Labor, 1972, discurso XCII, pág. 172.

lesca de la folla, los *deformitas* zurdos y tuertos, los *turpitudos* bobos, la tipología cómico-burlesca tradicional del médico o el vejete entremeses, junto con los ámbitos picarescos del ladrón o el ventero adscritos a las fiestas del banquete y la borrachera que los protagonizan no eran nada originales, pero tampoco ocasionales. Repetían todos los clichés técnicos y la misma galería del *dramatis personae* de ese teatro carnavalesco antiguo, algo trasnochado y obsoleto, que pocos años después sería desplazado por las noveles máscaras del majismo sainetero: abates, currutacos/as, gurruminos, lindos, majos/as y petimetres/as, en cuanto trasuntos cómicos de determinadas transformaciones en los usos y relaciones sociales en torno, fundamentalmente, «al eje alrededor del cual se valora la conducta conyugal, la prematrimonial y la extramatrimonial»⁹³; unos conflictos que intensificarán su presencia en el teatro breve neoclásico. Caricatura social que también atiende Torres de manera temprana cuando escribe sobre los abates:

Este y otros que habrás visto rodar por esas calles son presbíteros miqueletes, dragones de la clerecía, que tanto hacen a pie como a caballo. Son los ganchosos y los escarramanes del estado eclesiástico, sacerdotes un cuarto de hora y salvajes todo el año. Éstos tienen más visitas que los doctores; viven de día y noche en los estrados; son dueñas sin toca ni monjiles, colonos de los refrescos y las tarariras. Tres géneros de gentes visten ese traje: los párrocos monteses, los segundos y terceros de los mayorazgos, y los tunantes perpetuos⁹⁴.

En los trabajos que ha dedicado a la literatura almanquera del dieciocho, Iris M. Zavala⁹⁵ apunta al espacio común compartido con el Carnaval. No en vano, la tradición burlesca conforma dentro de los pronósticos una tradición propia, que lo emparentaban en parte con el pasado —la tradición picaresca, donde se insertan estos textos—, pero también con el futuro próximo que se encuentra en la mimesis costumbrista de Cruz; esto es, «copiar lo que se ve [...], retratar los hombres, sus palabras, sus acciones y sus costumbres»⁹⁶.

⁹³ SALA VALLDAURA, «Gurruminos, petimetres, abates y currutacos en el teatro breve del siglo XVIII», pág. 436. Véase ALBERTO GONZÁLEZ TROYANO, «El petimetre: una singularidad literaria dieciochesca», *Ínsula*, 574 (1994), págs. 20-21.

⁹⁴ TORRES VILLARROEL, *Visiones y visitas de Torres con don Francisco de Quevedo en Corte*, pág. 206.

⁹⁵ IRIS M. ZAVALA, «Literatura popular novadora: lucha y caída de los astros», en *Clandestinidad y libertinaje erudito en los albores del siglo XVIII*, Barcelona, Ariel, 1978, págs. 168-215; «Utopía y fantasía en la literatura del setecientos: astrología y almanaques», en C. A. MOLINA (ed.), *La literatura fantástica en España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1978; y «Viaje a la cara oculta del Setecientos y Astrología y utopía en la literatura popular del Setecientos: los almanaques de Torres Villarroel», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 33.1 (1984), págs. 4-33 y 196-212.

⁹⁶ RAMÓN DE LA CRUZ, *Teatro, o Colección de los sainetes y demás obras dramáticas de D. Ramón de la Cruz y Cano, entre los Arcades Larisio Dianeio*, Madrid, Imprenta Real, 1786-1791, t. I, pág. xli.

En lo que respecta al ambiente del teatro y los terrenos degradados de estos entremeses y su contextualización almanquera —su elenco de *turpitudos et deformitas*, sus referentes sociales, los motivos ridículos, la inversión de valores— todo ello resultaba aún mucho más explícito, pues ambos géneros interpretaban la realidad desde el mismo prisma de la parodia y la caricatura: una abigarrada amalgama que desemboca en un determinado realismo grotesco presidido por «la risa festiva, dirigida contra toda concepción de superioridad» en palabras de Bajtin⁹⁷.

A modo de conclusión: hacia Ramón de la Cruz

Este teatro de frontera, al menos cronológicamente, con Cruz y González de Castillo, de tipología carnavalesca, además de haber servido de inspiración y fuente para los marcos narrativos de almanaques y pronósticos, y compartir esa consideración de literatura periférica respecto a los géneros mayores, participaba de una visión del mundo burlesca muy próxima al almanaque, tal y como lo había configurado Torres Villarroel, cuyas piezas dramáticas asimismo acusaban análogo tratamiento y similar lectura, aunque dichas imágenes del revés se pretendían ahora más lejanas y distanciadas de una realidad que la escena parecía negar y que recuperará su actualidad con la modernidad dieciochesca⁹⁸.

De todas maneras, sin negar que nos encontramos ante unas piezas dramáticas que miran más hacia el pasado, donde hunden sus raíces literarias, sus fuentes, estereotipos y morfología, sin embargo, se comprueba que, aunque tímidamente, también estaban atentas a los muchos cambios que operaban en la sociedad del medio siglo. Es lo que se ve en López de Castro, cuando se involucra desde un distanciamiento crítico sobre lo que retrata, al combinar «la pintura costumbrista del Madrid dieciochesco, del que era oriundo, con ciertas dosis de crítica sobre temas actuales en la segunda mitad del setecientos (como el “aplebeyamiento” de gran parte de la nobleza)»⁹⁹. Y es que desde mediados de siglo se pueden encontrar numerosos autores que preconizan dichas mudanzas en la pieza breve —Juan de Agramont y Toledo, Antonio Pablo Fernández, Nicolás González Martínez, Antonio Vidaurre—, con una producción híbrida, una especie de *entremeses asainetados*, que «si bien reproducen motivos, tipos

⁹⁷ Mijail BAJTIN, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza Editorial, 1990, pág. 17.

⁹⁸ Véase Josep Maria SALA VALLDAURA, «Las voces del *Manolo*, de Ramón de la Cruz», en *El mundo hispánico en el Siglo de las Luces*, Madrid, Editorial Complutense, 1996, t. 2, págs. 1163-1180.

⁹⁹ BRIANTE BENÍTEZ, «La producción entremesil de José Julián López de Castro», pág. 467.

y recursos propios de la tradición entremesil y carnavalesca, presentan unos rasgos que anuncian ya el cambio genérico que va a configurar el sainete de la segunda mitad del siglo»¹⁰⁰.

Una mirada moral que introduce la sátira social y la crítica sobre temas de actualidad propios de la poética de este tipo de piezas¹⁰¹, que pone distancias a la risa primaria del entremés barroco, incluso al teatro burlesco de Torres, para experimentar por otros derroteros a modo de eslabón entre la tradición entremesil del Barroco y el sincretismo del setecientos, a través del sainete y la tonadilla escénica.

¹⁰⁰ Mireille COULON, «El teatro breve en el siglo XVIII. El sainete», en Judith Farré, Nathalie Bittoun-Debruyne y Roberto Fernández (eds.), *El teatro en la España del siglo XVIII. Homenaje a Josep Maria Sala Vallaura*, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, 2012, págs. 177-196; págs. 183-184.

¹⁰¹ Véase Jesús CAÑAS MURILLO, «La poética del sainete en Ramón de la Cruz: de personajes, su tratamiento y su construcción», *Ínsula*, 574 (1994), págs. 17-19.