

INTRODUCCIÓN

Escritos a lo largo de bastantes años, los trabajos aquí reunidos tratan un solo tema, el teatro breve del siglo XVIII, y todos convergen en un mismo interés: explicar su desarrollo histórico, con las variaciones introducidas por su acercamiento a la realidad coetánea. Se combina así el estudio sintético sobre la obra en general de algunos de los autores más importantes (Torres Villarroel, Agramont, Ramón de la Cruz, González del Castillo) con análisis de algunas obras (*Entremés de Trullo*, *Manolo* o los sainetes de Pablo —o Pau— Esteve), y se dedican los últimos ensayos a estudiar los tipos más notables de toda esta literatura dramática, con el fin de entender lo que innovó y lo que conservó de la tradición entremesil.

Aunque resulta difícil establecer los límites que diferencian los distintos subgéneros del teatro breve dieciochesco, dos capítulos del presente libro se orientan sobre todo a dar cuenta de esta diversidad: “Las voces del *Manolo*, de Ramón de la Cruz” y “El *Entremés de Trullo*”. El dedicado a *Manolo* muestra el alcance paródico de la literatura dramática breve respecto a las obras “mayores” a la vez que toma de la realidad personajes y ambiente, en un proceso de aproximación a la sociedad y a la modernidad literaria que no invalida el tradicional uso que el entremés hace de los otros códigos teatrales. Por su parte, “El *Entremés de Trullo*”, texto hasta

la fecha inédito, analiza las características de una pieza que proporcionó el nombre a las obras de estructura y comicidad más rudimentarias, a menudo las preferidas para ser montadas por los aficionados en lugares particulares. Tangencialmente, se habla de las tonadillas en la parte inicial del capítulo en que se comenta la tarea como sainetero del músico Pablo Esteve.

La pervivencia de las estrategias del entremés se detecta a lo largo de toda la centuria, también en Ramón de la Cruz y, ya a fines del siglo, en Juan Ignacio González del Castillo. Diego de Torres Villarroel ejemplifica en buena medida el peso de la tradición barroca e ilustra igualmente la dedicación al teatro para salas no comerciales. Juan de Agramont y Toledo sirve muy bien para observar aún los viejos modos, aunque se irá adecuando a las nuevas aportaciones, las que llegan de la mano de Ramón de la Cruz. La obra de éste supone un verdadero punto y aparte, al subir a escena ambientes, costumbres y tipos inspirados en la cotidianidad de las calles y salones madrileños, aunque no cabe hablar de una ruptura sino de una evolución y un salto cualitativo, en los que la preceptiva neoclásica tuvo una cierta influencia. De ahí los razonamientos que se analizan en “Ramón de la Cruz, crítico de sí mismo: el prólogo de 1786”. Con el sainetista madrileño, el teatro breve aprendió a buscar la base de su comicidad en el mundo real y no sólo en los seculares estereotipos jocosos. Así lo demuestran los capítulos consagrados a Pablo Esteve y a González del Castillo.

En esa cadena que une el eslabón del sainete con su predecesor, el entremés, el tratamiento que reciben algunos de los tipos resulta de gran interés para esclarecer tanto las redundancias del género como el mayor o menor realismo costumbrista del nuevo teatro breve. Hay continuidad y novedad en un grado u otro en los gurruminos, petimetres y currutacos, en los sacristanes convertidos y cambiados en abates, en los majos herederos de viejos valores y de seculares bravuconadas y hasta en los payos que se pasean por el escenario de la comicidad dieciochesca, probablemente los que han sufrido una menor evolución. El análisis de tales tipos ayuda en gran manera a entender que debe el sainete a los cambios sociales, a la vez que lo sitúa en el mismo

eje genérico del teatro breve anterior. Se perpetúan viejas oposiciones (viejo/joven; hombre/mujer; urbano/campesino...), pero varían no sólo la apariencia de algunos personajes, sino también las costumbres puestas en solfa.

Por todo ello, *Caminos del teatro breve del siglo XVIII* pretende, en la unidad y pluralidad de sus acercamientos al tema, explorar los paisajes más fértiles de una parte de la literatura dramática española tan notable por sí misma como por lo que revela de la historia de la cultura y de las mentalidades. El presente libro prueba una vez más las deudas intertextuales que el teatro contrae siempre con su tradición y, asimismo, su estrecha relación con los gustos, preocupaciones, ideas y creencias de la sociedad que lo aplaude.

Vaya mi agradecimiento a aquellos colegas que han insistido para que estos trabajos formen el presente libro. Para agavillar sus distintos capítulos, he escrito unas "Conclusiones", sabedor de que sólo pueden resumir parcialmente lo que se desarrolla a lo largo de sus páginas. He unificado también los distintos criterios de citación y anotación, he añadido en las notas a pie de página alguna referencia bibliográfica reciente y me he permitido eliminar aquellas repeticiones que no afectaban la argumentación.

CAPÍTULO I

TALÍA JUGUETONA O EL TEATRO DE TORRES VILLARROEL

Muchas losas críticas pesan sobre los juguetes de Diego de Torres Villarroel (1694-1770). El propio autor no contribuyó precisamente a su estima al presentarlos así:

Los más de los juguetes cómicos que contiene este libro, los escribí cuando era un mancebo ignorante, bullicioso y apasionado a las huelgas, las distracciones y entretenimientos inseparables de la primera edad. Cuanto hay en él, lo escribí mandado; y por acreditarme de dócil y obediente, no se me dio nada parecer majadero.¹

Se trata, pues, en bastantes casos de un teatro de circunstancias, nacido para ser representado en casas particulares con ocasión de fiestas como las de Pascua y Corpus o con el objeto de celebrar cumpleaños, nacimientos, etcétera.

1. "Prólogo al lector", *Juguetes de Thalia. Entretenimientos del Numen, Varias poesías, líricas y cómicas...* tomo VIII de *Libros en que están relatados diferentes cuadernos físicos, médicos, astrológicos, poéticos, morales y místicos, que años pasados dio al público en producciones pequeñas...*, Salamanca, Impr. de Antonio Joseph Villargordo y Alcaraz y P. Ortiz Gomez, 1752, p. 6. (Había publicado ya *Juguetes de Thalia, entretenimientos de el Numen, Varias poesías que a diferentes asuntos...*, Salamanca, Impr. de Santa Cruz, por Antonio Villarroel, 1738; y *Juguetes de Thalia, entretenimientos de el numen; varias poesías líricas y cómicas...*, Sevilla, Impr. Real de Don Diego López de Haro, s. a. [1844]. Éste, para distinguirse del anterior, indica que es un segundo tomo.)

Pero, en realidad —y sin necesidad de aducir la *Raquel*, de García de la Huerta—, de alguna manera casi todo el teatro es de encargo, y el buen juicio crítico no ha de tomar al pie de la letra la más o menos sincera *captatio benevolentiae* de un prólogo, ni tiene que subestimar una obra por las circunstancias que la originaron. Los almanaques de Torres Villarroel demuestran el interés que como escritor tuvo por los recursos teatrales,² e incluso lo avalan sus villancicos.³

Dentro del capítulo “La decadencia” de su famosísima *Colección de entremeses...*, Emilio Cotarelo dedica muy pocas líneas a Torres subrayando, al abrigo del prefacio de lo que por errata llama *Juguetes de Italia*, su carácter de obras de “juventud para hacerse en casas particulares”.⁴ Al enjuiciar el teatro del autor salmantino, Paul Merimée también es, en parte, víctima del prólogo que acabamos de citar y, en parte, víctima de la escasa consideración que le merecieron los entremeses. Dedicar poco más de una página al teatro compuesto por Torres Villarroel, y lo sitúa en “un triste chapitre”, como muestra de “le gré d’abaissement auquel tombait la comedia”. En su opinión, los entremeses

relèvent bien du divertissement de société: une bonne partie mettent d’ailleurs en scène des maîtres et familiers des maisons où elles étaient jouées, ainsi que Torres lui-même. Il est exclu qu’elles aient pu paraître sur une scène publique.⁵

2. Así lo puso de manifiesto Guy Mercadier en su tesis *Diego de Torres Villarroel. Masques et miroirs*, París, Éditions Hispaniques, 1981.

3. Son de fácil consulta “Villancico de los figurones ridículos de Salamanca”, en DIEGO DE TORRES VILLARROEL, *Sainetes*, ed. de José Hesse, Madrid, Taurus, 1969, pp. 183-192; “Villancico al Nacimiento de Jesús”, con un valentón y coro, y “La gaita zamorana”, con gaitero, voces y dos coros, en L. A. DE CUETO, ed., *Poetas líricos del siglo xviii*, B.A.E. LXI, Madrid, Atlas, 1952, pp. 68b-70a.

4. “Introducción general” a *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo xvi á mediados del xviii*, N.B.A.E. 17, Madrid, Bailly-Bailliére, 1911, p. CXXIVa.

5. *L’Art dramatique en Espagne dans la première moitié du xviii^e siècle*, Toulouse, France-Ibérie Recherche, 1983 [1955], p. 179. Cabe matizar la última aseveración, pues quizás se representó la comedia jocosa *El hospital en que cura amor de amor la locura* en el Teatro de la Cruz de Madrid, del 9 al 15 de febrero de 1732, bajo el título *De amor la mayor locura en este hospital se cura*, y su entremés *Los gitanos*, en el mismo coliseo, del 4 al 8 de octubre de 1765, el 14 y 16 de mayo de 1766 y en la temporada 1768-1769; el baile

El hospital en que cura amor de amor la locura es juzgada negativamente por el profesor francés a partir de su baremo: califica la comedia de “sainete largo” y su estilo de “vulgar con frecuencia y a veces grosero”. Vaya en descargo del profesor Merimée el que no tomara en cuenta la tradición carnavalesca que explica en alta medida las fiestas inmediatamente anteriores a la Cuaresma,⁶ el que no conociera las aportaciones de Bajtin y el que compartía, todavía, una consideración de la historia literaria del Setecientos muy favorable al neoclasicismo y, en consecuencia, muy poco receptiva para la estética de la agudeza verbal y para las obras de escasa estructuración o coherencia lógicas.

Basándose en ocho introducciones, fiestas y fines de fiesta de Torres,⁷ Guy Mercadier resalta hasta qué punto también el teatro es para el *Gran Piscator de Salamanca* “lugar de expansión de un yo sumamente narcisista y dominador”,⁸ al aparecer él mismo como eje, presentador y desenlace de estas piezas. Otras consideraciones sobre el paso de personas reales a personajes teatrales no resulta tan original como acaso pretenda Mercadier, pues cabe integrarlo dentro de las funciones de la loa como género que favorece la transición de la realidad a la ficción teatral. Hay, si se me permite el

La ronda al uso subió al escenario del Teatro del Príncipe de Madrid el 10 y el 11 de septiembre de 1764 (véase René ANDIOC y Mireille COULON, *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1996, II; o Madrid, Fundación Universitaria Española, 2008, 2ª ed. corr. y aum., II).

6. Hoy nos resulta imprescindible el libro de Julio CARO BAROJA, *El Carnaval (análisis histórico-cultural)*, Madrid, Taurus, 1965.

7. Son éstas: las introducciones a la zarzuela *Juicio de Paris y robo de Elena* y “a la zarzuela *harmónica que sirvió de diversión en las Carnestolendas*” de 1736, en casa de José de Ormazza; la introducción y sainetes para la comedia representada en la misma casa, como “bienvenida de mi Señora Doña Isabel de Cañas, hija de los Señores Duques del Parque”; las fiestas a los cumpleaños de José de Herrera, Juan Antonio de Salazar y Rosenda de Caso; la *fiesta harmónica al buen suceso de mi señora doña Joaquina Morales y a la festividad de los días del señor Juan de Salazar, su esposo*; y al fin de fiesta de la zarzuela *Eneas en Italia*.

8. “Personas y personajes en el teatro de circunstancia de Torres Villarroel”, en M. DI PINTO, M. FABBRI y R. FROLDI, eds., *Coloquio internacional sobre el teatro español del siglo XVIII. Bolonia, 15-18 de Octubre de 1985*, Abano Terme, Piovan, 1988, pp. 289-302; la cita, en p. 302.

riesgo, un cierto uso de un recurso teatral eficacísimo tanto para la risa como para la emoción: la anagnórisis, aunque de una manera más desarrollada en el tiempo escénico.

En favor de este teatro, hay que añadir —a mi parecer— que cumple sus funciones cómica o lúdica porque dicha alusión a la realidad es un excelente recurso jocoso.⁹ Torres Villarroel se sirve también de una estrategia irrisoria importantísima para entender el éxito del teatro en casas particulares: la ambigüedad para el espectador entre la persona conocida y reconocida que actúa, por un lado, y, por otro, el papel que representa, a veces muy lejos de la consideración jerárquica y social que tiene en la vida real.¹⁰ Desde este punto de vista, el teatro de Torres se adecúa perfectamente a la función de entretenimiento que pide el dictado de su público, que no posee un baremo crítico tan contrario a la comicidad disparatada o al aprovechamiento de la realidad cotidiana (el lugar escénico conocido, los propietarios y su servicio como actores, el motivo inicial tan anecdótico como un cumpleaños,...).

Sea como sea, si ya de por sí es reducida la presencia en las historias de la literatura del teatro del primer tercio del siglo XVIII, las contribuciones teatrales de Torres Villarroel quedan olvidadas —probablemente ocultas por la importancia de la *Vida*, las *Visiones*, etcétera— o merecen, en el mejor de los casos, algunas líneas. Así, J. L. Alborg dedica al teatro de Torres una nota final, en que insiste en su origen, la representación en casas nobles con su propia participación, y señala como rasgo principal de tales piezas cortas “el humor retozón animado con pinceladas satíricas,

9. La referencia a lo real y conocido es un recurso cómico bastante usado, al lado de otros, como el permitir al público *reírse de la turpitud* y la *deformitas*, es decir, la ridiculización de los defectos morales y físicos, o el situar al espectador en un plano superior ante las relaciones de engaño, violencia,... entre los tipos. Remito al capítulo “La comicidad del sainete” de mi libro *El sainete en la segunda mitad del siglo XVIII. La mueca de Talía*, Lleida, Universitat de Lleida, 1994, pp. 41-55; y a mi artículo “Recursos cómicos no lingüísticos en González del Castillo”, *Scriptura*, 3 (1987), pp. 58-76.

10. Así lo atestigua, por ejemplo, Rafel d'Amat, baró de Maldà, en su *Calaix de sastre*, 20 de abril de 1800 (Francesc CURET, *Teatres particulars a Barcelona en el segle XVIIIè*, Barcelona, Publicacions de la Institució del Teatre, 1935, pp. 69-71).

aunque nunca —según correspondía al medio social que había de enmarcarlas— tan hirientes como en su obra lírica restante”.¹¹ Emilio Palacios insiste en que los intermedios del salmantino “nacén de su natural espíritu burlesco”, y destaca el *Sainete del poeta* entre los de costumbres teatrales “sobre los escritores como grupo social”.¹²

Cabría añadir que, amén de su teatro breve (introducciones, entremeses, bailes, fines de fiesta, incluso villancicos y la *Jácara al nacimiento del hijo de Dios*) y la ya mencionada “comedia jocosas” con partes musicales *El hospital en que cura amor, de amor la locura*, Torres es autor de las zarzuelas *La armonía en lo insensible* y *Eneas en Italia* y *Juicio de París y robo de Elena*.¹³ René Andioc se suma a los pocos estudiosos que han tenido en cuenta el teatro de Torres Villarroel indicando que este cultivo de la zarzuela mitológica lo relaciona con Añorbe, Cañizares o Salvo y Vela en una época de “auge, con el apoyo oficial, de la ópera italiana”.¹⁴ Evidentemente, la fuente común no deja de ser Calderón de la Barca, lo que también por este cabo ata el teatro de Torres con el áureo, según las aficiones generales entre la nobleza del primer tercio del Setecientos. En unos versos del soneto “Pago que da el mundo á los poetas”, Torres Villarroel escribe sobre el gran dramaturgo barroco:

Y nos dejó en la cómica un veneno,
Que nos hemos bebido sin reparo.¹⁵

11. *Historia de la literatura española. III. Siglo XVIII*, Madrid, Gredos, 1974, p. 362n.

12. “El teatro en el siglo XVIII (hasta 1808)”, en J. M^a DIEZ BORQUE, dir., *Historia del teatro en España, II. Siglo XVIII. Siglo XIX*, Madrid, Taurus, 1988, pp. 92 y 146 respectivamente.

13. También en relación con las obras estudiadas por Mercadier (véase supra, n. 7), creo que Torres distingue entre “zarzuela”, “fiesta” y “fiesta harmónica”, pese a que las zarzuelas “are sometimes described simply as *comedias*; several are called *fiestas* as well, or *fiesta cantada*. In our day, a ‘show’ may be called a *fiesta*” (John DOWLING, “Fortunes and Misfortunes of the Hispanic Lyric Theater in the Eighteenth Century”, en L. GÁMEZ, ed., *Comparative Drama. Volume 31. Drama and Opera on the Enlightenment*, Stamford, Paul Watkins Publishing, 1997, p. 152 n. 31).

14. *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Valencia, Fundación Juan March / Castalia, 1976, p. 58.

15. *Poetas líricos...*, op. cit., p. 55a.

Por el camino de su pensamiento llegaríamos a las mismas conclusiones sobre el tradicionalismo del escritor de Salamanca, aunque a veces un autor pueda ser innovador de un género defendiendo ideas o costumbres muy conservadoras. En realidad, si intentamos sintetizar las principales características del teatro menor de Torres Villarroel, resulta de escaso interés que este autor sea “todo lo contrario de un ilustrado, tanto si nos habla de la enseñanza primaria como cuando entra en el ámbito de la Universidad”¹⁶; o que coincida con Isla “en una actitud refractaria hacia la ciencia y la filosofía modernas”.¹⁷ Pero la condición epigonal de Torres Villarroel como entremesista se ve reforzada porque escribe para entretener un público nada amigo de novedades morales —en la línea de lo señalado por Mercadier y Alborg— 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*,¹⁸ a pesar de ocuparse de la sociedad coetánea.

De esta manera, instalados autor y espectadores en la “economía” de un código fosilizado y de una tipificación secular —como lo prueba la coincidencia de bastantes de sus tipos con los que actúan en las mojigangas—,¹⁹ Torres

16. José Antonio MARAVALL, “Idea y función de la educación en el pensamiento ilustrado”, *Estudios de la historia del pensamiento español (siglo XVII)*, ed. M. C. Iglesias, Madrid, Mondadori, 1991, p. 499.

17. Pedro ÁLVAREZ DE MIRANDA, *Palabras e ideas: el léxico de la Ilustración temprana en España (1680-1760)*, Madrid, Boletín de la Real Academia Española. Anejo LI, 1992, p. 36.

18. “Es importante subrayar que los textos de Torres Villarroel no amenazaban el orden establecido, aunque se lanzara a satirizar profesiones y oficios” (Iris M. ZAVALA, “Utopía y astrología en la literatura popular del Setecientos: los almanaques de Torres Villarroel”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXIII (1984), p. 211).

19. Véase la clasificación, de mayor a menor frecuencia de aparición, de los tipos en las mojigangas de las dos últimas décadas del siglo XVII, de María Luisa LOBATO, “Mojigangas parateatrales y teatrales en la corte de Carlos II (1681-1700)”, en J. HUERTA CALVO, H. DEN BOER y F. SIERRA MARTÍNEZ, eds., *El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II. Volumen II: Dramaturgos y géneros de las postrimerías*, Amsterdam - Atlanta, Rodopi, 1989, p. 578.

Villarroel no rompe con las expectativas del público. Sus juguetes se centran siempre en una acción cómica,²⁰ de carácter burlesco, y remiten a una Talía todavía nada moralista, que canta la alegría de vivir desde la burla roma de los defectos “amables” y tipificados. Con la muy relativa excepción del *Baile de la ronda del uso*, Torres no conoce esa musa ocupada en enmendar costumbres que cantará Leandro Fernández de Moratín:

Vicios corrige la vivaz Talía
Con risa y canto y máscara engañosa.²¹

A menudo, la obra de Torres Villarroel refleja una concepción del mundo cínica, caótica, que explica y justifica desde una condición casi bufonesca y narcisista. (No olvidemos que en la vida misma el público simpatizará con Torres Villarroel convertido en personaje, “confusión” paralela a la que ocurre sobre el escenario en algunas piezas breves.) Habría que pensar en su admiración por Quevedo y en su común dominio de la agudeza verbal, y —un poco más lejos en el tiempo— en la alternativa carnavalesca. Incluso porque le permite su poder egocentrista en las introducciones o loas, Torres Villarroel es heredero —nieto o biznieto, si se desea— del realismo grotesco de “la risa festiva, dirigida contra toda concepción de superioridad”.²²

En los entremeses propiamente dichos, Torres Villarroel es hijo muy parecido al padre, el autor barroco; incluso se asemeja en la simplicidad estructural y el trabajo léxico, a los entremesistas del siglo XVI: la concepción a-moral, el *carpe diem* de la risa burlona no necesitan de una composición concatenada, y así, sus piezas terminan recurriendo al baile y la canción más felices, en coro que hermana a

20. Recordemos que dicha acción cómica (por sátira —o escarnio—, burla o parodia) es nuclear en la definición del entremés, según Agustín DE LA GRANJA, “El entremés: larga risa, teatro breve”, en I. ARELLANO, V. GARCÍA RUIZ y M. VITSE, eds., *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos. Homenaje a Christiane Faliu-Lacourt*, Kassel, Reichenberger, 1994, p. 189.

21. “Epigrama para la cortina de un teatro”, *Obras sueltas*, Madrid, Impr. Aguado, 1831, IV, p. 286.

22. Mijail BAJTIN, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid, Alianza, 1987, p. 17.

todos los tipos —burlados y burladores—, con una escena final que no es necesariamente consecuencia del desarrollo argumental; se trata de la manera más habitual de terminar los entremeses cantados. De hecho, las escenas se yuxtaponen y el hilo conductor se teje apenas mediante la sucesiva aparición de los tipos, con una sintaxis dramático-narrativa basada en el *crescendo* de la risa por repetición o en una inversión entre el sujeto y el objeto de la burla.²³ Se trata de una composición no mucho más compleja que la de los pasos de Lope de Rueda.

La estructura de los sainetes de Torres cabe perfectamente dentro de los paradigmas morfológicos del entremés primitivo, usando la terminología de Javier Huerta Calvo.²⁴ Así, una burla o un conjunto de burlas se constituyen en eje de la pieza; desfilan una serie de tipos en un marco apenas dibujado. Quiñones de Benavente, en mi opinión, está más cerca de Ramón de la Cruz que Torres Villarroel, porque el escritor salmantino no quiere aproximarse a la realidad, ni siquiera para presentarla como un cuadro con personajes coetáneos.²⁵ Y porque Quiñones o Cruz buscan frecuentemente un desarrollo lógico, basado en la causalidad tanto en la sintaxis como en la semántica dramático-narrativas de sus piezas. Incluso en el tratamiento de algunas figuras tradicionales, como la del alcalde de lugar o el sacristán, media una gran distancia entre Quiñones de Benavente y Torres Villarroel, autor que sigue el molde del alcalde villano tan simple como pretencioso.

Los orígenes teatrales de Torres proceden, obviamente, de una tradición secular, que conecta con la bufonesca. *El hospital en que cura amor, de amor la locura* remite a un lugar escénico, el hospital, bastantes veces empleado como “teatro

23. Compárese con la estructura de los sainetes de Juan Ignacio González del Castillo, en el capítulo VII de mi libro *El sainete...*, *op. cit.*, pp. 103-164; lo vuelvo a presentar, sólo parcialmente, en *Los sainetes de González del Castillo en el Cádiz de finales del siglo XVIII*, Cádiz, Ayuntamiento de Cádiz. Cátedra “Adolfo de Castro”, 1996, pp. 221-233.

24. *El nuevo mundo de la risa. Estudios sobre el teatro breve y la comicidad en los Siglos de oro*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 1995, pp. 49-66.

25. Puede sorprender en un autor tan proclive a la sátira y burla de su época que su teatro apenas acoja la realidad, ni siquiera por medio de personajes con función meramente ambientadora.

del mundo” loco, defectuoso e “invertido”, como espacio de la *indignitas hominis*. No en vano Eugenio Asensio comenta juntos los entremeses *El hospital de los podridos* y *La cárcel de Sevilla*, de Quevedo, a la vez que recuerda el *Hospital de galanes enamorados*, el *Hospital de damas de amor heridas* y el *Hospital de necios*, atribuídos a Luis Hurtado de Toledo.²⁶

Torres compara a Carrizales, “el padre de los locos”, con el licenciado Cabra.²⁷ El pastiche permite, en su exageración del código, la literalidad de la hipérbole, y, así, Inés padece de una verdadera “locura de amor”. A la habitual burla entremesil de los médicos, su ignorancia pedantesca y jerga —“los remedios / esdrújulos, californios, / y calamocanos [...]” (p. 13)—, se suman las alusiones cuprológicas (las almorranas, el “material flatulento”, la orina,...), la simulación de locura de Cosme, los disparates y violencias de los orates verdaderos —suelos o enjaulados—, las gracias de un buen número de criados, en una abundancia, desmesura y acumulación propias de los entremeses. No faltan los lances o enredos de la comedia de capa y espada, sazonados por las prevaricaciones que comete Carrizales en su divertida sordera:

CARRIZALES. ¿No? ¿Pues qué ha sido?

PAPARROÑA. Es una congoxa, que
ahora le sobrevino.

CARRIZALES. ¿Vino tiene? ¿Que es Petrona
e la hermandad del racimo? (p. 24)

Así, confunde “parasismo” con “exorcismo”, “ladrones” con “dragones”, etcétera, en un recurso que emplea también en el *Diálogo entre un sordo médico y un vecino gangoso*. La parodia de la petición de mano en una escena con ese viejo y sordo tío Carrizales parece propia de una comedia burlesca, al igual que la conversación entre éste y Dorotea en la segunda jornada, y cabe calificar *El hospital en que cura*

26. Véase Eugenio ASENSIO, *Itinerario del entremés desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, Madrid, Gredos, 1965, pp. 86-88.

27. *El hospital en que cura amor de amor la locura*, en Diego de TORRES VILLARROEL, *Juguetes de Talía, entretenimientos del numen. Poesías cómicas que á diferentes asuntos escribió...*, Madrid, Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1795, tomo IX, p. 4.

amor, de amor la locura como tal tomando en consideración su carácter lúdico,²⁸ y el hecho de que quizás se pusiera en escena el 9 de febrero de 1732, por Carnestolendas, en un coliseo público, el de la Cruz de Madrid. En efecto, sólo la comedia burlesca o de disparates admitía tanta burla de los lugares comunes teatrales —de las canciones y sus estribillos, de las declaraciones de amor, etcétera—, tanta falta de decoro y tanta inversión de los preceptos. Además, “hemos de tener en cuenta los géneros teatrales breves y otras modalidades de índole cómica, algunas —de carácter más intelectual— ya nombradas: vejámenes, academias, pullas, fiestas de locos, etc.”,²⁹ también por el contexto en que se representa, sin duda carnavalesco y quizás doméstico, de haberse estrenado en alguna casa particular.

Tiene interés la alusión al propio autor en boca de Morton, “en traje de Astrólogo ridículo” (p. 31), un loco alquimista que remite a la figura secular del nigromante (que ya aparece en Gil Vicente), de la misma manera que la Colodra y otras figuras femeninas se entroncan con la Celestina. El lenguaje de los criados o el ingenio de Papparroña también manifiestan lo mucho que ha aprendido Torres del teatro y la narrativa barrocos, ironización incluida; valgan como pequeño botón de muestra estas réplicas:

BORUJO. Reciba
 un criado, que le llame
 cada instante, el mojarrilla,
 zurrón de gargajos.

28. Consultense Frédéric SERRALTA, “La comedia burlesca: datos y orientaciones”, en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, París, CNRS, 1980, pp. 99-125, o Loly HOLGUERAS PECHARROMÁN, “La comedia burlesca: estado actual de la investigación”, en *El teatro español a fines del siglo XVII...*, op. cit., II, pp. 467-480.

29. Esther BORREGO GUTIÉRREZ y Javier BERMÚDEZ GÓMEZ, “La comedia burlesca o el enredo verbal”, en F. B. PEDRAZA JIMÉNEZ y R. GONZÁLEZ CAÑAL, eds., *La comedia de enredo. Actas de las XX Jornadas de teatro clásico. Almagro, julio de 1997*, Almagro, Universidad de Castilla La Mancha - Festival Almagro, 1998, pp. 285-304; la cita en p. 290.

- PAPARROÑA. Mire
como trata el seo geringa,
fondo en grulla.
- BORUJO. Mas que le
machaco la rabadilla
de una coz.
- PAPARROÑA. Lo mismo hace
qualquiera caballería. *Vanse.* (p. 49b)

La exageración lleva al pastiche, y no faltan los guiños a la competencia literaria de los espectadores.

Por su parte, y paralelamente, el teatro breve de Torres Villarroel resulta ser en bastante medida epigonal, lo que quizás reduzca su valor en la historia del teatro, frente a los entremeses de Antonio de Zamora, para no volver a citar a Quiñones de Benavente, si aplicamos un baremo crítico, el de la originalidad, que no parece muy propio para juzgar el teatro, sus géneros menores y la literatura del Dieciocho. Influye también, sin duda, el lugar en que se iban a representar, pues Zamora se beneficia de estrenar en palacio y con muchos medios. Así, el teatro breve de Torres —apodado a veces “el Quevedo de este siglo”— es vinculable, en primer lugar, con el del autor del *Buscón* por su nula voluntad moralista, es decir, por el predominio de la agudeza verbal en la caricaturización de los tipos, relegando a un plano muy secundario los efectos morales de la burla.³⁰ Y, en segundo lugar, porque ambos no necesitan dramatizar las escenas de sus piezas cortas; les basta con ir sumando diálogos graciosos, a partir de una presentación (por indumentaria, movimiento corporal, gestos) del tipo muy simplificada. De nuevo hay que tener en cuenta que nos encontramos en una época anterior a las innovaciones de Ramón de la Cruz (desde comienzos

30. “Quevedo se conduciría en su sátira guiado no por el hilo de las ideas o las cosas, sino por el de las propias palabras: su juego satírico es, antes que nada, un juego verbal” (Pilar CABAÑAS, “El espectáculo verbal. Comicidad y sátira en los entremeses de Francisco de Quevedo”, en M. V. DIAGO y T. FERRER, eds., *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*, Valencia, Universitat de València-Dept. de Filologia Espanyola, 1991, p. 293).

de la década de 1760) y a las reformas en tramoya, escenografía,... del conde de Aranda.³¹

Convendría subrayar que el idiolecto de Torres busca la simpatía del público, y hay que juzgarlo como el de Quevedo, es decir, “como una elaboración a partir de fórmulas e imágenes que estaban implícitas dentro de la cultura y la sociedad en que él vive”.³² Más en la cultura que en la sociedad, pues la burla —y, por tanto, la risa— tiene por objeto a una serie de tipos no identificables en su caricaturización si no conocemos la larga codificación que les precede cada vez que aparecen en el escenario. El vejete, el negro, el fanfarrón, el estudiante (de Salamanca), el alcalde lugareño, el borracho,... traen consigo una risa de siglos. Una risa que se fundamenta en un contrato no sólo moral —esas vacaciones más o menos transgresoras y hasta inversoras de los entremeses—³³ sino lingüístico.³⁴ De todos modos, en ese tradicionalismo artístico de la codificación y de ese acuerdo lingüístico subyace —creo— el conservadurismo moral, e ideológico, de autores como Quevedo o Torres Villarroel.³⁵

31. Véase, para la evolución del sainete en el siglo XVIII, mi “Prólogo” a Ramón DE LA CRUZ, *Sainetes*, ed. de J. M. Sala-Valldaura con la colaboración de N. Bittoun-Debruyne, Barcelona, Crítica, 1996, pp. XXXIII-XLIX. Los nuevos bastidores posibilitaban una ilusión de realidad cotidiana, lo que atestiguan diversos sainetes de costumbres de Ramón de la Cruz, como *La pradera de san Isidro* (1766) y *La botillería* (1766), según Mireille COULON, *Le sainete à Madrid à l'époque de don Ramón de la Cruz*, Pau, Publications de l'Université de Pau, 1993, pp. 126-131.

32. Mercedes ETREROS, “Quevedo. De idiolecto estético a hipercodificación social”, *Revista de Literatura*, XLVII, 93 (1985), p. 47.

33. Recomendando, una vez más, la lectura de *Itinerario del entremés*, de Eugenio Asensio.

34. Desde otra perspectiva, se habla de lo mismo, de lo que el autor denomina una “función receptiva” —o sea, fática y apelativa— a propósito del uso de adagios, frases hechas, proverbios, etc. en los entremeses, en Juan Carlos DE MIGUEL Y CANUTO, “Notas para una gramática paremiológica de los entremeses del barroco español”, *Lingua e stile*, XXVII, 1 (1992), pp. 71-72.

35. Podría establecerse de nuevo otro paralelo entre ambos escritores y su manera de tratar los letrados (Quevedo) o los estudiantes y los hombres de la cultura (Torres): ambos revelan un mismo miedo a las novedades intelectuales y culturales. Estoy, pues, de acuerdo con Lía Schwartz Lerner —“El letrado en la sátira de Quevedo”, *Hispanic Review*, 54 (winter 1986)— cuando afirma: “Los retratos de letrados y los textos en los que aparecen no reflejan fielmente individuos reales. Sólo delatan la opinión de un sector conservador de la sociedad barroca que se opuso al desarrollo de una burocracia estatal y a la expansión del grupo