

## La producción entremesil de José Julián López de Castro\*

## The Entremesil Production of José Julián López de Castro

---

FEDERICO JUAN BRIANTE BENÍTEZ

Universidad de Sevilla. C / Palos de la Frontera, s/n. 41004 Sevilla (España)

[fbriante@us.es](mailto:fbriante@us.es)

Recibido: 15-1-2019. Aceptado: 22-4-2019.

Cómo citar: Briante Benítez, Federico Juan, “La producción entremesil de José Julián López de Castro”, *Castilla. Estudios de Literatura* 10 (2019): 430-475.

Este artículo está sujeto a una [licencia “Creative Commons Reconocimiento-No Comercial” \(CC-BY-NC\)](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

DOI: <https://doi.org/10.24197/cel.10.2019.430-475>

**Resumen:** José Julián López de Castro es un escritor madrileño del siglo XVIII que, pese a tener una obra literaria significativa, ha pasado prácticamente al olvido en nuestros días. Se dedicó sobre todo a la lírica y al teatro, género literario este último con el que mantenía muy estrechos vínculos dada su pertenencia a una importante familia de actores. Será su producción dramática, concretamente sus entremeses, el objeto de estudio del presente trabajo. En sus piezas breves queda latente la herencia literaria de los Siglos de Oro, que él sabe combinar perfectamente con temas dieciochescos, de modo que en sus obras se dan la mano el pasado y el presente, la tradición y la modernidad, lo antiguo y lo actual.

**Palabras clave:** López de Castro; siglo XVIII; género teatral; entremeses; tradición literaria.

**Abstract:** José Julián López de Castro is an 18<sup>th</sup> century writer born in Madrid who, despite of having a significant literary work, has gone practically unnoticed to this day. He mainly concentrated on poetry and theatre, which he maintained a close relation with, due to his membership of an important family of actors. Its dramatic production, specially his interludes (entremeses), will be the object of study of this article. The literary heritage is latent in his short pieces perfectly combined with 18<sup>th</sup> century elements, so that in his works the past and the present, the tradition and the modernity, the old and the current come together.

**Keywords:** López de Castro; 18<sup>th</sup> century; theatrical genre; interludes (entremeses); literary tradition.

---

### INTRODUCCIÓN

---

\* Este trabajo se ha realizado gracias a la financiación del V Plan Propio de Investigación de la Universidad de Sevilla.

El madrileño José Julián López de Castro pertenece, no al grupo de escritores dieciochescos considerados cultos o integrantes de la élite del poder político, sino a ese otro grupo calificado despectivamente como escritores públicos, diaristas, periodistas, papelistas..., es decir, aquellos que intentaron ganarse la vida dedicándose a las letras; estos últimos contribuyeron no poco a la profesionalización, en su época, del oficio de escritor (Álvarez Barrientos, 1992: 22-23),<sup>1</sup> pero, a pesar de ello, la historia literaria no los ha tratado, ni antes ni tampoco ahora, tan bien como a los primeros.

Aunque ya en los siglos XVIII y XIX distintas personalidades (como Álvarez de Baena [1790: 77-80] o Barrera y Leirado [1860: 221]) aportaron información sobre López de Castro, no es hasta finales del siglo XX cuando aparece el primer y único estudio monográfico que existe actualmente sobre él —hasta donde sabemos; nos referimos a la tesis doctoral de María Emilia Igartúa Landecho (1991), investigación que, aunque resulta de gran valor en cuanto primera aproximación a la figura y personalidad de López de Castro, no agota las múltiples posibilidades de estudio a las que se presta este escritor.

Por lo demás, lo que hallamos sobre López de Castro son breves noticias —a veces, meras alusiones— contenidas en estudios de carácter general, como las que le dedican Vega García-Luengos (1993: 1014), Rivera Krakowska (2009: 279-280) o Eichmann Oehrli (2013: 65). Igualmente, Aguilar Piñal (1983: 324-330; 1989: 192-193), Herrera Navarro (1993: 270) y Fernández Gómez (1993: 64, 84, 150, 220, 321, 359, 361, 429-430, 591, 703 y 956) incluyen a nuestro autor en sus respectivos catálogos.

A día de hoy, la obra de López de Castro sigue reclamando una mayor atención por parte de los estudiosos. Es por ello que hemos decidido acercarnos, a través de este artículo, a sus entremeses, con el objeto de ofrecer un análisis de los mismos a la luz de la tradición literaria de los Siglos de Oro, de la que López de Castro es heredero y a la que añade temas y preocupaciones propias de su tiempo.

---

<sup>1</sup> Véase también Álvarez Barrientos (1993).

## 1. BIOGRAFÍA Y PRODUCCIÓN LITERARIA

José Julián López de Castro, nacido en Madrid el 16 de febrero de 1723, forma parte de una familia de actores (y, en menor medida, de dramaturgos) muy importante en el teatro español.<sup>2</sup> Tras ejercer durante un tiempo como paje del vicario de Madrid y como notario apostólico en el obispado de Toledo, López de Castro opta por dedicarse a la venta de libros; de esta manera, llega a regentar hasta dos imprentas en la capital de España, una en la calle de Jesús María y otra en la del Correo, además de un puesto de libros en la popularísima Puerta del Sol. En diciembre del año 1753 se casa con María de Fuente en la iglesia de San Juan. Una década después, el 13 de marzo de 1762, muere en Madrid enfermo de hidropesía y en la miseria económica (Álvarez de Baena, 1790: 77-78; Barrera y Leirado, 1860: 221; Igartúa Landecho, 1991: 6-13).

A pesar de la indiferencia con que lo ha tratado la crítica, su producción literaria<sup>3</sup> no resulta nada despreciable; sus escritos son múltiples y vienen caracterizados, en su mayoría, por un tono festivo, jocos, satírico, de ahí que Martínez Rodríguez los catalogue como “literatura de humor” (2015: 93). Con esta vena festiva cultivó el género teatral, fundamentalmente el entremés, aunque también se le debe una comedia en verso titulada *Más vale tarde que nunca*, composición que regala momentos de gran comicidad; y la poesía lírica, con títulos tan sugerentes como *Tarifa general. Regulación curiosa de lo que se necesita para mantener una casa en Madrid; Quejas amargas y exclamaciones tiernas de todas las señoritas doncellas de labor; Relación satírica y curiosa que declara con el mayor donaire los casos, lances y chistes que pasan regularmente entre amas y criadas, pajes y mayordomos, cocheros y lacayos; Donairoso traslado de una graciosa entretenida carta que ha escrito de su letra, por mano de un amigo, el famoso Gil Brinca Tapias y las Alegres seguidillas nuevas de los granaderos, en favor y elogio de las señoras mujeres*. En estos textos, López de Castro se nos revela como un agudo observador de la realidad social, cultural e, incluso, económica, de

<sup>2</sup> El padre de nuestro autor, Manuel de Castro, era bisnieto de Pedro de Castro, el primer miembro de la saga de actores (Martínez Rodríguez, 2015: 105).

<sup>3</sup> La producción literaria de López de Castro, de la que aquí mencionaremos las obras más significativas, se encuentra repartida entre la Biblioteca Nacional de España, el Institut del Teatre de Barcelona, la British Library o la Biblioteca Nacional de Francia, entre otros centros. Para más detalles al respecto, véanse Aguilar Piñal (1983: 324-330; 1989: 192-193) e Igartúa Landecho (1991: 411-422).

su tiempo, que él supo plasmar con una técnica casi pictórica, a tenor del colorido y la precisión de muchas de sus descripciones literarias.

Algunas de sus obras están concebidas específicamente para llenar las horas de ocio de la población de la época, entre la que estaban imponiéndose nuevas formas de sociabilidad, como las tertulias, reuniones donde era frecuente la lectura compartida y a las que había que dotar, por tanto, de materiales aptos para el entretenimiento; a este deseo responderían el *Arte real de jugar a las bolas con perfección*; *El jardín de los donaires y vergel de las delicias*; o los piscatores (Ríos Carratalá, 1990: 398-400; Igartúa Landecho, 1991: 59-135), “especie[s] de almanaque[s] con pronósticos meteorológicos”,<sup>4</sup> a cuya escritura se dedicó López de Castro con bastante fruición (Cantos Casenave, 1998: 46-48). Aunque obras de pasatiempo, estas no carecían totalmente de valor instructivo, ya que en ellas es posible encontrar noticias relativas a la astrología, las artes plásticas o la literatura (sobre todo, biografías de pintores y escritores), entre otras materias.

Ahora bien, entre los textos de nuestro autor también se cuentan algunos de tono serio, como los de índole religiosa (*Festivas demostraciones gozosas*; *Místicas consideraciones doctrinales*; *Católicas reflexiones*; *La bella hija de Madrid y blasón de la Merced*; *Nuevo prodigioso triunfo del glorioso San Francisco de Asís* y *Villancicos espirituales al Nacimiento del Hijo de Dios*) o histórico-celebrativa (*Demostración gozosa de la más entrañable y fidelísima lealtad...*, romance en el que se describe la llegada de Carlos III al puerto de Barcelona en 1759, y *Elogios sobre el valor y nombre de los mayores capitanes que fueron esplendor de los siglos*). López de Castro se atrevió, incluso, con la historia de la literatura (*La comedia triunfante*).

## 2. ESTUDIO DE LOS ENTREMESES DE JOSÉ JULIÁN LÓPEZ DE CASTRO

El entremés, cuyos orígenes se remontan —como mínimo— al siglo XVI, ocupaba un puesto muy destacado en la estructura / organización de los espectáculos teatrales en la España del Antiguo Régimen. Solían representarse normalmente entre el primer y el segundo acto de la obra principal (Cotarelo y Mori, 1911: ii-iii; Huerta Calvo, 2001: 15), con el

---

<sup>4</sup> <http://dle.rae.es/?id=TCGEXir> (17-11-2018).

objetivo de “divertir y alegrar al auditorio” (*Diccionario de Autoridades*).<sup>5</sup> En muchas ocasiones, este subgénero<sup>6</sup> dramático determinó la mejor o peor recepción de la función teatral (Buezo Canalejo, 2012: 12), ya que bastantes espectadores acudían a los corrales de comedias (coliseos, posteriormente) atraídos sobre todo por el encanto de estas piececitas, como reconoce Andioc (1976: 12) para el caso del siglo XVIII.

Centrándonos ya en la producción entremesística de López de Castro, de ella solo nos ha llegado un conjunto de diez composiciones<sup>7</sup> en verso, algunas de las cuales se publicaron en sueltas y otras se difundieron incluidas en piscatores —antes aludidos; estos son sus títulos: *El informe sin forma*; *Los áspides de Cleopatra*; *El castigo de un celoso*; *El derecho de los tuertos*; *Los indianos de hilo negro*; *El galán duende y la cuenta de Nochebuena*; *Un ventero y un ladrón, ¿cuál es mayor?*; *El gato*; *Los sastres desastrados* y *Los médicos a la moda* (Barrera y Leirado, 1860: 221; Igartúa Landecho, 1991: 144).<sup>8</sup>

A continuación, abordaremos el análisis literario de estas diez obras,<sup>9</sup> deteniéndonos en los siguientes puntos: morfología y temas, personajes y estilo.

<sup>5</sup> Consulta realizada a través del *Nuevo tesoro lexicográfico de la lengua española* (NTLLE); <http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtlle> (21-09-2018).

<sup>6</sup> Empleamos el término *género* para referirnos a los tres grandes grupos que se han considerado en la tradición (es decir, lírica, narrativa y teatro) y el de *subgénero* para las posibles divisiones que se establezcan dentro de cada uno de aquellos grupos; de ahí que hablemos del entremés como subgénero del teatro.

<sup>7</sup> A día de hoy, no es posible fechar con precisión y seguridad cada uno de los entremeses de López de Castro debido a la falta de datos al respecto. Los testimonios que se han conservado de estas obras, en muchos casos, no están datados. A esto hay que sumar que se desconocen las fechas en que dichos entremeses se habrían representado (salvo en tres casos, como se dirá más adelante: *Los indianos de hilo negro*, *El informe sin forma* y *Los médicos a la moda*).

<sup>8</sup> Además de las diez obras mencionadas, Álvarez de Baena (1790: 79) y Barrera y Leirado (1860: 221), entre otros estudiosos, atribuyen a López de Castro un entremés titulado *El barbero de repente*. Fernández Gómez (1993: 84), en su *Catálogo de entremeses y sainetes del siglo XVIII*, no especifica la localización de los testimonios de esta pieza, a diferencia de lo que hace con el resto de entremeses de López de Castro. Tampoco nosotros logramos localizar ningún testimonio de *El barbero de repente*, razón por la que no lo hemos incluido en nuestro trabajo.

<sup>9</sup> Para la localización de los diez entremeses anteriormente mencionados y que aquí vamos a estudiar, véanse los citados trabajos de Aguilar Piñal (1983; 1989), Igartúa Landecho (1991) o Fernández Gómez (1993). Nosotros nos limitaremos a indicar, en cada caso, la procedencia de los testimonios empleados para las citas textuales que recogemos en el presente artículo.

## 2. 1. Morfología y temas

Atendiendo a la estructura o morfología que presentan, los diez entremeses conservados de López de Castro podrían catalogarse como “de acción” (Huerta Calvo, 2001: 87); esta modalidad entremesil, una de las más frecuentes —según Buezo Canalejo (2012: 17)—, se basa en la ejecución de una burla, habida cuenta de que, como subraya Asensio, “en el entremés la óptica jocosa lo deforma todo, el ambiente cómico quita seriedad al acontecer y al personaje: el dolor y la maldad son presentados esencialmente como resortes de hilaridad, el campo de observación se reduce a las zonas inferiores del alma y la sociedad” (1971: 39). Dicha burla puede estar motivada por distintos factores, principalmente de carácter amoroso o pecuniario, lo que nos servirá para clasificar los diez entremeses estudiados en este artículo en dos grandes grupos, basándonos en Huerta Calvo (2001: 88-90): burla de carácter amoroso y burla propiamente dicha.

### — Burla de carácter amoroso

Los entremeses aquí incluidos se centran en el tema de la honra, pero visto desde una perspectiva cómica: en cuanto piezas donde impera el mundo al revés, en las obras entremesiles los sentimientos y deseos particulares se acaban imponiendo sobre la honra familiar, las pretensiones individuales sobre las convenciones de la sociedad (Fernández Oblanca, 1992: 306-307). A este fin subversivo contribuye la burla ejecutada en el entremés, cuyos destinatarios pueden ser desde el marido hasta el padre / hermano / tío de la mujer protagonista, representantes todos ellos del orden patriarcal establecido.

Entre las composiciones en que la burla va dirigida al marido de la mujer, únicamente tenemos *El castigo de un celoso*,<sup>10</sup> donde asistimos a

---

<sup>10</sup> La autoría de este entremés no está del todo clara. Críticos como Héctor Urzáiz Tortajada (2002: 241) lo atribuyen a Francisco de Castro (1672-1713). No obstante, sobre este último dramaturgo, calificado por Cotarelo (1911: cxviii) como el “principal entremesista de fines del siglo XVII y primeros diez años del siguiente”, ha publicado una tesis doctoral en 2015 Ramón Martínez Rodríguez, en la que descarta que Francisco de Castro hubiera escrito *El castigo de un celoso* (Martínez Rodríguez, 2015: 104 y 345). Por nuestra parte, siguiendo a Álvarez de Baena (1790: 79), Barrera y Leirado (1860: 221) y, más recientemente, Aguilar Piñal (1983: 328), consideraremos *El castigo de un celoso* como obra de López de Castro, aunque siempre con cautela y en espera de futuras investigaciones.

las desavenencias matrimoniales entre la joven Lucrecia y Domingo, un vejete celoso y, al mismo tiempo, mujeriego.

Este entremés nos sitúa en el Domingo de Carnestolendas, razón por la cual Lucrecia quiere salir a disfrutar de la jornada, a lo que se opone su marido por temor a que la joven se vea expuesta a otros galanes mozos; de este modo, decide dejarla encerrada en casa, mientras que él se marcha al Prado en busca de otras mujeres a las que cortejar, bajo la excusa de que va a hacer obras de caridad. Una vecina, de nombre Preciosa, que ha encontrado en la escalera la llave de la casa, acude en auxilio de Lucrecia, a la que escucha dar voces lamentando haberse casado con un viejo: “¿Que haya mujer, mal haya su rodete, / que se arroje a casar con un vejete?” (p. 4).<sup>11</sup> Tras ponerse al corriente, por medio de la vecina, de los escarceos amorosos de su marido, Lucrecia resuelve vengarse de este con la ayuda de Preciosa. Con esa intención, ambas mujeres se dirigen al Prado disfrazadas de majas y allí se encuentran con Domingo; este, que no las ha reconocido, se les insinúa, momento en el que aparece un bravucón, cómplice de la burla, que, en actitud desafiante, atemoriza al vejete. Instantes después, Lucrecia declara su verdadera identidad, lo que deja atónito a Domingo, que se sentía muy seguro de la reclusión doméstica de su esposa. Humillado y arrepentido, el vejete implora el perdón de Lucrecia, a la que le promete cambiar de actitud:

VEJETE	Yo soy quien, ya rendido con piedades, espera perdonéis mis necesidades. Baila y danza los lunes y domingos. Hártate de fandangos y respingos, [...] (p.15).
--------	--

Para la creación de este entremés, López de Castro contaba con varios antecedentes en la tradición literaria, entre los que destacamos *El viejo celoso*, de Miguel de Cervantes, y *Los refranes del viejo celoso*, tradicionalmente atribuido a Quevedo.<sup>12</sup> Estos dos maestros entremesistas

<sup>11</sup> Citamos este entremés según un ejemplar de la Biblioteca Nacional de España, signatura: R/18268(6). A la hora de citar, y con objeto de hacer accesible la lectura, modernizamos la ortografía, si bien se respetan ciertos rasgos morfosintácticos (por ejemplo, los demostrativos compuestos, como *aqueste*), para conservar hasta cierto punto la idiosincrasia de los textos.

<sup>12</sup> Aunque algunos críticos, como Madroñal Durán (2013), adjudican *Los refranes del viejo celoso* al toledano Luis Quiñones de Benavente.

abordan en sus respectivas piezas el mismo tema, el de la joven malcasada con un viejo, quien, arrastrado por unos celos enfermizos, somete a aquella a una vigilancia y encierro continuos; así se advierte en la obra del autor alcalaíno:

LORENZA Que no quiero riquezas, señora Ortigosa; que me sobran las joyas, y me ponen en confusión las diferencias de colores de mis muchos vestidos; hasta eso no tengo que desear, que Dios le dé salud a Cañizares; más vestida me tiene que un palmito, y con más joyas que la vedriera de un platero rico. No me clavara él las ventanas, cerrara las puertas, visitara a todas horas la casa, desterrara della los gatos y los perros, solamente porque tienen nombre de varón; que, a truco de que no hiciera esto y otras cosas no vistas en materia de recato, yo le perdonara sus dádivas y mercedes.

HORTIGOSA ¿Que tan celoso es?

LORENZA ¡Digo! que le vendían el otro día una tapicería a bonísimo precio, y por ser de figuras no la quiso, y compró otra de verduras, por mayor precio, aunque no era tan buena. Siete puertas hay antes que se llegue a mi aposento, fuera de la puerta de la calle, y todas se cierran con llave; y las llaves no me ha sido posible averiguar dónde las esconde de noche (Cervantes Saavedra, 1987: 205-206).

Y en los siguientes versos de *Los refranes del viejo celoso*:

VEJETE	¿Queréisme mucho, a fe?
JUSTA	¿Luego, no os quiero? (¡Ay, mi Rincón, por verte ya me muero! [Ap.] Tanto os quiero por ser de vos querida, que a un rincón me estaré toda mi vida; <i>y pues gustáis de verme retirada</i> os prometo estar siempre arrinconada, [...] (Buezo Canalejo, 2012: 64-65. La cursiva es mía).

Como vemos, tanto el entremés de López de Castro como los de Cervantes y Quevedo comparten un mismo fondo común: los celos del vejete y, como consecuencia de estos, el encierro de la mujer en el domicilio. Con el fin de solucionar o, al menos, aliviar, el estado de desesperación que este aislamiento del mundo exterior produce en las jóvenes esposas, se ponen en marcha distintos mecanismos para escarnecer al obstinado vejete; es en este punto donde varía la influencia de Cervantes y Quevedo sobre López de Castro. Del autor del *Quijote* provendría, por



ejemplo, el hecho de que sea una vecina, Preciosa, la que colabore con Lucrecia para el escarmiento de Domingo; recordemos que, en *El viejo celoso*, es también una vecina, de nombre Ortigosa, la que ayuda a Lorenza a escapar momentáneamente del tedio en que vive junto al anciano Cañizares: fingiendo que viene a vender un guadamecí, Ortigosa introduce en casa de Lorenza a un galán, con el que esta última mantiene un encuentro amoroso en su alcoba. Aunque es evidente que la aparición de los cuernos<sup>13</sup> supone una ridiculización, por parte de Cervantes, de los viejos que gustaban de casarse con muchachas, el autor alcalaíno no lleva dicho escarnio hasta el extremo, como sí hará Quevedo en *Los refranes del viejo celoso*; aquí, el vejete no solo resulta objeto de la bufa de los distintos personajes del refranero que desfilan a lo largo del entremés, sino que, como culmen de la chanza, acaba siendo apaleado al final de la composición; igual ocurre en la pieza de López de Castro, donde Domingo recibe un buen vapuleo:

LUCRECIA	En pago de una astucia tan tirana, has de llevar ahora una sotana.
MAJO	Empiécese la tunda, que le hunda.
PRECIOSA	¡Va de tunda!
VEJETE	¡Zapato!
TODOS	¡Va de tunda! <i>Zúrranle.</i>
	[...]
PRECIOSA	Toma vej[a]rrancón.
VEJETE	¡Llamen a un fraile!
MAJO	El baile falta ahora.
TODOS	¡Vaya el bayle! <i>Bailan.</i>
	[...] (pp. 15-16).

Si observamos, Domingo, ante la desesperación por el apaleamiento, invoca a la Iglesia (a través de la figura de un fraile) para pedir confesión —según interpretamos—, hecho este que remitiría nuevamente a *Los refranes del viejo celoso*, donde el vejete acababa el entremés con las palabras “iglesia pido” (v. 268), aunque, en este último caso, no lo haga por deseo de recibir el sacramento de la confesión, sino para solicitar refugiarse en un templo con vistas a evitar la paliza (Buezo Canalejo, 2012: 74).

<sup>13</sup> Al respecto de la cornudez, véase Martín (2006).

Como anunciábamos más arriba, hay entremeses en que la burla amorosa no la sufre el marido sino el tutor (siempre masculino, ya sea el padre o, en su lugar, un hermano o un tío) de la mujer protagonista, por hallarse esta soltera. En este grupo, al que se adscribe una gran parte de los entremeses de López de Castro, la complejidad del enredo varía según el número de personajes que participan en la argucia ideada por el galán para liberar a la dama de las manos de su tutor; este último se presenta como el principal obstáculo de las pretensiones amorosas del galán, puesto que, al igual que Domingo con Lucrecia en *El castigo de un celoso*, el tutor somete a la dama a una vida de encierro y llena de penalidades; así lo denuncia, por ejemplo, Marta en *El galán duende o la cuenta de Nochebuena*, cuando aquella se queja ante Trabuco de que su hermano Naranjo la priva incluso del alimento, dado el carácter tacaño de este:

MARTA

¡Oh Trabuco, que el alma me desnucas,  
cuando de arriba abajo me trabucas!  
Trabuquito de amor, que, taimadazo,  
has dado a mi desdén un trabucazo.  
En mirar tu garbito, sin dobleces,  
la dichosa soy yo treinta mil veces,  
pues sujeta a las iras de un hermano,  
tan codicioso, mísero y tirano,  
que por hilar doblones como estambre,  
nos tiene todo el año muertas de hambre;  
porque su calendario, sin clemencia,  
dice todos los días “abstinencia”,  
pues solo con la sopa que previene,  
nos deshace más bien que nos mantiene;  
y cuando mejor cena una alma en pena,  
dos ciruelas, no más, una alma-cena.  
Vivo con tal dolor, que, enflaquecida,  
mi muerte busco ya (pp. 67-68).<sup>14</sup>

Ante el lamentable estado de su amada, Trabuco planea introducirse esa Nochebuena en casa de Marta, lo que hará disfrazado de duende para asustar a Naranjo y posibilitar la huida de la joven. El empleo del disfraz como componente de la burla amorosa (al igual que sucedía en *El castigo*

---

<sup>14</sup> Este entremés fue publicado en *El piscator de las damas o Los cármenes de Granada* (1756). Citamos según un ejemplar de este piscator conservado en la Biblioteca Nacional de España, signatura: RI/342<18>(2)

*de un celoso*, donde Preciosa y Lucrecia se disfrazaban de majas —recordemos—) se revela como una manifestación más de la influencia que ejerció la fiesta del Carnaval sobre el teatro breve, como han señalado Asensio (1971: 20), Fernández Oblanca (1992: 54), Catalina Buezo (2012: 10-11) o Martínez Rodríguez (2015: 176), entre otros estudiosos. Asimismo, hay que decir que el que Trabuco se haga pasar por un duende se incardina dentro de la tradición entremesil, como veremos seguidamente.

La presencia de los duendes en la literatura española está lejos de ser anecdótica; por mencionar sólo dos ejemplos destacados en el ámbito del teatro, en el siglo XVII tenemos *La dama duende* (1636), de Calderón de la Barca, y en el XVIII la comedia *Duendes son alcahuetes y el espíritu foletto* (1709), de Antonio de Zamora (Doménech Rico, 2005; Londero, 2008; Cousillas Rodríguez, 2010). Si nos centramos en el subgénero del entremés, cabe mencionar *El duende*, de Diego de Torres Villarroel, una divertida composición en la que Lechuza asume la apariencia de un duende para afrentar al marido de su amante Sebastiana. Más allá de la posibilidad de que López de Castro pudiera haberse inspirado en esta pieza del escritor salmantino para *El galán duende o la cuenta de Nochebuena*, lo que apreciamos es que ambos entremesistas manejan una misma concepción (tradicional) de los duendes, es decir, la de espíritus de la naturaleza que acostumbraban a habitar casas, en las que podían manifestarse durante la noche con objeto de cometer fechorías contra los residentes del lugar (Canales y Callejo Cabo, 2003: 28-31); así, en el entremés de Villarroel, cuando el marido de Sebastiana, con el ridículo nombre de Mamarria, regresa a su casa por la noche, después del trabajo, aquella lo recibe a oscuras y le hace creer que el culpable de esa penumbra es un duende que mora en la vivienda; después de entrar a tientas en la casa, Mamarria es acometido por Lechuza, el supuesto duende:

SEBASTIANA

Aguarda un poco.

Apaguemos la luz, y entre este loco,  
y apenas haya entrado el mazacote,  
ánimo, sacristán, y ande el garrote.

*Apagan la luz, abre Sebastiana la puerta y entra  
tanteando Mamarria.*

MAMARRIA

San Buen Ladrón, qué oscuro.

SEBASTIANA

Alza la zanca,

si no quieres pegarte con la tranca.

- MAMARRIA                   ¿Por qué la picarona no ha traído luz al señor Mamarria, su marido?
- SEBASTIANA                Calla: ya de decirlo estoy podrida, que el duende no me deja cosa viva; no hice más esta noche que traerla y el duende la apagó.
- MAMARRIA                   Pues encenderla.
- SEBASTIANA                ¿Qué avechucho es el duende, o qué demonio, que tanto nos joroba?  
*Dale el sacristán un porrazo.*
- MAMARRIA                   ¡San Antonio!  
¿Quién me llama a la espalda?  
*Dale de nuevo.*
- ¡Ay mis jamones!
- Aquí andan más de veinte procesiones de brujos. ¡Ay!
- SEBASTIANA                Mamarria, no lo entiendes, que no te pega el brujo, sino el duende.
- MAMARRIA                ¿Duendes son éstos? ¡Ay, mis espinillas!  
*Tropieza.*  
Pues, ¿qué deben al duende mis costillas?  
[...] (Torres Villarroel, 1744: 56-57).

Tras estos parlamentos subyace, por otro lado, la asociación, existente desde antiguo (Canales y Callejo Cabo, 2003: 43-45), entre los duendes y el diablo (“¿Qué avechucho es el duende, o qué demonio, / que tanto nos joroba?”), idea que reaparece más adelante en esta misma pieza: tras el incidente con el duende fanfarrón, Mamarria se dirige a la taberna para cenar; en ese tiempo, Sebastiana proyecta que Lechuza vuelva a abordar a su marido esa misma noche mientras duerme. Cuando Mamarria, de regreso de la taberna, se dispone a entrar de nuevo en la casa, escucha hablar a su mujer, a la que creía sola, con Lechuza, lo que despierta sus sospechas. Al interpelar a Sebastiana sobre la identidad de su oculto interlocutor (“[...] ¿quién es ese duende que platica / con vos y a mí en los lomos me repica?” [Torres Villarroel, 1744: 64]), la mujer responde que se trata de un diablo, lo que hace que Mamarria la tilde de bruja y de hechicera, entre otros atributos.

Igualmente, en *El galán duende o la cuenta de Nochebuena*, en el transcurso de la disputa que mantiene Naranjo con su criado Candonga, al

que aquel acusa de ladrón, se apaga la luz que porta el hermano de Marta, ocasión que aprovecha Trabuco para, fingiéndose duende, salir al encuentro de Naranjo y propinarle varios golpes, como sucedía en la composición de Villarroel. El pobre Naranjo, que, junto a la tacañería, sobresale por su carácter timorato, reacciona del siguiente modo cuando se ve a oscuras:

NARANJO

[...]

¿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.*

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 zurriagazos (p. 75).

Como vemos, del mismo modo que en Villarroel, la intervención del duende se la vincula, en cierta manera, a la del demonio, algo que se observa nuevamente en los versos finales del entremés:

TODOS

Venga y vaya.  
Sepan en este chiste  
los mentecatos,  
que en las casas que hay duende  
es que anda el diablo (p. 77).

A veces, para la ejecución de la burla amorosa, el galán cuenta con la colaboración de uno o varios amigos; es el caso de las piezas tituladas *Los sastres desastrados* y *El informe sin forma*.

En la primera composición, Tarugo se muestra desesperado ante su amigo Malayas a causa del amor que siente por Catuja, una relación a la

que se opone el licenciado Cornelio Oruga, tío de la joven. A sabiendas de que Cornelio había encargado unos hábitos<sup>15</sup> a un sastre y de que este último se encontraba indispuerto, Malayas propone a Tarugo hacerse pasar por oficial del sastre con el fin de franquearse el paso a casa de Catuja y poder librarla de su tío.

Una vez infiltrados en el domicilio, Tarugo y Malayas, ambos “*de sastres ridículos*” (p. 8),<sup>16</sup> le prueban a Cornelio una sotana,<sup>17</sup> que, al quedarle pequeña, se desgarran; en un intento de recomponer la contrahecha vestidura, los falsos sastres dan en el suelo con el vejete, al que Tarugo apalea, mientras que Malayas facilita la huida de Catuja; merece la pena reproducir parte del fragmento, por su gran eficacia cómica:

TARUGO	Cuando usted quiera.
VEJETE	Para luego es tarde.
	<i>Pónenle la sotana ridículamente.</i>
TARUGO	Meta usted por aquí.
VEJETE	¡Qué borricones!
	Pregunto, ¿las sotanas son calzones?
TARUGO	Para que entre derecha, así se trama.
VEJETE	Tan derecho te vayas a la cama.
TARUGO	Pues entre por acá.
VEJETE	¿Qué haces, tronera?
TARUGO	¿Pues no ha de ir la sotana a la trasera?
VEJETE	¡Ni por pienso! ¡Jesús, qué bestiecillas!
TARUGO	¿Pues dónde ha de caer?
VEJETE	En tus costillas.
TARUGO	Vaya ahora por arriba.
VEJETE	Ya está entrada.
TARUGO	Cierto que le está a usted pintiparada.
VEJETE	Quedo, diablo, que son tus manos duras.
TARUGO	Aquesto es asentarle las costuras.
VEJETE	¿Qué asentaduras? Chupavinajeras, lleve el demonio tus asentaderas.
TARUGO	De verle tan galán estoy absorto.

<sup>15</sup> Como ya se ha dicho, Cornelio Oruga es licenciado, de ahí que él vista *hábitos*, palabra esta que, empleada en plural, significa, según la Real Academia Española, “vestido talar propio de los eclesiásticos y *que usaban los estudiantes*, compuesto ordinariamente de sotana y manteo” (La cursiva es mía); <http://dle.rae.es/?id=Jvcxrlo> (09-12-2018).

<sup>16</sup> Citamos según un ejemplar conservado en la British Library, signatura: 11726.aa.1.(5.)

<sup>17</sup> La sotana consiste en una de las dos partes de los hábitos; véase lo comentado en una nota precedente.

VEJETE Digo, señor maestro, esto está corto.  
 TARUGO Ello dará de sí, no se me enoje.  
 VEJETE Por aquí está muy ancho.  
 TARUGO Luego encoge.  
 VEJETE Digo, maestro, aquí tengo una arruga.  
 TARUGO Pues tire usted, señor Cornelio Oruga.  
 VEJETE Ya tiro.  
 TARUGO Tire más. *Rásgase la sotana.*  
 VEJETE Ya voy, bolonios.  
 Adiós, sotana, con cien mil demonios.  
 [...] (pp. 9-11).

Tras el incidente, Tarugo se reúne con Malayas y Catuja; los tres se presentan de nuevo ante Cornelio Oruga, que, a todo esto, había llamado a su criado Tragaldabas para vengarse de los burladores sirviéndose de un puñal. Viendo que Catuja estaba determinada a unirse con Tarugo, el licenciado acaba consintiendo la relación entre su sobrina y el sastre impostor.

El argumento de este entremés remite, ineludiblemente, al de *El zapatero y don Terencio Catalana*, atribuido por Emilio Cotarelo (1911: lxxxix) a Antonio Enríquez Gómez, poeta y dramaturgo conguense del siglo XVII. Las analogías entre esta pieza y la de López de Castro son más que evidentes, a saber: en la obra de Enríquez Gómez, el vejete, de nombre Terencio, ha mandado llamar a un zapatero; puesto al corriente de ello por medio de su amigo Estefanio, Gerundio, joven que ama a Juana, la hija del vejete, acude a casa de Terencio haciéndose pasar por oficial de zapatería; mientras Gerundio intenta calzar a Terencio unos zapatos que le quedan pequeños, con los que consigue tirar al viejo en el suelo, Juana huye acompañada de Estefanio.

Respecto a *El informe sin forma*, lo que separa esta composición de *Los sastres desastrados* es, fundamentalmente, la burla que sufre el tutor de la joven, que consiste en exponerle un pleito disparatado con el que entretenerlo mientras se produce la fuga de la muchacha; de este modo, se continúa con la línea argumental marcada por entremeses áureos como *La burla de Pantoja y el doctor*, de Agustín Moreto (Lobato, 1989, 2003) o *El pleito del mochuelo*, de autor anónimo (Cicchetti, 2008).

Zapatilla, el galán protagonista de *El informe sin forma*, llega acompañado de su amigo Trullo a casa de Escotofía, amada de aquel, a quien su padre (el doctor Moreno) pretende casar con un hombre pudiente esa misma noche contra la voluntad de la joven. Zapatilla se presenta ante

el doctor Moreno como un forastero, bajo el rimbombante nombre de “Don Cornelio Crisanto Berenjenas”, y entabla conversación con el vejete; este, hombre avaricioso, toma a su extraño interlocutor por alguien importante, un hidalgo, un cortesano (“¿Don Crisanto? ¡Qué bueno! ¡Grande hidalgo! / [...] / Cortesano parece el forastero” [p.5]),<sup>18</sup> de quien pretende obtener algún beneficio económico con el que costear la proyectada boda de Escotofía; pero lo que al principio parecía un negocio prometedor, pronto se vuelve contra el vejete: el desatinado litigio sobre monos y monas propuesto por Zapatilla hace perder la paciencia al doctor Moreno en poco tiempo, el suficiente para que Escotofía escape de la casa ayudada por Trullo, que se ha hecho pasar por un criado de Zapatilla; reproducimos parte del fragmento:

ZAPATILLA

No lo dirá más claro un pajarito.  
 Para obviar controversia con las partes,  
 se hizo un ajuste entre los dos un martes;  
 este fue, que al vecino se le diese,  
 siendo mona, la cría que pariese;  
 y que al contrario, si saliese macho,  
 le tocase a mi tío su despacho.  
 Llegó el tiempo del parto deseado  
 y con él quedó el pleito más trabado,  
 porque lo que parió la pobrecita  
 un mono fue, señor, hermafrodita,  
 lo cual no ignora ya ningún gabacho,  
 que es hembra ni es tampoco macho.  
 No le estuvo tan mal esto a mi tío,  
 como le estuvo al pobre del judío,  
 pues la Mica, según depone el padre,  
 en las manos murió de la comadre;  
 lo que se debe hacer de la resulta  
 aquella, y esta parte dificulta,  
 y por desvanecer aqueste duelo,  
 la cría le vendieron a mi abuelo.

[...]

VEJETE

¡Jesús! ¡Válgame Dios lo que ha ensartado!  
 Hombre, ¿qué has dicho? ¿Estás endemoniado?  
 Ya has llegado a apurarme la paciencia. (pp. 12-13).

<sup>18</sup> Citamos este entremés según un ejemplar de la Biblioteca Nacional de España, signatura: T/55359/87



Otro vejete al que se le plantea un pleito desatinado es don Cagurria Mamatesa, en *El derecho de los tuertos*. No obstante, en este entremés, a diferencia de los vistos anteriormente, el único interesado en la burla no es el galán, sino también algunos de los amigos y/o cómplices de este, quienes, casualmente, se hallan enamorados de las hermanas de la dama principal; así, *El derecho de los tuertos* comienza con la desazón de Badulaque a causa de su pasión por Tarumba; poco después, nos enteramos de que Zangandungo, uno de los amigos a los que Badulaque expresa su congoja amorosa, también quiere a Quiteria, hermana de Tarumba:

ZANGANDUNGO	¿Y ese vejete cuitado no tiene otra hija también, hermana de sus hermanos, que llaman doña Quiteria?
BADULAQUE	Sí, señor, que cumple años a quince del mes de enero, víspera de San Fernando.
ZANGANDUNGO	Pues, amigos, yo por ella el vientre tengo tan malo, que al punto que me da un aire, despido truenos y rayos (s.p.). <sup>19</sup>

Por si fuera poco, a esta pléyade de amantes se suma también el criado del tutor en *Los médicos a la moda*;<sup>20</sup> en esta composición, el criado bobo del vizconde de Malpaga siente atracción por Pretona, Melchora y Fabiana, las tres hermanas de su amo, quienes, a su vez, son amadas por Bartolo, Tarugo y Gerundio, respectivamente. El criado facilita la entrada de estos en casa del vizconde con la ilusión de que los tres jóvenes, cuyos

<sup>19</sup> Citamos este entremés según un ejemplar de *El piscator de las damas o La quinta de Manzanares* (1753), en el que fue incluida la pieza; Biblioteca Nacional de España, signatura: RI/342<15>(3)

<sup>20</sup> De *Los médicos a la moda*, entremés que ya Álvarez de Baena (1790: 79) adjudicó a José Julián López de Castro, existe otra versión manuscrita con variantes que parece anterior (Andioc y Coulon, 1996: 911) y que se localiza en la Biblioteca Nacional de España (signatura: MSS/14599/6) bajo el título *Los médicos del agua*; este último texto, en opinión de Andioc y Coulon (1996: 775) o Urzáiz Tortajada (2002: 241), sería obra de Francisco de Castro, al que antes aludimos. Dicha atribución ha sido rechazada, más recientemente, por Ramón Martínez Rodríguez (2015: 104 y 345) en favor de José Julián López de Castro. Siguiendo a este último crítico, nosotros aceptamos la autoría del dramaturgo madrileño.

sentimientos él desconoce, le ayuden en sus cuitas amorosas con las hermanas. Para camuflar su verdadera identidad, Bartolo, Tarugo y Gerundio se disfrazan de médicos, hecho este que nos conduce, una vez más, a la tradición entremesil hispánica de los Siglos de Oro (por ejemplo, al *Entremés de un viejo que es casado con mujer moza*, una obra conservada en la Biblioteca Nacional de España<sup>21</sup> e inspirada -según Huerta Calvo [2001: 96]- en la jornada X del *Decamerón* de Boccaccio; en ella, el doctor Albaida se infiltra en casa de su amante en ausencia del vejete, gracias a la intervención del criado Chuzón).

No el de médico, sino el de indiano, es el disfraz que adoptan Bartolo, Martincho y el gracioso en *Los indianos de hilo negro*, con vistas a burlar a don Judas Rompesquinas, el vejete y padre de Catanla, Pretona y Pacorra, las respectivas amadas de aquellos tres. Al igual que en la obra anterior, también aquí encontramos a un lacayo, de nombre Mendrugo, enamorado de una de las hijas de su amo (concretamente, de la segunda). Mendrugo traiciona la confianza de don Judas y accede a colaborar con los tres hombres, bajo una promesa de matrimonio con Pretona; promesa que, claro está, no llega a cumplirse, con la consiguiente indignación del criado, que se enfrenta violentamente a los burladores al final de la pieza dramática:

MENDRUGO	Pretona de mis tripas, por quien fina me aflojo tantas veces la pretina, abracémonos, hija, antes del parto.
GRACIOSO	Detente, alcahuetón de tres al cuarto.
MENDRUGO	¿Por qué?
GRACIOSO	Porque estas niñas son muy diestras, señoras mías.
TODAS	Y criadas vuestras.
MENDRUGO	Primero os darey morte.
GRACIOSO	Esa es camorra.
MENDRUGO	¡Pues que corra la sangre!
TODOS	¡Pues que corra!
LAS DAMAS	¡Ay, que se matan! ¡Ay, lo que me alegro! (pp. 15- 16). <sup>22</sup>

<sup>21</sup> Biblioteca Nacional de España, signatura: MSS/14513/1. Cotarelo (1911: 62-65) también recoge este entremés en su *Colección*.

<sup>22</sup> Citamos según un ejemplar de la Biblioteca Nacional de España, signatura: R/18262(12). Esta pieza también puede leerse en la antología de Ripodas Ardanaz (1986: 9-21) sobre el indiano en el teatro breve.

Por lo demás, el desenlace de esta obra no dista del que presenta la gran mayoría de los entremeses analizados más arriba —de ahí que apenas nos hayamos detenido en este aspecto—, es decir, don Judas Rompesquinas descubre la chanza de la que ha sido víctima y, cuando se dispone a vengar el agravio provisto de algún tipo de arma (en este caso, un asador, lo que acentúa el perfil ridículo del personaje), los galanes y las damas le obligan a consentir la relación amorosa entre ellos.

Concluiremos este grupo de entremeses de burla amorosa hablando de *Los áspides de Cleopatra*, una obra que difiere bastante de las que hemos estudiado hasta el momento, pero que incluimos aquí ya que aborda, en parte, el tema del amor. Su principal particularidad reside en la ausencia de un vejete al que chasquear. Cinco son los personajes intervinientes en este entremés: Meregildo, Zaragalla, Holofernes, una marquesa y su criada. Los dos primeros, a los que se les caracteriza como majos, se hallan enamorados de ambas mujeres, Meregildo de la marquesa y Zaragalla de la criada, de modo que hablan con Holofernes, paje de la marquesa, para que este les proporcione algún medio con el que poder entrar en casa de la aristócrata. De este modo, Holofernes informa a ambos hombres de que la marquesa, llamada Paca Cantimploras, organiza una tertulia por las noches en la que admite a todo el mundo, lo que anima a Meregildo y Zaragalla a acudir a dicha tertulia. Una vez en ella, a modo de entretenimiento, Meregildo participa con Paca Cantimploras en la representación de una obra dramática, en el transcurso de la cual ambos entablan una riña en la que se profieren insultos:

MARQUESA	Mírame.	
MEREGILDO	¿Yo mirarte? ¡Ay, qué poleo!	
MARQUESA	Préstame una peseta.	
MEREGILDO	Ya te veo.	
MARQUESA	¡Oh bruto zascandil!	
MEREGILDO	¡Oh sucia perra!	(p. 14). <sup>23</sup>

— Burla propiamente dicha

En los entremeses reunidos bajo este marbete “asistimos a la escenificación de una burla, engaño o estafa, casi siempre asociada a lo material: robo de prendas, de dinero, de alimentos...” (Huerta Calvo, 2001: 88),

<sup>23</sup> Citamos según un ejemplar de la Biblioteca Nacional de España, signatura: T-25794

dentro de esa visión materialista/carnavalesca del mundo en la que se desenvuelven las piezas de teatro breve. Dos son —hasta donde sabemos— los entremeses que López de Castro dedica a este asunto: *Un ventero y un ladrón, ¿cuál es mayor?* y *El gato*.

En relación a la primera obra mencionada, cabe recordar la tradición entremesil áurea sobre ventas y venteros, con piezas como *La venta*, de Quevedo, el *Entremés del ventero*, de Benavente, y *Este lo paga*, de Jerónimo de Cáncer; es este último texto el que, a nuestro parecer, habría servido como modelo a José Julián López de Castro, quien, sin lugar a dudas, conocía bien la producción literaria de Cáncer, a tenor de la presencia del oscense en otras obras del autor madrileño.<sup>24</sup> El argumento de *Este lo paga* es el que sigue: varios tunantes van a una venta, donde pretenden comer de balde en ausencia del dueño del local. Después de una suculenta comida, los gorriones simulan no ponerse de acuerdo sobre quién ha de saldar la cuenta, de modo que deciden tapar los ojos al criado del ventero para que sea este quien escoja al pagador, situación que aprovechan para salir huyendo. Cuando el ventero llega al lugar, el criado se agarra a él tomándolo por el deudor, a lo que aquel reacciona violentamente repartiéndole una tunda de palos. Así recoge este mismo momento López de Castro en *Un ventero y un ladrón, ¿cuál es mayor?*:

CHUPACANDILES	¿Qué haces, jumento, macho de tahona? <i>Agarra Tragaldabas a Chupacandiles.</i>
TRAGALDABAS	Usté, usté ha de pagar la merendona.
CHUPACANDILES	¿Qué merendona, simple, burro, cesto? <sup>25</sup> <i>Desatápale Chupacandiles a bofetones.</i>
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! (p. 13). <sup>26</sup>

<sup>24</sup> Por ejemplo, en *El jardín de los donaires y vergel de las delicias* de López de Castro (1756: 32-33 y 36-37), se incluyen varias décimas de Jerónimo de Cáncer. También figuran en esta obra miscelánea otras personalidades destacadas, como Álvaro Cubillo de Aragón, Miguel de Barrios, Agustín de Salazar y Torres, Lope de Vega, Manuel de León, Francisco de la Torre, Francisco de Borja, Diego de Torres Villarroel o Eugenio Gerardo Lobo, entre otros.

<sup>25</sup> *Ser un cesto* significa, según la Real Academia Española, “ser ignorante, rudo e incapaz”; <https://dle.rae.es/?id=8QBFaSB|8QBtsT9> (29-11-2018).

<sup>26</sup> Citamos según un ejemplar conservado en la Biblioteca Nacional de Francia, signatura: 8-YTH-65648.

En el entremés titulado *El gato*, otro ladrón, de nombre Zascandil, acude a la barbería de Pelagallos con la intención de sustraer a este la bolsa del dinero. Mientras el barbero le afeita, Zascandil le relata una historieta sobre un gato con la que entretenerlo para efectuar el robo. Cotarelo y Mori (1911: lxxviii) y, posteriormente, Fernández Gómez (1993: 327), han señalado como fuente de esta composición *El borracho*, de Quiñones de Benavente. Ahora bien, a diferencia de lo que ocurría en *Un ventero y un ladrón, ¿cuál es mayor?*, López de Castro se aleja aquí un poco del modelo: en la obra benaventiana, son dos, un soldado y un galán, los personajes que burlan al barbero, el soldado con el objetivo de quitarle la bolsa del dinero y el galán la hija. Así pues, como vemos, López de Castro simplifica en *El gato* la acción dramática desarrollada por Quiñones de Benavente en su entremés, pero no solo eso; imprime, además, algunas modificaciones en la caracterización de los personajes; la más relevante es la sordera con la que presenta a Pelagallos, cualidad sobre la que recae una gran parte de la carga cómica de la pieza:

PELAGALLOS	¿Quién llama con tal rumor?
ZASCANDIL	Quien viene a hallar su remedio dentro de aquesta mansión.
PELAGALLOS	¿El mesón? Es más arriba, enfrente del herrador.
ZASCANDIL	Digo que si está usted en casa.
PELAGALLOS	¿Nicolasa? Ya parió un niño como un carnero, como usted sabrá mejor.
	[...] (p. 2). <sup>27</sup>

En relación a esto último (la sordera), no hemos de pasar por alto que el entremés maneja una visión grotesca del cuerpo, de ahí que se sienta atraído por los defectos físicos, como nos recuerda Martínez Rodríguez (2015: 158-166).

---

<sup>27</sup> Citamos según un ejemplar de la Biblioteca Nacional de España, signatura: R/18276(25).

## 2. 2. Personajes

Lo primero que queremos advertir al abordar el estudio de los personajes de nuestros entremeses es que estos se construyen sobre tipos o, lo que es lo mismo, patrones de comportamiento con unos rasgos muy convencionalizados. Dada su extensión reducida, las piezas entremesiles no permiten un desarrollo detenido de la caracterología de los tipos, de manera que estos vienen definidos habitualmente por pocos rasgos, aunque suficientes para que el público los identifique de manera fácil y rápida (Fernández Oblanca, 1992: 15, 59, 139 y 246; Huerta Calvo, 2001: 95).

Entre los tipos más destacados se encuentran el galán, la dama y el vejete.

Los galanes desempeñan en los entremeses la misma función esencial que en las comedias, es decir, articular una intriga amorosa —si bien más reducida en aquellos que en estas, por la diferente extensión de ambos subgéneros dramáticos, claro está—; siendo así, bajo el tipo del galán incluiremos no solo al enamorado principal de la pieza entremesil, sino también a los amigos de este, los cuales —como hemos tenido ocasión de comprobar líneas más arriba— intervienen en la intriga amorosa, al colaborar con el primero en la ejecución de la burla, ya sea porque también se hallan enamorados de algunas de las hijas del vejete (como Bartolo y Martincho en *Los indianos de hilo negro*), ya sea simplemente por pura amistad (por ejemplo, Malayas en *Los sastres desastrados* o Trullo en *El informe sin forma*). Quizá el rasgo más sobresaliente de todos estos galanes es el atrevimiento, lo que les lleva a infiltrarse en casa de sus amadas, pese al riesgo de ser descubiertos, ocultando normalmente su identidad mediante un disfraz; como consecuencia de esto último, los galanes reciben a veces rasgos de los tipos que les sirven como camuflaje: así, en *Los médicos a la moda*, Bartolo, Tarugo y Gerundio, galanes que se disfrazan de doctores para engañar al vizconde de Malpaga, adoptan características propias del tipo del médico; por ejemplo, pecan de pedantes y se expresan con latines macarrónicos (Huerta Calvo, 2001: 108):

TARUGO	No es lo peor en substancia; pero como dice Angulo, <i>cum tripis moventur, caguinart.</i>
BARTOLO	A ver el pulso...
TODOS	Veamos.
TARUGO	<i>Languidun est.</i>

GERUNDIO

*Habet macan.*

BARTOLO

*A ver los ojos...*[...] (fols. 9v-10r.).<sup>28</sup>

Respecto a la dama, la mayoría de los entremeses de López de Castro y de otros muchos autores anteriores a él giran en torno a ella, en cuanto pieza clave de la intriga amorosa; no es extraño, por tanto, que Huerta Calvo (2001: 95) la catalogue como “auténtica *Dea ex machina*” de las piezas entremesiles. Las damas que aparecen en este tipo de obras breves se definen por unos rasgos en los que se hace visible el peso de la tradición barroca y, con ella, la impronta de Quevedo, con su conocida misoginia: son mujeres desvergonzadas, desenvueltas, que se mueven por el interés y que gustan de seguir la moda y de divertirse (Fernández Oblanca, 1992: 265-272); este último aspecto (el afán de diversión) resulta muy repetitivo en los entremeses de López de Castro, donde las damas expresan continuamente su anhelo de entretenerse, de ir al teatro, a los toros, etc.; tal sucede con Catuja en *Los sastres desastrados*:<sup>29</sup>

VEJETE

Infame, picarona, esa no pasa,  
la patita quebrada, hija, y en casa.  
¿Todos los días ha de haber jolgorio?  
No, sobrina, para eso hay nalgatorio.

CATUJA

¿Es posible que viva en tal tragedia,  
que no he de ver ni toros ni comedia?

VEJETE

No, bribona, tu gusto mal pretende;  
yo me entiendo, sobrina, y Dios me entiende.  
Las comedias son buenas sin percances,  
pero suelen traer muy malos lances.  
Una función de toros no es molesta,  
pero si una mujer va a alguna fiesta,  
en habiendo otras con sus amiguillos,  
hacen por ver los toros mil novillos.

[...] (p. 6).

<sup>28</sup> Citamos según un testimonio manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional de España (signatura: MSS/14529/13).

<sup>29</sup> Tenemos más ejemplos en Lucrecia en *El castigo de un celoso* (“Cierto que tienes cosas muy tremendas / [...] / a la cabeza le saldrá algún día” [p. 2]); Quiteria y Tarumba en *El derecho de los tuertos* (“¿Vosotras en comedias? Anda fuera, / [...] / ¿Siempre ha de estar cerrada esta paloma? [s.p.]); o Pretona, Melchora y Fabiana en *Los médicos a la moda* (“Día de Carnestolendas, / [...] / ¡Por vida que si..., que no...!” [fol. 7 r.-v.]).

A estas pretensiones de regocijarse de las damas se oponen frontalmente sus maridos, padres, tíos, etc., contruidos casi siempre sobre el tipo del vejete; este, en su condición de “guardián riguroso del honor familiar” (Fernández Oblanca, 1992: 100), se define por un carácter autoritario, que no sólo le lleva a querer mantener recluida en casa a la dama en cuestión —como acabamos de apreciar en el ejemplo de arriba—, privándola de cualquier clase de entretenimiento, sino también a decidir su futuro; es el caso del doctor Moreno (*El informe sin forma*), que busca imponer a su hija Escotofia un matrimonio a la fuerza con un hombre acaudalado:<sup>30</sup>

VEJETE

Andad, rapaza, sois muy atrevida.  
 ¿Contra mi gusto va la relamida?  
 ¿Queríais, claro está, para marido,  
 de esos que hay bilitiris muy pulido,  
 todo peluca, mucha vuelta y guante,  
 sacudiéndose el polvo cada instante,  
 sombrero a los tres vientos? ¿Contemplara  
 que os hizo su mujer su linda cara?  
 No, taimada, por Dios no ha de ser eso;  
 no os habéis de casar por vuestro seso.  
 Ya mi cuidado prevenido tiene  
 (que esto es lo que a mis canas le conviene)  
 marido, que os estime con regalos  
 y que si es menester os muela a palos (pp. 3-4).

Apreciamos en este último verso que al autoritarismo del vejete se suma también su crueldad, que, en ocasiones, se traduce en intentos de agredir físicamente a las damas, cuando estas se niegan a cumplir sus órdenes, como ocurre, por ejemplo, en *Los indianos de hilo negro* con el vejete don Judas Rompesquinas (antropónimo muy significativo al respecto de lo que comentamos):

JUDAS

¡Ah, pícaras traidoras sin escote,  
 yo os casaré a las tres con un garrote!

PACORRA

¡Ay, mi pecho!

<sup>30</sup> Idéntico propósito expresa Cagurria Mamatesa (*El derecho de los tuertos*) a sus hijas Quiteria y Tarumba (“Es forzoso, hijas mías, tal mohína / [...] / seréis mujer de un caballero indiano” [s.p.]).



CATANLA	¡Ay, mis dientes!
PRETONA	¡Ay, mi cara!
	<i>Anda tras ellas.</i>
JUDAS	Yo haré que una doncella... (p. 9).

El deseo de casar a las damas con hombres ricos responde al carácter avaricioso y tacaño del vejete, defecto este que observamos, por ejemplo, en Cagurria Mamatesa (*El derecho de los tuertos*), que nos regala las siguientes palabras:

TARUMBA	Pues, señor, si me tienen convidada.
VEJETE	¿A comer?
TARUMBA	No.
VEJETE	Pues no hay perdido nada; que en cualesquier convite, según usan, en no siendo a comer, todos se excusan (s.p.).

Asimismo, Cagurria Mamatesa pone de manifiesto con su comportamiento cómo los vejetes siempre se mueven en provecho propio, intentando sacar en todo momento algún beneficio de tipo material (sobre todo, económico) de las distintas situaciones que se les presentan; de este modo, cuando Badulaque y Zangandungo acuden a casa de Cagurria, este muestra un gran interés por las supuestas ganancias que podrían derivarse de aquella visita:

VEJETE	¿Y qué se ofrece en fin? ¿Es negocillo?
BADULAQUE	Sí, señor, sí, señor, un pleitecillo, que daré mil doblones por su hallazgo, sobre la posesión de un mayorazgo.
VEJETE	¿Qué renta?
BADULAQUE	Cuatro reales bien contados, pero tiene de censo cien ducados.
VEJETE	Imposible parece.
BADULAQUE	Qué, ¿lo extraña?; si mayorazgo es de la montaña.
VEJETE	Pues diga usted, que el logro me confío (s.p.).

Las mismas expectativas pecuniarias despierta en don Judas Rompesquinas (*Los indianos de hilo negro*) la visita de Bartolo, Martincho y el gracioso, que vienen disfrazados de indianos; es posible comprobarlo

en el comentario que lanza el vejete cuando su criado Mendrugo le anuncia la llegada de los supuestos indianos: “Pues dile que en[t]re al punto su excelencia. / ¿Indiano en casa? *Hoy pongo barbería*” (p. 10. La cursiva es mía).

Igual sucede con el doctor Moreno (*El informe sin forma*), que aspira a sufragar el coste de la boda de su hija Escotofia a base de los beneficios que espera sacar de la inesperada venida de Zapatilla y Trullo: “Estos son pleiteantes; por San Pablo, / que han de pagar los gastos de la boda, / pues el tiempo a mi gusto se acomoda” (p. 5).

Todas las características negativas (crueldad, avaricia, ridiculez, etc.) que hemos analizado del vejete lo convierten en un ser importuno, de modo que los espectadores, lejos de condenarla, aceptarían de buen grado la burla a la que son sometidos, en la mayoría de los entremeses, los personajes que se construyen sobre este tipo. Asimismo, la humillación sufrida por los vejetes de la mano de los galanes y las damas, que en algunos casos llega hasta el propio apaleamiento —como vimos—, supone una inversión del orden social vigente en la época (donde el vejete representaría el poder, la autoridad, el dominio), acorde a la dinámica carnavalesca y transgresora del entremés (Huerta Calvo, 2001: 100).

Al lado de los vejetes también figuran sus criados, con los cuales mantienen una relación de hostilidad, marcada por la desconfianza mutua (Fernández Oblanca, 1992: 88-89); una muestra de esto nos la proporciona *El galán duende o la cuenta de Nochebuena*, donde Naranjo discute con su criado Candonga al ajustar las cuentas domésticas, pues cree que este último le ha robado:

NARANJO	Esa no pasa, sisón; ladronazo, esa no pasa, que no es sisar, sino hurtar.
CANDONGA	Mire usted...
NARANJO	No miro nada, que te he de echar a un presidio.
CANDONGA	¿Por qué?
NARANJO	Por sisón, que basta.
CANDONGA	No siso.
NARANJO	Lo que no puedes. (p. 74).

Si hay un rasgo que identifica al tipo del criado, ese es la simpleza mental, el carácter bobalicón, de ahí que, junto a los vejetes, sean los

criados las víctimas preferentes de las burlas y los engaños trazados en los entremeses, como observamos en Tragaldabas (*Un ventero y un ladrón, ¿cuál es mayor?*), Mendrugo (*Los indianos de hilo negro*) o el criado del vizconde de Malpaga (*Los médicos a la moda*).

Además de los galanes, damas, vejetes y criados, también circulan por los entremeses de López de Castro otros tipos dramáticos correspondientes a oficios o profesiones; así, hallamos a los barberos (Pelagallos, en *El gato*); a los venteros (Chupacandiles, en *Un ventero y un ladrón, ¿cuál es mayor?*), a los que se los asocia, en línea con la literatura áurea (Arellano Ayuso, 2006: 350), con el pillaje (idea que se hace patente en el propio título del entremés); o a los médicos (Bartolo, Tarugo y Gerundio, en *Los médicos a la moda*), tipo al que ya nos referimos más arriba.

Asimismo, hacen acto de presencia determinados colectivos o clases sociales; de este modo, asoma el mundo del hampa, por el que siente una gran atracción el subgénero del entremés, al ocuparse este de “las lacras e imperfecciones de la sociedad coetánea y de las mismas instituciones humanas” (Asensio, 1971: 39): tenemos al matón Majarrana (*El castigo de un celoso*) y a los ladrones Lagarto, Uñate y Candonga (*Un ventero y un ladrón, ¿cuál es mayor?*) o Zascandil (*El gato*).

Tampoco faltan en las piezas dramáticas del autor madrileño los representantes de las clases altas, quienes, pese a su condición, no se libran del escarnio propio del entremés, como es posible apreciar en los nombres con los que son designados los personajes en cuestión: el vizconde de Malpaga (*Los médicos a la moda*) y la marquesa Paca Cantimploras (*Los áspides de Cleopatra*); en este último caso se observa claramente el carácter paródico con el que aparece retratado el estamento nobiliario en los entremeses de López de Castro, si atendemos a las primeras palabras que dirigen Meregildo y Zaragalla a la marquesa y a su criada:

MEREGILDO	¿Qué hay, muchacha?
ZARAGALLA	¿Qué hay, amiga?
MEREGILDO	¿Qué hay, tarasca?
ZARAGALLA	¿Qué hay, pindonga? (p. 6).

Lejos de lo esperable, la marquesa no se siente ofendida por el tratamiento recibido, antes bien, muestra su complacencia ante la ordinariez de ambos hombres:

MARQUESA	¡Qué cortesés! ¡Cómo brilla
----------	-----------------------------

la noble sangre que gozan!  
 MEREGILDO           ¿Cómo va? ¿Hace mucho frío?  
                               ¿No nos respondes, mondonga?  
 MARQUESA            ¿Quién a vucelencia puede  
                               responder cosa con cosa,  
                               cuando vuestra bizarría  
                               los corazones emboba? (pp. 6-7).

Bajo esto subyace, a nuestro entender, una crítica del dramaturgo al ‘aplebeyamiento’ en el que cayó, durante el siglo XVIII, una parte de la nobleza, que empezó a adoptar modas y pautas de conducta provenientes de los sectores populares, fenómeno este que también sería denunciado por Gaspar Melchor de Jovellanos en su *Sátira segunda a Arnesto*.

### 2. 3. Estilo

Al igual que todos los componentes del teatro breve hasta ahora analizados, el estilo también se somete a la óptica burlesca. Esto se advierte, por ejemplo, en el código lingüístico del que hacen uso los galanes para expresar sus sentimientos amorosos; a este respecto son frecuentes las fórmulas relacionadas con el mundo escatológico o animal, lo que indica, por otra parte, la visión materialista, instintiva, ‘desublimizada’, del amor que impera en los entremeses (Fernández Oblanca, 1992: 105, 286-289 y 300); por ejemplo, en *Los médicos a la moda*, Tarugo compara el amor con la sarna (“Ya sabéis que en el pecho en que se encarna, / tenemos un amor como una sarna” [fol. 2v.]). Lo mismo hace Bartolo en *Los indianos de hilo negro*, cuando dice que “por Catanla yo, que es bella niña, / con una sarna estoy como una tiña” (p. 4); en este mismo entremés, otro de los enamorados define la pasión que siente por Pacorra, a la que después llamará “el dueño de mis pujos” (p. 3), como “un gran dolor de muelas en la tripa” (p. 2). Ahora bien, el mejor ejemplo de lo que explicamos nos lo ofrece, a nuestro entender, *El derecho de los tuertos*; al ser muy extensa la cita, nos limitaremos a reproducir los fragmentos que nos parezcan más significativos:

BADULAQUE           ¿Qué he de tener, Zangandungo?  
                               ¿Qué he de tener, Mamacallos?  
                               La dicha más nunca dicha,        Ríe.  
                               que hombre mortal ha logrado.  
                               Pero ¿qué es lo que rebuzno?

El dolor más endiablado, *Llora.*  
 el más crudo desconcierto,  
 que jamás habréis pasado.  
 [...]

MAMACALLOS            Prosigue el cuento.  
 BADULAQUE                Es el caso  
 que, bajando yo una tarde,  
 [...]  
 vi con los ojos...

ZANGANDUNGO            No, que  
 sería con los zapatos.

BADULAQUE                *La hermosura de acitrón,*  
*el sol de azúcar rosado,*  
*la boca de mermelada,*  
*los pechos de manjar blanco,*  
*la cintura de alfeñique*  
*y el pie de huevos hilados.*

MAMACALLOS            ¿De quién?  
 BADULAQUE                De doña Tarumba,  
 [...]  
 Apenas con su belleza,  
 dieron de *hocicos* mis labios,  
 [...]  
*hallé todo el entresijo*  
*con un dolor entripado,*  
 a manera del que tienen  
 el mes de enero los gatos.  
 Acometíla a lo chusco,  
 sacudíoseme a lo zaino;  
*mas como ya las culebras*  
*se rinden a los lagartos,*  
 encontrándome esta tarde,  
 a las once menos cuarto,  
 me ha dicho que está dispuesta  
 a salirse a pie y andando  
 [...]  
 por lo que alegre de ver  
 la breva ya madurando,  
 y triste de contemplar  
 entre paredes el árbol,  
*melancólico y contento,*  
*gozoso y desesperado,*

- en el tocino de amor,  
estoy entre gordo y magro.*  
[...]
- ZANGANDUNGO    *Pues, amigos, yo por ella  
el vientre tengo tan malo,  
que al punto que me da un aire  
despido truenos y rayos.*  
[...]
- MAMACALLOS    *Pues vámonos, y haced cuenta  
que sois de estas liebres galgos,  
pues me he de cortar los dedos  
o habéis de tocar sus manos.*  
[...]
- ZANGANDUNGO    *¿Hablas de veras, rocín? (s.p.).*

Si nos fijamos, en esta conversación de Zangandungo, Badulaque y Mamacallos sobre el amor aparecen bastantes expresiones y términos referidos al ámbito animal y/o escatológico. La forma soez en que se expresa la sintomatología amorosa de Zangandungo y Badulaque, así como las imágenes ridículas de las que se sirve el segundo para describir a su amada Tarumba, constituirían una parodia, por parte del dramaturgo, de los sublimes códigos de expresión amorosa, de filiación petrarquista, que solían emplearse normalmente en las comedias; así, los calificativos puestos en boca de Badulaque para significar su desazón a causa del amor (“melancólico y contento, / gozoso y desesperado”) vendrían a parodiar los elaborados oxímoros de los que gustaban tantos comediógrafos de la época. Como vemos, al afán burlesco del entremesista no escapa ni el propio arte de Talía; es más, uno de nuestros textos, *Los áspides de Cleopatra*, posee un marcado carácter metateatral, ya que —como se apuntó más arriba— parte de su acción consiste en la representación de otra obra dramática (u obra enmarcada), del mismo título que el entremés (u obra marco).<sup>31</sup> Dicha obra (enmarcada) alude probablemente a la comedia homónima de Francisco de Rojas Zorrilla, en la que se dramatiza el amor entre Cleopatra y Marco Antonio, una relación sentimental sublimada a la que serviría como contrapunto paródico el trato vulgar que se tributan la marquesa (en el papel de Cleopatra) y Meregildo (en el de Marco Antonio) en el entremés de López de Castro:

<sup>31</sup> Sobre los conceptos de “obra marco” y “obra enmarcada”, véase, por ejemplo, el trabajo de Hermenegildo, Rubiera y Serrano (2011).

MEREGILDO Cleopatra zancajosa,  
según cuenta la fama, gran piojosa.  
Reina del cuajar, no, pues mi ira ufana  
echará el bodegón por la ventana.  
Yo vengo como padre de un rebaño  
a llevarte al hospicio por un año.

MARQUESA Marcobrufo insolente,  
gallina clueca, caracol valiente,  
vuélvete a la taberna sin añicos,  
si no quieres te rompa los hocicos (p. 11).<sup>32</sup>

Además de los galanes, otro tipo dramático que a veces recurre a expresiones vinculadas a la escatología o al mundo animal para referir sus sentimientos más íntimos es el criado; lo observamos, por ejemplo, en Mendrugo (*Los indianos de hilo negro*): “Pretona de mis tripas, por quien fina / me aflojo tantas veces la pretina, / abracémonos, hija, antes del parto” (p. 15). Ahora bien, no son estas las únicas perlas que nos regalan los criados; como ha señalado Fernández Oblanca (1992: 104-116), la torpeza mental que caracteriza a este tipo se traduce, en el plano lingüístico, en confusiones de términos, malas pronunciaciones o utilización de coloquialismos; Mendrugo constituye, nuevamente, un ejemplo paradigmático al respecto, a tenor de los versos que siguen:

MENDRUGO Mi amu D. Siudas, comu llevu dichu,  
es de lus que hacen entre nichu y nichu,  
arbules giranlongicus de peso.

GRACIOSO Árboles genealógicos, camueso.

MENDRUGO Dicen bien sus mercedes por sus picus,  
arbules, sí, señor, giranlongicus.  
Allí escribe lus hijus que a luz saca  
la infanta Doña Dulce y Doña Urraca  
[...] (p. 6).

Aunque en menor medida, los vejetes también suelen cometer incorrecciones lingüísticas, motivadas no tanto por la ignorancia sino por los achaques de la edad, lo que justifica en ellos un habla temblona (Huerta

<sup>32</sup> En relación a este entremés, tampoco podemos olvidar la escatológica descripción que hace Zaragalla de la criada de la marquesa, de la que él está enamorado: “Y yo de una dama suya, / ligera como pelota, / suelta de tripas, aguda / de pico y de muelle floja” (p. 2).

Calvo, 2001: 108), como Cagurria Mamatesa (*El derecho de los tuertos*), que dice *ensayonar* en vez de *ensayar* o *vestiario* en lugar de *vestuario*.<sup>33</sup>

También son objeto de chacota algunas jergas profesionales, como la médica, que se la asocia al uso excesivo de latinismos (véase, por ejemplo, *Los médicos a la moda*). Igualmente, López de Castro pone en solfa determinados tratamientos de cortesía característicos de la época, como podemos apreciar en el encuentro que mantiene Judas Rompesquinas (*Los indios de hilo negro*) con los fingidos indios:

GRACIOSO	Caballeros, señores, madamitas, tengan ustedes buenas mañanitas.
TODAS	Buenas las tenga usted.
JUDAS	¡Qué soberano!
GRACIOSO	Señor don Judas, beso a usía la mano.
JUDAS	Criado de vucencia con porfía.
GRACIOSO	Señor don Judas, yo lo soy de usía. Señoritas, usías como sabías...
JUDAS	¿Que estos indios tengan tantas labias?
GRACIOSO	Me reconozcan con airoso brío por siervo y capellán.
TODAS	Muy señor mío. [...]
JUDAS	Vaya, siéntese usencia muy a gusto.
GRACIOSO	En sentándose usía, como es justo.
JUDAS	Usecia me perdone.
GRACIOSO	Es grosería.
JUDAS	Pues obedezco a usencia.
GRACIOSO	Vaya usía.
JUDAS	¿Y qué se ofrece a usencia sin desvío? (pp. 10-11).

También merece la pena mencionar, aunque sea muy brevemente, la onomástica de los personajes, que, como todos los elementos de los entremeses, está construida con fines burlescos. Los ejemplos hablan por sí solos: Badulaque, Zangandungo, Mamacallos, Tarumba y Cagurria Mamatesa (*El derecho de los tuertos*); Naranjo, Trabuco y Candonga (*El galán duende...*); Tarugo, Malayas y Cornelio Oruga (*Los sastres desastrados*); Meregildo, Zaragalla, Tronera y Paca Cantimploras (*Los*

<sup>33</sup> “¿Que con motivo de ir a ensayonaros / en el papel o en el del galanteo, / andéis todas las noches de bureo?; / ¿que mientras se comienza el festín vario, / retozando os estéis en el vestiario?” (s.p.).



*áspides de Cleopatra*); Mendrugo, Catanla, Pretona y don Judas Rompesquinas (*Los indianos de hilo negro*); el vizconde de Malpaga (*Los médicos a la moda*); Chupacandiles, Tragaldabas, Lagarto y Uñate (*Un ventero y un ladrón...*); Zapatilla, Trullo y Escotofía (*El informe sin forma*); Zascandil y Pelagallos (*El gato*). Hallamos incluso nombres con motivaciones metateatrales, como el de Marta (*El galán duende...*), con el que se estaría evocando la conocida comedia tirsiana *Marta la piadosa*, si reparamos en los siguientes versos:

MARTA	Pues en oyendo ruido, le da una asma... Se muriera si viera una fantasma.
TRABUCO	Pues haz cuenta que escapas de sus redes.
MARTA	¡Jesús! ¿Cómo ha de ser?
TRABUCO	Ya lo veredes. ¿Te querrás tú salir?
MARTA	Y muy gustosa.
TRABUCO	Eres Marta, por fin, Marta piadosa.
MARTA	Pues, ¡a la empresa! (p. 69).

Ni que decir tiene que muchos de estos nombres ya habían sido utilizados en entremeses de épocas anteriores, como el de Badulaque (en *La hechicera*, de Benavente) y el de Cornelio (en *La sierpe*, también del dramaturgo toledano), entre otros.

No podemos concluir esta parte dedicada a los rasgos estilísticos sin hablar de la métrica. En la mayoría de sus piezas, López de Castro alterna tiradas de versos endecasílabos (la combinación de estos con heptasílabos resulta excepcional), dispuestos en pareados en rima consonante, con tiradas de romance octosílabo. Junto a estas dos formas (endecasílabo y romance), que son las más adecuadas a la “tonalidad cómica” del entremés —en la autorizada opinión de Eugenio Asensio (1971: 63)—, aparece, en algunos casos, una seguidilla simple para el baile que cierra la composición (Buezo Canalejo, 2012: 25); esto último es lo que observamos en *El derecho de los tuertos*, *Un ventero y un ladrón...* o *El galán duende...*, entre otros ejemplos. Por otra parte, la seguidilla se omite en aquellos entremeses en los que el baile es sustituido por un final a palos, otro modo de cierre muy característico de estas piezas cortas, como sucede en *El gato*.

En ocasiones, también se emplea la cuarteta asonantada —con rima solo en los pares— para las partes de canto; esta forma métrica, la “más frecuente en la lírica popular hispánica de la tradición moderna” (Piñero

Ramírez, 1996: 172), articula el canto que interpreta Tragaldabas tras la partida de Chupacandiles (*Un ventero y un ladrón...*) o aquel otro con el que salen a escena la marquesa y su criada (*Los áspides de Cleopatra*). Otra de las estrofas presentes en *Los áspides de Cleopatra* es la redondilla, a la que se recurre para la conversación que mantienen ambas mujeres después del citado canto.

## CONCLUSIONES

En los diez entremeses que hemos analizado en este trabajo, López de Castro demuestra poseer un conocimiento nada despreciable de las letras españolas, especialmente del teatro de los Siglos de Oro. De este bagaje cultural también nos dan cuenta otras obras suyas, como el romance histórico *Demostración gozosa...*, en el que sobresale su dominio de la mitología, o sus famosos piscadores, que, pese a ser textos destinados a la recreación del tiempo libre, acogen entre sus páginas numerosas composiciones de importantes literatos españoles.

La producción entremesil de López de Castro, aunque muy reducida —según lo que conservamos—, alcanzó una difusión editorial considerable. Desconocemos si la mayoría de sus piezas llegaron a escenificarse en los teatros públicos de la Villa; Andioc y Coulon, en su famosa *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII*, sólo mencionan tres de ellas: *Los indios de hilo negro*, *El informe sin forma* y *Los médicos a la moda* (Andioc y Coulon, 1996: 744 y 775; 2008: 753 y 784), esta última con numerosas representaciones. Tampoco es descartable que alguno de los entremeses de nuestro autor se escenificara en domicilios privados, como sugiere Igartúa Landecho (1991: 32), dada la costumbre, tan extendida en esta centuria, de organizar representaciones particulares,<sup>34</sup> si bien —hasta donde sabemos— no se conservan datos al respecto.

Llegaran a las tablas de los coliseos públicos o, por el contrario, quedaran circunscritos al ámbito de la representación casera, lo cierto es

---

<sup>34</sup> De hecho, en el caso de aquellos entremeses que salieron a la luz incluidos en piscadores, a veces encontramos, después del anuncio del título del entremés en cuestión, el marbete “para casas particulares”; así ocurre, por ejemplo, en *El piscador 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 quisicosas y del famoso entremés nuevo de “El derecho de los tuertos”, para casas particulares* [Biblioteca Nacional de España, signatura: RI/342<15>(3)].

que la gran parte de los entremeses de López de Castro siguen muy de cerca la tradición dramática áurea, por su morfología y los temas a los que dan cabida, por los tipos sobre los que construyen sus personajes y por los rasgos estilísticos que presentan, como hemos tenido ocasión de comprobar a lo largo de nuestro análisis. Este apego a los Siglos de Oro no es óbice para que el escritor madrileño dé entrada en sus piezas breves a determinadas prácticas, costumbres o hábitos sociales propios de su tiempo, el siglo XVIII; por ejemplo, en algunos entremeses se hace mención a ciertos bailes muy de moda en la época (Mera, 2008: 467-468), como la contradanza<sup>35</sup> (“contradanzas a ti y a mí folías” [*El castigo de un celoso*: p. 2]) o el fandango<sup>36</sup> (“¿y no haber fandango en casa? / [...] / Qué, ¿queréis con vuestro baile / fandanguarme las entrañas?” [*Los médicos a la moda*: fol. 7 r.-v.]).

Asimismo, y como preludeo en cierta manera del casticismo madrileño del que años después dará genial muestra Ramón de la Cruz en sus sainetes, López de Castro, a veces, caracteriza exteriormente a sus personajes como majos; de este modo, la acotación inicial de *Los áspides de Cleopatra* nos indica que “salen Meregildo y Zaragalla de majos” (p. 1); igual sucede en *El gato*, en cuya primera escena “sale Zascandil de majo ridículo” (p. 1); o en *El castigo de un celoso*, donde Lucrecia y Preciosa se disponen a burlar al vejete vestidas “de majas” (p. 7). En relación a estos dos últimos entremeses, también hay que decir que su acción se desarrolla en espacios típicamente matritenses, entre ellos, el popular barrio de Carabanchel o el mítico Paseo del Prado.

En alguna de sus piezas cortas, López de Castro conjuga esta voluntad costumbrista<sup>37</sup> con la crítica social; es lo que vemos en *Los áspides de Cleopatra*, cuando Holofernes describe la tertulia organizada por su ama, la marquesa:

---

<sup>35</sup> La contradanza se define como “cierto género de baile nuevamente introducido, que se ejecuta entre seis, ocho, ù mas personas, formando diferentes figuras y movimientos. Viene del Francés *Contradance*, que significa esto mismo” (*Diccionario de Autoridades*); consulta realizada a través del *Nuevo tesoro lexicográfico de la lengua española* (NTLLE); <http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtlle> (15-09-2018). Sobre la contradanza, véase también Rico Osés (2009).

<sup>36</sup> Según Lola Fernández Marín (2011: 39), las primeras partituras de fandango datan del siglo XVIII, concretamente, de 1705.

<sup>37</sup> Nos referimos al costumbrismo en su acepción académica: “En las obras literarias y pictóricas, atención que se presta al retrato de las costumbres típicas de un país o región” (*Real Academia Española*); <http://dle.rae.es/?id=B7siWbD> (10-12-2018).

HOLOFERNES

Más fácil para mí es eso,  
 que dar un tiento a una bota.  
 Todas las noches del año,  
 en la cuadra de su alcoba,  
 tiene por diversión mi ama  
 una tertulia bribona;  
 allí se fuma un cigarro,  
 se cuela un trago con gorja,  
 se juega un poco a la taba  
 y se canta una mariona;  
 y como a todos admite,  
 a que entréis no hay quien se oponga (p. 3).

En estos versos, al mismo tiempo que plasma una práctica social harto frecuente en el Setecientos como las tertulias, el dramaturgo está denunciando el ‘aplebeyamiento’ de la aristocracia dieciochesca, fenómeno antes aludido. El mismo espíritu crítico asoma en *El derecho de los tuertos*, donde López de Castro lanza ciertas pullas contra los indianos. Como ha señalado José Ignacio Gracia Noriega, “la emigración a América fue objeto de polémica desde sus comienzos” (1987: 993); además de la concepción, existente en el imaginario colectivo, de los indianos como seres descomunamente codiciosos, hay otros factores que pudieron motivar un sentimiento negativo hacia los peninsulares que, en un determinado momento, habían decidido emigrar a América;<sup>38</sup> estos factores irían desde la simple envidia (la experimentada por aquellos que se quedaban en España viendo cómo otros conciudadanos suyos partían a las Indias a hacer fortuna) hasta los recelos que despertaría en las autoridades políticas la fuga de mano de obra española al extranjero; una mano de obra que se sentiría como muy necesaria en el siglo XVIII, cuando, desde las instancias del poder, se empieza a tomar conciencia del lamentable estado en que se hallaba la agricultura, motor en aquel entonces de la economía española, a causa —entre otras razones— de la despoblación de los campos (y, por ende, de la falta de trabajadores dispuestos a cultivar la tierra). Es por ello que la monarquía borbónica ejerció un mayor control sobre la emigración a las Indias, como explica Delgado Ribas:

---

<sup>38</sup> Acerca de los indianos y del tema de las Indias en la literatura, véanse Ripodas Ardanaz (1986; 1991) y Urzáiz Tortajada (2001).

La administración española siempre fue reacia a permitir el éxodo masivo de peninsulares al Nuevo Mundo y así se refleja en las *Leyes de Indias*. No obstante el intervencionismo llegaría a extremos desconocidos en la época borbónica, limitándose la concesión de licencias de embarque a supuestos muy concretos: funcionariado, eclesiásticos, encomenderos con sus dependientes, y familiares cercanos de algún español establecido en América (1982: 118).

Influenciado probablemente por este contexto, López de Castro aguijonea del siguiente modo a los indianos, en su citado entremés:

VEJETE

Es forzoso, hijas mías, tal mohína;  
fregad aquesta tarde la cocina,  
atizad el candil, barred la estera,  
y fregad con ladrillo la espetera,  
*que cuando penséis menos dar la mano,*  
*seréis mujer de un caballero indiano;*  
*y veréis mil funciones día y noche,*  
*romperéis galas y andaréis en coche,*  
*por que su proceder siempre es muy chulo,*  
*salvo que algunos suelen dar de culo;*  
*pues el caudal que se adquirió primero,*  
*vendiendo más retazos que un maulero,*  
*y que escapó en el mar de pagar porte,*  
*se le llevan los diablos en la corte (s. p.).*

Si nos fijamos, uno de los reproches que hace el dramaturgo a los indianos es que estos despilfarran en la corte, llevando una vida de ostentación, todo lo que han ganado en las Indias a costa de grandes esfuerzos (“vendiendo más retazos que un maulero”, apostilla el autor); este ataque recuerda a aquel otro que lanzaba José de Cadalso, también contra los indianos, en sus *Cartas marruecas* (concretamente, en la carta XXIV).<sup>39</sup>

<sup>39</sup> “«No, señor —me respondió con furia—; como yo lo he ganado, que lo ganen otros. Sobresalir entre los ricos, aprovecharme de la miseria de alguna familia pobre para ingerirme en ella y hacer casa, son los tres objetos que debe llevar un hombre como yo». Y en esto se salió a hablar con una cuadrilla de escribanos, procuradores, agentes y otros que lo saludaron con el tratamiento que las pragmáticas señalan para los Grandes del Reino; lisonjas que, naturalmente, acabarán con lo que fue el fruto de sus viajes y fatigas que eran cimiento de su esperanza y necedad” (Cadalso y Vázquez, 1796: 67-68).

A la luz de estos ejemplos, aunque podrían ser muchos más —en los que no nos detenemos para no extendernos demasiado—, comprobamos que, en sus entremeses, López de Castro no se limita a actuar como mero espectador pasivo de la realidad circundante, antes bien, se involucra en ella con una actitud crítica, que a veces puede parecer velada y otras no tanto —como hemos visto—. Nuestro dramaturgo sabe combinar, en su justa medida, la pintura costumbrista del Madrid dieciochesco, del que era oriundo, con ciertas dosis de crítica sobre temas actuales<sup>40</sup> en la segunda mitad del Setecientos (como el ‘aplebeyamiento’ de gran parte de la nobleza); es precisamente en esta conjunción entre estética y compromiso moral donde López de Castro se postularía, a nuestro parecer, como un eslabón más a tener en cuenta a la hora de reconstruir el difícil proceso de evolución desde el entremés hasta el sainete; de hecho, cronológicamente, este proceso<sup>41</sup> coincide, en parte, con el período en que el autor por nosotros estudiado escribe sus obras breves,<sup>42</sup> esto es, entre 1752 y 1762, aproximadamente (Igartúa Landecho, 1991: 9 y 411).

En resumidas cuentas, a nuestro entender, hay muchas razones por las que López de Castro merecería un hueco en los estudios sobre el siglo XVIII español y en la historia de nuestro teatro breve: su gran conocimiento de la tradición literaria española; su vínculo familiar con una

---

<sup>40</sup> La sátira social y la crítica sobre temas de actualidad forman parte de la poética del sainete, como es posible apreciar en las obras de uno de los grandes maestros saineteros, Don Ramón de la Cruz; véase Cañas Murillo (1994).

<sup>41</sup> Tras el esplendor que había experimentado el entremés durante el período barroco, con el paso hacia el siglo XVIII se inicia la etapa de decadencia de este subgénero, como explica en su *Colección* Cotarelo y Mori (1911: cxvii-cxxvi). A pesar de las obras con las que lo nutrieron autores tan destacados como Antonio de Zamora durante la primera mitad del XVIII, el entremés acabaría agotándose y siendo sustituido, de manera progresiva, por el sainete, más acorde a los tiempos que se vivían. Según Mireille Coulon, es en el decenio 1760-1770 cuando “se fixent les caractères distinctifs du sainete” (1993: 126-127), aunque dicha estudiosa reconoce en otro trabajo posterior que, ya desde la década de los cincuenta del siglo XVIII, hay una serie de autores, como Antonio Pablo Fernández, Nicolás González Martínez, Juan de Agramont y Toledo o Antonio Vidaurre, cuyas “obras, si bien reproducen motivos, tipos 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” (Coulon, 2012: 183-184).

<sup>42</sup> Esta condición de López de Castro como escritor a medio camino entre el entremés y el sainete se refleja en la terminología empleada para la catalogación de sus piezas dramáticas; un ejemplo lo tenemos en la obra *Los áspides de Cleopatra*, que viene definida como “entremés asainetado” en el ejemplar impreso de la Biblioteca Nacional de España que hemos manejado para las citas de dicho texto.

de las sagas de actores más influyentes de España; su modernidad como hombre que vivió —al menos, así lo intentó— de las letras, contribuyendo a profesionalizar el oficio de escritor; y, finalmente, su aportación a la configuración del sainete. No es extraño, pues, que *El Semanario Pintoresco Español* (1847: 195)<sup>43</sup> lo sitúe entre los “hombres célebres naturales de Madrid”.

### BIBLIOGRAFÍA

Aguilar Piñal, Francisco (1983), *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, vol. II.

Aguilar Piñal, Francisco (1989), *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, vol. V.

Álvarez Barrientos, Joaquín (1992), “La figura del escritor en el siglo XVIII”, *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 2, pp. 13-29, <http://revistas.uca.es/index.php/cir/article/view/417> (05-10-2018).

Álvarez Barrientos, Joaquín (1993), “La profesionalización del hombre de letras: Félix Enciso Castrillón”, en Ermanno Caldera y Rinaldo Frolidi (coords.), *Entresiglos*, Roma, Bulzoni Editore, vol. II, pp. 31-37.

Álvarez de Baena, José Antonio (1790), *Hijos de Madrid, ilustres en santidad, dignidades, armas, ciencias y artes*, Madrid, Oficina de D. Benito Cano, vol. III, [https://archive.org/details/bub\\_gb\\_UWesZ-4AQBEC/page/n8](https://archive.org/details/bub_gb_UWesZ-4AQBEC/page/n8) (30-10-2018).

Andioc, René (1976), *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Valencia, Fundación Juan March-Editorial Castalia, <https://goo.gl/6179JG> (05-09-2018).

<sup>43</sup> <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003127290&page=8&search=&lang=es> (21-07-2018).

Andioc, René y Mireille Coulon (1996), *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.

Andioc, René y Mireille Coulon (2008), *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808). Segunda edición corregida y aumentada*, Madrid, Fundación Universitaria Española.

Arellano Ayuso, Ignacio y Celsa Carmen García-Valdés (2006), “El Entremés de la venta, de Quevedo”, *La Perinola. Revista de Investigación Quevediana*, 10, pp. 345-360. Handle: <https://dadun.unav.edu/handle/10171/12504>.

Asensio, Eugenio (1971), *Itinerario del entremés. Desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, Madrid, Editorial Gredos, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/itinerario-del-entremes-desde-lope-de-rueda-a-quinones-de-benavente-con-cinco-entremeses-de-d-francisco-de-quevedo/> (16-11-2018).

Barrera y Leirado, Cayetano Alberto de la (1860), *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, <https://archive.org/details/catlogobibliogr02leirgoog/page/n7> (30-10-2018).

Buezo Canalejo, Catalina (2012), *Teatro breve de los Siglos de Oro*, Madrid, Editorial Castalia.

Cadalso y Vázquez, José (1796), *Cartas marruecas*, Barcelona, Imprenta de Piferrer.

Canales, Carlos y Jesús Callejo (2003), *Duendes*, Madrid, Editorial EDAF.

Cantos Casenave, Marieta (1998), “La apuesta por el relato breve, o sobre algunas preferencias de los lectores dieciochescos”, *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 6, pp. 41-49, <https://revistas.uca.es/index.php/cir/article/view/379/341> (15-04-2018).

Cañas Murillo, Jesús (1994), “La poética del sainete en Ramón de la Cruz: de personajes, su tratamiento y su construcción”, *Ínsula. Revista de Letras*



y *Ciencias Humanas*, 574, pp. 17-19, [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-poetica-del-sainete-en-ramon-de-la-cruz-de-personajes-su-tratamiento-y-su-construccion/html/d1af2770-a0f9-11e1-b1fb-00163ebf5e63\\_3.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-poetica-del-sainete-en-ramon-de-la-cruz-de-personajes-su-tratamiento-y-su-construccion/html/d1af2770-a0f9-11e1-b1fb-00163ebf5e63_3.html) (24-10-2018).

Cervantes Saavedra, Miguel de (1987), *Entremeses*, ed. Eugenio Asensio, Madrid, Editorial Castalia.

Cicchetti, Ester (2008), “El *Pleito del mochuelo*: cómo vive un entremés”, *Il Confronto Letterario*, 25, pp. 329-366.

Cotarelo y Mori, Emilio (1911), *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas, desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, Madrid, Casa Editorial Bailly-Baillière.

Coulon, Mireille (1993), *Le sainete à Madrid à l'époque de Don Ramón de la Cruz*, Pau, Publications de l'Université de Pau.

Coulon, Mireille (2012), “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 María Sala Valldaura*, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, pp. 177-196.

Cousillas Rodríguez, Manuel (2010), “Los duendes en la literatura española”, *Garozá. Revista de la Sociedad Española de Estudios Literarios de Cultura Popular*, 10, pp. 61-69, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3355300> (01-10-2018).

Delgado Ribas, Josep María (1982), “La emigración española a América Latina durante la época del comercio libre (1765-1820): el ejemplo catalán”, *Boletín americanista*, 32, pp. 115-137, <http://revistes.ub.edu/index.php/BoletinAmericanista/article/view/12686> (01-10-2018).

Doménech Rico, Fernando (2005), “Las transformaciones del duende (Sobre los orígenes italianos de la comedia de magia)”, *Cuadernos Dieciochistas*, 6, pp. 279-297, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2291634> (19-11-2018).

- Eichmann Oehrli, Andrés (2013), “Teatro breve y brevísimo en el sur andino”, *Bulletin of the comediantes*, 65, 2, pp. 57-67, [https://www.academia.edu/6729190/Teatro\\_breve\\_y\\_brev%C3%ADsimo\\_en\\_el\\_Sur\\_andino](https://www.academia.edu/6729190/Teatro_breve_y_brev%C3%ADsimo_en_el_Sur_andino) (05-09-2018).
- Fernández Gómez, Juan Fernando (1993), *Catálogo de entremeses y sainetes del siglo XVIII*, Oviedo, Instituto Feijoo de Estudios del siglo XVIII.
- Fernández Marín, Lola (2011), “La bimodalidad en las formas del fandango y en los cantes de levante: origen y evolución”, *Revista de Investigación sobre Flamenco. La Madrugá*, 5, pp. 37-53, <https://digitum.um.es/xmlui/bitstream/10201/36577/1/142651-539301-1-PB.pdf> (17-11-2018).
- Fernández Oblanca, Justo (1992), *Literatura y sociedad en los entremeses del siglo XVII*, Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo.
- Gracia Noriega, José Ignacio (1987), “Los indianos en la literatura”, *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, 124, pp. 991-1010, <https://bibliotecavirtual.asturias.es/i18n/consulta/registro.cmd?id=10003006217> (12-11-2018).
- Hermenegildo, Alfredo, Javier Rubiera y Ricardo Serrano (2011), “Más allá de la ficción teatral: el metateatro”, *Teatro de palabras. Revista sobre Teatro Áureo*, 5, pp. 9-16, <https://www.uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum05Rep/TeaPal05Intro.pdf> (12-12-2018).
- Herrera Navarro, Jerónimo (1993), *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- Huerta Calvo, Javier (2001), *El teatro breve en la Edad de Oro*, Madrid, Ediciones del Laberinto.

- Igartúa Landecho, María Emilia (1991), *José Julián de Castro: autor popular del siglo XVIII*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, <https://eprints.ucm.es/3241/1/T17382.pdf> (21-07-2018).
- Lobato López, María Luisa (1989), “Cronología de loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto”, *Criticón*, 46, pp. 125-134, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2255502> (22-10-2018).
- Lobato López, María Luisa (ed.) (2003), *Estudio y edición de loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto*, Kassel, Edition Reichenberger.
- Londero, Renata (2008), “Formas de teatralidad en *Duendes son alcahuetes...* (I-II, 1709-1719) de Antonio de Zamora”, en Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera (coords.), *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 297-304. Handle: [https://minerva.usc.es/xmlui/bitstream/handle/10347/10722/pg\\_298-305\\_cc197c.pdf;sequence=1](https://minerva.usc.es/xmlui/bitstream/handle/10347/10722/pg_298-305_cc197c.pdf;sequence=1) (22-10-2018).
- López de Castro, José Julián (s.a. a), *El gato*, s.l., s.i., <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000245198> (29-10-2018).
- López de Castro, José Julián (s.a. b), *El informe sin forma*, Sevilla, Imprenta de Nicolás Vázquez.
- López de Castro, José Julián (s.a. c), *El piscator de las damas o Los cármenes de Granada*, Madrid, Imprenta de Francisco Javier García, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000123460&page=1> (03-11-2018).
- López de Castro, José Julián (s.a. d), *Los áspides de Cleopatra*, Madrid, s.i., <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000111014> (24-10-2018).
- López de Castro, José Julián (s.a. e), *Los médicos a la moda* (manuscrito), en Biblioteca Nacional de España (signatura: MSS/14529/13).

- López de Castro, José Julián (s.a. f), *Los sastres desastrados*, Madrid, Imprenta de Francisco Javier García.
- López de Castro, José Julián (s.a. g), *Un ventero y un ladrón, ¿cuál es mayor?*, s.l., s.i.
- López de Castro, José Julián (1752), *El piscator de las damas o La quinta de Manzanares*, Madrid, Imprenta de José Francisco Martínez Abad, <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000124005> (14-11-2018).
- López de Castro, José Julián (1756), *El jardín de los donaires y vergel de las delicias*, Madrid, Imprenta de López de Castro, <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000075550> (17-11-2018).
- López de Castro, José Julián (1793a), *Los indianos de hilo negro*, s.l., s.i.
- López de Castro, José Julián (1793b), *El castigo de un celoso*, s.l., s.i.
- Madroñal Durán, Abraham (2013), “De nuevo sobre la autoría de *Los refranes del viejo celoso*, entremés atribuido a Quevedo”, *La Perinola. Revista de Investigación Quevediana*, 17, pp. 155-177, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4641422> (02-09-2018).
- Martín, Adrienne Laskier (2006), “Ingenio femenino y cornudez: el engaño erótico en la literatura del Siglo de Oro”, en Anthony Close y Sandra María Fernández Vales (coords.), *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, pp. 437-442, [https://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/07/aiso\\_7\\_062.pdf](https://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/07/aiso_7_062.pdf) (11-12-2018).
- Martínez Rodríguez, Ramón (2015), *El teatro breve de Francisco de Castro. Estudio y edición*, Madrid, Complutense de Madrid, <https://eprints.ucm.es/33876/1/T36593.pdf> (17-11-2018).
- Mera, Guadalupe (2008), “La danza, el baile, los saraos, la danza escénica y los bailes populares. Notas y precisiones sobre su estado en la España ilustrada”, en Begoña Lolo y Joaquín Álvarez Barrientos (coords.), *Teatro y música en España: los géneros breves en la*

*segunda mitad del siglo XVIII*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, pp. 459-479.

Piñero Ramírez, Pedro (1996), “La canción de cuna, entrecruce de ritmos, temas y motivos. El ejemplo de una nana de la tradición moderna andaluza”, *Estudios de Literatura Oral*, 2, pp. 171-182. Handle: <https://sapiencia.ualg.pt/handle/10400.1/1280>.

Rico Osés, Clara (2009), “La contradanza en España en el siglo XVIII: Ferriol y Boxeraus, Minguet e Yrol y los bailes públicos”, *Anuario Musical*, 64, pp. 191-214, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3676885> (10-12-2018).

Ríos Carratalá, Juan Antonio (1990), “Notas sobre el ocio en la prensa dieciochesca”, *Estudios de Historia Social*, 52-53, pp. 397-403.

Ripodas Ardanaz, Daisy (1986), *El indiano en el teatro menor español del Setecientos*, Madrid, Atlas.

Ripodas Ardanaz, Daisy (1991), *Lo indiano en el teatro menor español de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Atlas.

Rivera Krakowska, Octavio (2009), “Marcelino Dávalos: «estos mal perjeñados [sic] apuntes»”, *Tema y Variaciones de Literatura*, 33, pp. 267-292. Handle: <http://zaloamati.azc.uam.mx/handle/11191/4462>.

Torres Villarroel, Diego de (1744), *El duende*, Sevilla, Diego López de Haro, [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-duende--1/html/ff1bbba0-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html#I\\_0](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-duende--1/html/ff1bbba0-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_0) (02-10-2018).

Urzáiz Tortajada, Héctor (2001), “La imagen de las Indias en el teatro breve del Siglo de Oro”, *Teatro. Revista de Estudios Teatrales*, 15, pp. 199-225. Handle: <https://ebuah.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/4674/La%20Imagen%20de%20las%20Indias%20en%20el%20Teatro%20Breve%20del%20Siglo%20de%20Oro.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.

Urzáiz Tortajada, Héctor (2002), *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, vol. I,

<http://www.cervantesvirtual.com/obra/catalogo-de-autores-teatrales-del-siglo-xvii/>  
(29-10-2018).

Vega García-Luengos, Germán (1993), “Lectores y espectadores de la comedia barroca: los impresos teatrales sevillanos del siglo XVIII”, en Manuel García Martín (coord.), *Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, pp. 1007-1016, [https://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/02/aiso\\_2\\_2\\_059.pdf](https://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/02/aiso_2_2_059.pdf) (17-11-2018).