

TEATRALIDAD Y ENTREMESES EN LA COMEDIA DE FIGURÓN

Adriana Ontiveros Valdés*
Universidad Nacional Autónoma de México

PALABRAS CLAVE: FIGURÓN, ENTREMÉS, COMEDIA DE CAPA Y ESPADA, METATEATRALIDAD, CÓMICO

Resumen: En este trabajo se estudian los enredos en la comedia de figurón que tienen una alta carga de teatralidad. Para ello se analizan cuatro comedias (*El lindo don Diego*, de Agustín Moreto; *El castigo de la miseria*, de Juan de la Hoz y Mota; *El hechizado por fuerza*, de Antonio de Zamora y *Cuando no se aguarda y príncipe tonto*, de Francisco de Leiva) en las que se utilizan elementos similares para la construcción del enredo. Además se verá cómo la burla al figurón guarda una estrecha relación temática y estructural con el entremés.

KEYWORDS: FIGURON, ENTREMES, COMEDIA DE CAPA Y ESPADA, METATEATRALIDAD, COMICAL

* alaontiveros@hotmail.com

Adriana Ontiveros Valdés

***Abstract:** The purpose of this work is to study the "enredos" in the comedia de figurón that seem to be a representation. We have select four plays (El lindo don Diego, of Agustín Moreto; El castigo de la miseria, of Juan de la Hoz y Mota; El hechizado por fuerza, of Antonio de Zamora and Cuando no se aguarda y príncipe tonto of Francisco de Leiva) that use similar elements to construct the representation and in which it has a central importance in the dramatic actions. Also we will see the relations with the topics and the structure of the entremés.*

La comedia de figurón es una variante de la de Capa y Espada en la que se incluye a un galán ridículo como protagonista cómico de la obra (Arellano, *Historia...* 139; Serralta 836; Pinto 221). Así, este género se suma a la tendencia de la segunda mitad del siglo XVII de ridiculizar a un personaje "serio" (galán, dama, barba) para hacer piezas de enredo más cómicas (Arellano, "La generalización..." 105). Sin duda el figurón lleva al extremo dicha intención, pues se le dan al galán características que lo degradan y lo acercan al mundo del gracioso. El galán deja su postura idealista y se concentra en los aspectos materiales de la existencia tales como: la comida, el dinero, la comodidad, etcétera.

Lo usual en la comedia de figurón es que una dama se vea obligada a casarse con un personaje al que rechaza y al que considera indigno por sus múltiples defectos.¹ En buena medida, la trama de estas comedias

¹ En este trabajo se estudiarán dos obras (*El castigo de la miseria*, de Juan de la Hoz y Mota y *El hechizado por fuerza*, de Antonio de Zamora) donde la situación es inversa: una dama quiere casarse con un figurón. En el corpus de este tipo de co-

se centra en impedir el enlace y en lograr con ello que la dama se case con el galán del que está enamorada. El enredo que se desarrolla en la obra tiene como finalidad burlar al figurón, y esto cobra un papel central, ya que por una parte hace que quede excluido y, por otra, sirve para ridiculizarlo. Los criados tienen un papel protagónico en la burla al figurón, muchas veces son ellos los que la planean y la llevan a cabo. En el corpus de comedias de figurón se aprecia una amplia gama de posibilidades para burlar al personaje; sin embargo, es posible identificar ciertos recursos que comparten varias obras y que se vuelven convenciones dramáticas (Ontiveros 124-125).

El objetivo del presente artículo es estudiar los enredos en este tipo de comedia que tienen una alta carga de teatralidad, al punto que puede decirse que la burla al figurón se convierte en una representación. Para ello se analizarán cuatro comedias (*El lindo don Diego*, de Agustín Moreto; *El castigo de la miseria*, de Juan de la Hoz y Mota; *El hechizado por fuerza*, de Antonio de Zamora y *Cuando no se aguarda y príncipe tonto*, de Francisco de Leiva) en las que se utilizan elementos similares para la construcción del enredo y en el que éste tiene un papel central en el desarrollo de las acciones. Además se verá cómo los enredos guardan una estrecha relación temática y estructural con el entremés. Adentrarse en las convenciones de la comedia de figurón permite entender estas obras y vislumbrar la evolución de la comedia de capa y espada hacia una comicidad cada vez más cercana al mundo del entremés.

medias no es lo usual y a lo largo del trabajo se dará una explicación de dicha particularidad.

Adriana Ontiveros Valdés

En las cuatro piezas estudiadas los personajes encargados del enredo tienen consciencia de montar una representación. Se pueden identificar elementos como la planeación, la adecuación de un espacio escénico, vestuarios, decorados y actores. Así se da un fenómeno que Alfredo Hermenegildo ha llamado "teatro en el teatro" y que ha definido de la siguiente manera:

La identificación del teatro en el teatro debe ir más allá de la presencia de una obra engastada identificada como pieza teatral. Siempre que un personaje se revista de una función distinta de la que le es propia en la obra-marco, siempre que algún personaje asuma una función mirante frente a los mirados, siempre que haya una cierta *puesta en escena*. (*Juegos dramáticos...* 22)

Dicho crítico ha analizado la metateatralidad en diversos autores del periodo y ha visto que es un recurso con múltiples y ricas posibilidades dramáticas ("Usos de la metateatralidad..." 15), es un procedimiento que refleja la mentalidad artística del Barroco, en la que hay un gusto por el artificio. El incluir una representación dentro de otra va más allá del teatro barroco español e involucra las manifestaciones dramáticas de distintos países europeos del periodo (Andrés-Suárez 11).

Los enredos en *El lindo don Diego*, *El castigo de la miseria*, *El hechizado* y *Cuando no se aguarda* no sólo funcionan como representaciones, sino que parecen entremeses. La relación entre la comedia de figurón y el entremés ha sido estudiada por Abraham Madroñal, quien ha llamado la atención sobre la gran importancia que tiene "el estudio del figurón de comedia a la luz de su hermano pequeño en el entremés" (249) y ha encontrado estrechas semejanzas entre ambos. La manera en la que estudiosos como María Luisa Lobato hablan del entremés recuerda de inmediato a la comedia de figurón:²

² Véase también la definición que dan Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera: "La obra dramática corta queda definida básicamente por dos conceptos sobre los que

El entremés consiguió, al menos durante su mejor época, mantener una estructura propia con partes bien definidas, todas ellas al servicio de un argumento central, en muchos casos relacionado con la burla, y se constituyó así en una obra breve que presentaba ante los receptores un historia trabada de burladores y burlados, donde quien salía burlado en la mayoría de los casos era un individuo o un conjunto de ellos que se alejaba del comportamiento social reglado. (41)

Al pensar en entremeses de autores como Quiñones de Benavente, Calderón y Moreto, se puede observar la gran semejanza que existe entre ellos y la comedia de figurón. Algunos de los puntos de contacto entre la comedia y el género breve son: los defectos de los figurones, la forma en que se degrada al figurón con fines cómicos, las características de los demás personajes que aparecen en la obra, las escenas que son similares y la utilización de los espacios (Ontiveros 144-145).

Añadir a la comedia de capa y espada un figurón reestructura las funciones que desempeñan el resto de los personajes (*Juegos dramáticos...* 266). En las comedias analizadas los criados toman un papel central y, sin perder su función cómica, la compartirán con el figurón. Dicha comicidad se repartirá de manera diferente entre burladores y burlados; en los primeros se basará en el ingenio, mientras que en los segundos, en el ridículo. Las obras utilizan lo que Eugenio Asensio ha llamado "óptica entremesil". Ésta "exagera la incongruencia de la condición humana, despoja al amor de toda aureola emocional, rompe la armonía entre las palabras y las obras, convierte en chabacana la peripetia que pudo ser patética, en grotescos los problemas de pasión y honor" (29).

los teóricos vuelven con insistencia: a) lo cómico en el entremés reside en la *burla* y en el concepto clásico de *turpitude et deformitas*, b) existe una clara relación de proximidad (no necesariamente dependencia) respecto a la comedia" (17).

La planeación del enredo tiene un papel importante para el desarrollo de las acciones, pues del resultado de éste dependerá la suerte de la pareja de enamorados. Al momento de planear el engaño, los burladores toman en cuenta lo que quieren lograr, los medios de los que disponen y las características del figurón. A grandes rasgos las burlas de las obras consisten en lo siguiente: en *El lindo don Diego*, de Agustín Moreto, los criados Mosquito y Beatriz harán creer a don Diego que ella es una condesa viuda y rica que quiere casarse con él. Mientras que en *El castigo de la miseria*, de Juan de la Hoz y Mota, doña Isidora fingirá ser una viuda indiana y rica en busca de marido. Por su parte, en *El hechizado por fuerza*, de Antonio de Zamora, doña Leonor y Lucía convencen al galán ridículo de que la criada lo hechizó y de que morirá si no se casa con la dama. Por último, en *Cuando no se aguarda*, de Francisco de Leiva, el gracioso fingirá ser el fantasma del abuelo de la dama y le pedirá que espere un año para casarse.

Los enredos se sostienen gracias a rasgos cómicos de algunos personajes. Si bien el figurón es un personaje que encarna un buen número de defectos, en cada galán se puede identificar alguno que predomina. Es de notar la variedad en las características que presentan los galanes y cómo esto propicia situaciones particulares. Así se logra que cada obra sea individual y capte la atención del espectador.

En *El hechizado por fuerza* los burladores de don Claudio toman en cuenta que el figurón vive exageradamente temeroso de que alguien lo hechice.

DÑA. LEONOR Valiéndose nuestra maña
de la aprehensión con que siempre
vive don Claudio, de que haya
quien lo hechice. (I, 436)³

³ En adelante anoto el número de jornada de la obra a la que me esté refiriendo con romanos.

Lo mismo ocurre en las otras tres obras, en *El lindo don Diego* se tendrá en cuenta la vanidad del personaje, en *El castigo de la miseria* la avaricia y mezquindad de don Marcos, y en *Cuando no se aguarda* la credulidad y simpleza del príncipe.

El componente central de la burla será el actor o actores que la representen. En algunos casos, alguien más les asigna el papel mientras que en otros, ellos mismos funcionan como directores y actores; los papeles se reparten de acuerdo con las características de cada actor; el gracioso Mosquito, de *El lindo don Diego*, elige a Beatriz por su capacidad natural para engañar: "MOSQUITO Yo tengo aquí una mujer/ que fingirá sin caer/ la princesa de Bretaña" (II, 358).

Doña Leonor, de *El hechizado por fuerza*, le pide a su criada Lucía que participe en la burla, ya que por venir de Guatemala, hará más fácil que el galán crea el embuste.

DÑA LEONOR [...] pues criolla
venida de Guatemala
le has hecho creer que en las Indias
hacer hechizos es gala. (I, 436)

En *El castigo de la miseria*, de Juan de la Hoz y Mota, doña Isidora, la dama embaucadora, funciona como director de escena ("Usos de la metateatralidad..." 16) y protagonista del engaño. Ella será muy clara al momento de designar los papeles de los actores:

DÑA. ISIDORA [...] hemos de fingir
que yo soy una señora
viuda de un gobernador
de indias
[...]
tú serás sobrino mío,
con cuello, manteo y loba. (I, 196)

El vestuario será un elemento importante para conseguir el objetivo deseado; los burladores hacen un esfuerzo para que sea el más adecuado

Adriana Ontiveros Valdés

para el papel. Triguero, el gracioso de *Cuando no se aguarda*, utilizará una capa, una barba postiza y harina como maquillaje. Esta comedia es un claro ejemplo de la estrecha relación entre el enredo y el montaje de una representación, pues el personaje pide parte del vestuario a un comediante:

TRIGUERO [...] pues con pedirle unas barbas
a un amigo comediante
un manto de caballero
y después enharinarme
la cara, está hecho. (II, 347-348)

Los personajes utilizan para los enredos vestuarios que no forman parte de su vida ordinaria. La criada de *El lindo don Diego* se viste como condesa, la embaucadora de *El castigo de la miseria* se pone vestidos de viuda rica y, en *El hechizado por fuerza*, Lucía, junto con las otras criadas que participan en la actuación, utilizan trajes de hechiceras: "Salen Isabel, Juana y otra mujer en el mismo traje, con velos y hachas negras" (II, 147).

El espacio cotidiano se adecuará como espacio escénico para lograr que la actuación sea creíble. En *El lindo don Diego* se utiliza la casa de una auténtica condesa que se encuentra de viaje. De modo que, al ser recibido ahí, al galán ridículo no le queda duda de que lo ha citado una condesa. En otras obras, como *El castigo de la miseria*, se transforma un espacio y se le añaden nuevos elementos a manera de escenografía. Así, la embaucadora alquila cuadros, vajillas, muebles y otros elementos que ayudarán al figurón a creer que se encuentra en los aposentos de una dama rica. Doña Isidora planea con cuidado que todo quede del modo que ella desea, y habla de que este espacio funcionará como escenario para su representación:

DÑA. ISIDORA Este cuarto que he tomado
y que tú por grande notas

aun es estrecho teatro
para mi farsa ingeniosa. (I, 196)

Otro ejemplo de un espacio escénico al que se le hacen varios cambios es el de *El hechizado por fuerza*. La criada y sus ayudantes transforman una habitación que el figurón conoce por medio de cuadros, máscaras, figuras colgadas del techo, etcétera. La acotación que aparece en la obra es bastante explícita al describir las características del cuarto:

Salen Lucía, Isabel, Juana y otras mujeres, van colgando algunas pinturas de mascarones, sierpes y otras cosas ridículas, y ponen en medio un velador y en él una lamparilla encendida. (II, 446)

La planeación de la burla es una etapa a la que los personajes que van a realizar el enredo le dan una gran importancia. En algunas de las comedias se realiza un ensayo previo que les permite estar seguros de que todo saldrá según lo acordado; por ejemplo, la criada Beatriz de *El lindo don Diego* practica la manera "oscura" en que le hablará al figurón.

BEATRIZ Y si él pregunta —cómo estáis— acaso,
¿qué he de responder?
MOSQUITO En garatusa
"libidinosa, crédula y oscura" (II, 361)

En esta obra de Moreto, el gracioso Mosquito funciona como un director de escena que cuida los detalles de la representación, en particular, la actuación de la criada. Por ello le da instrucciones del lenguaje que debe utilizar y de la manera de comportarse frente al galán ridículo.

MOSQUITO Mira, Beatriz: si quieres acetallo
cuanto hablares sea oscura y sea confuso
habla crítico ahora, aunque no es uso;

Adriana Ontiveros Valdés

porque si tú el lenguaje le revesas,
pensará que es estilo de condesas. (II, 361)

Lucía, la criada de *El hechizado por fuerza*, funciona también como directora de escena, de modo que se asegura de que las actrices recuerden las "salidas" y las "entradas": "LUCÍA [...] detrás/ os quedad de este cancel/ que yo sola he de salir" (II, 447). Asimismo revisa que los diversos elementos de utilería se encuentren preparados para empezar sin contratiempos: "LUCÍA Truenos, estatua y cadena/ ¿están prevenidos?" (II, 447).

La dama embaucadora de *El castigo de la miseria* no realiza un ensayo como tal, pero repasa los puntos centrales en los que consistirá su actuación.

DÑA. ISIDORA Que yo con mis medias tocas,
el recato en esas rejas,
el melindre a todas horas,
el ¡ay de mi! de viuda,
con el chiste de criolla,
serán redes con que caigan
incautas aves ociosas. (I, 196)

El papel que finge doña Isidora toma elementos del tipo cómico de la viuda, que aparece en diversos entremeses de la época (Ontiveros 144-154). La actitud de la dama es muy parecida a la de la protagonista de *El pésame de la viuda* de Calderón, pues al inicio dice que se encuentra desconsolada por la pérdida de su esposo y anuncia que nunca más volverá a permitirse un gusto. La comicidad de la pieza se basa en que, después de dicha lamentación, la viuda empieza a pedir todo lo que se le antoja:

MARÍA PRADO Anda, Isabelilla,
chocolate no me traigas
ni por pienso, que es regalo,

y a mí no me hacen falta.
Unos huevos y torreznos
haz que para una cuitada,
triste, mísera viuda,
huevos y torreznos bastan. (357)

La estructura de la planeación de los enredos en estas comedias es similar a la encontrada por María Luisa Lobato al estudiar el entremés de burla, quien identificó algunos de los momentos que suelen repetirse de una pieza a otra: la presentación del sujeto de la burla, el planteamiento de la intención de burlar, el suspenso que se crea sobre el modo en que se desarrollarán las acciones, la llegada de los burladores y la búsqueda o salida del burlado (44-50). La planeación de la burla tiene gran importancia en el efecto cómico de las acciones, pues hace cómplice al público de las acciones de los personajes y crea tensión dramática por ver el resultado del engaño. El espectador de la comedia se vuelve un "archimirante" que contempla "cómo los mirantes miran a los mirados" ("Usos de la metateatralidad..." 17).

Una vez que el escenario, los actores y vestuarios están preparados, la representación inicia cuando el figurón llega a escena. Su participación en el montaje será activa, él se convertirá, sin saberlo, en un actor involuntario que se representará a sí mismo. Hermenegildo ha clasificado a los personajes "mirados" de dos maneras: omniscientes y nescientes:

Los primeros asumen su condición teatral, fingida, mimética, y representan con 'pleno conocimiento de causa' lo que ellos consideran como no real. La diferencia entre los dos tipos de personajes de la obra engastada es fundamental para que funcione la representación como engaño. ("Usos de la metateatralidad..." 17)

Como se mencionó, el montaje de la burla es el momento más cómico de las obras analizadas, por un lado ésta resulta en sí misma fuente de comicidad y, por otro, la reacción del figurón permite que se muestren sus defectos ridículos. Los eventos ocurren según lo planeado por los

burladores. Beatriz, en *El lindo don Diego*, actúa como condesa y le habla al galán de forma incomprensible: "BEATRIZ ¿Qué intento os lleva neutral/ a mis coturnos cortés?" (II, 361).

Los extremos a los que llega la criada en su discurso remiten a un tipo cómico tanto de la comedia como del entremés: el de la dama extremadamente culta. Como ejemplo está doña Beatriz de *No hay burlas con el amor*, de Calderón, o la manera en que se describe a estas mujeres en el entremés *Los vocablos*, de Quiñones de Benavente, en donde un galán requiebra a una dama y ninguno se entiende:

ESTEFANÍA Pues hay para el ingenio más cosquillas
que escuchar a un galán cuatro requiebros,
que apenas él ni yo nos entendemos,
como si entrara ahora y me dijera
"Vengo a ostentar mi tosca superficie
a la deidad de aqueste Polo intruso",
que esto es hablar, Quiteria, bien y al uso. (vv. 105-111)⁴

Don Diego seguirá la misma lógica que en *Los vocablos* y empezará a hablar de manera ridícula, para ello usará lo que llama "frases de un estilo levantado". Lo más absurdo de la situación es que, ante cualquier cosa que dice Beatriz, el figurón cree que lo ha alabado. Eso muestra hasta dónde puede llegar la vanidad del personaje.

D. DIEGO (*Ap.*) Ahora me alabó la pierna.
Pues si vieras mi cintura
por de dentro os admirara

⁴ Al ser una versión digital, anoto los números de verso por carecer de paginación.

se medida tamañita;
porque a mí el sastre me quita
dos dedos de media vara. (II, 361)

La relación de la burla que se desarrolla en *El lindo don Diego* con la del entremés va más allá de la utilización de una estructura similar en la construcción de la burla o de la aparición del tipo cómico de la dama culta. En uno de los mejores entremeses del propio Moreto, *El aguador*, se ve una situación semejante a la que ocurre en la comedia: un aguador finge ser un mariscal para casarse con una dama. La vanidad y el deseo de un título llevan a los personajes a creer el engaño. Al igual que en *El aguador*, el enredo en la comedia tiene éxito y don Diego queda convencido de que una condesa quiere casarse con él.

En *El hechizado por fuerza*, don Claudio será, durante la mayor parte de la obra, un espectador de la actuación de los burladores y sólo participará al final. En la pieza se utilizan varios elementos espectaculares, un ejemplo de ello son los ruidos de truenos y de una cadena que se arrastra. De tal manera se intenta crear la atmosfera del mundo mágico de la hechicera. La actuación de Lucía será particularmente histriónica, ya que, al fingir ser una hechicera, utiliza los elementos teatrales propios de la magia, ésto se puede apreciar en el primer diálogo de la burla, en el que hace una invocación a los espíritus malignos:

LUCÍA Oh vosotros, comuneros
genios, que airados vivís
al diabólico desván
del postrer zaquizami.
Venid, pues, rompiendo el aire. (II, 447)

Después de la invocación, Lucía saca a escena una estatua que representa al figurón y hace el hechizo. Los diálogos de la criada resultan ridículos y están concebidos para actuarse de forma exagerada. Hay que pensar en la gran efectividad cómica que tendría una actriz al decir parlamentos como el siguiente:

Adriana Ontiveros Valdés

LUCÍA Ea, pues, chisgarabís
protodiablo, pues te ayudan
pie de gallo y zascandil,
la última experiencia hagamos,
pues nos llegamos a unir,
de la nigromante cueva
en el trágico sibil. (II, 447)

El hechizo se prolonga por varios versos y es complementado por los cantos de otras tres criadas. Las reacciones de don Claudio muestran su necesidad, pues cree por completo que lo han hechizado y que va a morir. Si durante toda la obra su discurso recordaba más al de un gracioso que al de un caballero, será en estas escenas cuando la semejanza sea total. Al tener problemas, los graciosos áureos suelen invocar a Dios o a un santo de forma ridícula, tal es el caso de Millán en *Trampa adelante* de Moreto: "¡Jesucristo, de los dolores!/ ¡Hay que ya he quebrado en sangre!/ Mal parto es, valedme vos" (III, 165).

Don Claudio hace el mismo tipo de exclamaciones, que serían impensables en un galán áureo:

D. CLAUDIO Válgame aquí la piedad
de diáconos y exorcistas,
y los cuatro evangelistas,
fe, esperanza y caridad. (II, 447)

Junto con este tipo de discursos, algo que resulta cómico es que, a pesar de que el figurón cree el engaño y piensa que va a morir hechizado, mantiene su postura y dice que no se casará. Tal actitud es absurda y deja ver la necesidad del personaje.

Tanto Beatriz como Lucía, de *El lindo don Diego* y *El hechizado por fuerza* respectivamente, son un claro ejemplo de criadas con un papel protagónico. Dicho tipo de criadas han sido consideradas por estudiosos como Felipe Pedraza (126) o María Grazia Profeti (57) como "graciosas":

Según la comedia áurea va desarrollándose a través del siglo XVII, a la graciosa se le otorgarán funciones cada vez más amplias: el personaje llegará así a desempeñar un papel central no sólo en el plano burlesco, sino también en el tejido del enredo y la sátira literaria. (58)

En *Cuando no se aguarda*, el gracioso Triguero se le "aparece" al figurón en la noche. La representación que monta el criado es la que menos elementos escenográficos utiliza, aprovecha la noche y el efecto fantasmagórico que produce el sostener una antorcha cerca de la cara en medio de la penumbra. El gracioso confía en la efectividad del vestuario (barbas postizas, un manto y harina en la cara) y, sobre todo, en su actuación.

TRIGUERO ¿Cómo a lo que ordena el cielo
te atreves tú a barajar?
Cómo al aviso de Fénix
tan poco crédito das
que me has obligado a que
deje la comodidad
de las penas en que estoy
y venga hecho un bausán. (II, 351)

La actuación del personaje es ridícula por muchas razones: el vestuario, la forma en que podemos imaginar que el actor representaría la escena y lo que se dice; respecto a esto último, hay que decir que el discurso de Triguero se encuentra lleno de absurdos. Es el mismo caso cuando dice que ha dejado la comodidad de las penas; "penas" y "comodidad" son dos términos que se contraponen. También mencionará que viene "hecho un bausán", es decir, como un bobo que se queda pasmado con la boca abierta (*Diccionario de Autoridades*).

El figurón de *El hechizado por fuerza* reacciona muy parecido al de *Cuando no se aguarda*, pues hace —a manera de los graciosos áureos— invocaciones ridículas: "PRÍNCIPE El Cristo de Salamanca/ me valga" (II, 351). Además, cree por completo que se le ha aparecido un fantasma y,

a pesar del supuesto castigo que recibirá, decide mantenerse firme en casarse cuanto antes con la dama.

El enredo de *El castigo de la miseria* se realiza también de acuerdo con lo planeado: cuando llega el figurón se encuentra con un cuarto ricamente ataviado y con los burladores disfrazados. La supuesta viuda hará continuamente comentarios sobre su riqueza: "DÑA. ISIDORA Que aunque la plata rodando/ (como dicen) está en casa" (II, 200).

Los burladores tratan de mostrar al figurón la fortuna de doña Isidora, para ello recurren a lo que el imaginario de la época decía sobre las riquezas y abundancia en el Nuevo Mundo. El criado Chinchilla hablará al galán cómico del oro y del chocolate.

CHINCHILLA Porque allá el oro se haya
como tierra por los campos,
corriendo a arroyos la planta
y del chocolate hay fuentes
que casi hirviendo le manan. (I, 201)

Junto con estos comentarios, se trata de agasajar al galán con productos propios de las Indias, por lo que le ofrecen dulces y chocolates. La reacción del figurón será inadecuada y maleducada, pues devora todo de manera grosera. Don Marcos menciona, en un aparte, que lo que le ha dado la dama le ahorrará la comida del día siguiente, de forma que a cada momento el personaje revela su mayor defecto: ser un miserable "D. MARCOS (*Ap.*) Esta vez/ ahorro para mañana/ de la cena el pan y queso" (I, 202).

Don Marcos cae en la trampa de la embaucadora y trata de casarse cuanto antes con ella. El figurón piensa que el matrimonio es un gran negocio y que incrementará su fortuna sin mayor esfuerzo.

En las cuatro comedias analizadas las representaciones que hacen los personajes se sostienen, como se mencionó, en los defectos del figurón. Junto con los defectos de cada personaje, todos compartirán la simpleza y credulidad, pues los enredos de los burladores son muchas veces

ridículos y dejan ver que se trata de una burla. Se puede pensar en Beatriz de *El lindo don Diego* al hablar de forma incomprensible, o en Lucía de *El hechizado por fuerza* al hacer sus supuestos hechizos.

En las obras estudiadas los burladores logran su cometido; el figurón es ridiculizado a través del enredo del que fue víctima; aunque lo usual en la comedia de figurón es que quede soltero y, por tanto, excluido de la estructura sociodramática, dos de las obras presentan una variante a dicha convención: en *El hechizado por fuerza* y en *El castigo de la miseria* las damas son las que quieren casarse con el galán y él es quien se niega. En ambas piezas se casan las damas, de modo que, a pesar de las modificaciones a la fórmula, ésta se mantiene en lo esencial: hacer que la postura de los personajes "normales" sea la vencedora. La burla en las cuatro obras tiene éxito debido a las características del personaje. "El figurón siempre es traicionado por su auténtica naturaleza que constantemente arruina sus esfuerzos y desmiente sus pretensiones" (Lanot 140).

La función de la burla es, por un lado, que los engañadores consigan sus objetivos, y por otro, sirve para ridiculizar al figurón, lo cual habla de la función cómica del enredo, ya que permite que el personaje haga un despliegue de sus defectos. Durante la burla dichos defectos se agudizan, ya que el galán cómico se enfrenta a una situación extrema en la que sus reacciones muestran su naturaleza de forma más evidente.

Alfredo Hermenegildo ha encontrado que este procedimiento dramático puede hacer más verosímil la "obra marco" al enfatizar la ficción de la "obra enmarcada" o puede destacar aún más la ficción de dicha obra ("Usos de la metateatralidad..." 16). En las comedias de figurón analizadas el recurso hace que las acciones de las dos obras (la "marco" y la "enmarcada") se presenten como un juego de ingenio. Esto tiene que ver con que la trama de la comedia de figurón —al igual que la de capa y espada— no obedece a razones de verosimilitud, sino a las necesidades del enredo (Arellano, "Convenciones y rasgos..." 37).

En el corpus del teatro barroco español se pueden encontrar múltiples ejemplos de entremeses introducidos en las comedias; la particularidad de las obras estudiadas es que aparecen como un montaje

Adriana Ontiveros Valdés

escénico dentro de la propia representación y al hacerlo, se convierten en el centro de las acciones dramáticas.⁵ Dicha importancia y la extensión del montaje de los burladores hacen que la semejanza con el entremés se enfatice. El efecto cómico para un espectador —conocedor de las convenciones de ambos géneros— debía de ser inmediato. Por otra parte, estas relaciones permiten ver el estrecho vínculo entre los géneros teatrales áureos, así como una tendencia de las obras de capa y espada, en particular de las comedias de figurón, a la comicidad entremesil.

BIBLIOGRAFÍA

- Andrés-Suárez, Irene. "La autorreferencialidad en el teatro español del Siglo de Oro." *El teatro dentro del teatro: Cervantes, Lope, Tirso y Calderón*. Eds. Irene Andrés-Suárez, José Manuel López Abiada y Pedro Ramírez Molas. Madrid: Verbum, 1997. 11-29.
- Arellano, Ignacio. "Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada." *Cuadernos de teatro clásico* 1 (1988): 27-50.
- Arellano, Ignacio. "La generalización del agente cómico en la comedia de capa y espada." *Criticón* 60 (1994): 103-128.
- Arellano, Ignacio. *Historia del teatro español del siglo XVII*. Madrid: Cátedra, 2005.

⁵ Hermenegildo plantea que: "La importancia y la significación del procedimiento TeT [teatro en el teatro] están ligadas a la importancia y significación que se da a la obra enmarcada" ("Usos de la metateatralidad..." 18).

- Asensio, Eugenio. *Itinerario del entremés*. Madrid: Gredos, 1965.
- Calderón de la Barca, Pedro. "El pésame de la viuda." *Entremeses, Jácaras y Mojigangas*. Ed. Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera. Madrid: Castalia, 2001. 353-368.
- Diccionario de Autoridades*, I. Madrid: Gredos, 2002.
- Hermenegildo, Alfredo. "Usos de la metateatralidad: los pasos de Lope de Rueda." *Signos literarios y lingüísticos* 5, no. 2 (2003): 13-31.
- Hermenegildo, Alfredo. *Juegos dramáticos de la locura festiva. Pastores, simples, locos y graciosos del teatro clásico español*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 1995.
- Hoz y Mota, Juan de la. *El castigo de la miseria. Dramáticos posteriores a Lope de Vega*, II. Biblioteca de Autores Españoles 49. Ed. Ramón de Mesonero Romanos. Madrid: Atlas, 1951. 195-218.
- Lanot, Jean-Raymond. "Para una sociología del figurón." *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*. Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, 1980. 131-148.
- Leiva, Francisco de. *Cuando no se aguarda y príncipe tonto. Dramáticos posteriores a Lope de Vega*, II. Biblioteca de Autores Españoles 47. Ed. Ramón de Mesonero Romanos. Madrid: Atlas, 1951. 337-360.
- Lobato, María Luisa. "Estudio." Agustín Moreto. *Entremeses y bailes de Agustín Moreto*, I. Kassel: Reichenberger, 2003.
- Madroñal, Abraham. "Figurones de comedia y figurones de entremés." *El figurón. Texto y puesta en escena*. Ed. Luciano García Lorenzo. Madrid: Fundamentos, 2007. 249-272.
- Moreto, Agustín. *El lindo don Diego. Comedias escogidas de D. Agustín Moreto y Cabaña*. Biblioteca de Autores Españoles 39. Ed. Luis Fernández-Guerra y Orbe. Madrid: Atlas, 1950. 351-372.
- Ontiveros, Adriana. *Caracterización y funciones de galanes cómicos en obras de dramaturgos calderonianos*. Tesis doctoral. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.
- Pedraza, Felipe. "Las graciosas de Rojas Zorrilla." *La criada en el teatro español del Siglo de Oro*. Ed. Luciano García Lorenzo. Madrid: Fundamentos, 2008. 124-140.
- Pinto, Elena di. "Las hechuras del figurón (*Entre bobos anda el juego*, de Rojas Zorrilla, *Un bobo hace ciento*, de Solís y *Un loco hace ciento* de

Adriana Ontiveros Valdés

- María Rosa Gálvez)." *El figurón. Texto y puesta en escena*. Ed. Luciano García Lorenzo. Madrid: Fundamentos, 2007. 221-248.
- Profeti, Maria Grazia. "Funciones teatrales y literarias de la graciosa." *La criada en el teatro español del Siglo de Oro*. Ed. Luciano García Lorenzo. Madrid: Fundamentos, 2008. 57-72.
- Quiñones de Benavente, Luis. "Los vocablos." *Entremeses*. Ed. Abraham Madroñal. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01048529652369305210035/index.htm?marca=los%20vocablos#>>. Fecha de consulta: septiembre de 2009.
- Rodríguez, Evangelina y Antonio Tordera. "Introducción biográfica y crítica." Pedro Calderón de la Barca. *Entremeses, Jácaras y Mojigangas*. Madrid: Castalia, 2001. 9-81.
- Serralta, Frédéric. "Sobre el 'pre-figurón' en tres comedias de Lope (*Los melindres de Belisa*, *Los hidalgos del aldea* y *El ausente en su lugar*)." *Criticón* 87-89 (2003): 827-836.
- Zamora, Antonio de. "El hechizado por fuerza." *Dramáticos posteriores a Lope de Vega*, II. Biblioteca de Autores Españoles 49. Ed. Ramón de Mesonero Romanos. Madrid: Atlas, 1951. 435-456.

D. R. © Adriana Ontiveros Valdés, México, D. F., enero-junio, 2010.

RECEPCIÓN: Diciembre de 2009

ACEPTACIÓN: Junio de 2010