

# «UN BUFÓN MEDIO ALCAHUETE»: EL GRACIOSO Y LA CRIADA COMO PERSONAJES METATEATRALES EN TRES DRAMATURGAS DEL SIGLO DE ORO\*

**ANTÍA TACÓN GARCÍA**

Universidade de Santiago de Compostela  
antia.tacon.garcia@usc.es

---

**Resumen:** El presente artículo examina cómo los personajes del gracioso y la criada funcionan como vehículos de la metateatralidad y la ruptura de la ilusión dramática en las comedias de tres dramaturgas del siglo XVII: Ana Caro Mallén (*El conde Partinuplés* y *Valor, agravio y mujer*), Ángela de Azevedo (*La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén, Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen* y *El muerto disimulado*) y sor Juana Inés de la Cruz (*Los empeños de una casa* y *Amor es más laberinto*). La metodología empleada parte de la propuesta por Vieweg-Marks (1989) y aplicada por Nohe (2018) al estudio del gracioso barroco.

**Palabras clave:** metateatralidad, gracioso, criada, Ana Caro Mallén, Ángela de Azevedo, Juana Inés de la Cruz.

---

Desde que Abel (1963) acuñara el término «metateatro», numerosos estudios han discutido su aplicación a las tablas del Siglo de Oro; en particular, la crítica ha coincidido en señalar a la figura del donaire como vehículo preferente de la metateatralidad y la ruptura de la ilusión dramática en la comedia barroca.<sup>1</sup> A partir de una definición amplia de metateatro

---

\* Este trabajo forma parte del proyecto de tesis «Dramaturgas del siglo XVII: estudio de los personajes de la comedia nueva», dirigido por María José Alonso Veloso y financiado por las Ayudas para la Formación del Profesorado Universitario (FPU18/02515). Es resultado de los proyectos «Edición crítica y anotada de la poesía completa de Quevedo, 1: las silvas» (PGC2018-093413-B-I00; AEI/FEDER, UE), «Grupo GI-1373, Edición crítica y anotada de las obras completas de Quevedo (EDIQUE)» (ED431B2018/111 ED431B2021/05) y «Edición crítica y anotada de la poesía completa de Quevedo, 2: Las tres musas» (PID2021-123440NB-I00; AEI/FEDER, UE).

1 Véanse, por ejemplo, Bravo-Villasante (1944), Pailler (1980), Hernández Araico (1986) o Sáez Raposo (2011). Sobre la metateatralidad en el teatro áureo, puede consultarse también, entre otros, Hermenegildo, Rubiera y Serrano (2011).

—entendido como una dramaturgia autoconsciente, que llama la atención sobre su propio carácter ficticio y reflexiona sobre el mismo—, el presente trabajo pretende determinar cómo estas tendencias se ven confirmadas o matizadas en las comedias áureas de autoría femenina. Para ello, se examina la producción de tres escritoras del siglo xvii: la andaluza Ana Caro Mallén, primera dramaturga «de oficio» de las letras castellanas (Luna 1992), de cuya autoría se conservan las comedias *El conde Partinuplés y Valor, agravio y mujer*; la portuguesa Ángela de Azevedo, quien compuso *La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén, Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen y El muerto disimulado*; y la novohispana sor Juana Inés de la Cruz, cuya vasta obra literaria incluye una comedia en solitario, *Los empeños de una casa*, y otra, *Amor es más laberinto*, escrita en colaboración con el canónigo Juan de Guevara. La metodología empleada partirá de la propuesta por Vieweg-Marks (1989) y, en concreto, de su aplicación por Nohe (2018) al estudio del gracioso barroco. Dejando a un lado el metateatro temático —del que no se hallan ejemplos significativos en el corpus seleccionado—, se examinan, pues, cinco categorías: metateatro discursivo, epizante, ficcional, figural y adaptativo o intertextual.

### Metateatro discursivo

Según Nohe (2018: 665), el metateatro discursivo «se refiere a aspectos lingüísticos que se relacionan a la teatralidad de la obra de manera autorreflexiva», incluyendo «referencias explícitas hacia la obra específica que se está representando». Con frecuencia, estos comentarios implican un distanciamiento crítico del gracioso con respecto a sí mismo y a la pieza. Incluiremos en esta categoría, en primer lugar, aquellos pasajes autorreflexivos que buscan *evidenciar el almacén y los recursos sobre los que se sustenta la comedia*, señalando, en especial, el empleo de ciertas convenciones del género que, por resultar muy repetidas, pueden indicarse con efectos humorísticos. La propia caracterización de los personajes-tipo es uno de los aspectos más comentados; por ejemplo, Ribete, el lacayo valiente de *Valor, agravio y mujer*, de Caro, lamenta la gula y la cobardía habitualmente atribuidas al criado: «Estoy mal con enfadosos / que introducen los graciosos / muertos de hambre y gallinas» (vv. 529-531). Más adelante, abunda en la función prototípica de la figura del donaire —llevar y traer mensajes y hacer reír al público, del que es favorito— y apunta: «Ya me parece comedia, / donde todo lo remedia / un bufón medio alcahuete» (vv. 561-563).

De manera similar, en *Dicha y desdicha del juego*, de Azevedo, Tijera se burla del lugar común por el cual el criado del galán suele cortejar a la doncella de la dama, afirmando «que es precepto lacayaje, / si sus amos con las amas, / con las criadas quedarse» (vv. 1468-1470). Si, por el contrario, la convención se rompe y el gracioso no tiene sirvienta a la que requerir, es también frecuente señalarlo. Así lo hace Gaulín en el *El conde Partinuplés*, de Caro, mostrándose consciente de su propia ficcionalidad (vv. 1607-1613):

GAULÍN	¡Qué gastan de hiperbatones!, infeliz lacayo soy, pues he prevenido el orden de la farsa, no teniendo dama a quien decirle amores. Descuidóse la Poeta, ustedes se lo perdonen.
--------	---

La dramaturga se adelanta así a lo que podría percibirse como una carencia de su obra, neutralizando posibles críticas;<sup>2</sup> además, al aludir al abuso del hipérbaton en el diálogo de los enamorados, se mofa de su afectado lenguaje. Así, los comentarios autorreflexivos pueden abordar también aspectos de la comedia ajenos al propio gracioso. Entre los más recurrentes están las llamadas «relaciones», fragmentos narrativos insertos en la obra y frecuentemente denostados por su abundancia y prolijidad. Por ejemplo, cuando doña Leonor se dispone a relatar el origen de sus desdichas al comienzo de *Los empeños de una casa*, de sor Juana Inés de la Cruz, su criada exclama: «¡Cosa brava! / ¡Relación a media noche / y con vela? ¡Que no valga!» (vv. 256-258). Asimismo, en *La margarita del Tajo*, de Azevedo, el gracioso —no en vano llamado «Etcétera»— aboga ante el galán por la claridad y concisión en el lenguaje, frente a la prolijidad de los «poetas modernos» (v. 434), y cierra su intervención diciendo: «Para una comedia aquí / brava relación tenemos» (vv. 437-438).

Por otra parte, han de observarse aquellos pasajes que pretenden resaltar los aspectos de la obra que se consideran más novedosos o de mayor valor, procurando que el público los aprecie en su justa medida. Por ejemplo, Caro, a través de Ribete, insta a admirar la versificación de *Valor, agravio y mujer*: «¡Qué difícil asonante / buscó Leonor!» (vv. 1041-

---

2 Véase Montauban (2011).

1042). Igualmente, Azevedo encarece con frecuencia la propia capacidad creativa por boca de sus personajes; en sus textos figuran numerosos desafíos al público, avivando su curiosidad y retándolo a adivinar el desarrollo posterior de la comedia. Este orgullo de autora resulta particularmente explícito en *El muerto disimulado*; por ejemplo (vv. 540-544):

DOROTEA                    ¿Qué intenta Jacinta hacer?  
Yo apuesto que en hora y media  
nadie, según lo imagino,  
ha de dar en el camino  
que lleva aquesta comedia.

De este modo, las escritoras reivindican su dominio de las convenciones del género dramático, pero también, ocasionalmente, su originalidad y capacidad para desafiarlas.

### Metateatro epizante

El metateatro epizante «establece un nexo comunicativo entre obra y público» (Nohe 2018: 665), de manera que el personaje, al apelar a los espectadores, admite su presencia en el espacio del corral y provoca la ruptura de la ilusión dramática. Se asocia especialmente a los últimos versos de la comedia, que suelen funcionar como epílogo, recalcando el carácter ficticio de la pieza representada y pidiendo indulgencia para sus yerros. No obstante, el gracioso y la criada también se dirigen al auditorio en muchos otros momentos de la obra. Dichas intervenciones pretenden, en su mayoría, guiar la recepción, sea subrayando ciertos aspectos del comportamiento de los personajes o, como sucedía en algunos de los pasajes recogidos a propósito del metateatro discursivo, llamando la atención hacia las cualidades de la comedia. Por ejemplo, Sombrero pregunta en *Dicha y desdicha del juego*: «¿Quién no se admira, señores, / de la invención de mi amo?» (vv. 2325-2326). Asimismo, el criado Castaño, cuando se disfraza de mujer en *Los empeños de una casa*, comenta el proceso con un público bien identificado: el virrey de Nueva España —al que trata de «Vue-Excelencia» (v. 2477)— y un grupo de mujeres, presumiblemente la virreina y otras damas de la corte, a quienes advierte: «Pues atención, mis señoras, / que es paso de la comedia» (vv. 2472-2473). Se refuerzan así la interrelación y la complicidad con el público, al tiempo que se evidencia de nuevo el carácter ficticio de cada una de las piezas.

### Metateatro ficcional y figural

El meateatro ficcional, según Nohe (2018: 665), «incluye una obra teatral al interior de la obra misma, esto es, una obra dentro de la obra». De acuerdo con su interpretación, se adscriben también a esta categoría aquellos momentos en los que un personaje «toma un papel activo frente a la acción», de manera que «organizando intrigas, se vuelve prácticamente director de un metateatro ficcional» (Nohe 2018: 672). En este sentido, una de las escenas más significativas tiene lugar en *Amor es más laberinto*, cuando Racimo anima a su amo a fingir haberse enamorado de Fedra para dar celos a Ariadna; le indica cómo ha de simular tal enamoramiento y llega a aconsejarle: «Haz cuenta que eres poeta / y que te hallas en un paso / de comedia» (vv. 1159-1161).

Este metateatro ficcional guarda estrecha relación con el llamado metateatro figural, es decir, aquel en el que «un personaje actúa como personaje, disfrazándose o disimulando ser otro. Presenta así una obra en tamaño mínimo» (Nohe 2018: 666). Pensemos de nuevo en el disfraz del criado de *Los empeños de una casa*, que participa del propósito humorístico propio del hombre vestido de mujer en la escena aurisecular: al adoptar los atributos del género socialmente inferior, su situación suele considerarse ridícula y degradante. Castaño describe meticulosamente el proceso de vestirse en escena, en un monólogo que combina dos tipos de discurso, según Quispe-Agnoli (2004): uno «vanidoso» y gramaticalmente femenino, cuando se congratula de su belleza física (v. 2444: «Es cierto que estoy hermosa») y otro «justificativo» y masculino, pues nunca llega a perderse del todo en su nueva identidad. Esta duplicidad se intensifica cuando el gracioso se encuentra con don Pedro, quien lo toma por Leonor: Castaño deja entonces de representar el papel de una mujer indeterminada y pasa a fingirse la dama protagonista. En este rol, no solo ha mudado el traje, sino también la manera de moverse (vv. 2487-2489: «menudo el paso, derecha / la estatura, airoso el brío, / inclinada la cabeza) y la voz (vv. 2510-2511: «que quizá atiplando el habla / no me entenderá la letra»). Aunque su interpretación dista de ser perfecta, causando la estupefacción de don Pedro, la metateatralidad se halla muy presente: un personaje pretende ser otro, sirviéndose para ello del disfraz y de diversas estrategias de actuación, más o menos exitosas, que él mismo explicita ante el público.

### Metateatro adaptativo o intertextual

El metateatro adaptativo «se vincula a un aspecto intertextual y reflexivo; haciendo referencia a obras anteriores, se posiciona en la producción diacrónica teatral y refleja a la vez la conciencia de que no se trata de la realidad, sino de creaciones artísticas de un género literario» (Nohe 2018: 666). Sobresalen aquí Caro y Sor Juana; entre las obras de la primera, *Valor, agravio y mujer* ha llegado a interpretarse como una reescritura de la tradición donjuanesca, en la que podrían leerse guiños a *El burlador de Sevilla*: por ejemplo, los supuestos tratos del galán, convenientemente llamado don Juan y llegado de Sevilla, con una prostituta del barrio de Cantarranas, relatados por el gracioso Tomillo (*Valor, agravio y mujer*, vv. 1980-2001).<sup>3</sup> Además, Caro utiliza un diálogo entre los criados para reivindicar la creciente presencia de mujeres escritoras en el Madrid de su época e insertarse implícitamente en una genealogía de autoras europeas; menciona a «Argentaria, Sofoareta, / Blesilla, y más de un millar / de modernas» (vv. 1175-1177), estas últimas de origen italiano. Adicionalmente, Tomillo alude al *Quijote* de Cervantes, subrayando el parecido entre la pareja galán-criado y la de don Quijote-Sancho (vv. 131-136). A lo estrictamente metateatral se une así lo metaliterario.

La otra comedia de Caro, *El conde Partinuplés*, es también rica en intertextualidades: supone la transmodalización de una obra de caballerías en prosa, el *Libro del conde Partinuplés*, cuyo argumento proviene por su parte de un texto francés del siglo XII, traducido al castellano por primera vez hacia 1497 (Smith 1977). La vinculación con el género de caballerías se ve intensificada por algunos de los chistes del gracioso, que se burla de los enojos de Partinuplés diciéndole: «Orlando furioso, / cada loco con su tema» (vv. 686-687). El criado también alude a «Rodamonte Aragonés», personaje del *Orlando enamorado* y el *Orlando furioso* (v. 544).

Finalmente, son notorias las referencias a la producción calderoniana en *Los empeños de una casa* de sor Juana Inés de la Cruz, cuyo título supone ya un guiño a la comedia *Los empeños de un acaso*, publicada por Vera Tassis en la *Sexta parte de comedias* de Calderón de la Barca, de 1683. La admiración que Sor Juana debió de sentir por el dramaturgo madrileño se hace explícita cuando el gracioso, viéndose en un aprieto, exclama: «inspírame alguna traza / que de Calderón parezca» (vv. 2394-2395).

3 Véanse Luna (1992: 269-270) y Urban (2014: 74-79).

## Conclusiones

Los ejemplos examinados, en sus diversas categorías —evidentemente permeables entre sí— confirman la poderosa presencia de la metateatralidad en la comedia barroca en general y en las piezas de autoría femenina en particular, sustentada sobre los tipos del gracioso y, en menor medida, la criada. Estos personajes quiebran la ilusión dramática al reconocerse como integrantes de una ficción teatral, cuyos códigos identifican, glosan y, a veces, desafían. Asimismo, actúan como intermediarios entre la comedia y el público, guiando la recepción; pueden llegar a comportarse casi como un segundo director en el interior de la pieza; y ocasionalmente representan, mediante el disfraz, un nuevo papel en la misma. Además, las referencias intertextuales a otras obras teatrales o literarias, sumadas a las reflexiones autoconscientes sobre el propio género dramático, permiten a Caro, Azevedo y Sor Juana insertarse en una tradición que reconocen como propia y ante la que se posicionan, sea dejando entrever sus lecturas e influencias —como la producción de Calderón— o defendiendo implícitamente el propio derecho a escribir: mediante la insistencia en su dominio de los recursos del género, como lo hace, sobre todo, Azevedo; o, como Caro, reivindicándose como último eslabón de una cadena de mujeres escritoras, cuya preexistencia las autoriza a la hora de tomar la pluma.

## OBRAS CITADAS

- ABEL, Lionel, *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*, New York, Hill and Wang, 1963.
- AZEVEDO, Ângela de, *La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén. El muerto disimulado*, ed. de Fernando Doménech, Madrid, ADE, 1999.
- BRAVO-VILLASANTE, Carmen, «La realidad de la ficción negada por el gracioso», *Revista de Filología Española*, 28, 1944, págs. 264-268.
- CARO, Ana, *El conde Partinuplés*, ed. de Lola Luna, Kassel, Reichenberger, 1993.
- *Valor, agravio y mujer*, ed. de Lola Luna, Madrid, Castalia, 1993.
- CRUZ, sor Juana Inés de la, *Los empeños de una casa. Amor es más laberinto*, ed. de Celsa Carmen García Valdés, Madrid, Cátedra, 2010.

- HERMENEGILDO, Alfredo, Javier Rubiera y Ricardo Serrano, «Más allá de la ficción: el metateatro», *Revista sobre teatro áureo*, 5, 2011, págs. 9-16.
- HERNÁNDEZ ARAICO, Susana, «El gracioso y la ruptura de la ilusión dramática», *Imprévue*, 1, 1986, págs. 61-73.
- LUNA, Lola, *Ana Caro, una escritora profesional del Siglo de Oro. Vida y obra*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1992 (tesis doctoral).
- MONTAUBAN, Jannine, «“Descuidóse la poeta; ustedes se lo perdonen”: el gracioso en las comedias de Ana Caro», *Hispanic Research Journal*, 12.1, 2011, págs. 18-33.
- NOHE, Hanna: «El gracioso como personaje metateatral: funciones y desarrollo a lo largo del Siglo de Oro», *Hipogrifo*, 6.1, 2018, págs. 663-679.
- PAILLER, Claire, «El gracioso y los “guiños” de Calderón: apuntes sobre “autoburla” e ironía crítica», en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, París, C.N.R.S., 1980, págs. 33-50.
- PROVENZANO, Serena, *El teatro profano escrito por mujeres: estudio y edición crítica de «Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen» de Ángela de Azevedo*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2018 (tesis doctoral).
- QUISPE-AGNOLI, Rocío, «La inversión de un tema popular: el “hombre disfrazado de mujer” en Sor Juana Inés de la Cruz y María de Zayas», *Theatralia*, 6, 2004, págs. 123-135.
- SÁEZ RAPOSO, Francisco, «Del entremés a la comedia: hacia el itinerario de la metateatralidad», *Teatro de palabras: Revista sobre teatro áureo*, 5, 2011, págs. 29-30.
- SMITH, Richard Taylor, *The «Partinuples, conde de Bles»: A bibliographical and critical study of the earliest known edition, its sources and later structural modifications*, Berkeley, University of California, 1977 (tesis doctoral).
- URBAN, Alba, *Dramaturgas seculares en la España del Siglo de Oro*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2014 (tesis doctoral).
- VIEWEG-MARKS, Karin, *Metadrama und Englisches Gegenwartsdrama*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1989.