



LA CRIADA EN LAS COMEDIAS DE ÁNGELA DE ACEVEDO

Antía TACÓN GARCÍA
Universidade de Santiago de Compostela (España)
antia.tacon@rai.usc.es

Recibido: 4 de julio de 2019
Aceptado: 26 de julio de 2019
<https://doi.org/10.14603/7E2020>

RESUMEN:

El presente artículo pretende analizar la figura de la criada en la obra de Ángela de Acevedo, dramaturga barroca de cuya autoría se conservan dos comedias urbanas, *El muerto disimulado* y *Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen*; y una comedia de santos, *La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén*. El estudio de estas piezas permite demostrar la importancia del personaje ancilar en la construcción de la comedia nueva y, en particular, de los textos de Acevedo: la criada resulta fundamental para el desarrollo del enredo, la caracterización de la dama y el contacto de esta con el mundo exterior; participa de los juegos metateatrales propios de la escena áurea junto con el gracioso; y es con frecuencia portavoz de reflexiones de denuncia social, en especial de aquellas específicamente vinculadas a la experiencia femenina.

PALABRAS CLAVE:

Ángela de Acevedo; criada; *El muerto disimulado*; *Dicha y desdicha del juego*; *La margarita del Tajo*.

ARTENUEVO

Revista de Estudios Áureos

Número 7 (2020) / ISSN: 2297-2692

unhe
UNIVERSITÉ DE
NEUCHÂTEL

Institut de langues et
littératures hispaniques

THE MAID CHARACTER IN THE PLAYS OF ÁNGELA DE ACEVEDO

ABSTRACT:

This paper aims to analyse the character of the maid in the dramatic production of Ángela de Acevedo, a Baroque playwright who authored two «cloak and sword» comedies, *El muerto disimulado* and *Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen*; and a hagiographic play, *La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén*. The study of these works illustrates the importance of the maid character in the *comedia nueva* and, in particular, in Acevedo's texts: the maid is essential to the development of the plot, the characterization of the female lead, and her contact with the outside world; she takes part in the metatheatrical games common in Golden Age theatre, along with the *gracioso*; and she frequently voices thoughts of social protest, especially those specifically linked to the female experience.

KEYWORDS:

Ángela de Acevedo; maid; *El muerto disimulado*; *Dicha y desdicha del juego*; *La margarita del Tajo*.



INTRODUCCIÓN¹

El presente artículo pretende realizar un acercamiento a la figura de la criada en la producción dramática de Ángela de Acevedo, escritora portuguesa del siglo XVII que compuso toda su obra en lengua castellana. De su autoría se conservan dos comedias urbanas, *El muerto disimulado y Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen* —esta última, calificada por Ferrer Valls (1998: 2) de «comedia urbana “a lo divino”»—; y una comedia de santos, *La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén*, con notorias influencias del género de capa y espada². Este corpus ofrece un total de cinco personajes asociados al tipo de la criada: Dorotea e Hipólita, en la primera; Rosela y Belisa, en la segunda; y Lucinda, en la última. El estudio de estas obras permite demostrar la importancia del personaje ancilar en la construcción de la comedia nueva: resulta fundamental para el desarrollo de la trama, la caracterización de la dama y el contacto de esta con el mundo exterior; y, además, es con frecuencia portavoz de reflexiones de denuncia social, al tiempo que participa de los juegos metateatrales propios de la escena áurea junto con el gracioso.

Ángela de Acevedo se considera habitualmente integrante de la llamada «segunda generación» de escritoras del Siglo de Oro; esto es, las nacidas aproximadamente entre 1590 y 1605, y cuyas obras empiezan a publicarse a partir de 1630³. Se trata de un grupo de mujeres que «conocen desde su infancia la presencia pública de escritoras» (Baranda, 2005: 167), lo que implica la existencia de una serie de precursoras, relativamente próximas, cuya visibilidad facilita a las nuevas autoras las tareas de apropiación del derecho a escribir y construcción de la autoridad necesaria para que su discurso sea escuchado⁴. Esta situación favorece, a partir de los años 30, un notorio incremento de las obras publicadas de autoría femenina, si bien la conciencia de la propia condición de mujer y los obstáculos que esta trae consigo nunca llega a desaparecer. Por otra parte, la reciente investigación de Provenzano (2019) pone en duda la pertenencia de Acevedo a este grupo generacional, así como la tradicional afirmación de que fue dama de la reina Isabel de Borbón en la Corte

¹ Este trabajo forma parte del proyecto de tesis doctoral «Dramaturgas del siglo XVII: estudio de los personajes de la comedia nueva», dirigido por la profesora María José Alonso Veloso y financiado con la Ayuda para la Formación del Profesorado Universitario (FPU18/02515) del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades

² Es muy poco lo que se sabe sobre la fecha de composición de estas comedias y su hipotética representación. Según Escabias (2013: 43), fueron redactadas con anterioridad a 1640, y probablemente representadas en la Corte de Madrid, cuando Acevedo era dama de la reina Isabel de Borbón. En cambio, Doménech (1999: 7) sugiere que la autora probablemente «escribió sus obras en fecha posterior, dentro de un Portugal independiente, y que su exaltación de las tierras portuguesas es precisamente la expresión del orgullo de la libertad recién conquistada». En la misma línea, Urban Baños (2014: 116, nota 68) recuerda la extensión del castellano como idioma del teatro en territorio luso en la época, y defiende que las tres piezas de Acevedo «debieron escribirse para que se representaran en Portugal», después de la independencia. Por otra parte, si se acepta la afirmación de Provenzano (2019) de que Acevedo nació ya avanzada la segunda mitad del XVII, es obvio que tendría que haber escrito sus obras con posterioridad.

³ Véase Baranda (2005). Junto a Acevedo, en esta generación se incluyen dramaturgas como María de Zayas, Leonor de la Cueva y Ana Caro Mallén.

⁴ De acuerdo con Baranda (2005: 128), la actividad literaria de las mujeres en la Edad Moderna «viene determinada por su pertenencia a un grupo [...] conceptualizado como incapaz de razón y excluido de la posibilidad de la palabra pública. Así, lo que caracteriza a todas las mujeres como emisoras en esas sociedades [...] es [...] su falta de autoridad. Una autoridad [...] que consiste en el reconocimiento que el sujeto emisor es capaz de conseguir para su discurso, lo que afecta a su eficacia, a los límites de su valor coactivo sobre sus destinatarios y a las posibilidades de difusión del mismo [...] Entonces su primera obligación es construir en su discurso una autoridad que abra los cauces de comunicación con el público».

de Madrid⁵. Los nuevos datos apuntarían a que nació entre 1660 y 1670 —miembro, por lo tanto, de una cuarta generación de dramaturgas— y jamás llegó a abandonar su Portugal natal. A la espera de ulteriores indagaciones, nos hallaríamos, en cualquier caso, ante una escritora que vivió sin duda la necesidad de justificar y legitimar su actividad creadora desde la plena conciencia de pertenecer, como mujer, a un grupo socialmente subordinado. Esta cuestión, fundamental en todos los textos de autoría femenina de la Edad Moderna, reviste un particular interés en el caso de las dramaturgas, puesto que el teatro, que implica por propia definición la representación ante un público (o, al menos, la intención de llevarla a cabo) y fue objeto de frecuentes acusaciones de inmoralidad, conlleva un mayor grado de transgresión que otras posibles modalidades literarias.

Por lo que respecta a la figura de la criada, pese a hallarse identificada como uno de los seis «personajes-tipo» que configuran el esquema básico de la comedia nueva, se encuentra relativamente poco estudiada⁶. Juana de José Prades (1963: 251) caracteriza al personaje de la siguiente manera:

compañera adicta de la dama, encubridora de sus asuntos amorosos, consejera astuta que recaba, a veces, la iniciativa de aquélla; hábil en las tercerías del amor; inclinada a la persona del gracioso con quien reproduce —en tono paródico— los amores de dama y galán; tan codiciosa e interesada como el gracioso.

Más recientemente, en su aportación al estudio sobre la criada en el teatro del Siglo de Oro coordinado por García Lorenzo (2008), Profeti explora las funciones teatrales y literarias de la graciosa, que incluyen la contribución al desarrollo del enredo (especialmente, en su papel de mensajera y consejera de la dama), la caracterización de los personajes femeninos de mayor estatus social, el distanciamiento metateatral y la sátira sociolingüística y literaria. En el mismo volumen, Reina Ruiz aborda las variaciones del personaje ancilar en varias comedias y examina su subordinación frente a la dama, tanto en el plano teatral como en cuanto a categoría social; su relación con sus iguales, y en concreto con el gracioso; y su papel en la construcción de la trama, muy marcado en las comedias de capa y espada. En un trabajo posterior, Ruiz-Fábrega (2014) insiste en el interés del discurso crítico de la criada a la hora de examinar ciertas preocupaciones que atañían al público de la sociedad áurea, especialmente a las mujeres.

A partir de estas contribuciones, la caracterización de las criadas en la obra dramática de Acevedo se examina desde tres frentes básicos: las «funciones teatrales» identificadas por Profeti, muy vinculadas a su relación con la dama; las funciones metateatrales, reservadas en la comedia áurea a la criada y el gracioso; y los elementos de denuncia social.

FUNCIONES TEATRALES

⁵ Así lo recogen desde Barbosa Machado en su *Bibliotheca Lusitana* (1741: 175) hasta investigadores más recientes, como Doménech (1996: 403; 1999: 5), Escabias (2013: 43) o Urban Baños (2014: 63).

⁶ Este olvido contrasta con la gran atención crítica prestada a su contraparte masculino, el gracioso. Véanse las recopilaciones bibliográficas de Lobato (1994) y Borrego Gutiérrez (2005).

En las comedias estudiadas, el primer rasgo que define a la criada es su papel de compañera y confidente de la dama. Es frecuente que se dirijan a su señora instándola a que les revele sus tribulaciones; así lo hace, por ejemplo, Rosela en *Dicha y desdicha del juego*: «Da a tus cuidados alivio / con darme a mí parte de ellos» (vv. 1728-1729)⁷. En la misma obra, Belisa reclama a Violante: «aun no me satisfizo / tu amistad en darme parte / del papel, que te vi echar / de la ventana al pasar / Felisardo» (vv. 656-660). También Dorotea apela a la amistad de su señora al comienzo de *El muerto disimulado*: «si algún mal secreto tienes, / ya tu amistad me lo diga, / señora, que de una amiga / se fían males y bienes» (vv. 185-188)⁸. Este tipo de intervenciones permiten a la protagonista femenina exponer sus sentimientos y la situación de su vida amorosa, que de otro modo el público no conocería por no haberse verbalizado, o por tratarse de un punto de partida ya establecido al comienzo de la comedia. Esto último lleva a que, en ocasiones, los propios personajes admitan la extrañeza de que la confidencia no se haya producido con anterioridad, especialmente en el caso de amores prolongados: tras escuchar la confesión de Jacinta, Dorotea, consciente de su papel dramático, no puede sino exclamar: «me dejas más admirada / de que siendo tu criada / no sepa hasta aquí tus quejas» (*El muerto disimulado*, vv. 418-420). De este modo, el personaje de la criada se subordina al de su señora y a las necesidades de la trama. La dama cuenta, pues, con una interlocutora ante la que expresar su interioridad, y que se une a ella en aquellas actividades diseñadas para caracterizar su personalidad: por ejemplo, Rosela aparece con frecuencia acompañando en la oración a la devota doña María.

A la par que recibe confidencias, la criada aconseja a la dama en su vida amorosa. Esta función es reconocida por los propios personajes; por ejemplo, el padre de Jacinta, que desea que su hija escoja un marido, delega en la doncella: «Dorotea, tus razones / la dejen desengañada, / que a veces de una criada / pueden más las persuasiones» (*El muerto disimulado*, vv. 137-140). Es habitual que, frente al amor y el idealismo de la dama, la criada defienda posturas más pragmáticas. Así pues, Dorotea trata de persuadir a su señora de que ceda a los deseos de su padre, apreciando además el hecho de que este le ofrezca libertad en la elección de esposo⁹. Cuando Jacinta revela que su reticencia se debe a la existencia de un enamorado anterior, al que cree muerto, la sirvienta expresa lástima y comprensión, pero la insta a dejar el dolor atrás y aceptar un nuevo amor. De manera similar, Belisa intenta en un primer momento convencer a Violante de que se conforme con el pretendiente propuesto por su padre; cuando ella se niega categóricamente, la criada le propone que exponga entonces su protesta: «Pues, ¿intentas explicarte / con tu padre, di?» (*Dicha y desdicha del juego*, vv. 1671-1672), a lo que la dama se opone por recato. Destaca también la actitud de Hipólita,

⁷ Cito por la edición de Provenzano (2018).

⁸ Estas declaraciones contrastan con la afirmación posterior de Dorotea, según la cual «sólo son las criadas / de sus amas enemigas» (*El muerto disimulado*, vv. 1571-1572). Cabe señalar que en ningún momento actúa la doncella en contra de Jacinta, su señora; Acevedo parece simplemente hacerse eco del tópico de los criados como «enemigos domésticos», como anota Doménech (1999: 252, nota 87), por cuya edición cito. La misma idea la expresa el lacayo Etcétera cuando su amo Britaldo le manifiesta su amistad: «Pues infero / que no debes suponerme / tu criado, que los tales / no pasan plaza de amigos, / que criados y enemigos / corren parejas iguales» (*La margarita del Tajo*, vv. 123-128); cito también por la edición de Doménech (1999).

⁹ Sobre esta cuestión en la comedia lopesca, observa Díez Borque (1976: 90): «La defensa de la libertad de la mujer en la elección de marido es esencialmente “teatral” [...] e implica, por parte de Lope, una forma de compensación literaria, haciendo que se realicen las aspiraciones de la mujer [...] el cabeza de familia era, en la realidad, prácticamente todopoderoso en lo referente al matrimonio de su hija».

quien, decidida a ayudar a doña Beatriz en sus amores con Alberto, se muestra mucho más práctica que la pareja (*El muerto disimulado*, vv. 1935-1948):

HIPÓLITA No se hable en aqueso más:
a lo hecho no hay remedio.
Lo que importa es ver si es medio
el viejo de aquesta paz.

ALBERTO Y si no fuere eficaz,
¿qué haremos, amor?

DOÑA BEATRIZ Sufrir,
penar, callar y sentir.

ALBERTO Eso es la vida acabar.

HIPÓLITA Pues yo os tengo de ayudar
a los dos a bien morir.
No se anticipe la pena
y póngase ahora pausa
a la ternura, que causa
escrúpulo en casa ajena.

Por supuesto, la criada actúa también como mensajera de su señora, llevando y trayendo papeles y noticias que resultan fundamentales para el desarrollo de la trama; en palabras de Profeti (2008: 57), «será ella la que ayuda, estorba o retrasa la relación dama-galán, sobre todo en la comedia de capa y espada». Por ejemplo, Dorotea entrega a Jacinta una carta de amor de don Álvaro de Gamboa, el pretendiente a quien ella cree responsable de la muerte de su amado Clarindo; y hace llegar la respuesta de la joven, pieza clave de un engaño diseñado para averiguar si, efectivamente, se trata del asesino¹⁰. Por su parte, Belisa es la encargada de avisar a Felisardo de que el padre de su amada Violante pretende casarla contra su voluntad. De este modo, la criada actúa como conexión entre la dama y el espacio público, que a ella le está vedado por su condición de mujer de clase alta¹¹. Tanto es así que, en *Dicha y desdicha del juego*, doña María ha de aguardar angustiada el informe de su doncella mientras su hermano se juega a las cartas la escasa fortuna familiar; y, cuando esta vuelve con noticias, se entera por ella de que Felisardo no solo ha apostado y perdido todo su dinero, sino también, como si de otra pertenencia se tratase, a la propia María.

Debido a esta diferencia en cuanto a libertad de movimientos, la criada se convierte a menudo en la vía de acceso a la dama. Cuando don Fadrique se fija en doña María a la puerta de la iglesia, envía a su lacayo a indagar su identidad diciendo: «De la criada te informa, / Tijera, por ver

¹⁰ Aunque las sospechas de Jacinta resultan ser acertadas (salvo por el hecho de que don Álvaro no tuvo éxito en su intento de asesinato, y la muerte de Clarindo es solo fingida), la conversación que mantiene al respecto con Dorotea es un ejemplo más del mayor apego a la realidad de la criada, frente al idealismo de la dama. Jacinta defiende su postura argumentando que casos similares se han leído en muchas novelas; Dorotea le advierte: «Señora, eso es fingimiento» (*El muerto disimulado*, v. 529).

¹¹ «Houses are, in Baroque drama, the domain of the feminine and of the domestic, whereas the streets and the open, public spaces are the realm of adventure that is associated with the masculine» (Maroto Camino, 2001: 317-318). En la comedia áurea, resulta frecuente que la dama se sirva del disfraz varonil para infiltrarse en dicho espacio público, como hace Lisarda en *El muerto disimulado*: «Lisarda's transvestism affords her the liberty to occupy the physical space traditionally reserved for men [...] Her new identity not only positions her in a higher subject position, that of a noble male, but also allows her to transgress male dominated spaces, which empowers her to negotiate at the highest levels of the social hierarchy» (Múzquiz-Guerreiro, 2005: 154). De manera paralela, su hermano Clarindo, al vestirse de mujer, obtiene acceso al entorno privado del hogar de Jacinta.

si alcanzas / quién es aquesta mujer» (*Dicha y desdicha del juego*, vv. 1103-1105). Tijera pide a Rosela que se descubra el rostro, pues «Si hace el papel de criada, / hable a cara descubierta; / no se nos venda tan cara» (vv. 1110-1112): exige, pues, un menor recato por su parte que por la de la señora, y de manera explícita le atribuye menos dignidad que a esta¹². Al enterarse de la riqueza de don Fadrique y, por extensión, su criado, Rosela se muestra interesada y lo informa sobre su ama. Doña María enseguida le reprocha su actitud, en una conversación que refleja, una vez más, el encierro de la dama frente al pragmatismo de la doncella (vv. 1806-1814):

MARÍA Ya te extraño ese delirio
 con que has tanto, a mi pesar,
 la honestidad ofendido.
 ¿Tú habías de ser tan fácil
 con hombres desconocidos?
ROSELA La gente hablándose entiende.
MARÍA En doncellas es prohibido.
ROSELA ¿Si no hay quien por ellas hable?
MARÍA De Dios le vendrá el auxilio.

Con respecto al interés económico demostrado por Rosela, cabe señalar que, como apuntaba José Prades (1963), las criadas se distinguen a menudo por sus actitudes materialistas y hasta codiciosas: una caracterización que, por un lado, bebe del tópico y del distanciamiento social existente entre la autora y estos personajes; y por otro, responde a la mayor necesidad económica sufrida por parte de las mujeres de baja extracción social. Así pues, Dorotea celebra vivamente la sortija con la que don Álvaro la premia por haberle traído carta de Jacinta: «Esta sí que es la respuesta / para mí más necesaria, / que la otra no me importa» (*El muerto disimulado*, vv. 964-966); en la misma obra, Hipólita expresa sus deseos de que «el cielo influya en mi ama / comprarme algo, que tenía / para prender el cabello / necesidad de unas cintas» (vv. 1681-1684). Además, ambas criadas llegan a las manos a causa del anillo, acusándose mutuamente de robo y alcahuetería¹³. Por su parte, cuando el gracioso Sombrero se dirige con su amo Felisardo a jugar por dinero, Belisa se muestra interesada por las posibles ganancias del lacayo (*Dicha y desdicha del juego*, vv. 2331-2340). De manera más extensa, Lucinda condiciona su aceptación de los galanteos de Etcétera a la cuestión económica (*La margarita del Tajo*, vv. 2252-2281):

ETCÉTERA Pues Lucinda, aquí me tienes
 muy constante a tu servicio.
LUCINDA Usted no quiere entenderme:
 deso solo no me sirvo.
 Quien pretende ser amante,
 si quiere ser admitido,
 debe ofrecerse con joyas,

¹² Un caso similar tiene lugar en la comedia *Amor es más laberinto*, escrita a dos manos por sor Juana Inés de la Cruz y fray Juan de Guevara. Atún, el gracioso, le advierte a la criada Laura: «no te acontezca otra vez / quererte fingir señora, / porque no se avienen bien / la tizne del estropajo / y el humo del altivez» (edición de García Valdés, vv. 998-1002).

¹³ El episodio sirve para que Jacinta vea la joya, que resulta ser la misma que ella le había regalado a Clarindo: don Álvaro se la había robado al dejarlo por muerto. Así pues, aumentan las sospechas de la dama sobre el asesinato; una vez más, la actividad de las criadas hace avanzar el enredo.

dádivas y regalitos [...]
 ETCÉTERA ¿Codicia es amor?
 LUCINDA Lo afirmo [...]
 Cupido en romance, amor;
 codicia en latín, cupido.

Por otro lado, resulta evidente que el porvenir de las criadas depende casi por completo del de sus señoras en las comedias estudiadas. Por ejemplo, Belisa sufre junto a su ama el encierro impuesto y las amenazas del padre autoritario; y cuando Violante resuelve fugarse de casa, la criada, temerosa de ser empleada como chivo expiatorio si se queda atrás, declara: «yo he de seguirte, señora, / de aquí hasta las Asturias» (*Dicha y desdicha del juego*, vv. 2735-2736). Asimismo, cuando Rosimunda se recoge en un convento al final de *La margarita del Tajo*, Lucinda la acompaña, con intención de profesar como monja. Por su parte, Hipólita sigue a doña Beatriz cuando esta decide huir de su casa y refugiarse en la de Jacinta, pero se opone repetidamente a la posibilidad de irse a un convento. Lo adelanta ya al final de la primera jornada (*El muerto disimulado*, vv. 1216-1218: «monja no quiero ser, / que nunca he sido inclinada / a la vida de encerrada»), y se reafirma en ello en la tercera (vv. 2551-2559):

DOÑA BEATRIZ [...] voy a meterme en un convento.
 Adiós, Jacinta, adiós, Clara,
 Dorotea, adiós. Aquesto
 ha de ser; y tú mis pasos
 ven, Hipólita, siguiendo.
 HIPÓLITA Ese parecer no sigo,
 que en esta casa experimento
 mucho agasajo, y no es justo
 que de ella nos ausentemos.

Finalmente, entre los papeles desempeñados por la criada en la comedia está el de actuar como pareja del gracioso, convirtiéndose en espejo paródico de los amores de la dama y el galán. Esta dinámica resulta particularmente notoria en *Dicha y desdicha del juego*, donde los paralelismos son continuos, con un claro propósito humorístico¹⁴. Por ejemplo, en el siguiente fragmento el diálogo entre Felisardo y Violante se intercala con el de Sombrero y Belisa, estableciendo además un contraste evidente en cuanto al lenguaje (vv. 791-798):

FELISARDO Dichoso el que amor ha hecho
 de vuestra beldad despojo.
 SOMBRERO ¿Te llena mi garbo el ojo?
 BELISA Cierto que me ha satisfecho.
 VIOLANTE De rico se alaba el pecho,
 por ser vuestra posesión,
 confesando la razón,
 que tiene de os adorar.

¹⁴ Hasta tal punto resulta la relación de los criados análoga a la de sus señores que, en un determinado momento, Tijera sugiere a don Fadrique que los dos escriban unos versos al objeto de sus amores y, después, el galán se quede con la mejor de las composiciones, «pues donde Belisa diga, / Violante puede encajarse» (*Dicha y desdicha del juego*, vv. 1493-1494).

Además, cuando Fadrique olvida a María en favor de Violante, también el criado Tijera traspassa su interés de Rosela a Belisa (*Dicha y desdicha del juego*, vv. 1464-1473):

TIJERA [...] quiero mostrarme
 a los ojos de Belisa.
FADRIQUE ¿Quién es Belisa?
TIJERA A Violante
 sirve, y por eso me sirve,
 ¿qué es precepto lacayage,
 si sus amos con las amas,
 con las criadas quedarse?¹⁵
FADRIQUE ¿Pues te olvidas de Rosela?
TIJERA ¿Qué quieres, si el mismo talle
 hay en mi amor que en el tuyo?

De manera similar, la relación de Lucinda y Etcétera en *La margarita del Tajo* funciona como reverso cómico de la establecida entre los personajes de alta cuna, de tono mucho más trágico. Del mismo modo que Britaldo ofende a su esposa Rosimunda al pretender a la monja Irene, Etcétera engaña a Lucinda con «Pascuala Gil, / Beatricilla y Manuela, / Antoñita de la Vid / con otras mil picarotas» (vv. 3229-3232)¹⁶. Mientras su ama se retira a un convento a la espera de que Britaldo regrese de su viaje de penitencia a Tierra Santa, Lucinda abofetea a Etcétera (vv. 3258-3259: «Cuatro muelas me ha sacado: / no vi mano más sutil») y decide tomar los hábitos. Así pues, las relaciones de los criados no solamente funcionan como parodia de las establecidas entre los señores, sino que permiten subrayar algunos de los temas centrales de la comedia: en este caso, la infidelidad y el comportamiento injusto de los hombres para con las mujeres.

Este paralelismo entre señores y criados suele redundar, como es sabido, en matrimonios múltiples al final de la comedia. En *Dicha y desdicha del juego*, las «bodas serviles» (v. 3700) tienen lugar entre Belisa y Sombrero, por un lado; y Rosela y Tijera, por otro. En *La margarita del Tajo* se rompe este esquema, como se ha indicado, con el ingreso en el convento de Lucinda; con todo, no puede hablarse de asimetría, pues tampoco hay bodas entre los señores (esta es, al fin y al cabo, una comedia de santos centrada en el martirio de Irene). Finalmente, en *El muerto disimulado* Hipólita se casa con Papagayo, una vez Dorotea ha rechazado el posible matrimonio, pues «con mi señor / he de quedar siempre al lado» (vv. 3795-3796)¹⁷. Se trata, en todo caso, de una expectativa siempre presente entre el público, en especial en la comedia urbana, y que viene a redondear el juego de correspondencias y contrastes establecidos entre la pareja de nobles y la de criados a lo largo de la obra.

¹⁵ Mantengo la puntuación de la edición de Provenzano (2018), que, según explica en nota, atribuye a este «qué» un sentido interrogativo y equivalente a «por qué». A pesar de ello, pienso que podría valorarse una interpretación del pasaje en sentido afirmativo: «por eso me sirve, / que es precepto lacayage, / si sus amos con las amas, / con las criadas quedarse». Así lo consideró también Soufas (1997a: 20).

¹⁶ Sobre el tema de la infidelidad en las comedias de autoría femenina, véase Urban Baños (2012).

¹⁷ Esta afirmación lleva a Doménech (1999: 333, nota 199) a plantearse la posibilidad de una «relación poco santa» entre la criada y don Rodrigo.

FUNCIONES METATEATRALES

Junto con el gracioso, la criada es el personaje de la comedia nueva que «pone en tela de juicio la misma verdad de la representación, con alusiones a la convención teatral que predisponen a la ruptura de la ilusión escénica» (Profeti, 2008: 62). Ángela de Acevedo muestra una especial inclinación hacia lo metateatral¹⁸; así, por ejemplo, destaca el desafío lanzado al público por Dorotea en *El muerto disimulado* (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 manera similar, en *Dicha y desdicha del juego*, cuando doña María pregunta a su criada «¿Qué te parece, Rosela, / lo que aquí me ha sucedido?», ella le responde: «Que no hay comedia que traiga / semejante paso escrito» (vv. 2017-2020). En ambos casos, se trata de claras expresiones de orgullo por parte de la autora, que reivindica la originalidad de su obra y aviva la curiosidad de los espectadores retándolos a adivinar el desenlace. Por otra parte, Lucinda se sirve de un equívoco para expresar su afición por el teatro en *La margarita del Tajo* (vv. 3882-3889):

ROSIMUNDA Muy contenta estás, Lucinda.
 LUCINDA No es tanto porque me llevan
 a ver mi patria como,
 señora, por conveniencia
 de hacer una jornada.
 ROSIMUNDA ¿Las jornadas te contentan?
 LUCINDA Mucho, y por eso, señora,
 me aficiono a las comedias.

Asimismo, la ya mencionada parodia de los amores de la pareja noble por parte de los criados resulta tan marcada en *Dicha y desdicha del juego* que da lugar a múltiples comentarios metateatrales, si bien en este caso se encuentran verbalizados principalmente por el gracioso. Por ejemplo, Sombrero y Belisa comentan el diálogo amoroso de sus amos, haciendo hincapié en el papel imitativo que les ha sido otorgado (vv. 2195-2200):

SOMBRERO [...] señor, ¿estás suspenso?
 Vive Dios, que le dio pasmo.
 BELISA ¿Y a mi ama también, no miras?
 SOMBRERO Pues, Belisa, ¿no pasamos?

¹⁸ Véase Ferrer Valls (2006: 12) y Urban Baños (2014: 720). También Sánchez Dueñas (2008: 279) destaca el empleo por parte de Acevedo de «nociones metaliterarias y retóricas siempre con un carácter subsidiario vertidas en el seno de sus comedias, con el objeto de mostrar sus ideas y conocimientos teóricos sobre las técnicas y recursos dramáticos sin olvidar su intención de divertir al espectador y sorprenderlo».

Ya que pasman los señores,
pasmén también los criados.

Así pues, la criada y el gracioso rompen la ilusión escénica en múltiples ocasiones para llamar la atención del público sobre la construcción de la comedia, sea poniendo en valor su singularidad o, por el contrario, señalando sus lugares comunes con intención humorística. El gusto de la dramaturga por este tipo de comentarios puede vincularse a las reflexiones y reivindicaciones sobre la propia escritura que resultan frecuentes en las obras áureas de autoría femenina¹⁹. En palabras de Ferrer Valls (1998: 29), «la conciencia de la autoría, la reivindicación del propio esfuerzo y del derecho a ocupar un lugar en un espacio literario reservado a los hombres son frecuentes en los escritos de mujeres en la época»; y los comentarios metateatrales puestos en boca de los criados son una de las manifestaciones de este orgullo de autora. A través de sus personajes, Acevedo «se jacta en señalar su ingenio, sus capacidades inventivas e imaginativas» (Sánchez Dueñas, 2008: 261), y esta afirmación de la propia habilidad en el juego del artificio barroco se convierte en una herramienta fundamental a la hora de dotar de autoridad a su discurso.

LA DENUNCIA SOCIAL

La criada actúa a menudo como vehículo de expresión de aquellas protestas que resultarían indecorosas en boca de la dama; como sucede con el gracioso, su condición de personaje de baja extracción social y eminentemente cómico permite a la dramaturga servirse de ella para exponer ideas potencialmente subversivas bajo una apariencia inocua. Como hace ver Ruiz-Fábrega (2014: 207-09), la denuncia verbalizada por las criadas se encuentra muy a menudo vinculada a cuestiones de género, ya que a través de estos personajes se da voz a reivindicaciones específicas de la experiencia femenina que no tendrían cabida en el discurso del gracioso:

The female stock comic figure's 'freedom' to express feminine discontent with women-restricting traditional patriarchal customs is, as I have sought to highlight, the almost exclusive domain of the *graciosa*. It is a license for popular, subversive commentary on patriarchal hegemonic mores that the *gracioso*, a male, could not wholeheartedly voice [...] The *graciosa* possesses, to a significant degree, a singular potential by being both popular and female in her meta-theatrical projection [...] With her, that privileged channel of communication with the plebian public attains its feminine voice, a unique phenomenon in European theater of that time.

¹⁹ Véase, por ejemplo, la «Carta executoria» que Feliciano Enríquez de Guzmán incluye en su *Segunda parte de la Tragicomedia de los jardines y los campos sabeos*, en la que imagina que los dramaturgos españoles presentan una querrela contra su obra «diziendo, que siendo muger, y no pudiendo hablar entre Poetas, avía tenido atreimiento de componer la dicha Tragicomedia, y dexádose dezir en ella, que auía sido la primera, que con toda propiedad y rigor avía imitado a los Cómicos antiguos, y guardado su Arte Poética y preceptos; y ganado nuestro laurel a todos, los que avían compuesto Comedias» (edición de Pérez, pág. 258). Ana Caro ironiza en *Valor, agravio y mujer* sobre las mujeres que cultivan la literatura en España, y el «millar de modernas» (edición de Luna, vv. 1176-1177) que hace lo propio en Italia: «¡Válgame Dios! Pues, ¿no fuera / mejor coser e hilar?» (vv. 1171-1172). Asimismo, el prólogo «Al que leyere» que introduce las *Novelas amorosas y ejemplares* de María de Zayas es toda una defensa de la escritura femenina, partiendo de la idea de que «habrá muchos que atribuyan a locura esta virtuosa osadía de sacar a luz mis borrones siendo mujer» (edición de Olivares, pág. 159). Puede mencionarse también, por supuesto, la célebre *Respuesta a sor Filotea de la Cruz* de sor Juana Inés de la Cruz.

Ya se ha observado la mayor libertad con la que se mueve la criada en el espacio público; con respecto a los reproches de doña María a Rosela por haber respondido a las preguntas de los personajes masculinos a la puerta de iglesia, previamente comentados, observa Ferrer Valls (1998: 28): «El diálogo entre ama y criada pone en evidencia la contradicción entre la asunción del discurso dominante sobre la mujer y la perspectiva crítica que estas autoras pretenden adoptar sobre alguno de los argumentos que sustentan». Asimismo, en torno a la actitud menos recatada que se da por hecha en la criada²⁰, merece la pena recoger la siguiente intervención de Hipólita ante doña Beatriz (*El muerto disimulado*, vv. 1162-1171):

HIPÓLITA Nunca de tu liviandad
llegaría a presumir,
que aqueso era desmentir
tu sangre y tu calidad;
ninguna facilidad
en la nobleza es censura
de su reputación pura,
pues solamente se advierte
que en quien es de baja suerte
no hay reputación segura.

Resulta complejo determinar con certeza el sentido que Acevedo pretendía darle a estas palabras. Por un lado, la creencia en una mayor virtud inherente a la nobleza no estaría fuera de lugar ni en la ideología de la comedia áurea, ni en el pensamiento de una mujer de la aristocracia, como lo fue la dramaturga portuguesa. Sin embargo, la anterior declaración no deja de ser llamativa en boca de un personaje como Hipólita: resulta difícil imaginarse a la criada pronunciando estas palabras sin, al menos, un ápice de ironía. Puede que, en última instancia, la interpretación del pasaje dependiera del tono que le diese la actriz en la puesta en escena, una decisión que podría variar, además, en función del público y el contexto de representación.

Es igualmente interesante la breve autodescripción de Rosela en la segunda jornada de *Dicha y desdicha del juego*: la doncella asegura ante su ama que Tijera no podría hallar «mozuela / que me igualase en caprichos, / pues no soy coja ni tuerta / ni boba y, Dios sea bendito, / escribo y hago una

²⁰ Como ya se ha reflejado anteriormente al recoger los comentarios despectivos de Tijera a Rosela (*Dicha y desdicha del juego*, vv. 1110-1112: «Si hace el papel de criada [...] no se nos venda tan cara»), está claro que la menor presión social dirigida a la virtud de las criadas, a pesar de darles mayor libertad, también tiene una poderosa cara negativa. En este sentido, resulta particularmente interesante la subtrama de *El muerto disimulado* en la que el protagonista masculino, Clarindo, se hace pasar por una mujer que ha perdido la virginidad —y, por tanto, la honra— a manos de don Álvaro de Gamboa. La extracción social de esta mujer ficticia es ambigua: pasa de vendedora ambulante o moza de taberna a noble deshonrada según las asunciones de los demás personajes y la conveniencia de Clarindo, quien puede así combinar la libertad de movimientos de la criada con los privilegios de la aristócrata: en palabras de Soufas (1997b: 135), «social class must repeatedly be redefined in the female role in order to make practical use of the cross-gendered performance». El viejo don Rodrigo, por creerla una mujer de clase baja, no la considera un obstáculo para el matrimonio de su hija con don Álvaro: «siendo mujer común, / porque hasta aquí no sabemos / que sea de calidad, / con dote para un convento / acomodarse podrá» (vv. 2828-2832).

copla / tan bien como mis vecinos» (vv. 1781-1786). Esta afirmación de la propia capacidad intelectual y literaria remite, inevitablemente, a los ya mencionados comentarios acerca de la aptitud creadora de las mujeres a menudo insertados en las piezas de autoría femenina.

En todo caso, la protesta social más explícita en las comedias de Acevedo tiene por portavoz a Belisa, quien en *Dicha y desdicha del juego* denuncia una y otra vez el encierro sufrido por las mujeres ante el abuso de la autoridad paterna. En cuanto don Nuño abandona la casa, la criada no duda en expresar su alegría, diciéndole a su señora: «Dicha ha sido soberana / ofrecerse esta ocasión, / para que sin opresión / lograses una mañana» (vv. 573-576). Violante, a pesar de coincidir con ella en su fuero interno, se siente obligada a rechazar semejante opinión: «Aunque el albedrío aprueba / tu queja contra mi padre [...] dice mi obediencia / que estoy muy bien a su lado» (vv. 585-592). Sin embargo, lejos de amilanarse, Belisa insiste en su diatriba contra el despotismo y el celo excesivo de don Nuño²¹, que merece la pena recoger por extenso (vv. 595-624):

BELISA [...] Si tú dices que estás bien,
yo no estoy sino muy mal.
Y con gran razón me quejo,
que, si va a decir verdades,
no se hicieron mocedades
para delante de un viejo;
que él, como pasó su tiempo,
a su envejecido humor
le parece que es error
un lícito pasatiempo.
Si yo quiero reír, no río;
no puedo si quiero holgarme
por mucho atemorizarme
su semblante que es sombrío.
Él juzga por devaneos
las músicas y las danzas,
porque abomina las chanzas
aborrece galanteos.
En llegando a una ventana
una mujer, la censura,
diciendo que no es cordura,
y la acusa de liviana [...]
¿Vióse más prolijidad?
¿Hay mayor encerramiento?
En un cartujo convento
no habrá menos libertad.

Más adelante, cuando Violante le refiere sus confidencias amorosas, la criada retoma el anterior reproche: «por presas no podemos, / ¿y aún dudas que mal estemos, / hablar a nuestros

²¹ También Rosela observa posteriormente, a propósito del mismo don Nuño, «cómo el viejo es endiablado» (*Dicha y desdicha del juego*, v. 3381).

galanes?» (vv. 642-644)²². La dama le responde desde una retórica idealista (vv. 647-648: «en el afecto hay ojos / y lengua en el pensamiento»), que tiene poco éxito ante la lógica y el pragmatismo de Belisa. El mismo contraste entre la manera de ver el mundo de señora y criada se refleja posteriormente, cuando Violante no se atreve a rechazar al pretendiente impuesto por su padre (vv. 1674-1682):

BELISA	Y si él intenta casarte, ¿qué has de hacer, dar el sí?
VIOLANTE	Yo no sé que diga, ¡ay de mí! diré con la boca sí y con el corazón no.
BELISA	El si a penar te condena.
VIOLANTE	El no en vergüenza me sale.
BELISA	Esa en el rostro más vale que en el corazón la pena.

De este modo, la criada se convierte repetidamente en portavoz de aquellas reivindicaciones vinculadas a la experiencia femenina y a las situaciones de opresión sufridas por las mujeres en la sociedad de su tiempo²³. Se trata de críticas difíciles de encajar en el discurso del gracioso, quien no podría sentir las como suyas²⁴; y que la dama, por una cuestión de decoro, no se atreve a expresar. En este último sentido, ha de señalarse que las nobles protagonistas de *Dicha y desdicha del juego* y *La margarita del Tajo* tienden a asumir como propios los modelos morales y de virtud exigidos a la mujer de la época²⁵, frente a las actitudes más contestatarias de las damas de otras obras contemporáneas (incluyendo *El muerto disimulado*); esto contribuye a imposibilitar que ellas mismas protesten contra su situación. Así pues, en estos personajes la crítica se expresa mostrando la virtud

²² Es posible que se haya producido una pequeña errata en cuanto a la puntuación: el pasaje interrogativo debería limitarse al segmento «¿y aún dudas que mal estemos?». Otra posibilidad es la sugerida por Soufas (1997a: 11): «por presas no podemos / (y aun dudas que mal estemos) / hablar a nuestros galanes».

²³ Cabría mencionar, además, que las criadas Belisa y Rosela expresan con contundencia su repulsa hacia las acciones de Felisardo cuando este se juega a las cartas a su propia hermana. La primera muestra su incredulidad ante el hecho de que Violante pueda amar a tal individuo: «Este hombre sin duda es plaga; / ¡Jesús, los cielos le acudan; / que mi ama por él se pierda!» (*Dicha y desdicha del juego*, vv. 2635-2637). La segunda, horrorizada al enterarse de lo sucedido y de que don Fadrique se encamina a cobrar su premio —esto es, a violar a doña María—, reprocha al criado Tijera que no haya impedido «este arrojito cruel, bárbaro y fiero. / ¡Viose tan gran maldad!» (vv. 3166-3167) y se apresura a acudir en ayuda de la dama.

²⁴ Esto no quiere decir que los lacayos jamás se manifiesten en contra de las injusticias vividas por las protagonistas femeninas; por ejemplo, Sombrero se indigna ante el escaso aprecio que las virtudes de doña María despiertan en sus potenciales pretendientes, más interesados en cuestiones económicas (*Dicha y desdicha del juego*, vv. 251-261). Más adelante, reprueba a su señor el haber perdido a su hermana en la mesa de apuestas (vv. 2465-2474: «Demasia fue notable, / y cierto que me lastima [...] A ser yo ella, / buena te la pegaría»), si bien esta censura enseguida deja paso a la historia jocosa de una mujer que, ante una situación similar, declaró alegremente ««[...] que yo por ganada me doy»; y puesta en la calle aprisa, / se fue derecha a la casa / de quien ganado la había» (vv. 2489-2492). Así pues, a pesar de los tintes misóginos que marcan su caracterización convencional, el gracioso complementa las protestas que la criada puede más fácilmente insertar en su discurso.

²⁵ «The character of doña María de Acevedo (María) exemplifies the true characteristics that personify a devout Catholic with undying adoration and profound ecclesiastical devotion toward the Virgin Mary [...] Irene is a direct image of the ideal Catholic woman, with divine intentions and religious ideologies that are aligned with the faith and system of Catholicism» (Fernández Ulloa, Dillingham y Soler Gallo, 2016: 13-15); «Irene and Rosimunda represent virtue as clearly as Britaldo, Remigio and Banán manifest vice» (Chambers, 2009: 60).

sufriente, y no la rebelión; no podría ser de otro modo en dos comedias en las que el elemento religioso ocupa un lugar central, con santa Irene y la Virgen María sobre las tablas²⁶. Por todo ello, resulta lógico que sea en *Dicha y desdicha del juego* donde la criada cumple más claramente su función de denuncia social: en *La margarita del Tajo*, las injusticias sufridas por Irene quedan explícitas ya al culminar en el martirio, que ella recibe como una gracia divina²⁷; y en *El muerto disimulado*, damas de espíritu rebelde como Jacinta y Lisarda no necesitan en la misma medida a una criada que hable por ellas. Es, pues, la obra que ocupa un terreno intermedio, en cuanto comedia urbana «a lo divino», la que verdaderamente requiere un personaje como Belisa para articular la protesta que Acevedo desea plantear en escena.

Con todo, no debemos llamarnos a engaño: la voz de la criada se utiliza para denunciar la injusticia, pero las formas de opresión que se mencionan son siempre las sufridas por las damas de la nobleza. Por ejemplo, las dificultades económicas de las clases populares, sin duda parte de la experiencia de hombres y mujeres en la realidad social del siglo XVII, no se vislumbran más allá del referido tópico de las criadas codiciosas, capaces de cometer pequeños hurtos o de enzarzarse a causa de una sortija²⁸. En este sentido, la inclinación de Acevedo por la figura ancilar no ha de entenderse como un interés por las mujeres de baja extracción social, sino como consecuencia directa de la instrumentalización del personaje con el objetivo de subrayar las inquietudes de las damas de alta cuna, un asunto por el que la dramaturga parece mostrarse especialmente atraída.

CONCLUSIONES

En su conjunto, no puede pretenderse hallar una notable caracterización psicológica de la mujer de baja condición social en las comedias de Acevedo, por múltiples razones: para empezar, porque no es esa la tendencia de los personajes del teatro áureo, que parten de tipos literarios ya bien establecidos; en segundo lugar, porque el de la criada es un papel secundario, al que se dedican habitualmente pocas líneas de texto; finalmente, porque resulta considerable la distancia que separa a Acevedo, a quien parte de la crítica cree dama de la reina, de doncellas como Belisa, Lucinda o Hipólita. No obstante, estas figuras se convierten en personajes determinantes para la construcción y el significado de la comedia, y su cuidadosa caracterización delata un propósito que excede la mera creación de una versión femenina del tipo del lacayo.

²⁶ Sobre la importancia de la figura de la Virgen en *Dicha y desdicha del juego*, puede consultarse, por ejemplo, Gascón (1999) y Finn (2015).

²⁷ A pesar de ello, la criada Lucinda no deja de exclamar, al comprobar los desplantes que ella misma y su señora Rosimunda reciben a manos de Britaldo y Etcétera: «¡Oh, mujeres desdichadas, / qué mala es la estrella vuestra!» (*La margarita del Tajo*, vv. 621-622).

²⁸ Piénsese en la disputa de Dorotea e Hipólita en la segunda jornada de *El muerto disimulado*. En momentos como este, la sensatez que ambas criadas muestran al aconsejar a sus señoras desaparece para dar paso a una caracterización negativa e infantilizante, bien reflejada en las palabras con las que doña Beatriz amonesta a su doncella: «Dime, ¿aquella travesura / en mi casa la aprendiste?» (vv. 1530-1531). Por otra parte, resulta significativo que, cuando la precariedad económica afecta a los personajes nobles, sí se convierte en un elemento central y se aborda con seriedad: la pobreza de Felisardo y María, así como las consiguientes dificultades para mantener su estatus social y concertar un matrimonio conveniente, constituyen la base de toda la trama de *Dicha y desdicha del juego*.

Los indicios de la relevancia de las criadas en la producción dramática de Acevedo son numerosos. En primer lugar, sus idas y venidas resultan imprescindibles para el desarrollo del enredo, no solo creando situaciones y equívocos que posibilitan el avance de la trama, sino también convirtiéndose en el vínculo entre la dama y el espacio público que le está vedado. Asimismo, como compañeras inseparables de su señora, las doncellas contribuyen a su caracterización, en la medida en que le ofrecen una interlocutora frente a la que expresar sus pensamientos y preocupaciones. Como es de esperar, este papel cobra mayor importancia en la comedia urbana, subgénero en el que el enredo amoroso y la actividad de las protagonistas femeninas ocupan un papel central. Esto explica que las criadas de *El muerto disimulado* y *Dicha y desdicha del juego* posean mayor relevancia que la de *La margarita del Tajo*: en la comedia de santos, Lucinda sirve a un personaje secundario, una mujer casada que no la envía en pos de cartas de amor ni requiere su ayuda para ocultar a galanes en la casa, lo que inevitablemente merma su participación en la trama; por su parte, la monja Irene, figura central de la obra, no cuenta con doncella que la asista.

De manera paralela, las criadas oponen al discurso idealizado de sus señoras una visión más pragmática del mundo, en ocasiones —pero no siempre— de corte humorístico. Este contraste se ve reforzado cuando la doncella actúa, junto con el gracioso, a modo de reverso cómico de la pareja noble, parodiando sus interacciones y subrayando algunos de los temas centrales de la obra, como la infidelidad o la injusticia en las relaciones amorosas. Además, el hecho de que la criada casi siempre termine por casarse con el equivalente masculino que sirve al marido de su ama subraya su dependencia con respecto a la dama: se supedita a ella como personaje dramático, siguiendo siempre sus pasos (aunque, en ocasiones, pueda expresar discrepancias), y también como representante de un estrato social. Asimismo, se ha observado que las doncellas se alían con los graciosos a la hora de introducir comentarios de carácter metateatral, lo que permite a la dramaturga acentuar la complicidad con el público, provocar la risa y expresar su orgullo de autoría.

Por último, conviene subrayar la importancia de la criada como vehículo de expresión de la denuncia social y, en especial, de aquellas reivindicaciones marcadas específicamente como femeninas: en el sistema de personajes de la comedia nueva, ella es la única que se encuentra en situación de expresar aquello que la dama piensa, pero no puede decir, y que el gracioso podría decir, pero no piensa. Así pues, es precisamente su carácter doblemente marginal, como mujer de clase baja, lo que le permite convertirse en la voz más crítica contra la opresión sufrida por las mujeres en la sociedad que refleja el teatro áureo. El hecho de que —como se ha observado— las inquietudes expuestas sean indefectiblemente las propias de una aristócrata no viene sino a confirmar el papel, discreto pero imprescindible, de la criada como instrumento al servicio de la trama, de la caracterización de la dama y del mensaje ideológico de la obra.

OBRAS CITADAS

- ACEVEDO, Ángela de, *La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén / El muerto disimulado*, ed. de Fernando Doménech Rico, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 1999.
- BARANDA LETURIO, Nieves, *Cortejo a lo prohibido. Lectoras y escritoras en la España moderna*, Madrid, Arco Libros, 2005.
- BARBOSA MACHADO, Diogo, *Bibliotheca Lusitana Historica, Critica, e Cronologica. Na qual se comprehende a noticia dos authores portuguezes, e das obras, que compuseraõ desde o tempo da promulgaçaõ da Ley da Graça até o tempo prezente*, Lisboa, Officina de Antonio Isidoro de Fonseca, 1741, vol. 1.
- BORREGO GUTIÉRREZ, Esther, «Bibliografía comentada sobre el gracioso del teatro áureo español (1993-2004)», en *La construcción de un personaje: el gracioso*, ed. de Luciano García Lorenzo, Madrid, Fundamentos, 2005, págs. 441-459.
- CARO, Ana, *Valor, agravio y mujer*, ed. de Lola Luna, Madrid, Castalia, 1993.
- CHAMBERS, Donna M., «Ultimate Reality and Meaning in the Works of Angela de Azevedo», *Ultimate Reality and Meaning*, 32.1, 2009, págs. 51-74.
- CRUZ, sor Juana Inés de la, *Los empeños de una casa / Amor es más laberinto*, ed. de Celsa Carmen García Valdés, Madrid, Cátedra, 2010.
- DÍEZ BORQUE, José María, *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1976.
- DOMÉNECH RICO, Fernando, «Autoras en el teatro español: siglos XVI-XVIII», en *Autoras en la historia del teatro español (1500-1994)*, ed. de Juan Antonio Hormigón, Madrid, ADE, 1996, vol. 1, págs. 391-604.
- ENRÍQUEZ DE GUZMÁN, Feliciano, *The Dramatic Works of Feliciano Enríquez de Guzmán*, ed. de Louis C. Pérez, Valencia, Albatros, 1988.
- ESCABIAS TORO, Juana, *Ana Caro Mallén: reconstrucción biográfica y análisis y edición escénica de sus comedias*, tesis doctoral, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2013.
- FERNÁNDEZ ULLOA, Teresa, María Dillingham y Miguel Soler Gallo, «Devotion and the Roles of Women (Wife and Nun) in Two Plays by Ángela de Azevedo (17th Century)», en *Images of Women in Hispanic Culture*, ed. de Teresa Fernández Ulloa y Joanne Schmidt Morazzani, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2016, págs. 1-22.
- FERRER VALLS, Teresa, «Mujer y escritura dramática en el Siglo de oro: del acatamiento a la réplica de la convención teatral», en *La presencia de la mujer en el teatro barroco español*, ed. de Mercedes de los Reyes Peña, Sevilla, Junta de Andalucía, 1998. [Disponible en: <https://entresiglos.uv.es/wp-content/uploads/escritura.pdf> (Consulta: 2 de julio de 2019).]

- , «Decir entre versos. Ángela de Acevedo y la escritura femenina en el Siglo de Oro», en *Ecos silenciados. La mujer en la literatura española. Siglos XII al XVIII*, ed. de Susana Gil-Albarcellos Pérez-Pedrero y Mercedes Rodríguez Pequeño, [Burgos], Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2006, págs. 213-241. [Disponible en: <https://entresiglos.uv.es/wp-content/uploads/Decir-entre-versos.pdf> (Consulta: 2 de julio de 2019).]
- FINN, Thomas P., «Virgins to the Rescue: Male Abdication and Female Empowerment in Angela de Azevedo», *Laberinto Journal*, 8, 2015, págs. 15-42.
- GARCÍA LORENZO, Luciano, ed., *La criada en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Fundamentos, 2008.
- GASCÓN, Christopher D., «The Heretical and the Heretical in Ángela de Azevedo's *Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen*», *Bulletin of the Comediantes*, 51.1-2, 1999, págs. 65-81.
- JOSÉ PRADES, Juana de, *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva, en cinco dramaturgos*, Madrid, CSIC, 1963.
- LOBATO, María Luisa, «Ensayo de una bibliografía anotada del gracioso en el teatro español del Siglo de Oro», *Criticón*, 60, 1994, págs. 149-170.
- MAROTO CAMINO, Mercedes, «Transvestism, Translation and Transgression: Angela de Azevedo's *El muerto disimulado*», *Forum for Modern Language Studies*, 37.3, 2001, págs. 314-325.
- MÚZQUIZ-GUERREIRO, Darlene, «Symbolic Inversions in Ángela de Azevedo's *El muerto disimulado*», *Bulletin of the Comediantes*, 57.1, 2005, págs. 147-163.
- PROFETI, María Grazia, «Funciones teatrales y literarias de la graciosa», en *La criada en el teatro español del Siglo de Oro*, ed. de Luciano García Lorenzo, Madrid, Fundamentos, 2008, págs. 57-71.
- 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*, tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 2018.
- , «La carrera vital de Ángela de Azevedo. Estado de la cuestión y nuevas aportaciones», *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, 19, 2019, págs. 78-100. [Disponible en: [http://anagnorisis.es/pdfs/n19/Provenzano_num19\(78-100\).pdf](http://anagnorisis.es/pdfs/n19/Provenzano_num19(78-100).pdf) (Consulta: 19 de septiembre de 2019).]
- RUIZ, Reina, «La criada en la comedia del Siglo de Oro: ejemplos, variaciones y denominados comunes», en *La criada en el teatro español del Siglo de Oro*, ed. de Luciano García Lorenzo, Madrid, Fundamentos, 2008, págs. 113-124.
- RUIZ-FÁBREGA, Dolores, *Funny Girls: A Study of the Graciosa in Four Early Modern Plays*, University of New Mexico, 2014. [Disponible en: http://digitalrepository.unm.edu/span_etds/28 (Consulta: 2 de julio de 2019).]

- SÁNCHEZ DUEÑAS, Blas, *De la invisibilidad a la creación. Oralidad, concepción teórica y material preceptivo en la producción literaria femenina hasta el siglo XVIII*, Sevilla, Renacimiento, 2008.
- SOUFAS, Teresa Scott, *Women's Acts. Plays by Women Dramatists of Spain's Golden Age*, Lexington, University Press of Kentucky, 1997a.
- , *Dramas of Distinction. A Study of Plays by Golden Age Women*, Lexington, University Press of Kentucky, 1997b.
- URBAN BAÑOS, Alba, «“Porque mujer y mudanza/ nacieron de un parto al fin”. La (in)fidelidad en comedias de autoría femenina», en *XXVII-XXVIII Jornadas de Teatro Español del Siglo de Oro*, ed. de Inmaculada Barón Carrillo, Elisa García-Lara Palomo y Francisco Martínez Navarro, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2012, págs. 37-59.
- , *Dramaturgas seglares en la España del Siglo de Oro*, tesis doctoral, Universidad de Barcelona, 2014.
- ZAYAS Y SOTOMAYOR, María de, *Novelas amorosas y ejemplares*, ed. de Julián Olivares, Madrid, Cátedra, 2000.