



La mujer, protagonista del teatro español del Siglo de Oro

XLIII Jornadas de teatro clásico

Almagro, 14, 15 y 16 de julio de 2020



Edición cuidada por
Rafael González Cañal
y **Almudena García González**



CORTES DE
CASTILLA-LA MANCHA



FFI2017-87523-P



Grupo de
Investigación
**TEATRO CLÁSICO
ESPAÑOL**

Universidad de **Castilla-La Mancha**



Unión Europea
Fondo Social Europeo

La mujer, protagonista del teatro español del Siglo de Oro

XLIII Jornadas de teatro clásico

Almagro, 14, 15 y 16 de julio de 2020

Edición cuidada por

Rafael González Cañal

y

Almudena García González



Ediciones de la Universidad
de Castilla-La Mancha

2021

JORNADAS DE TEATRO CLÁSICO DE ALMAGRO

(43º. 2020. Almagro)

La mujer, protagonista del teatro español de Siglo de Oro: XLIII jornadas de teatro clásico, Almagro, 14, 15 y 16 de julio de 2020 / edición cuidada por Rafael González Cañal y Almudena García González.— [Cuenca] : Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2021.

296 p.; 24 cm.— (Corral de comedias ; 46)

ISBN: 978-84-9044-487-0

1. Teatro español – S. XVII — Historia y crítica I. González Cañal, Rafael, ed. lit. II. García González, Almudena, ed. lit. III. Universidad de Castilla-La Mancha, ed. V. Título VI. Serie

821.134.2-2.09 “ 16 ”(063)

© de los textos: sus autores.

© de la edición: Universidad de Castilla-La Mancha.

Edita: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Director: César Sánchez Ortiz.

Colección CORRAL DE COMEDIAS, núm. 46.

Director: Felipe B. Pedraza Jiménez.

1ª ed. Tirada: 200 ejemplares.

Diseño de la cubierta: C.I.D.I (Universidad de Castilla-La Mancha)

Composición y maquetación: Añil desarrollo gráfico –anil.es–

Impresión: MG Color

Impreso en España (U.E.) – *Printed in Spain (U.E.)*

ISBN: 978-84-9044-487-0 (edición impresa)

D.L. CU 167-2021

ISBN: 978-84-9044-488-7 (edición electrónica)

ISSN: 1699-8650

Doi: http://doi.org/10.18239/cor_46.2021.00



Esta obra se encuentra bajo una licencia internacional Creative Commons CC BY 4.0. Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra no incluida en la licencia Creative Commons CC BY 4.0 solo puede ser realizada con la autorización expresa de los titulares, salvo excepción prevista por la ley. Puede Vd. acceder al texto completo de la licencia en este enlace: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es>

Rafael González Cañal	
Palabras preliminares	9

Programa	12
----------------	----

Protagonistas y personajes femeninos

Rosa Navarro Durán	
Discursos «feministas» en boca de damas de comedias de Tirso de Molina	19

Esther Borrego	
Inocente y calumniada. <i>Lucinda perseguida</i> y otras damas lopescas	39

Marco Presotto	
Sonetos de mujeres en el teatro de Lope	69

Roberta Alviti	
«Por los ojos vierto el alma/ luto traigo por mi honor»: el papel de Tamar en <i>Los cabellos de Absalón</i>	87

Javier J. González Martínez	
Inés de Castro y la teoría del chivo expiatorio	145

Dramaturgas

María Luisa Lobato	
Tres firmezas en una: amor, amistad y poder en <i>La firmeza en el ausencia</i> de Leonor de la Cueva	163

Francisco Sánchez Ibáñez	
Una hermana vengativa en la Corte de Lisboa: <i>El muerto disimulado</i> de Ángela de Azevedo	195

Actrices

- Piedad Bolaños Donoso
Actrices en el siglo XVII. Notas sobre doña Manuela Enríquez,
esposa de Juan Bautista Valenciano 207

Crónicas de los coloquios

- Óscar García Fernández
Las directoras ante el teatro clásico español:
Helena Pimenta y Eva del Palacio 221

- Alberto Gutiérrez Gil
Las actrices ante el teatro clásico español. Coloquio con
Pepa Pedroche y Paula Iwasaki 241

- Óscar García Fernández
Crónica del coloquio sobre la representación de *En otro reino extraño*,
por la Joven Compañía Nacional de Teatro Clásico 249

Libros en escena

- Daniel Migueláñez
*Cenizas de Fénix. Sobre vida y obra de Lope de Vega y
sor Marcela de San Félix* 259

- Almudena García González
*Sor Juana Inés de la Cruz y el teatro novohispano.
XLII Jornadas de teatro clásico* 262

Romance de ciego

- Fernando Aguado
«Ojos que no ven...» (Romance de ciego)
Espectáculo de calle o kale-barroca 271

UNA HERMANA VENGATIVA EN LA CORTE DE LISBOA:
EL MUERTO DISIMULADO DE ÁNGELA DE AZEVEDO

Francisco Sánchez Ibáñez

UNIVERSIDAD DE BURGOS

Orcid: 0000-0002-6346-1635

http://doi.org/10.18239/cor_46.2021.07

En la segunda década del siglo XVII la mujer empieza a cobrar cierta presencia dentro del circuito del teatro comercial. Paulatinamente, las escritoras irán encontrando su espacio en un mundo cuya actividad económica es cada vez más compleja. Hasta entonces el pretexto para justificar las incursiones femeninas a través de la esfera literaria era reducir su radio de acción a los asuntos morales o religiosos. Esta es una circunstancia que no conviene omitir, pues cuando Feliciano Enríquez de Guzmán decide iniciar su carrera de dramaturga, se escuda en la perspectiva clasicista, sospechamos que para demostrar que su formación humanística no desmerecía en nada frente a la de cualquier hombre de letras. Habrá que esperar un poco más para percibir la emergencia de una serie de escritoras, que, siguiendo la taxonomía de Nieves Baranda [2004: 22], conforman la segunda generación de comediógrafas, seguramente las más sonadas, entre las que se encuentran Ana Caro, María de Zayas, Leonor de la Cueva y la autora a la que dedicamos este espacio de reflexión literaria, Ángela de Azevedo. En efecto, esta segunda generación ya tenía a la vista modelos previos en los que basarse sin tener que alegar una buena razón para usar la pluma. Su derecho a la

publicación ya no estaba en entredicho, pues el concepto autorial había sufrido una evolución propicia, sin esa necesidad pretérita de seguir los dictados de los tratadistas. Todas tienen en común que conocen perfectamente los moldes de la Comedia nueva, atraídas por el fulgor de la innovación, con un afán de éxito y de llegar al gran público. Todas valoran la idea de la originalidad y se observa un espíritu de experimentación detractor de algunas convenciones.

Curiosamente, no abundan datos biográficos sobre esta segunda generación, que probablemente produjo más teatro del que ha llegado hasta nuestros días. Tampoco se ha dilucidado demasiado acerca de la datación de sus obras. Al igual que la producción de Azevedo (solo tenemos constancia de tres comedias suyas), las piezas dramáticas de Ana Caro, conocida como la «décima musa», se conservan sin que se señale la fecha de edición, en varias ediciones sueltas y algunos manuscritos. El historiador Rodrigo Caro menciona a Ana Caro en *Varones ilustres*, calificándola de «insigne poetisa», dejando constancia de que elaboró muchas comedias que llegaron a representarse en Madrid. Desafortunadamente, se han perdido todas excepto dos, *Valor, agravio y mujer* y *El conde Partinuplés*. Tanto en una comedia como en otra, la complejidad de las tramas se debe a la técnica de una meticulosa Ana Caro que goza de una precisión arquitectónica en este sentido. Si en algo destacó la autora justamente fue en la creación de personajes femeninos con carácter, que no se dejan apocar ni manejar al antojo según las disposiciones de ningún varón, sino que estas mujeres toman la iniciativa desde el principio y dirigen el curso de sus vidas con determinación. Después volveremos a Ana Caro para destacar un paralelismo entre una de sus obras y la de Azevedo.

Azevedo es una escritora que simpatiza con el gusto popular barroco. El efectismo de sus comedias, deudoras de la producción calderoniana, tiene su explicación dentro de lo que Doménech [1999: 9] ha denominado *poética del exceso*:

El gusto por lo absoluto, por la exasperación de las pasiones, alcanza en sus comedias momentos difíciles de igualar, incluso en su época. Nada más lejos de la poética verlainiana. Para Ángela de Azevedo, lo ideal sería «nunca el matiz, siempre el color», y a ser posible colores netos, puros y violentos.

Su habilidad para complicar los enredos hasta un punto singular y desconcertante se aprecia en la pieza presente con más claridad que en ninguna de todas las que escribió.

Scott Soufas, al referirse a *El muerto disimulado* en la introducción de su antología *Women's Acts. Plays by Women Dramatists of Spain's Golden Age*, subraya el trasfondo histórico de la pieza teatral y la relevancia del recurso del travestismo en la intriga:

Azevedo uses the popular figure of the cross-dressed female in this process, but stretches the possibilities of such a dramatization by also including a cross-dressed male character. Treachery, a purported homicide, and arranged marriages that the younger characters resist are all part of the intrigue and difficulties that must be overcome before couples can be reunited and order restored. This play, likewise, provides a historical background through references to various characters' participation in the so-called «Armada de Saboya» [Scott Soufas, 1997: 2].

No obstante, hay que decir que la elección de un soldado de la Armada de Saboya simplemente obedece al propósito de ambientar el crimen en un escenario alejado al del transcurso de la acción, de forma incidental, es decir, sin hacer demasiado hincapié en la circunstancia histórica que envuelve a la obra. Se escoge la ciudad de Niza como podría haber sido cualquier otra ciudad europea. Es llamativo aquello que apunta Scott Soufas: dos hermanos van disfrazados del sexo opuesto, sin reconocerse, por la misma ciudad.

El muerto disimulado es una comedia de capa y espada con un ritmo trepidante, en la que la protagonista se muestra con suficiente capacidad para idear sofisticados engaños con tal de salir airoso de sus empresas. Por lo demás, el ambiente urbano, el papel preponderante de los celos, los enredos amorosos y las continuas rivalidades nos sitúan en las coordenadas del mencionado subgénero, donde el papel tiende a exceder la discreción. Lisarda, una mujer de fuerte temperamento y sobrada astucia, se lanza a investigar el asesinato de su hermano Clarindo, después de que el trágico suceso precipitara la muerte de un padre incapaz de lidiar con el dolor. Lisarda llega a la corte de Lisboa disfrazada de varón, donde pasa a llamarse Lisardo, con intención de solicitar un decreto al rey, conforme al cual se ofrecería a pagar una suma de doce mil ducados al descubridor del homicida. En principio está dispuesta a hacer lo que sea necesario para ejecutar su venganza, por lo que no escatimará en medios, en razón de su gran fortuna, ni parece que la vaya a detener escrúpulo alguno. Sin embargo, se verá forzada a desviarse de sus planes iniciales al quedar enamorada accidentalmente del homicida. Su recadera, Dorotea, entrega a don Álvaro la carta de Jacinta. En ese momento, Lisarda se da cuenta de sus sentimientos con la siguiente afirmación: «En celos amor comienza,/ ¡quién de su ardid tal pensara!» [Azevedo, 1999: vv. 944-945].

Este imprevisto flechazo, que nos confirma aquello que decía Doménech sobre la violencia de las pasiones, parece un homenaje a *El perro del hortelano*. Podría decirse que, para la caracterización de Lisarda, uno de los modelos que Azevedo tuvo presente fue la condesa de Belflor, otra mujer de personalidad arrolladora y firmes convicciones.

La actuación de Lisarda tiene un peso tan significativo en la trama que influye en el obrar de todos los personajes. Podría decirse que en buena parte de la comedia Lisarda funciona como motor de la acción, haciendo las veces de heroína. Incluso consigue detener un duelo de espadas entre Alberto y don Álvaro, en medio de una disputa por el honor familiar. Acto seguido, tendrá que vérselas con don Álvaro en otro enfrentamiento de armas donde su contendiente termina sin ella. Azevedo no ha creado una mujer caracterizada únicamente por su astucia, sino que su personaje posee gran vigor físico y ha sido instruido en el manejo de las armas, por lo que su valor se granjea enseguida la estima de don Álvaro, maravillado por su bizarría, con lo cual ya vemos que no le va a la zaga a ningún personaje masculino de la comedia. Amigo y confidente, la acompaña a todas partes su criado Papagayo, que le guarda tanta lealtad como si de un varón se tratase, encubriendo sus ardidés con toda clase de argucias. En cualquier caso, la compañía de un gracioso en lugar de una graciosa no es anecdótico en el teatro áureo, sino una constante que aparece repetida en otros dramas protagonizados por mujeres disfrazadas, dicho sea de paso, en aras de la verosimilitud literaria¹.

Otro elemento que hay que poner de relieve es que, a la hora de componer, Azevedo se rige por un principio de simetría en la construcción de personajes. Si emplea el recurso del travestismo con Lisarda, disfraza también a su hermano Clarindo para espesar aún más el enredo. Si se incluye una pareja de hermanos como los mencionados, don Álvaro no va a ser menos, al que se le inventa una hermana, doña Beatriz, que hace asimismo uno de los papeles de dama. En efecto, también forman un par consolidado las criadas Dorotea e Hipólita, quienes por su componente cómico se podrían considerar graciosas, y cuya rivalidad termina derivando en una complicidad difícil de hallar entre dos graciosos. A este respecto, Azevedo pone también en escena una duplicidad de mujer vengativa. Jacinta crea un dilema a fin de que don Álvaro confiese la autoría del crimen: ella lo aceptará como esposo en caso de que averigüe la identidad del asesino de Clarindo. En definitiva, Jacinta solo pretende asesinar a don Álvaro tras su confesión, como pago por todo el dolor que le ha infligido con la pérdida de su amado. Ese deseo de venganza se verá acentuado cuando, a raíz de una disputa entre las criadas, ella descubre que don Álvaro tenía en su poder el anillo que

¹ Véase un ejemplo muy conocido: en *La vida es sueño* Rosaura lleva puesto un hábito de hombre, seguida a todas partes por el gracioso Clarín.

ella le había obsequiado como prenda a Clarindo, lo cual le da la certeza de que es el perpetrador del crimen.

Podemos hallar cierta analogía con *Valor, agravio y mujer*, de Ana Caro. Doña Leonor es una mujer resuelta que no se amedrenta ante nada, a la que su prometido, don Juan, ha abandonado para casarse con otra dama. En lugar de resignarse, Leonor deja su tierra natal y no descansará hasta revertir la situación. Para ello, tendrá que adoptar una apariencia varonil. Mediante este ardid se irá ganando la confianza de su burlador de forma paulatina. Doña Leonor, la protagonista no es la típica dama andaluza que se resigna a que don Juan la abandone, sino que le sigue la pista ni más ni menos que hasta Flandes. Leonardo, que así se hace llamar la disfrazada, pone todo tipo de trabas al casamiento de don Juan con su nueva prometida. Incluso Leonardo tiene la ingeniosa ocurrencia de conquistarla, de manera que el enredo desemboca en una divertida cadena de malentendidos, dándose, en última instancia, justicia con la predecible unión entre don Juan y doña Leonor, como corresponde al honor de la época.

Los patrones psicológicos con que Azevedo retrata a don Rodrigo y a don Nuño (figura paterna en *Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen*, otra comedia de la misma autora) guardan bastante similitud entre sí: este último es un padre despótico, movido por los intereses económicos, que vive enfrentado a los deseos de su hija Violante, resuelta a casarse con Felisardo, un galán empobrecido. En lo que respecta a don Rodrigo, se desentiende de la moral, restándole importancia al romance de don Álvaro con una mujer de baja condición, a la que además burló sin consecuencias, empeinado en que se lleve a buen término el casamiento entre su hija y este noble, cuya mácula no le parece óbice para convertirlo en su yerno. Parece ser que la honestidad no es la virtud que más aprecia del candidato al amor de su hija, sino su estatus social. Imponiendo una disyuntiva sorpresivamente severa y taxativa, don Rodrigo amenaza de muerte a Jacinta si no elige pronto un pretendiente al que conducir al altar. Jacinta mantiene una conducta deshonrosa a ojos de don Rodrigo, patente en respuestas tales como «Mal con ello me acomodo» [Azevedo, 1999: v. 27], pues su libertad no se aviene con las pretensiones del padre. Por su parte, don Rodrigo se contiene todo lo posible para no montar en cólera, como puede verse en el siguiente aparte: «(Válgame aquí mi cordura/ y de la blandura el medio,/ que a veces muestra el remedio,/ más que el rigor, la blandura.)» [Azevedo, 1999: vv. 30-33]. Sin embargo, aquel progenitor retratado como alguien iracundo y severo en su primera intervención no mantiene tales atributos después, sino que se muestra comprensivo y aquiescente en el resto de la obra, lo que cabe interpretar como un desafortunado descuido de la dramaturga que,

sumándose a otros, delata la premura de la composición (como el hecho de omitir a veces, en el uso del romance, el verso intermedio entre las rimas asonantes y otro tipo de irregularidades métricas que solo podría tenerse por justificable por una pérdida de versos en el proceso de impresión).

Reiteradamente se ha dicho que Moreto fue un gran observador de la psicología femenina, y pretendo atenerme a esta afirmación comparando su comedia *No puede ser el guardar una mujer* con algunos de los aspectos aquí tratados. En ambas comedias nos encontramos que un hermano intransigente vela por la reputación de su consanguínea hasta la extenuación, con un esmero que supera toda lógica. En *No puede ser* se trata una cuestión social de valioso interés, como es la irracionalidad de mantener a toda costa el honor femenino cuando la mujer no desea preservarlo. Doña Inés es vigilada día y noche contra su voluntad por don Pedro de Pacheco. De forma paralela, don Álvaro en la práctica se convierte en el custodio de doña Beatriz, que al fin no encuentra otra alternativa que escaparse de casa. Además, en prueba de la amistad que le profesa a Lisardo, don Álvaro pretende entregarle en matrimonio a su hermana, sin ni siquiera haberle consultado su parecer. Lisardo (Lisarda en realidad), que solo tiene ojos para don Álvaro, pretexta todo lo que se le va ocurriendo para evitar el enlace con su hermana, una situación un tanto angustiada que no carece de comicidad. Todos los afanosos esfuerzos del celoso hermano resultan un fracaso, como se comprobará en el desenlace del conflicto, pues gracias a la intercesión de don Rodrigo, el padre de Jacinta, doña Beatriz se compromete finalmente con su primo Alberto.

De hecho, no es la única comedia de Azevedo en la que se produce un cuestionamiento o una ridiculización de los matrimonios de conveniencia, basados exclusivamente en el interés económico. Podría decirse que se trata de una constante en su producción dramática. En *Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen*, el gracioso Tijera le cuenta a Sombrero que ha realizado un voto a Dios para desposarse rico. Como su interlocutor sabe que tiene intención de casarse con una criada, le pregunta por su caudal, a lo que este responde con un comentario de gran comicidad: «¿No ves (como entiende el chiste)/ que no hay casamiento pobre?» [Azevedo, 1997: vv. 4583-4584]. Aunque pueda parecer un tópico de lo más común, más allá del humor el chiste deja atisbar un hastío hacia convenciones de época como el casamiento sin amor (en esta comedia don Nuño intenta que su hija Violante renuncie al amor de su amado para casarla con un indiano rico y mejorar con ello su situación económica).

En *El muerto disimulado*, es posible distinguir dos encarnaciones de la autoridad paternal, como no podía faltar en una comedia de capa y espada. Por un lado, tendríamos la autoridad recién comentada de don Álvaro, en este caso encarnada en

un hermano; y, por otro, la presión de don Rodrigo para que su hija Jacinta abandone la soltería, a lo que ella se niega en redondo. Así pues, el padre le deja el siguiente recado a su criada Dorotea a modo de ultimátum: «Dila, que si quiere vivir,/ que mi gusto ha de observar,/ que o Jacinta ha de casar/ o Jacinta ha de morir» [Azevedo, 1999: vv. 141-144]. En el siguiente parlamento entre ama y criada, Dorotea no se muerde la lengua y expresa abiertamente lo que piensa: «Cuando no es el casamiento/ al gusto de la mujer,/ no hay duda que viene a ser/ el casar grande tormento» [Azevedo, 1999: vv. 153-156].

Antía Tacón [2020] ha puesto el foco en las criadas de Azevedo, considerando que esa figura es la que representa más fehacientemente las reivindicaciones sociales con relación a la opresión masculina, toda vez que expresa en voz alta aquellos pensamientos que la dama calla por decoro. Tal vez porque, como señala Ferrer Valls [2006: 22], «las damas se nos muestran presas de su condición social». La denuncia social desde la experiencia femenina, a veces incluso mordaz, detrás del barniz humorístico, es algo que resulta difícil pasar por alto. Me gustaría hacer hincapié en esta cuestión. En la comedia que nos ocupa, hay un momento en el que van huyendo doña Beatriz y su criada Hipólita de la casa de don Álvaro, temerosas de que este cometa alguna imprudencia contra ellas. Cuando doña Beatriz le dice a su compañera de fuga que tiene intención de guarecerse en casa de su amiga Jacinta, Hipólita da un suspiro de alivio al descartar la idea del convento, expresando el aborrecimiento que sentiría viviendo encerrada en una celda el resto de sus días. Implícitamente, se plantea el convento como posible vía de escape a la inminencia de la represalia, al haber puesto en riesgo el honor con unos cuantos requiebros amorosos. A doña Beatriz le parece exagerada la violenta reacción de don Álvaro, pues cuando los sorprendió en casa solo estaba manteniendo una conversación con Alberto en «modo cortesano» según la propia dama [Azevedo, 1999: v. 1161], es decir, sin darse ningún acercamiento físico fuera de lo común. Lo cierto es que el carácter melodramático de algunos personajes de Azevedo parece socavar el principio de verosimilitud de su teatro, pero la autora a veces se vale de esa exageración para dar pie a ciertas situaciones sobre las que se advierte un posicionamiento crítico.

Otro suceso dramático reseñable, con reminiscencias calderonianas, es la aparición de Clarindo ante los ojos de su antiguo criado Papagayo, que confunde con su fantasma, pues la noticia de su fallecimiento se impone a lo que le ofrecen los sentidos. El gracioso se marcha espantado de la visión que ha tenido, de manera que Clarindo aprovechará tal confusión para cambiar de identidad, presentándose a la vista de todos con el nombre de Clara, una humilde vendedora ambulante. En *El*

galán fantasma de Calderón, Astolfo mantiene a todos engañados bajo la creencia de que es su espectro quien visita cada noche a su enamorada Julia, cuando en realidad es otro muerto disimulado, otro galán que se finge difunto en interés de sus propósitos. La razón por la cual Clarindo no corre a reunirse con su amada inmediatamente es la desconfianza: subrepticamente, pretende poner a prueba a Jacinta comprobando si cede o no ante los galanteos de don Álvaro.

En el teatro barroco no es raro encontrar apelaciones más allá de lo que está sucediendo en las tablas. Ángela de Azevedo no iba a ser la excepción. Los personajes de la obra se dirigen a su auditorio infinidad de veces. Por eso, convendría señalar la singularidad en el hecho de que algunas veces Lisarda no apela al público en busca de complicidad, sino que la autora se está valiendo de su intervención para «señalar su ingenio, sus capacidades inventivas e imaginativas y la originalidad» [Sánchez Dueñas, 2008: 261], transformándola en un álter ego, en una proyección de sí misma dentro de la obra. De los apartes de Lisarda, se infiere que es una persona irónica, sarcástica y con un gran sentido del humor, que además no carece de suspicacia. Bastará con un ejemplo: Lisardo ha aceptado concederle el favor a don Álvaro de fingirse el homicida de Clarindo (sería, pues, doble fingimiento este). Él le dice que debe su vida y su amor a su persona, y la suspicaz Lisarda responde en un aparte: «Y sin duda no te engañas/ cuando Lisarda te quiere/ y por ello no te mata» [Azevedo, 1999: vv. 1135-1137]. Haciendo una demostración de su agudeza, Lisarda juega con el doble sentido para extraer de una fórmula al uso su dosis de realidad. Es cuando menos curiosa esta negación del oprobio a partir del amor. Lisarda aborta su plan inicial de venganza al haber una inclinación más intensa ante el que debe responder. Ahora permanece en Lisboa para seducir a don Álvaro, pero en caso de ser despreciada retomará su primer cometido.

Azevedo tiene plena conciencia de su potencial como dramaturga, lo cual se hace más que evidente cuando defiende su talento en el uso del lenguaje. Como ya apuntaba Sánchez Dueñas [2008: 257-258], si pretendemos analizar obras como la que nos ocupa, es necesario considerar las tensiones entre la preceptiva heredada y los raptos de originalidad nacidos de la gran inventiva de la autora. Esta conciencia, intempestiva en ocasiones, no debe confundirse con un acto de soberbia, sino ser vista como un gesto de rebeldía. Educada la mujer contemporánea en unos valores centrados en el silencio y el recato, el atrevimiento que implica la escritura femenina emerge de manera velada, sobre todo, en algunas escenas de los criados, las cuales ya ha estudiado con cierto detalle Ferrer Valls [2006: 213-41].

La dramaturga portuguesa manifiesta su parecer acerca de su propia producción literaria resaltando, por encima de otras cuestiones dramáticas, las de innovación,

las de los efectos sorprendentes que se podrán admirar sobre el escenario, las de las fantasiosas maquinaciones internas de las tramas teatrales, de las que cabe destacar las continuas referencias a la originalidad de la comedia, al sostenimiento de la intriga y «las suspensiones del ánimo por el desconocimiento del desenlace al que se puede llegar, a las insólitas capacidades imaginativas de la dramaturga o a las peripecias y originales incidencias que envuelven a los personajes» [Sánchez Dueñas, 2008: 259-260]. En efecto, Azevedo tiene con qué respaldar esas presunciones, no solo en el plano metateatral, sino también con un arsenal de recursos literarios en un texto de gran interés. Así, obsérvese su destreza con el empleo de hipérbatos que dificultan el seguimiento de algunos parlamentos. Jacinta, la amada de Clarindo, expresa en un lenguaje culto hasta las ideas más simples y ordinarias, cuyo barroquismo deja entrever la personalidad de la autora, ingeniosa y compleja a un mismo tiempo. Así, la dama, valiéndose de la mitología clásica, hace alusión a Febo Apolo con el apelativo «bello hijo de Latona» [Azevedo, 1999: v. 196] para expresar que, al frente de su carro, transcurrió un año desde que Clarindo embarcó con la Armada de Saboya.

En conclusión, Azevedo pretendió mostrar al público dos mujeres de una firmeza asombrosa, consiguiendo desmentir los tópicos acerca del perfil psicológico con el que se imaginaba a la mujer convencional, en relación con la volubilidad y la dejación del compromiso con que se la caracterizaba, en comentarios satíricos que se pueden condensar en la siguiente afirmación de Quevedo: «Si la dejas, te persigue; si la quieres, te deja» [1970: 192]. Así, tenemos, por un lado, la constancia de Lisarda hasta verse comprometida con don Álvaro, omitiendo la circunstancia de la rivalidad entre él y su hermano; y, por otro lado, está la astucia de Jacinta para inventar unas condiciones que posterguen la boda con don Álvaro; estas parecen razones persuasivas para creer que la autora apostó por un prototipo de mujer resolutiva de firmes convicciones, que recurre a estrategias de lo más ocurrentes tan pronto como alguna adversidad le contraríe.

A pesar de las tachas que no ha sido capaz de soslayar, Azevedo es una autora digna de interés por la audacia de sus damas, las opiniones sobre aquello susceptible de mejora en la sociedad de su tiempo, que permiten entrever una visión femenil de las cosas. Considero un error incurrir en anacronismos como decir que se ofrece una crítica feminista en *El muerto disimulado* y en el resto de sus obras literarias. También vale la pena subrayar la creatividad en cuanto al aprovechamiento de los recursos metateatrales, exhibiendo un ingenio imposible de disimular, reafirmandose en el orgullo de ser escritora y subrayando lo genuino de sus argumentos y personajes con variados autoelogios. Esta serie de aptitudes define convenientemente su impronta. Con todo,

la pieza finaliza con un desenlace convencional en la línea de los esquemas de la Comedia nueva, a saber, los esponsales de tres damas con tres galanes y del gracioso con una de las criadas, y, en este sentido, no se aprecia ninguna aportación trascendental que podamos reseñar.

BIBLIOGRAFÍA

- AZEVEDO, Ángela de [1997]: *Comedia famosa, Dicha, y desdicha del juego, y devoción de la Virgen*, en Teresa Scott Soufas, ed.: *Women's Acts. Plays by Women Dramatists of Spain's Golden Age*, Kentucky, University Press of Kentucky.
- [1999]: *La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén / El muerto disimulado*, ed. Fernando Doménech, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España.
- BARANDA LETURIO, Nieves [2004]: «Las dramaturgas del siglo XVII», en Ignacio Arellano, coord.: *Paraninfos, segundones y epígonos de la comedia del Siglo de Oro*, Barcelona, Anthropos, pp. 21-28.
- DOMÉNECH, Fernando [1999]: «Introducción» a *La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén / El muerto disimulado*, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, pp. 5-28.
- FERRER VALLS, Teresa [2006]: «Decir entre versos: Ángela de Acevedo y la escritura femenina en el Siglo de Oro», en Susana Gil-Albarellos y Mercedes Rodríguez Pequeño (eds.): *Ecos Silenciados. La mujer en la literatura española. Siglos XII al XVIII*, Segovia, Fundación Instituto Castellano y Leonés de la lengua, pp. 213-241.
- QUEVEDO Y VILLEGAS, Francisco de [1960]: *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1960, I.
- SÁNCHEZ DUEÑAS, Blas [2008]: *De la invisibilidad a la creación. Oralidad, concepción teórica y material preceptivo en la producción literaria femenina hasta el siglo XVIII*, Sevilla, Renacimiento.
- SCOTT SOUFAS, Teresa, ed. [1997]: *Women's Acts. Plays by Women Dramatists of Spain's Golden Age*, Lexington, University Press of Kentucky.
- TACÓN GARCÍA, Antía [2020]: «Las criadas en las comedias de Ángela de Acevedo», *Arte Nuevo. Revista de Estudios Áureos*, 7, pp. 135-158.