

MUJER Y SOCIEDAD
EN LA LITERATURA
DEL SIGLO DE ORO

FRANCISCO DOMÍNGUEZ MATITO
JUAN MANUEL ESCUDERO BAZTÁN
REBECA LÁZARO NISO
(EDS.)

Dirección de Ignacio Arellano
(Universidad de Navarra, Pamplona)
con la colaboración de Christoph Strosetzki
(Westfälische Wilhelms-Universität, Münster)
y Marc Vitse
(Université de Toulouse Le Mirail/Toulouse II)

Consejo asesor:

Patrizia Botta
Università La Sapienza, Roma

José María Díez Borque
Universidad Complutense, Madrid

Ruth Fine
The Hebrew University of Jerusalem

Edward Friedman
Vanderbilt University, Nashville

Aurelio González
El Colegio de México

Joan Oleza
Universidad de Valencia

Felipe Pedraza
Universidad de Castilla-La Mancha, Ciudad Real

Antonio Sánchez Jiménez
Université de Neuchâtel

Juan Luis Suárez
The University of Western Ontario, London

Edwin Williamson
University of Oxford

Esta publicación se ha beneficiado de la ayuda financiera
del Vicerrectorado de Investigación de la Universidad de La Rioja
y del «Grupo de Investigación Siglo de Oro» (GRISO)
de la Universidad de Navarra.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación
de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción
prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si
necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

(www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 47)

Reservados todos los derechos

© Iberoamericana, 2020

Amor de Dios, 1 – E-28014 Madrid

Tel.: +34 91 429 35 22 - Fax: +34 91 429 53 97

© Vervuert, 2020

Elisabethenstr. 3-9 – D-60594 Frankfurt am Main

Tel.: +49 69 597 46 17 - Fax: +49 69 597 87 43

info@iberoamericanalibros.com

www.iberoamericana-vervuert.es

ISBN 978-84-9192-173-8 (Iberoamericana)

ISBN 978-3-96869-117-6 (Vervuert)

ISBN 978-3-96869-118-3 (e-Book)

Depósito Legal: M-29414-2020

Cubierta: Carlos Zamora

Impreso en España

Este libro está impreso íntegramente en papel ecológico sin cloro.

- PRESOTTO, Marco, *Le commedie autografe di Lope de Vega. Catalogo e studio*, Kassel, Edition Reichenberger, 2000.
- TRAMBAIOLI, Marcella, «“Aquí Senado se acaba...”: normas implícitas y rasgos dramáticos del teatro de cámara de Lope de Vega», en *Norme per lo spettacolo / Norme per lo spettatore. Teoria e prassi del teatro intorno all «Arte Nuovo»*, ed. Giulia Poggi y Maria Grazia Profeti, Firenze, Alinea Editrice, 2011, pp. 185-198.
- «Luces y sombras en la figura de la mujer judía en el teatro de Lope de Vega: el caso de Raquel», en *Escenarios en conflicto en el teatro bíblico*, ed. Delia Gavela García, New York, IDEA/IGAS, 2018, pp. 223-239.
- VEGA, Lope de, *La hermosa Ester*, ed. José Aragiúés Aldaz, en *Parte XV*, coord. Luis Sánchez Laílla, Barcelona/Madrid, Prolope/Gredos/Universitat Autònoma de Barcelona, 2016, t. II, pp. 1-269.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, «El Libro de Ester en las versiones dramáticas de Lope de Vega y Felipe Godínez», en *Castilla. Estudios de Literatura*, núms. 2-3, 1981, pp. 209-245.
- WEINER, Jack, «Lope de Vega, un puesto de cronista y *La hermosa Ester* (1610-1621)», en *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (22-27 de agosto de 1983)*, ed. A. David Kossoff, José Amor y Vázquez, Ruth H. Kossoff y Geoffrey W. Ribbans, Madrid, Ediciones Istmo, 1986, pp. 723-730.

DE CRIADAS Y GRACIOSAS,
CON UNOS EJEMPLOS DE MORETO¹

Debora Vaccari

(Sapienza Università di Roma)

1. Todavía la crítica no se ha detenido suficientemente a escuchar a una categoría de personajes femeninos que también tienen la facultad de hablar dentro de las comedias, aunque no ocupen un puesto de primer plano en la dramaturgia áurea a diferencia de sus equivalentes masculinos: las graciosas. De hecho, si comparamos los ríos de tinta que se han vertido sobre el gracioso con los poco copiosos riachuelos dedicados a su correspondiente femenino, nos damos cuenta enseguida del estado de la cuestión. Sirvan como botón de muestra las dos recopilaciones bibliográficas publicadas en *Criticón* por María Luisa Lobato en 1994 y por Esther Borrego en el volumen *La construcción de un personaje: el gracioso* de 2005, obra que de por sí representa una aproximación al tema, pero que no dedica prácticamente ningún espacio propio; y desde entonces ha pasado bastante más de una década. Del lado femenino, probablemente el primer intento de análisis —así lo presenta Lobato en 1994— lo encontramos en el cuarto capítulo, titulado justamente «La graciosa», de un estudio llevado a cabo por Esmeralda Gijón Zapata en 1959 sobre *El humor en Tirso de Molina*, aunque quizás de momento la contribución más importante siga siendo otro volumen colectivo, *La*

¹ Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación «Escritura teatral colaborativa en el Siglo de Oro: análisis, interpretación y nuevos instrumentos de investigación (Centenario de Agustín Moreto, 1618-2018)», financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades-Fondos FEDER (Proyecto I+D Excelencia FFI2017-83693-P).

criada en el teatro del Siglo de Oro, publicado en 2008. Y este último título refleja uno de los problemas vinculados con el estatus del personaje que nos ocupa, ya señalado, entre otros, por Felipe Pedraza: ¿graciosa y criada coinciden siempre en la Comedia Nueva? ¿Son el mismo papel?². M. Teresa Julio, en su artículo sobre los tipos cómicos en Rojas Zorrilla, sintetiza la cuestión de esta forma: «Hay criadas que no son graciosas, hay graciosas que no son criadas y hay criadas que son graciosas»³.

Pero empecemos desde la criada. En los años 60, Juana de José Prades, en su clásica *Teoría sobre los personajes en la comedia nueva*, incluye la criada entre los seis tipos funcionales básicos del teatro áureo, pero a la vez reconoce que se trata de un personaje «del segundo término de la comedia», cuya presencia, por lo tanto, no es imprescindible para el correcto funcionamiento de la pieza:

compañera adicta de la dama, encubridora de sus asuntos amorosos, consejera astuta que recaba, a veces, la iniciativa de aquella; 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 gracioso⁴.

De esta descripción se desprende que la función teatral de la criada se define a partir de su relación por un lado con el ama y por otro con el gracioso. A estos aspectos se refiere Susana Hernández Araico en la entrada *Gracioso* del *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, al escribir: «La criada, a su vez, es también “graciosa” como consejera cómicamente práctica de su ama y como amada ridícula del criado del galán pero a la vez aguda comentarista de todo su egoísmo risible»⁵. La estudiosa, pues, da el esperado salto hacia la criada «graciosa», que parece distinguirse especialmente por sus capacidades lingüísticas, a destacar en cuanto a agudeza e ironía. Pedraza también parte de este planteamiento cuando establece una

gradación entre criada que apenas tiene unas breves réplicas, la que actúa en varias escenas como confidente de su señora y la que goza de extensos

² Pedraza, 2008, p. 126.

³ Julio, 2008, pp. 142-143.

⁴ José Prades, 1963, p. 251.

⁵ Hernández Araico, 2002, p. 161.

diálogos con el gracioso o de brillantes monólogos en que da muestra de un ingenio vivo y, por lo común, de un humor corrosivo que pone en solfa las instituciones y valores sociales⁶.

Y en la misma línea se sitúa Maria Grazia Profeti, que señala, entre las funciones teatrales de la graciosa, la participación activa en el enredo como coadyuvante de la pareja dama/galán, el papel de consejera confidente y el de «distanciadora» metateatral, mientras que entre las funciones literarias destaca la de instrumento de la sátira socio-lingüística y de la puesta en discusión de los códigos literarios por parte del dramaturgo⁷. Para ascender a la categoría de graciosa, por lo tanto, no basta con que la criada mueva —consciente o inconscientemente— los hilos de la intriga, sino que hace falta que dé muestras de una inteligencia aguda y llena de mordaz ironía, que, por otro lado, comparte con su compañero de reparto, el gracioso.

2. Otros elementos para la reflexión los ofrece la propia práctica teatral áurea, tal y como queda reflejada en el inmenso manantial de documentos recogidos en el DICAT, algunos de los cuales ya comentados exhaustivamente por Mimma De Salvo en su *La mujer en la práctica escénica de los Siglos de Oro: la búsqueda de un espacio profesional* (2006).

Como es sabido, los tipos funcionales básicos de la dramaturgia áurea se corresponden, en una relación de reciprocidad, con la especialización de los actores dentro de la compañía. Los papeles, de hecho, no eran intercambiables y respondían a una rígida jerarquía: el galán no interpretaba los roles cómicos, especialidad exclusiva del gracioso, y cuando se hacía mayor pasaba a ser el «barba», encargado de representar el papel del padre o del rey y, en ocasiones, el del «vejete», muy presente en piezas burlescas. En el caso de los papeles femeninos, la primera y la segunda dama formaban pareja respectivamente con el primero y el segundo galán, y era la tercera dama la que desempeñaba el papel de la criada que solía acompañar al gracioso —frecuentemente graciosa ella también⁸—; además, era el miembro de la compañía que más destacaba por sus dotes

⁶ Pedraza, 2008, p. 126.

⁷ Profeti, 2008.

⁸ Davis y Varey, 2003, vol. I, p. CXVI: «teniendo en cuenta que en muchas comedias de capa y espada el tercer papel femenino era una criada ingeniosa, sería lógico pensar que la actriz en cuestión fuera especialista en graciosidad».

musicales y su habilidad en el baile. Por esto, como confirman los documentos, era la tercera dama la que se ocupaba también de papeles —incluso los masculinos— para los que era preciso saber cantar y bailar, lo que ocurría especialmente en el teatro breve⁹, como en la mojiganga, donde a menudo desempeñaba el papel de alcalde gracioso ya que era este el que, en la pieza, se encargaba de organizar danzas y música¹⁰.

Por consiguiente, se puede afirmar con cierta seguridad que, en el ámbito de las compañías profesionales del siglo XVII, terceros papeles, canto, baile y gracia estaban vinculados estrechamente porque así lo confirman los documentos de época, que también nos dan cuenta de otra realidad: salvo contados casos, el papel de graciosa (aun existiendo) nunca llegó a una especialización comparable a la de los actores que se dedicaban a interpretar la figura del donaire, como demuestran las escasas noticias (y relativamente tardías, además, puesto que no aparecen hasta la segunda mitad del XVII) en que a una actriz se la identifica a través de su rol de graciosa (justo lo contrario de lo que ocurría con los actores, que presumían de ser graciosos). En efecto, si buscamos en el DICAT, descubrimos que las actrices que aparecen mencionadas explícitamente como graciosas o que representaban «terceros papeles de la gracia» solo son 27 de las 1.720 reseñadas en la base de datos, es decir, un 1,6% (véase el Apéndice). Quizás uno de los testimonios más interesantes por resumir muy bien lo dicho hasta ahora sea el contrato, fechado en 1645, con el que Bernarda Manuela, *La Grifona*, entra en la compañía de Pedro de Ascanio para «representar terceros papeles de la gracia y la gracia en los bailes y entremeses, cantar y bailar» (DICAT).

En efecto, generalmente en los contratos se habla del papel de «tercera dama», dando por descontado el tipo de roles que como tal la actriz tenía que desempeñar. Y la versatilidad de estas comediantas de segunda fila a la hora de interpretar papeles cómicos, cantar y bailar, muchas veces era lo que aseguraba el éxito de la puesta en escena, ya que eran capaces de monopolizar la atención del público por sí solas con sus desvencadas actuaciones¹¹. Precisamente estas cualidades, a diferencia

⁹ Ya según Cotarelo (1911, p. CXXXIX), «los primeros papeles en los entremeses, bailes, mojigangas, etc. eran propios del gracioso y de la graciosa», es decir, de la actriz que desempeñaba las terceras partes.

¹⁰ Buezo (1998) ilustra los casos significativos de Manuela de Escamilla y Teresa de Robles.

¹¹ Ver, por ejemplo, el apartado VI.6 de Rodríguez Cuadros, 1998, pp. 573 y ss.

de lo que comúnmente se cree, podían garantizar a la tercera dama sueldos poco inferiores o incluso iguales a los de la primera dama, la *star* femenina de la compañía, y parecidos a los del segundo galán. Valgan los ejemplos de Josefa Román, tercera dama, destinada a cantar y bailar y a protagonizar las piezas breves, que llega a cobrar lo mismo que el gracioso en las compañías de Juana de Espinosa, apodada la Viuda, en 1641, y en la de Pedro de Ascanio en 1643; o el de Bernarda Ramírez, que en la compañía de Diego de Osorio en 1655 y en 1656, ganaba casi lo mismo que su marido Sebastián de Prado, primer galán¹².

A la luz de lo dicho hasta ahora, se pueden compartir las conclusiones de Mimma De Salvo, cuando afirma (2006, p. 364):

Esto no quiere decir, obviamente, que todas las actrices que representaron como terceras damas llegasen a desempeñar el papel de graciosas en algún momento de su carrera, pero resulta indicativo que la mayoría de aquéllas que sabemos representaron como graciosas estaban especializadas o desempeñaban, en la misma fecha en las que se las documenta como tales, el papel de tercera dama, lo que a su vez induce a pensar que si este papel era ejecutado en las piezas breves, las actrices que lo desempeñaban debían poseer dotes musicales, aunque no siempre, en la documentación que tenemos, haya constancia de ello.

Después de este *excursus* teórico sobre la definición del papel de la graciosa en la dramaturgia de la Comedia Nueva como una «especialización» dentro del tipo de la criada por un lado, y, por otro, a través de los documentos, sobre la concreta *praxis* teatral vinculada con este rol, podemos decir que este personaje resalta tanto por su *elocutio* aguda e ingeniosa, a menudo encaminada a romper la ilusión teatral, además de, claro está, suscitar la risa del público, como por sus capacidades actorales que abarcan interpretación, canto y baile.

3. Pero vengamos a Agustín Moreto. Como veremos, las criadas del dramaturgo madrileño a menudo destacan por el componente meramente verbal de su discurso cómico, y el recurso a la dilogía, tan propio de la poesía burlesca, es frecuente en sus parlamentos, lo que las convierte en perfectas graciosas.

¹² De Salvo, 2006, p. 369, nota 1.

Quizás la comedia en la que una graciosa moretiana, en este caso Irene, adquiere un protagonismo inusitado es *La fuerza de la ley*¹³. Escrita por el dramaturgo hacia 1644 y estrenada por la compañía de Sebastián de Prado en 1651, se trata de una tragedia de honor conyugal ambientada en la historia antigua, cuyos protagonistas son el rey Seleuco y tres jóvenes atrapados en el consabido triángulo amoroso: su hijo Demetrio, la enamorada de este, Aurora, y el prometido de Aurora, Alejandro (que, por su parte, al principio es el novio de Nise). Sin embargo, un peso importante en la intriga se le concede al gracioso Greguesco, cuyo papel «llega al punto de rebajar notablemente la tragedia y de distanciar la ficción teatral de la realidad de la representación, mediante la reiterada provocación cómica»¹⁴. Pero, en el contrapunto continuo a las palabras de los nobles protagonistas así como en su trabajo de alcahuete, Greguesco es coadyuvado por la criada de Aurora, Irene, cuya actuación ya ha sido muy comentada por la crítica: por ejemplo, Borrego ha puesto de relieve su «función entremesil» que la acerca a la «típica protagonista de jácaras, bailes y entremeses del mundo marginal»¹⁵, piezas breves cuya producción moretiana se concentra justamente en los años 1644-1655, los mismos de la comedia. Irene pronuncia alrededor de 255 versos —con tres monólogos— de los 2.925 que componen *La fuerza de la ley*, es decir, un 8,5%, porcentaje no muy lejano del 13% de Greguesco (380 versos *circa*). En sus intervenciones, Irene juega con Greguesco a romper las convenciones teatrales, como ocurre cuando, en la primera jornada, le pide al gracioso que espere el momento oportuno para intervenir con «el coloquio lacayuno» que los criados siempre pronuncian después del de sus amos:

GREGUESCO Ahora, Irene, entra el coloquio
lacayuno.

IRENE Necio, aguarda,
que ahora toca a nuestros amos.

GREGUESCO Dices bien, no me acordaba,
que siempre se acaba el paso
entre lacayo y lacaya (vv. 351-356).

¹³ He consultado la edición de Esther Borrego Gutiérrez (Moreto, *La fuerza de la ley*).

¹⁴ Moreto, *La fuerza de la ley*, p. 47.

¹⁵ Moreto, *La fuerza de la ley*, p. 47.

El «coloquio lacayuno», de hecho, llega después del encuentro entre Nise y Alejandro en el que este último declama un soneto alabando la belleza de su amada: Irene y Greguesco contraponen a la exagerada «dulzura» (v. 467) de los amos su discurso gracioso que prevé, entre otras cosas, dos sonetos burlescos, ambos parodias de las *descriptiones puellae* tan frecuentes en la comedia. Aquí va el de Irene:

Para pintarte, empiezo por la boca,
que es como de costal mas no tan seca,
porque de aficionada y no manteca
tienes siempre tanto moño que me coca.

Tus bigotes helados son de estopa,
a quien tu espada les sirvió de rueca.
En tu pie miró el zancarrón de Meca
y en tu nariz el albañal de Moca.

Toda tu habilidad es mala cuca,
contigo la limpieza se salpica,
el talle es de Babieca, el juicio de haca.

Es el pesebre quien te da en la nuca
y este retrato mi pincel te aplica
en cuca, coca, quica, quieca y caca (vv. 489-504).

Aquí nos topamos con una «parodia al cuadrado» de los sonetos áulicos que enumeran, idealizándolas, las cualidades exteriores de la dama que tan a menudo pronuncian los galanes: no solo es un poema burlesco sino que está en boca de un personaje femenino «celebrando» a un criado gracioso, empezando por su boca enorme con bigotes «de estopa», a su nariz, a su tamaño y su inteligencia pequeña, hasta el remate acumulativo con «una combinación artificiosa de términos, algunos no existentes y otros de claro contenido escatológico, de parecido fonético, construido solo con fines cómicos»¹⁶.

Sin embargo, seguramente los versos más corrosivos de toda la comedia son los que la graciosa pronuncia en la segunda jornada sobre el «honor pataratero»:

Luces salgo a prevenir
y pues sola me provoco,
de soliloquear un poco

¹⁶ Moreto, *La fuerza de la ley*, p. 89, nota v. 504.

licencia vengo a pedir.
 Mosqueteros, a estas pocas
 coplas me dad la costumbre,
 porque si ellas no dan lumbre
 son de fuego vuestras bocas.
 De honor y amor mi ama herida
 se ve, y yo he de discurrir
 de qué nos viene a servir
 el honor en esta vida,
 aquesta mental bambolla
 que es desdicha no tenella
 y el que la tiene, con ella
 no puede poner la olla. [...]

 Pues, honor pataratero,
 ¿de qué sirves o has servido
 si no me das lo que pido
 y me quitas lo que quiero?
 Mas ya el soliloquio cesa,
 pues salen Nise y Aurora [...]

(vv. 1546-1561, 1606-1611).

El personaje de Irene, que podemos sin duda clasificar como graciosa, junto con Greguesco, no solo sirve para tejer el contrapunto lingüístico a la dama y al galán, sino que funciona de contrapunto ético a las bases mismas de la tragedia de la que es, a la vez, testigo y cómplice. Así, la graciosa, sola encima del tablado, les pide permiso a los mosqueteros del patio de a pie para «soliloquear un poco»¹⁷ (v. 1548) sobre el

¹⁷ El verbo «soliloquear», vulgarismo por «soliloquiar», no es una novedad: en *Donde hay agravios no hay celos* de Rojas Zorrilla, estrenada en 1637, la graciosa Beatriz, sola en el escenario, empieza un largo monólogo donde compara, una vez más en forma burlesca, dos tipos de pretendientes: el lindo melifluido, que merece su desprecio, y el chulo bronco y malencarado, que es el que ella prefiere. Pero para justificar el insólito hecho de que una criada de comedia también pueda lucirse en un solo, comenta: «Yo solamente no tengo / a quien contarle mis males. / Pues vaya de soliloquio, / que, en cuantas comedias se hacen / no he visto que las criadas / lleguen a soliloquiarse» (vv. 2849-2854). Además de la evidente ruptura de las convenciones teatrales que conllevan estas palabras, es interesante el uso del verbo soliloquiar. Si buscamos en el NTLLE, nos damos cuenta de que el verbo se incluye en un vocabulario por primera vez en 1739, cuando aparece en el sexto volumen de *Autoridades* con el valor de «hablar a solas». Si acudimos al CORDE, constatamos que la primera aparición del verbo se debe a Calderón, que lo pone en boca de

significado mismo del honor, y parte de la constatación que a las damas que lo tienen les amarga la vida privándolas de cualquier placer («honor la priva del gusto / y no la quita el deseo», vv. 1572-1573), mientras que «cualquier picarilla / que no sabe qué es honor» (vv. 1584-1585) «su gusto hace y no es error, / pues porque no tiene honor / a nadie parece mal» (vv. 1603-1605). No deja de ser llamativo el hecho de que este demoledor soliloquio sobre la naturaleza de uno de los valores sociales fundamentales de la época y eje mismo de la pieza —una tragedia de honor conyugal— lo pronuncie una graciosa, personaje ruin y codicioso, tal y como se muestra en otro monólogo, en la tercera jornada. En su discurso, Irene se queja de la actitud de Demetrio que, a pesar de disfrutar de sus servicios de alcahueta, todavía no le ha recompensado dignamente: «un sus no ha habido hasta hoy»¹⁸, «¿Si acaso piensa que soy / alcahueta de obra pía?». A la vez se declara fiel a Demetrio solo porque él es rico y, por lo tanto, razonablemente puede esperar de él alguna retribución:

Mas considerando estoy
 en lo poco que me envía,
 que un sus no ha habido hasta hoy...
 ¿Si acaso piensa que soy
 alcahueta de obra pía?
 [...]
 Ruines somos, yo y cualquiera;
 por ser rico le soy fiel
 sin darme; y si pobre fuera,
 por mucho que el pobre diera
 no hiciera nada por él;
 porque el rico, aunque no da,
 da esperanza y se le fia,
 y el pobre, aunque dando está,

Beatriz (el mismo nombre de la graciosa de Rojas...), una de las dos hermanas de *No hay burlas con el amor*, comedia que se remontaría a los años 1631-1632: «Aquí, que Fénix estoy / —porque en fin la fantasía / hace y no hace compañía— / soliloquiar quiero hoy / en qué infelice soy / y en qué horóscopo nació» (vv. 1169-1174). Es decir que se trata prácticamente de un neologismo, que bien se adapta al habla ingeniosa de la graciosa: de hecho, tan nuevo como el verbo es el hecho de que la acción que significa, «pronunciar un soliloquio», la cumpla una criada.

¹⁸ «Sus: forma popular de referirse al dinero» (Moreto, *La fuerza de la ley*, p. 175, nota v. 2464).

pensamos que no tendrá
para darnos otro día (vv. 2462-2481).

Una última observación: como he apuntado, la obra fue estrenada por Sebastián de Prado, que la llevó a las tablas de la casa de comedias de Toledo el 25 de noviembre de 1651: en su compañía, la tercera dama era su mujer, la ya mencionada Bernarda Ramírez que, según testimonia la *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España*, tuvo mucho éxito representando dicho papel (DICAT).

Otro caso interesante de criada graciosa moretiana de primer plano es el de Flora en *El mejor amigo, el rey*¹⁹, una comedia de privanza que se remonta a finales de los años 40: en ella, el valido de don Pedro de Sicilia, el conde Enrique, por un lado es amenazado por la envidia de los cortesanos y de los dos príncipes, y por otro es amado por dos damas, Porcia y Laura; además, cuenta con dos *servi*, uno *fidelis* (Macarrón) y otro *fallax* (Lelio). En opinión de Beata Baczyńska, «es significativo el aumento de la participación de los graciosos y el particular gusto de estos por la dilogía que forma la base de sus parlamentos»²⁰. De hecho, una vez más Moreto juega con la lengua, a menudo burlesca, de los dos criados Macarrón y Flora, y especialmente de la graciosa. Por ejemplo, Flora contesta así a Enrique al recibir de él una sortija como recompensa por llevarle la noticia de la llegada a palacio de Porcia y Laura:

ENRIQUE Pagarte quiero la nueva,
 esta sortija te lleva.
FLORA Véatela yo llevar
 en una justa. Esto es medra,
 ¿y ésta es sana?
ENRIQUE ¿No se ve?
FLORA No es eso fácil.
ENRIQUE ¿Por qué?
FLORA Suelen tener mal de piedra (vv. 342-348).

Aquí, la graciosa valora el tamaño de la «sortija», palabra que interpreta de dos formas: por una parte, se refiere al anillo que se pone al

¹⁹ Utilizo la edición de Beata Baczyńska (Moreto, *El mejor amigo, el rey*).

²⁰ Moreto, *El mejor amigo, el rey*, p. 130.

dedo, y por otra, al aro que se empleaba en las justas, en «un juego de gente militar que corriendo a caballo apuntan con la lanza a una sortija que está puesta a cierta distancia de la carrera» (Cov.). Claramente, si las dimensiones son las de estas sortijas para justas, «esto es medra». Es más: Flora pregunta si «esta», la sortija, está sana, ya que a menudo los anillos sufren de «mal de piedra», de cálculos renales, al tener engastada una piedra preciosa. El juego lingüístico sobre el anillo sigue más adelante, cuando la criada se encuentra con Porcia:

FLORA Bueno, por cierto,
 ¿has de venir tú a palacio,
 sin que yo venga siguiendo
 tus pasos, aunque no sea
 mas que por cogerle al suelo,
 cuando le pisa tu planta,
 las flores que van naciendo,
 para ponerme hecha un mayo,
 aunque salgas por enero?
PORCIA Buena estás.
FLORA No estoy.
PORCIA ¿Por qué?
FLORA Tengo de cuidado un dedo.
PORCIA ¿Dedo?, ¿qué te ha sucedido?
FLORA Me le ha dado un corrimiento
 que parece que es carbunco (vv. 395-409).

Después de una tirada en la que parodia los melifluos discursos de los galanes de comedia cortejando a las damas —pero aquí las flores que crecen al pasar de la mujer le sirven a la graciosa para «ponerse hecha un mayo», es decir, llenarse de flores como un árbol de mayo²¹, aunque sea

²¹ «Mayo suelen llamar en las aldeas un olmo desmochado con sola la cima, que los mozos zagales suelen el primer día de Mayo poner en la plaza o en otra parte, y por usarse en aquel día se llamó Mayo y así decimos al que es muy alto y enjuto que “es más largo que mayo”, entendiéndose d’este árbol y no del mes, pues otros meses traen tantos como él» (Cov.); «Se llama también el árbol alto adornado de cintas, frutas y otras cosas, que se pone en un lugar público de alguna Ciudad, o Villa, adonde en todo el mes de Mayo concurren los mozos y mozas a holgarse y divertirse con bailes y otros festejos» (Aut.). Ver también González Cruz, 2004.

enero—, Flora se queja de su dedo que «de ha dado un corrimiento»²², un absceso, pero lo dice refiriéndose al «carbunco», la piedra preciosa parecida al rubí engastada en la sortija recibida de Enrique que por su color—siguiendo con el símil médico y la dilogía— también parece un «tumor o apostema, que se hace y causa de estar la sangre sumamente quemada, gruesa y podrida, el cual negrea en la superficie de la carne, y arde como si fuera lumbre o un carbón encendido» (*Aut.*).

Ya en la segunda jornada, Flora vuelve a dar muestra de su habilidad lingüística y paródica, esta vez comparando la mano blanca de Porcia a una azucena con cinco «sabandijas», gusanos, pero de cristal, para luego volver a jugar con el doble sentido del verbo «templar», «moderar la fuerza de algo» y «acordar un instrumento» (vv. 1376 y 1382), de «prima» como «primera [cuerda]» y «prima hermana» y «tercera» como «tercera [cuerda]» y «alcahueta» (v. 1380):

FLORA	Porcia.
PORCIA	Seas bienvenida.
FLORA	Beso el palo del azada con que se cavó la tierra en que se puso la planta que produjo la azucena con quien tuvo semejanza, de esas cinco sabandijas de cristal, tu mano blanca.
PORCIA	Siempre bien templada vienes.
FLORA	¡Pues no! Cuando mi guitarra suena con cuerdas tan lindas como con «porcias» y «lauras», tal prima con tal tercera, ¿quieres que esté mal templada?
PORCIA	La lisonja te agradezco.
FLORA	Perdone Porcia en las brasas, la romana o dominica, que en tu competencia es gata. Mas, ¿cómo va de palacio? (vv. 1369-1387).

²² «Vale también fluxión de humor, que cae a alguna parte: como a las muelas, a los oídos, a los ojos, etc.» (*Aut.*).

La agudeza del pasaje es considerable, como ilustra puntualmente Beata Baczyńska: las brasas recuerdan las que Porcia, esposa de Bruto, hija del Uticense, se tragó para suicidarse después de conocer la muerte de su marido²³, pero, por otra parte, recuerdan también las de la locución adverbial «como gato por brasas» que equivale a «muy deprisa», «recelo con que uno procede y pasa por lo que le puede causar daño y perjuicio» (*Aut.*). Y con la palabra «gata» sigue jugando Flora: «gata» en el fraseologismo «hacer la gata», «simular y afectar alguna cosa como indisposición, ignorancia, necesidad» (*Aut.*); una gata «romana o dominica»: el romano es el gato «manchado a listas de pardo y negro» (*Aut.*), mientras que la gata dominica es blanca y negra como lo es el hábito de los dominicos. En otras palabras: «cualquiera, en comparación tuya, es poco».

Obviamente, también Flora, como la Irene de *La fuerza de la ley*, es codiciosa y se espera una recompensa digna para su trabajo de tercera:

FLORA	Aquí fue Troya, señor, quede el porte a censo...
ENRIQUE	No tengo qué darte a fe.
FLORA	... que otro día volveré.
ENRIQUE	Pero aguárdate, que pienso que olvido en la faltriquera...
FLORA	Que me burlo, no es razón.
ENRIQUE	Sí, toma aqueste cordón.
MACARRÓN	Pagote como tercera.
ENRIQUE	El ser poco me embaraza.
FLORA	¿Qué es poco vuelto vellón?, hay en aqueste cordón para sitiar una plaza (vv. 1520-1532).

El conde Enrique, destituido injustamente, se ha quedado sin dinero y no puede pagar a la graciosa por sus servicios; mientras ella le dice que está dispuesta a aplazar el cobro («quede el porte a censo... / [...] que otro día volveré»), el Conde busca en su faltriquera y finalmente

²³ A Porcia, Lope de Vega le dedica el soneto «Tomó las brasas Porcia, casta esposa» incluido en los *Triunfos de la fe en el reino de Japón* (1618), además de referirse a ella a menudo en sus obras (Martinengo, 1998).

encuentra un cordón que entrega a la criada. Macarrón comenta: «pagote como tercera», con una dilogía, ya que «tercera» (palabra con la que ya ha jugado antes) se refiere tanto a la profesión de alcahueta como a alguien que profesa la Regla de la Tercera Orden de los Franciscanos, cuyo habito se ciñe con un cordón. Flora sigue jugando con la palabra «cordón»: a Enrique que se disculpa por la nimiedad de su recompensa, la graciosa contesta que si le cambiara en «vellones» no sería poco, al contrario, daría para pagar el sitio de una plaza, según la interpretación de Baczyńska. No obstante, probablemente aquí Flora se refiera también al tamaño del cordón, término esta vez interpretado como «línea de circunvalación, o especie de bloqueo, o modo de cerrar alguna plaza para sitiarla» (*Aut.*), que es justo lo que afirma en el v. 1532. En total, Flora pronuncia *circa* 230 versos de los 2.905 que componen la comedia, lo que equivale a un porcentaje del 8,3%, muy cercano al de la Inés de *La fuerza de la ley*.

El último ejemplo lo ofrece la comedia palatina *Amor y obligación*²⁴; en ella, Filipo y Lidoro rivalizan por el amor de la princesa Astrea, para al final descubrirse que Lidoro es hermano de la dama. A la intriga principal, sería, se añade una intriga secundaria, paródica, en la que Nise, criada de Astrea, es cortejada por los graciosos Tostón y Zancajo.

La función a la vez paródica y burlesca de la criada Nise, lo que la convierte en una auténtica graciosa, es patente desde su primer parlamento, en el que, empleando el mismo metro de las quejas formuladas por las damas poco antes, las quintillas, dirige una plegaria al amor repleta de tópicos burlescos²⁵:

Plegue amor que las guedejas
galanteen las corozas,
que siempre ardáis por bermejas,
y que os desprecien las viejas,
pues dejáis ir a las mozas.
Y el que en coche, muy severo,
fuere a ver su dama infiel,
permita amor justiciero
que ella le desprecie a él

²⁴ La comedia se publicó en la *Parte XII de Escogidas* (1658), de la que proceden varias sueltas. Además, en la BNE se conserva un manuscrito con signatura 16824, que ha servido de texto base para la edición de Carmen Pinillos.

²⁵ Pinillos, 2019, p. 69.

y enamore a su cochero.
Y el que a su dama regala,
y más ligero que un potro
por llevarla se desala,
siempre que la dé una gala,
se halle aquel día con otro.
Y por último tormento
halle el celoso más duro
que su dama tiene ciento,
y él se quede como juro
que no tiene cabimiento (vv. 493-512).

Como bien explica Pinillos:

la primera quintilla pide que además de ser despreciados por no defenderlas, sean condenados a la hoguera por tratarse de seres diabólicos: tienen el pelo (guedejas) rojo bajo las corozas; la segunda desarrolla el tópico de los coches como alcahuetes, y desea que todos los pretendientes sean rechazados por las damas y además se enamoren de los cocheros que tenían fama de alcahuetes, mal hablados y juradores. La tercera y cuarta insisten en desear la infidelidad de la dama y los cuernos del galán.

Más adelante, Astrea y Fénix se quejan de que los hombres hayan ido a la batalla, en la que «¡todo es horror, todo ruina!» (v. 736), a lo que Nise replica con una alusión metateatral a los «efectos especiales» sangrientos que las mujeres aprecian y desean ver en el corral:

¿Es posible que eso digas
cuando hay mujer que va a ver
la comedia cada día,
por ver cuándo hay cuchilladas?
No diera yo esta colina
por un balcón en la plaza.
¡Ay, señora! ¡Qué morcillas!
Cuchilladas hay que llegan
de la mollera a las tripas.
Un hombre sin una pierna
va saltando a pie cojilla,
y otro tras él sin un brazo,
y otro queda allí hecho jiras
que parece toro muerto (vv. 738-751).

Por último, dentro de un tríptico de sonetos burlescos —uno para cada gracioso de la comedia— sobre el tema de la elección del marido por parte de Astrea, quería señalar el que pronuncia Nise:

Hijos, todo ese amor es dinganduj
y ambos me parecéis un almofrej
porque si no sabéis untar el ej
ni andará el carro, ni diréis tiruj.

Yo me marchito como almoraduj
en no entrando la rueda en su relej;
quien supiere jugar cogerá el pej
porque primera vale más que fluj.

Amor es niño y no anda sin un dij,
vosotros no podéis dar sino un aj
y de esos ajos tengo yo una troj;
a mí habéis de ganarme como a Frij,
y pues no hay flecha de oro en el carcaj
idos luego de aquí, pícaros, ¡oj! (vv. 1501-1514).

El soneto presenta exclusivamente rimas agudas en *-j*: según documenta Pinillos, el sonido velar fricativo sordo, de reciente consolidación en la lengua española allá por la mitad del siglo xvii, «potencia [la] capacidad burlesca»²⁶ del poema al tratarse de palabras-rima raras, a veces inventadas o modificadas para encajar en el esquema del soneto. Pero no solo: se trata de palabras que pueden adquirir una resonancia erótica²⁷. Así, si «dinganduj» en este contexto significa «bagatela, mendacidad»²⁸ y el «almofrej» es «la funda en que se lleva la cama de camino» (Cov.)²⁹, el «ej» del v. 1503 es el «eje» del carro del verso siguiente, que aquí hay que interpretar como *penis*, ya que Nise dice que si no pueden «untar el ej / ni andará el carro, ni diréis tiruj», es decir, no podrán

²⁶ Pinillos, 2019, p. 76.

²⁷ Alzieu, Jammes y Lissorgues, 2000, pp. 221-226, textos núms. 110 y 111.

²⁸ «Palabra festiva muy elástica, en la que cada uno podía poner el sentido que le convenía», incluso *penis* y *cunnius* (Alzieu, Jammes y Lissorgues, 2000, p. 336, pp. 222-223).

²⁹ Quizás el significado de este verso haya que relacionarlo con la expresión «cara de almofrej» (Alzieu, Jammes y Lissorgues, 2000, pp. 221-222, texto núm. 110, v. 9) «que se refiere al hombre que ha perdido la mujer que da voz al soneto, y cuya apelación implica que siempre estaba con ella en la cama» (Garrote Bernal, 2010, p. 227).

copular; «tiruj» probablemente hay que entenderlo como «tirad», donde «tirar» vale *futuere*. En la segunda cuarteta, antes la graciosa se queja de que está languideciendo (el amoraduj es la mejorana que, con sus flores amarillas, hace pensar que Nise sea incontinente)³⁰ y vuelve a la metáfora del carro, ya que dice que la rueda no encaja en su rodada, el «releje» (con otra posible alusión erótica); luego pasa a otra metáfora, la de las cartas: solo quien sabe jugar «cogerá el pej», forma abreviada de peje, pez, es decir *mentula*, porque «primera vale más que fluj», donde «primera» es un juego de naipes y «fluj» es la «mejor suerte», es decir, el clímax del coito³¹. El primer terceto propone la imagen de Cupido, el dios niño, que no se puede separar de sus juguetes («dix: Evangelios, relicarios, chupadores, campanillas y otras bujerías pequeñas de cristal, plata o oro que ponen a los niños en la garganta, hombros o otras partes, para preservarlos de algún mal, divertirlos o adornarlos», *Aut.*), tal y como los dos graciosos no pueden dejar de quejarse, y Nise de esos «ajos»³² tiene llenos su granero, el «troj», que puede significar también *cunnius*³³; como afirma en el último terceto, lo que quiere la graciosa es que la conquisten como se hizo con Frigia («Frij») ³⁴, donde estaba la ciudad de Troya, y en caso de no tener ellos la flecha (*mentula*) de oro de Cupido en el carcaj (*cunnius*)³⁵ les invita a irse («oj» vale «ojo», la llamada de atención) llamándoles pícaros.

Irene, Flora y Nise son criadas y graciosas: si por un lado participan activamente en el enredo, que incluso a veces llegan a tejer en primera persona, colaboran con el gracioso y funcionan de consejeras de

³⁰ Garrote Bernal, 2010, p. 226.

³¹ «El fluj es la mejor suerte en los naipes, con la que se gana todo. De ahí el sentido de hacer fluj: “Akabarse una kosa [...]”, como define Correas [...]. Refiriéndose al final del coito, es lo que documentan “y puesta yo a primera hiciera fluj” [...] y “Cuando ella hizo primera, yo hice fluj [...]”. Para que funcione como chiste, va en unión de primera, que designa a “un juego de naipes”» (Garrote Bernal, 2010, p. 227).

³² «Lo mismo que achaque, o enfermedad habitual: y así del que padece estos accidentes se dice que está lleno de ajos, y se usa más comúnmente en plural» (*Aut.*). Según Garrote Bernal (2010, p. 229), sería también la «exclamación durante el orgasmo [...] no atenuada».

³³ Alzieu, Jammes y Lissorgues, 2000, p. 226.

³⁴ La Frigia era una región de Asia Menor, muy conocida por el culto a la diosa Cibele y cuya ciudad-estado más importante fue Troya, tanto que el adjetivo frigio se usaba como sinónimo de troyano.

³⁵ Alzieu, Jammes y Lissorgues, 2000, p. 224.

sus amas, por el otro, le sirven al dramaturgo para cuestionar la ficción teatral y construir su sátira social, sobre todo a través de su lengua ingeniosa.

4. Llegados a esta altura, es legítimo preguntarse hasta qué punto las graciosas crean un lenguaje propio dentro de la comedia. En mi opinión, como se desprende de los ejemplos moretianos que he aducido, las características de su discurso coinciden en gran medida con las del habla del gracioso. De hecho, como afirma Celia en la comedia *Peligrar en los remedios* de Rojas Zorrilla, «Ello es fuerza / que el gracioso y la graciosa / sigan una propia tema» (vv. 2885-2887). Por lo que atañe a Agustín Moreto, ya ha sido puesta de relieve su capacidad a la hora de construir los graciosos —y las graciosas, como se ha visto— y de insertarlos en todo tipo de enredo con todo lo que esto conlleva sobre todo en las piezas consideradas trágicas³⁶, así como la especial afición de todas las figuras del donaire por el discurso conceptuoso y las alusiones metateatrales.

Si bien no ocupe el mismo lugar que el gracioso en la dramaturgia del Siglo de Oro ya que su presencia en los textos es mucho menos significativa, es indudable que también la criada graciosa se convierte en un elemento de desestabilización del orden constituido: su cuestionamiento tanto de la ficción teatral como de las convenciones literarias se realiza a través de un uso del lenguaje tal que garantiza a la actriz que la encarna la posibilidad de brillar tanto como su reverso masculino, o incluso más, gracias al espacio que se le concede para enriquecer el espectáculo con sus canciones y bailes.

³⁶ «¿No sería esa ruptura constante del decoro a manos de graciosos como los de La fuerza de la ley la que desvirtúa códigos como el del honor y géneros tan puros como el de la tragedia? ¿No sería la irrupción descarada en obras trágicas de pasajes propios de géneros «menores» como el entremés y la comedia burlesca, lo que llevó a Moreto a dejarse arrastrar del «vulgar aplauso del pueblo?» (Borrego, 2008, p. 97). Sobre el tema de la deconstrucción de la tragedia por parte del dramaturgo madrileño, ver también Álvarez Sellers, 2013.

APÉNDICE

En la tabla se recogen las actrices en cuyo registro en el DICAT aparece la palabra «graciosa» y «graciosidad» referida al papel que desempeñaban en una compañía. Además, en cada ficha se añaden las noticias sobre estas actrices referentes a su actividad como se lee haciendo «terceros papeles» o de «tercera dama».

APPELLIDO, NOMBRE, APODO	PAPEL	AÑO	NOTICIA
Córdoba, Jerónima de	Actriz	1631	Segunda dama o graciosa en la compañía de Luis de Toledo
Castro, Isabel de	Actriz Autora	1636- 1637	Graciosa/tercera dama en la <i>Loa con que empezó Tomás Fernández en la Corte de Luis Quiñones de Benavente</i> (finales 1636-comienzos 1637): «Yo que las terceras hago»
Mazana (o Manzana), Josefa (Antonia)	Actriz Música	1641 1644 1645	Según Cotarelo era graciosa ----- Tercera dama en la compañía de Pedro Ascanio en el Corpus de Madrid ----- Tercera dama en la compañía de Pedro de la Rosa ----- «Cantar, bailar y representar terceros papeles » en la compañía Andrés de la Vega en el Corpus en Madrid
Sierra (o Ribera), Dorotea (de)	Actriz	 1630 1631	Según Cotarelo, debido a su muerte, fue sustituida como graciosa por María de Vitoria en la compañía de Antonio de Prado en el Corpus en Sevilla ----- «Representar los terceros papeles , con que no sean menos, cantar y bailar» en la compañía de Damián Arias ----- Tercera dama en la compañía de Bartolomé Romero para el Corpus de Sevilla
Mazana (y de Prado), Manuela (de)	Actriz	 1641	Según Cotarelo era graciosa ----- Tercera dama en la compañía de Laurencio (o Lorenzo) de Prado y Peri

(Velázquez) Bernarda Manuela (o Manuela Bernarda), apodada <i>la Grifona</i>	Actriz Música	1645	«Terceros papeles de graciosos y los graciosos de bailes y entremeses, cantase y bailase en la compañía de Ascanio y su mujer» en Madrid
		1671	Tercera dama en la compañía de Antonio de Escamilla en Madrid
		1678	Representa como sobresaliente uno de los autos del Corpus de Madrid, pero en la lista de actores se especifica que: «pero dize que quiere azer <u>terceras [damas]</u> y no se puede ajustar»
		1679	Según la <i>Genealogía</i> representó <u>terceras damas</u> en Madrid en la compañía de Manuel Vallejo
		1681	Tercera dama en la compañía de Juan Antonio de Carvajal para el Corpus de Madrid
Román, Josefa	Actriz Música	1633	«Terceros papeles, cantos y bailes» en la compañía de Jerónimo Valenciano.
		1635	Tercera dama en la compañía de Pedro de la Rosa
		1635-1636	en la <i>Loa con que empezó Tomás Fernández en la Corte</i> de Quiñones de Benavente se hace referencia a su función de <u>tercera dama</u> : «Josefa [Román] es un milagro»
		1636	Tercera dama, cantar, bailar y trabajar en los entremeses en la compañía de Pedro de la Rosa para en Corpus de Madrid
		1637	Tercera dama, cantar y bailar en la compañía de Pedro de la Rosa
		1639	Tercera dama en la compañía de Pedro de la Rosa para el Corpus de Sevilla
		1641	Tercera dama en la compañía de Juana de Espinosa para el Corpus de Madrid
		1643	«Terceros papeles en las comedias y los primeros de música en los bailes, entremeses, representaciones» en la compañía de Pedro de la Rosa
		1644	Tercera dama en la compañía de Pedro Ascanio para el Corpus de Madrid
		1645	En la <i>Jácara que se cantó en la compañía de Ortegón</i> se alude a su papel de graciosa : «¿No hay más de tener la gracia / de Josefita [Josefa Román], y no hay / más de daros como ella / jácara en arpón?»
		1650	Tercera dama en la compañía de Pedro de la Rosa en Valencia

Torres (Ortiz), Úrsula de	Actriz	1636	Terceros papeles, cantar y bailar en la compañía de Pedro de la Rosa para el Corpus de Villamantilla (Madrid)
		1645	Terceros papeles, cantar y bailar en el Corpus de Colmenar Viejo (Madrid)
		1646	Terceros papeles, cantar y bailar en el Corpus de Navalcarnero (Madrid)
		1648	Tercera dama para representar «toda la parte de la graciosidad y música» en la compañía de Alonso de Olmedo
		1652	Terceros papeles, cantar y bailar en el
		1653	Corpus de Peñaranda (Salamanca)
		1654	Segundos y <u>terceros papeles</u> , cantar y bailar en el Corpus de Tembleque (Toledo)
		1655	Terceros papeles, cantar y bailar en el Corpus de Cifuentes (Guadalajara), en las fiestas de Cadalso en diciembre
		1656	Terceros papeles, cantar y bailar en el Corpus de Cifuentes (Guadalajara), en las fiestas de agosto de Valdemorillo (Madrid)
		1657	Terceros papeles, cantar y bailar en las fiestas de septiembre de Leganés (Madrid)
Briones, Teresa de	Actriz	1658	Terceros papeles, cantar y bailar en el Corpus de Carabanchel (Madrid) y de Daganzo de Arriba (Madrid), en las fiestas de agosto en Galapagar (Madrid) y las de septiembre en Camarena (Toledo)
		1659	Terceros papeles, cantar y bailar en el Corpus de Móstoles y de Cadalso (Madrid)
		1651	Graciosa en la compañía de Toribio de la Vega para representar en el Hospital General de Valencia

Escamilla (o Vázquez), Manuela (de)	Actriz Música Autora		Según la <i>Genealogía</i> empezó a actuar a los 7 años haciendo <i>terceras damas</i> en sainetes fuera de Madrid; después, entró en Madrid con su padre representando los papeles de «Juan Ranillas». Siempre en la <i>Genealogía</i> se dice que «ha sido célebre en la parte de <i>terceras damas</i> y aun en opinión de muchos pareció muy bien haciendo damas, en cuya parte duró algunos años conservando también en hacer los sainetes, y entre las muchas habilidades que ha tenido ha sido la más celebrada la de la música»		
		1654	<i>Tercera dama</i> en la compañía de Pedro de la Rosa con su padre		
		1655	<i>Tercera dama</i> de la graciosidad , cantar y bailar en la compañía de Francisco García el Pupilo con su padre Antonio en Madrid		
		1657	<i>Tercera dama</i> en la compañía de Diego de Osorio en Madrid		
		1659	<i>Tercera dama</i> en la compañía de Sebastián de Prado y Juan de la Calle para el Corpus de Madrid		
		1661	<i>Tercera dama</i> en la compañía de Antonio de Escamilla para el Corpus de Madrid		
		1662	<i>Tercera dama</i> en la compañía de Antonio de Escamilla y Sebastián de Prado para el Corpus de Madrid		
		1664 1665 1671 1672	<i>Tercera dama</i> en la compañía de Antonio de Escamilla para el Corpus de Madrid		
		1673	<i>Tercera dama</i> en la compañía de Antonio de Escamilla para el Corpus de Madrid <i>Tercera dama</i> en la compañía de Félix Pascual en Valencia		
		1675	<i>Tercera dama</i> en la compañía de Simón Aguado		
		1677 1678	<i>Tercera dama</i> en la compañía de Antonio de Escamilla para el Corpus de Madrid		
		Andrade, Feliciano de	Actriz Música	1657	Una de las Tres Gracias o «las Tinientas» con sus hermanas Ana y Micaela; Barrionuevo en sus <i>Avisos</i> comenta: «son de extremo parecer representan, cantan, tocan y bailan, y tienen todas las partes necesarias de graciosidad que hoy se hallan en grado excelente y superior»

Andrade, Micaela de	Actriz Música	1657	Una de las Tres Gracias o «las Tinientas» con sus hermanas Ana y Micaela; Barrionuevo en sus <i>Avisos</i> comenta: «son de extremo parecer representan, cantan, tocan y bailan, y tienen todas las partes necesarias de graciosidad que hoy se hallan en grado excelente y superior»
Andrade, Ana de	Actriz Música	1657	Una de las Tres Gracias o «las Tinientas» con sus hermanas Ana y Micaela; Barrionuevo en sus <i>Avisos</i> comenta: «son de extremo parecer representan, cantan, tocan y bailan, y tienen todas las partes necesarias de graciosidad que hoy se hallan en grado excelente y superior»
		1674	Según la <i>Genealogía</i> representó <i>terceras damas</i>
		1680	<i>Tercera dama</i> en la compañía de su marido Félix Pascual en Granada
		1681	<i>Tercera dama</i> en la compañía de Agustín Manuel de Castilla
		1685	<i>Tercera dama</i> en la compañía de su marido Félix Pascual en Valencia
Vaquedano (o de Garay), Polonia	Actriz	1660	<i>Tercera dama</i> o graciosa en la compañía de Jerónimo Vallejo para el Corpus de Madrid
Gálvez, Isabel de, apodada la <i>Gálvez</i>	Actriz Música	1662	<i>Tercera dama</i> en la compañía de José Carrillo en Valencia, luego en la compañía de su marido Francisco García el Pupilo para el Corpus de Madrid (según Cotarelo graciosa)
Ramírez, Bernarda, apodada la <i>Napolitana</i>	Actriz		Según la <i>Genealogía</i> tuvo mucho éxito representando <i>terceras damas</i> , es decir papeles de graciosa y música
		1651	« <i>Tercera parte</i> de las comedias y primera de los tonos» en la compañía de Antonio García de Prado
		1653	<i>Tercera dama</i> , bailar y cantar en la compañía de Diego Osorio
		1654	<i>Tercera dama</i> en la compañía de Diego Osorio para el Corpus de Madrid
		1655	<i>Tercera dama</i> , bailar y cantar en la compañía de Diego Osorio
		1656	<i>Tercera dama</i> y cantar «según y de la manera que se ocupó el año pasado» en la compañía de Diego Osorio

Borja, Mariana (de), apodada <i>la Borja</i> o <i>la Plumilla</i>	Actriz Música	1663	Según Cotarelo, tercera dama/ graciosa en la compañía de José Carrillo para el Corpus de Madrid y luego en Valencia
		1664	<u>Tercera dama</u> y música en la compañía de Juan de la Calle para representar en Valladolid y luego en el Corpus de Madrid
		1665	<u>Tercera dama</u> en la compañía de Bartolomé Romero para el Corpus de Madrid, aunque luego representó en la compañía de Francisco García el Pupilo
		1667	<u>Tercera dama</u> en la compañía de Lorenzo García y Francisco García el Pupilo en Valencia
		1670	<u>Tercera dama</u> en la compañía de Manuel Vallejo en Madrid
		1671	<u>Tercera dama</u> en la compañía de Félix Pascual y Agustín Manuel de Castilla para el Corpus de Madrid
		1673	Según Cotarelo, <u>tercera dama</u> / graciosa en la compañía de Manuel Vallejo para el Corpus de Madrid
		1675	<u>Tercera dama</u> en la compañía de Manuel Vallejo
1676	<u>Tercera dama</u> en la compañía de su marido		
1679	Cristóbal Caballero en Valencia		
Román, María, apodada <i>Marimorena</i> , <i>la Asturiana</i> o <i>la Roma</i>	Actriz	1665	En la <i>Loa para la compañía de Vallejo</i> figura como graciosa
López (Sustaete), Josefa	Actriz Música	1669	« Graciosa , música, soltera» en la compañía de Francisco Gutiérrez
		1671	<u>Tercera dama</u> en la compañía de Francisco Gutiérrez para el Corpus de Madrid
Camacho (o López), Bonifacia	Actriz	1674	Graciosa en la compañía de Magdalena López para representar en la casa de comedias de Granada y luego en el Corpus de Sevilla
		1690	<u>Tercera dama</u> en la compañía de María Álvarez
		1692	<u>Tercera dama</u> en la compañía de Manuel Ángel
		1700	<u>Tercera dama</u> en la compañía de su marido Lucas de San Juan en Valladolid
		1704	<u>Tercera dama</u> en la compañía de Juan Ruiz en Getafe
		1707	<u>Tercera dama</u> en la compañía de Pedro de Alcántara en Toledo

Fernández, Sebastiana	Actriz Música	1672	<u>Tercera dama</u> en la compañía de Manuel Vallejo según la <i>Genealogía</i> ; en el Corpus de Madrid estaba en esta compañía compartiendo con Luisa Fernández el papel de tercera dama
		1673	<u>Tercera dama</u> en la compañía de Manuel Vallejo para el Corpus de Madrid
		1676	Según Cotarelo, graciosa en la compañía de José Antonio García para el Corpus de Madrid
		1682	<u>Tercera dama</u> en la compañía de Matías de Castro para el Corpus de Madrid
Fernández (Bravo), Micaela	Actriz	1687	Graciosa en la compañía de Bernabé Álvarez
		1688	<u>Tercera dama</u> en la compañía de Miguel de Castro en Valencia
Engracia, Mariana (o María), apodada <i>la Valonera</i>	Actriz	1687	Graciosa en la compañía de Bernabé Álvarez para representar el Corpus de Madrid
Figueroa, Ana Francisca de	Actriz	1692	Graciosa en la compañía de Domingo Cano y su mujer Bernarda Badarán
		1702	<u>Tercera dama</u> en la compañía de José de Mendila en Beja (Portugal)
		1703	<u>Tercera dama</u> en la compañía de Manuel Rojo (¿o de Rojas?) en Linares (Jaén)
Ondarro, Rosa (de)	Actriz	1713	Graciosa en la compañía de Antonio Elorriaga con su padre
Rodríguez, Beatriz	Actriz		Según Cotarelo era una famosa graciosa
		1701	<u>Tercera dama</u> en la compañía de Lucas de San Juan en Valladolid
		1711	<u>Tercera dama</u> en la compañía de José de Parado en Madrid
Rufina, María	Actriz	s.a.	Según la <i>Genealogía</i> fue « graciosa antigua»

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ÁLVAREZ SELLERS, María Rosa, «¿“Los casos de honra son mejores”?»: Moreto o la deconstrucción de la tragedia», *eHumanista*, 23, 2013, pp. 21-60.
- ALZIEU, Pierre, JAMMES, Robert e Yvan LISSORGUES, *Poesía erótica del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 2000.
- Aut.; Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades*, en línea: <<http://web.frl.es/DA.html>>.
- BORREGO GUTIÉRREZ, Esther, «Bibliografía comentada sobre el gracioso del teatro áureo español (1993-2004)», en *La construcción de un personaje: el gracioso*,

Borja, Mariana (de), apodada <i>la Borja</i> o <i>la Plumilla</i>	Actriz Música	1663	Según Cotarelo, tercera dama/ graciosa en la compañía de José Carrillo para el Corpus de Madrid y luego en Valencia
		1664	<u>Tercera dama</u> y música en la compañía de Juan de la Calle para representar en Valladolid y luego en el Corpus de Madrid
		1665	<u>Tercera dama</u> en la compañía de Bartolomé Romero para el Corpus de Madrid, aunque luego representó en la compañía de Francisco García el Pupilo
		1667	<u>Tercera dama</u> en la compañía de Lorenzo García y Francisco García el Pupilo en Valencia
		1670	<u>Tercera dama</u> en la compañía de Manuel Vallejo en Madrid
		1671	<u>Tercera dama</u> en la compañía de Félix Pascual y Agustín Manuel de Castilla para el Corpus de Madrid
		1673	Según Cotarelo, <u>tercera dama</u> / graciosa en la compañía de Manuel Vallejo para el Corpus de Madrid
		1675	<u>Tercera dama</u> en la compañía de Manuel Vallejo
		1676 1679	<u>Tercera dama</u> en la compañía de su marido Cristóbal Caballero en Valencia
Román, María, apodada <i>Marimorena</i> , <i>la Asturiana</i> o <i>la Roma</i>	Actriz	1665	En la <i>Loa para la compañía de Vallejo</i> figura como graciosa
López (Sustaete), Josefa	Actriz Música	1669	« Graciosa , música, soltera» en la compañía de Francisco Gutiérrez
		1671	<u>Tercera dama</u> en la compañía de Francisco Gutiérrez para el Corpus de Madrid
Camacho (o López), Bonifacia	Actriz	1674	Graciosa en la compañía de Magdalena López para representar en la casa de comedias de Granada y luego en el Corpus de Sevilla
		1690	<u>Tercera dama</u> en la compañía de María Álvarez
		1692	<u>Tercera dama</u> en la compañía de Manuel Ángel
		1700	<u>Tercera dama</u> en la compañía de su marido Lucas de San Juan en Valladolid
		1704	<u>Tercera dama</u> en la compañía de Juan Ruiz en Getafe
		1707	<u>Tercera dama</u> en la compañía de Pedro de Alcántara en Toledo

Fernández, Sebastiana	Actriz Música	1672	<u>Tercera dama</u> en la compañía de Manuel Vallejo según la <i>Genealogía</i> ; en el Corpus de Madrid estaba en esta compañía compartiendo con Luisa Fernández el papel de tercera dama
		1673	<u>Tercera dama</u> en la compañía de Manuel Vallejo para el Corpus de Madrid
		1676	Según Cotarelo, graciosa en la compañía de José Antonio García para el Corpus de Madrid
		1682	<u>Tercera dama</u> en la compañía de Matías de Castro para el Corpus de Madrid
Fernández (Bravo), Micaela	Actriz	1687	Graciosa en la compañía de Bernabé Álvarez
		1688	<u>Tercera dama</u> en la compañía de Miguel de Castro en Valencia
Engracia, Mariana (o María), apodada <i>la Valonera</i>	Actriz	1687	Graciosa en la compañía de Bernabé Álvarez para representar el Corpus de Madrid
Figueroa, Ana Francisca de	Actriz	1692	Graciosa en la compañía de Domingo Cano y su mujer Bernarda Badarán
		1702	<u>Tercera dama</u> en la compañía de José de Mendila en Beja (Portugal)
		1703	<u>Tercera dama</u> en la compañía de Manuel Rojo (¿o de Rojas?) en Linares (Jaén)
Ondarro, Rosa (de)	Actriz	1713	Graciosa en la compañía de Antonio Elorriaga con su padre
Rodríguez, Beatriz	Actriz		Según Cotarelo era una famosa graciosa
		1701	<u>Tercera dama</u> en la compañía de Lucas de San Juan en Valladolid
		1711	<u>Tercera dama</u> en la compañía de José de Parado en Madrid
		1712	
Rufina, María	Actriz	s.a.	Según la <i>Genealogía</i> fue « graciosa antigua»

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ÁLVAREZ SELLERS, María Rosa, «¿“Los casos de honra son mejores”?»: Moreto o la deconstrucción de la tragedia», *eHumanista*, 23, 2013, pp. 21-60.
- ALZIEU, Pierre, JAMMES, Robert e Yvan LISSORGUES, *Poesía erótica del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 2000.
- Aut.; Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades*, en línea: <<http://web.fil.es/DA.html>>.
- BORREGO GUTIÉRREZ, Esther, «Bibliografía comentada sobre el gracioso del teatro áureo español (1993-2004)», en *La construcción de un personaje: el gracioso*,

- coord. Luciano García Lorenzo, Madrid, Editorial Fundamentos, 2005, pp. 441-459.
- «La recepción de tragedias de honor conyugal con mixtura de discursos. El caso de *La fuerza de la ley* de Agustín Moreto», en *Moretiana. Adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto*, ed. María Luisa Lobato y Juan Antonio Martínez Berbel, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2008, pp. 73-100.
- BUEZO, Catalina, «Mujer y desgobierno en el teatro breve del siglo xvii: el legado de Juan Rana en Teresa de Robles, alcalde gracioso y «autora» de comedias», en *Teatro y poder. VI y VII Jornadas del Teatro*, coord. Aurelia Ruiz Sola, Burgos, Universidad de Burgos, 1998, pp. 107-119.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *No hay burlas con el amor*, ed. Ignacio Arellano, Pamplona, Universidad de Navarra, 1981.
- CORDE; Real Academia Española, *Corpus Diacrónico del Español*, Banco de datos en línea: <<http://corpus.rae.es/cordenet.html>>.
- COTARELO Y MORI, Emilio, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas, desde fines del siglo xvi a mediados del xviii*, Madrid, Casa Editorial Bailly/Baillièrre, 1911.
- COV.; Sebastián de Covarrubias y Horozco, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, 1611, en NTLLE.
- DAVIS, Charles y John E. VAREY, *Actividad teatral en la región de Madrid según los protocolos de Juan García de Albertos: 1634-1660. Estudio y documentos*, London, Tamesis, 2003, 2 vols.
- DE SALVO, Mimma, *La mujer en la práctica escénica de los siglos de oro: la búsqueda de un espacio profesional*, tesis doctoral, Valencia, Universitat de València, 2006, en línea: <<http://roderic.uv.es/bitstream/handle/10550/25761/Tesis%20Mimma%20De%20Salvo.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>.
- DICAT; *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*, dir. Teresa Ferrer Valls, Kassel, Reichenberger, 2008, edición digital DVD-Rom.
- GARROTE BERNAL, Gaspar, «Del placer textual. Códigos literario-sexuales abierto y cerrado en la *Variación de sonetos del Antequerano*», *eHumanista*, 15, 2010, pp. 209-239.
- GIJÓN ZAPATA, Esmeralda, *El humor en Tirso de Molina*, Madrid, Revista Estudios, 1959.
- GONZÁLEZ CRUZ, David, *Las cruces de mayo en España: tradición y ritual festivo*, Huelva, Universidad de Huelva, 2004.
- HERNÁNDEZ ARAICO, Susana, «Gracioso», en *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, dir. Frank. P. Casa, Luciano García Lorenzo y Germán Vega García Luengos, Madrid, Castalia, 2002, pp. 160-162.
- JOSÉ PRADES, Juana de, *Teoría sobre los personajes de la Comedia nueva en cinco dramaturgos*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1963.

- JULIO, Teresa, «Lo que son criadas: hacia una taxonomía del tipo cómico en Rojas Zorrilla», en *La criada en el teatro español del Siglo de Oro*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, Fundamentos, 2008, pp. 141-165.
- La construcción de un personaje: el gracioso*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, Editorial Fundamentos, 2005.
- La criada en el teatro español del Siglo de Oro*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, Fundamentos, 2008.
- LOBATO, María Luisa, «Ensayo de una bibliografía anotada del gracioso en el teatro del Siglo de Oro», *Criticón*, 60, 1994, pp. 149-170.
- MARTINENGO, Alessandro, «La muerte de Porcia: ¿un recurso retórico? (de Plutarco al Marco Bruto de Quevedo)», en *Littérature et Politique en Espagne aux Siècles d'Or*, ed. Jean-Pierre Etievre, Paris, Klincksieck, 1998, pp. 409-431.
- Moretiana. Adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto*, ed. María Luisa Lobato y Juan Antonio Martínez Berbel, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2008.
- MORETO, Agustín, *Amor y obligación*, ed. Carmen Pinillos, en línea: <<https://www3.ubu.es/proteo/docs/Comedias/AmorObligacion.pdf>>.
- *El mejor amigo, el rey*, ed. Beata Baczyńska, en Agustín Moreto, *Primera parte de comedias*, dir. María Luisa Lobato, Kassel, Reichenberger, 2008b, vol. I, pp. 245-396.
- *La fuerza de la ley*, ed. Esther Borrego Gutiérrez, en Agustín Moreto, *Primera parte de comedias*, dir. María Luisa Lobato, Kassel, Reichenberger, 2008a, vol. I, pp. 37-243.
- *Primera parte de comedias*, dir. María Luisa Lobato, Kassel, Reichenberger, 2008-2011, 4 vols.
- NTLLE = Real Academia Española, *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española*, en línea: <<http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtlle>>.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., «Las graciosas de Rojas Zorrilla», en *La criada en el teatro español del Siglo de Oro*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, Fundamentos, 2008, pp. 125-140.
- PINILLOS, Carmen, «Algunos recursos cómicos de Moreto en *Amor y obligación*», en *El universo cómico de Agustín Moreto (IV Centenario)*, ed. Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2019, pp. 63-86.
- PROFETI, Maria Grazia, «Funciones teatrales y literarias de la graciosa», en *La criada en el teatro español del Siglo de Oro*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, Fundamentos, 2008, pp. 57-71.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina, *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos*, Madrid, Castalia, 1998.
- ROJAS ZORRILLA, Francisco de, *Donde hay agravios no hay celos*, ed. Felipe B. Pedraza y Milagros Rodríguez Cáceres, en Francisco de Rojas Zorrilla, *Obras completas. Volumen I. Primera parte de comedias*, dirs. Felipe B. Pedraza,

- Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, pp. 271-415 y 685-700.
- *Peligrar en los remedios*, ed. Gemma Gómez Rubio, en Francisco de Rojas Zorrilla, *Obras completas. Volumen II. Segunda parte de comedias*, dir. Felipe B. Pedraza, Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2009, pp. 301-442 y 679-724.
- RUIZ-FABREGA, Dolores, *Funny Girls: A study of the Graciosa in Four Early Modern Plays*, Albuquerque, University of New Mexico, 2014, en línea: <https://digitalrepository.unm.edu/span_etds/28>.

SOBRE LOS AUTORES

ROBERTA ALVITI es profesora de Literatura Española en la Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale. En su investigación se ha dedicado principalmente al estudio de la tradición manuscrita del teatro del Siglo de Oro, a las comedias escritas en colaboración por varios autores, con especial atención al problema de la estrategia de composición. También ha estudiado el lenguaje paremiológico en las obras de Lope de Vega y Calderón de la Barca. Actualmente, se dedica al estudio de la recepción italiana de las piezas de Agustín Moreto y Calderón de la Barca.

ESTHER BORREGO GUTIÉRREZ es profesora titular de la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid, donde ejerce su docencia desde 1998, año en que se doctoró con una tesis sobre teatro español del Siglo de Oro. Ha publicado una veintena de libros, entre monografías, ediciones críticas y volúmenes colectivos, así como más de 70 artículos de investigación, sobre religiosidad y literatura, hagiografía, relaciones entre la fiesta cortesana barroca y el teatro, el villancico barroco y literatura mística y conventual española.

JESÚS CAÑAS MURILLO, catedrático de Literatura Española en la Universidad de Extremadura, es especialista en literatura española de la Edad Media, del Siglo de Oro y del siglo XVIII, materias sobre las que ha publicado más de 150 trabajos (libros, ediciones críticas, artículos). Ha participado en diversos proyectos de investigación competitivos, en la mayoría como investigador principal. Ha sido director del grupo de investigación «Barrantes-Moñino», de la Universidad de Extremadura.