

LA CRIADA

en el teatro español del Siglo de Oro

Luciano García Lorenzo (ed.)



Fundamentos

Monografías RESAD

Editorial Fundamentos está orgullosa de contribuir con más del 0,7% de sus ingresos a paliar el desequilibrio frente a los Países en Vías de Desarrollo y a fomentar el respeto a los Derechos Humanos a través de diversas ONGs.

Este libro ha sido impreso en papel ecológico en cuya elaboración no se ha utilizado cloro gas.

Director de la RESAD: Ignacio Amestoy

Consejo Editorial: Emeterio Díez
Fernando Doménech
Ricardo Doménech
Juan José Granda
Eduardo Pérez-Rasilla
Pedro VÍllora

- © Luciano García Lorenzo, José Luis Canet, Alfredo Hermenegildo, Maria Grazia Profeti, Valle Ojeda, Javier Huerta Calvo, Reina Ruiz, Felipe Pedraza, Teresa Julio, María Luisa Lobato, Francisco Sáez Raposo, Ramón Martínez, Alejandra Pacheco, María Angulo Egea, Eduardo Pérez-Rasilla,
© En la lengua española para todos los países
Editorial Fundamentos
Caracas, 15. 28010 Madrid. ☎ 91 319 96 19
e-mail: fundamentos@editorialfundamentos.es
<http://www.editorialfundamentos.es>

Primera edición, 2008

ISBN: 978-84-245-1157-9

Depósito Legal: M-29826-2008

Impreso en España. Printed in Spain

Composición Francisco Arellano

Impreso por: Omagraf, S. L.

Diseño de cubierta: Paula Serraller a partir de una fotografía cedida por «Chicho» y la Compañía de Teatro Clásico (montaje de *El pintor de su deshonra*).

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del *Copyright*, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, conocido o por conocer, comprendidas la reprografía, el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo público.

ÍNDICE

Para un estudio de la criada en nuestro teatro clasico	
LUCIANO GARCÍA LORENZO.....	9

INICIOS

La evolución de las criadas desde la comedia humanística hasta el teatro profesional	
JOSÉ LUIS CANET.....	15
«¡Ayuda aquí, Julieta!»: funciones del personaje ancilar femenino en el teatro del siglo XVI	
ALFREDO HERMENEGILDO.....	35

MORFOLOGÍAS

Funciones teatrales y literarias de la graciosa	
MARIA GRAZIA PROFETI.....	57
«Que soy pobre y no Lucrecia»: la criada en algunas comedias urbanas del primer Lope de Vega	
MARÍA DEL VALLE OJEDA CALVO.....	73
Cristinas (en torno a las criadas de Cervantes)	
JAVIER HUERTA CALVO.....	95

La evolución de las criadas desde la comedia humanística hasta el teatro profesional*

José Luis Canet

Universitat de València

ANTECEDENTES LATINOS

El personaje de la *ancilla* es poco importante para la intriga en las comedias plautinas y terencianas, aunque aparecerá en gran número de obras. Su papel suele reducirse a informar al público de lo que ha ocurrido dentro y son fieles servidoras de su ama. La podemos encontrar como vieja nodriza, otras veces de guardiana y encubridora, y unas pocas veces secundando a la cortesana a quien sirve.

En los siglos XIV y XV, como perfectamente ha rastreado María Rosa Lida de Malkiel para la comedia humanística latina: «... el grupo dramáticamente más importante es el de las criadas (muchas de ellas nodrizas) que guían la acción de la heroína, virtuosamente en el *Philodoxus*, *Peregrinatio*, *Eugenius*, *Comedia sine nomine*, y sin más miras que satisfacer el apetito de su señora en la *Comedia Cauteriaría* y en *La Venexiana*. Constituyen un elemento típico de la comedia humanística en cuanto se alejan de la *ancilla* de Plauto y Terencio, ajena a la intriga, y se remontan a la nodriza o criada confidente y emprendedora del relato medieval...»¹

* Este trabajo se inscribe dentro del Proyecto de Investigación del MEC, HUM2005-01334: *Parnaseo: Servidor web de Literatura Española*.

¹ María Rosa Lida de Malkiel, *La originalidad artística de "La Celestina"*, Buenos Aires, EUDEBA, 1962, p. 648.

LA CELESTINA, SUS IMITACIONES Y LA COMEDIA HUMANÍSTICA ESPAÑOLA

La *Celestina* constituyó un formidable estímulo literario y un frecuentísimo punto de referencia para el teatro posterior. Para Miguel Ángel Pérez Priego: «Ofrecía efectivamente un modelo, reconocido y prestigiado de enormes posibilidades e incitaciones dramáticas. Presentaba una trama perfecta y cerrada, unos personajes profundamente contruidos como caracteres, una amplia variedad de situaciones dramáticas y un riquísimo diálogo y lenguaje literario. Todo ello resultaba del mayor atractivo para los dramaturgos del siglo XVI, faltos, como estaban, de una consistente tradición dramática, escasos de argumentos y recursos teatrales y deslumbrados por la inmensa popularidad de la *Tragicomedia*. A ella acudirán reiteradamente en busca de inspiración a la hora de montar sus espectáculos teatrales».²

La criada Lucrecia en la *Celestina* se diferencia sustancialmente de la tradición anterior al estar mucho mejor definida como personaje dramático.³ Inicialmente actúa como la *ancilla* romana, criada fiel y confidente de la dama, para posteriormente incorporar aspectos similares al de los criados de Calisto, con una postura más crítica hacia ciertas actuaciones de su ama.⁴ Lucrecia se sirve en sus primeras apariciones de apartes aclarativos del estado anímico en el que se encuentra Melibea y otras veces de aflicción y pena, sobre todo cuando ve que su ama va cediendo ante la vieja Celestina, para pasar posteriormente a otros apartes irónicos, por ejemplo, cuando pone en entredicho las palabras de rechazo al galán:

¡Mala landre me mate si más los escucho! ¿Vida es esta? ¿Que me esté yo deshaziendo de dentera y ella esquivándose por que la rueguen! Ya, ya, apaziguado es el ruydo: no ovieron menester despartidores. (p. 572)⁵

² Miguel Ángel Pérez Priego, «La *Celestina* y el teatro del siglo XVI», *Epos*, VII, 1991, 291-311, cita en pp. 291-92.

³ Sobre Lucrecia se pueden leer diferentes interpretaciones, desde la que la considera una criada hipócrita y maliciosa (Katherine Eaton, «The Character of Lucrecia in *La Celestina*», *Annali dell'Istituto Orientale di Napoli-Sezione Romanza*, 15, 1973, pp. 213-25), hasta la que insiste más en su evolución, como le ocurre Pármeno, pasando de la inocencia al egoísmo y concupiscencia (J. A. Maravall, *El mundo social de «La Celestina»*, Madrid, Gredos, 1973¹, pp. 84-86), o aquellos que ven en este personaje un modelo de iniciación amorosa similar al de ciertas criadas de la ficción caballeresca (Rafael Beltrán, «Eliseu (*Tirant lo Blanc*) a l'espill de Lucrecia (la *Celestina*): retrat de la donzella com a còmplice fidel de l'amor secret», en *Miscel·lània Joan Fuster I*, a cura d'Antoni Ferrando i d'Albert G. Hauf, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1989, pp. 95-124. Existe versión en línea en la Biblioteca Lluís Vives, <http://www.lluivives.com/servlet/ServeObras/jlv/90251733212370596654679/index.htm>).

⁴ Véase José Luis Canet, «Astucia y sarcasmo en los inicios del teatro español», en *XXXI Convegno Internazionale: Humor Nero, Astuzia e Sarcasmo nei Testi Comici Popolaresche dell'Europa Tardomedievale*, celebrado en Roma, 2-5 de octubre 2007 (en prensa).

⁵ Para las citas utilizo la edición de Peter E. Russell, *Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Madrid, Clásicos Castalia, 1991.

La misma actitud tendrá poco después cuando Calisto prefiera el cuerpo de Melíbea a una colación o refrigerio y se ponga a argumentar retórica y cortesadamente, lo que le hará intervenir en un aparte casi sarcástico:

Ya me duele a mí la cabeza de escuchar y no a ellos de hablar, ni los brazos de retoçar, ni las bocas de besar. ¡Andar! Ya callan. A tres me parece que va la vencida. (p. 572)

Pero para lo que viene al caso, la criada Lucrecia incorpora a la tradición una serie de características que tendrán fortuna en la evolución de la literatura dramática posterior: joven fiel y confidente en quien deposita su ama las penas amorosas; capaz de analizar la situación, intentando apartar a su señora de la pasión que la embarga fuera de la legalidad vigente, aclarándole las dificultades y los posibles inconvenientes; finalmente, ayudará para que tengan lugar los encuentros con el amado. Sin embargo, como bien se ha indicado por la crítica, en la transformación de *Comedia* en 16 actos a *Tragicomedia* en 21, el papel de Lucrecia se amplifica con aspectos eróticos, resultado de ese aprendizaje sexual al ser testigo de los encuentros entre los enamorados. La joven y casi inocente de las primeras escenas cambiará hacia una muchacha con las mismas necesidades amorosas que los galanes, de ahí ese abrazo a Calisto que tiene que frenar Melíbea o cuando presencie el acto sexual entre los amantes reproche a los criados que no la rueguen o cortejen:

Pero también me lo haría yo, si estos necios de sus criados me fablasen entre día; pero esperan que los tengo de yr a buscar. (p. 572)

Finalmente, Lucrecia, en la ampliación a *Tragicomedia*, aparecerá como una excelente cantautora, algo que le aparta de la tradición anterior, pues normalmente dicha función quedaba relegada a los amantes o bien a los pastores. La canción de Lucrecia de tres octavas recuerda, según el parecer de Alan D. Deyermond: «La lírica femenina de la época, representada por las poesías de Mayor Arias y Florencia Pinar».⁶

Será usual, a partir de la *Celestina*, la utilización de apartes y parlamentos dobles (o la específica función de hablar en voz baja) por parte de las criadas para satirizar los comportamientos de la dama, rebajando esa posible idealización amorosa cortesana al mostrar al lector/espectador que lo que subyace en esa aparente enfermedad amorosa no es ni más ni menos que un puro deseo sexual.

⁶ Alan D. Deyermond, «La *Celestina* como cancionero», en Beltrán, R. y Canet, J. L., (eds.) *Cinco Siglos de Celestina: Aportaciones interpretativas*, Valencia, Universitat de València, 1997, p. 98.

La *Celestina* y la comedia humanística produjeron una larga tradición castellana, que la crítica ha denominado «descendencia directa», y que engloba a la *Segunda Celestina* de Feliciano de Silva, *Tercera parte de la tragicomedia de Celestina* de Gaspar Gómez, la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, *La tragedia Policiana* de Sebastián Fernández, la *Comedia Florinea* de Juan Rodríguez Florián y la *Comedia Selvagia* de Alonso Villegas Selvago (todas escritas entre 1534 y 1554). Sin embargo, hay otra vertiente, más en contacto con Italia, que presenta unos modelos más en consonancia con los planteamientos tradicionales, en donde aparecerán unos criados/as sin ese toque satírico y a veces sarcástico, pero con otras características que triunfarán en el teatro posterior. Dentro de este grupo podríamos incluir la *Penitencia de amor* (1514) y los autores anónimos de las comedias *Serafina*, *Thebayda* e *Ypólita*, todas ellas publicadas en Valencia en 1521.

Dejaré de lado la *Penitencia de amor*, pues en ella no aparecen activamente las criadas, solo sabremos de su existencia al final del texto por su aparentemente mal comportamiento al dejar que tengan lugar las relaciones entre Finoya y Darino, como aclara Nertano, el padre de la dama:

¿Esto era lo que yo de ti esperava, hija? Ya es perdido el nombre, pues no as guardado los hechos y dichos de tu madre... Pues que tú as dexado de ser hija yo dexaré de ser padre. Con el justo desamor que tu malvada vileza mereçe, el coraçón alterado no çufre muchas palabras. Tomá vosotros a Darino y a estos dos criados suyos. Sallí vosotras, *vellacas donzellas*, que todos ternéys el pago de la vellaquería y la penitencia del pecado y trayción. Vení acá todos, sin ningún detenimiento ni alborote seréys puestos en presión, donde acabaréys la miserable vida que os queda. En la torre de mano derecha estaréys vos, Finoya, con vuestras *donzellas*...⁷

El número de servidores en la *Comedia Thebayda* ha aumentado considerablemente en relación con la *Celestina*. Y es que al subir la nobleza de los protagonistas (Berinto es «cavallero hijo del duque de Thebas» y Cantaflua es de alta alcurnia), se multiplica el número de los criados que están a su servicio. Alrededor del galán y la dama se mueven unos criados/as de edad avanzada con grandes conocimientos filosófico-morales que actúan de «sermoneadores». Es el caso de Menedemo, criado de Berinto, y de Veturia, criada de Cantaflua.

Veturia sustituye de alguna manera a la madre, envolviendo a su ama en un afecto protector. Esta criada, de edad avanzada, actúa como la clásica nodriza de

⁷ Pedro Manuel de Urrea, *Penitencia de amor*, en José Luis Canet, *De la comedia humanística al teatro representable*, Valencia, UNED, Univ. de Sevilla y Univ. de Valencia, col. Textos Teatrales Hispánicos del siglo XVI, 1993, pp. 178-9. Existe edición electrónica en *Anexos de la Revista Lemir* <http://parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/Penitencia/Index.htm>.

la comedia romana, por lo que intentará apartar a Cantaflua de cualquier mal camino; le suplicará que abandone su pasión y, al final, como mal menor, aceptará esa relación como única salida a la enfermedad en la que cree que ha caído su dueña, llegando incluso a concertar unas bodas públicas para que no mengüe la honra de su ama.

Será función de esta criada la vena moralizante y muy pocas veces satírica, como la nodriza, tipo sacado directamente de la comedia terenciana (en Plauto la nodriza no existe), en la que más que criada es confidente. El trato de esta criada con su señora se vuelve casi familiar y será una fiel servidora desinteresada, manteniendo siempre una simpatía real con la joven a quien sirve.

Junto a la nodriza aparecerá Claudia, joven de mediana nobleza, a la que podríamos considerar como dama de compañía de Cantaflua. En Claudia existe una evolución parecida al otro joven galán, Amintas, criado con cierta nobleza al servicio de Berinto. Al vivir en un mundo donde la pasión es el centro del universo, siendo cuerda doncella (ha intentando apartar de la mente de Cantaflua su demasiada pasión), cae en la misma enfermedad. Al conocer casualmente a Amintas se desata su pasión, se aniquila su razón y se somete a su voluntad en la segunda entrevista. Así pues, el «mal de amor» desatado en la clase social superior es un mal ejemplo que arraiga inmediatamente entre servidores y amigos.

Como ha aclarado perfectamente María Rosa Lida de Malkiel: «*La Comedia Thebayda* introduce una novedad que había de tener gran éxito y perpetuarse obligatoriamente en la comedia del Siglo de Oro: los amores de la criada de la dama con el criado del galán. Como el paje Amintas y la doncella Claudia en la primera imitación, se entregan al amor (y al libertinaje) criado y criada en la *Comedia Serafina*».⁸

Efectivamente, no conozco ningún caso anterior donde exista una doble boda final, aunque no estoy totalmente de acuerdo con la autora de la *Originalidad Artística de la Celestina*. Amintas y Claudia, como hemos apuntado antes, están al servicio respectivo de Berinto y de Cantaflua, pero no como simples criados, ya que a Claudia se la cita continuamente como «la familiar y amiga de Cantaflua», estando a su servicio tal vez por razones de preeminencia familiar. Tampoco estoy completamente de acuerdo con el libertinaje. El autor de la *Thebayda* al complicar (mínimamente) el débil enredo, intenta mostrar el perjudicial ejemplo que se da con los «locos amadores» a sus nobles sirvientes o a la gente que le rodea (todos ellos muy jóvenes). Se nos muestra el mal aprendizaje, en definitiva, de una nobleza mediana dentro del marco del mundo cortés. Algo similar a lo ocurrido a la Lucrecia de la *Celestina*.

⁸ *Originalidad artística de la Celestina*, ed. cit. p. 652.

Lo realmente cierto es que esta doble intriga amorosa servirá de modelo para infinidad de comedias posteriores. En la *Serafina* se retoma, en parte, esta opción, aunque sin doble boda final, puesto que Serafina ya está casada. En *La comedia Eufrosina* surgirá un proyecto de boda entre Zelótipo y Silvia, y lo mismo ocurre en la *Dorotea*; en otras comedias, caso de *La segunda Celestina*, *La comedia Ymenea*, *Comedia Florinea*, y sobre todo en las comedias del Siglo de Oro, será norma esta doble boda final.

La única fuente donde he podido localizar algunos esbozos de este doblete amoroso es en la comedia italiana, si bien los criados, aunque lleguen a gozar entre ellos, no se casan, como ocurre en la *Casaria* de Ariosto o en la *Calandria* de Bibbiena.⁹

Normalmente, en esta tradición cómica, las criadas suelen estar siempre al servicio de la joven dama, exceptuando la *Comedia Serafina*. En esta obra aparecen dos criadas: Violante, criada de Serafina, y Popilia, sirvienta del galán Evandro. Y es que esta comedia quizás sea una de las que más difieren de la tradición española, más al estilo de la comedia erudita italiana. Ya, desde el inicio, encontramos esa diferencia en la propia dama Serafina, pues está casada con Philipo, lo que no será inconveniente para la realización de proceso amoroso entre los galanes y, cómo no, entre los criados. El argumento es bastante explícito:

ARGUMENTO

Evandro, cavallero natural del reyno antiguamente Lusitania llamado y al presente Portugal, se enamoró de una señora, Serafina llamada, de extrema manera hermosa y dotada de todo género de virtud, natural del reyno de Castilla. Y era casada con un cavallero, Philipo llamado, el qual era de natura frío, a cuya causa Serafina se estava virgen y fue causa principal para se enamorar de Evandro. Pero Artemia, madrastra suya y madre de Philipo, en gran manera la guardava; a cuya causa Pinardo, criado y paje de Evandro, fue en ábito de muger en casa de Serafina y se echó con [Artemia] y con Violante, donzella de Serafina, y concertó con Serafina que hablase a Evandro; y así tornó a casa muy próspero. Pero Popilia, sirvienta de casa de Evandro, y Davo, cridado suyo, mucho y largamente informaron a Evandro de cómo Artemia era dueña de malas costumbres; de lo qual, maravillado Evandro, fue en casa de Serafina desfreçado, solamente acompañado de Pinardo, donde efectuó su propósito hallando virgen a Serafina; y así todo ovo próspero y agradable fin. Pero en el principio Cratino, secretario de Evandro, mucho llorava y se quexava del amor por ver a Evandro tan penado y tan cargado de dolor a causa de los amores de Serafina.¹⁰

⁹ Véase la Introducción a *La Comedia Thebayda*, ed. José Luis Canet, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca (Textos recuperados: 21), 2003, cap. III, pp. 33-48.

¹⁰ «Quizás, el autor de la *Serafina* conocía algunas de las comedias italianas en vulgar, caso de la *Calandria* de Bibbiena, en la que aparece un disfraz o cambio de personalidad de los dos hermanos

En esta comedia aparece por primera vez, que yo conozca, una criada del galán que actúe como sermoneadora, es decir, como el criado *pedagogus* de la comedia romana, intentando razonar y apartar a su amo del proceso amoroso, incluso con razonamientos morales sesudos, extraños en boca de una mujer y menos de una criada, sobre todo cuando discute con el otro criado Cratino sobre los efectos del libre albedrío y la voluntad frente al amor cuando este intenta convencer a su amo de que se aparte de la pasión amorosa. Sin embargo, su actuación será la de aclarar comportamientos, informar de lo que le sucede a su amo Evandro o alabar sus altas cualidades en el «metrificar», pero siempre será fiel y colaborará finalmente en el proceso de sus amores. Pero en esta comedia, al igual que en la *Celestina*, ironizará en parlamentos dobles o entre dientes ciertas aseveraciones de sus compañeros y, cómo no, de las hipérbolas cortesananas de su señor. Así, cuando Evandro ensalza la belleza de Serafina, Popilia comenta en aparte al criado Pinardo:

POPILIA.— Déxalo, que como dizes, ¿quién loará la novia, sino su madre? Pues que, a buena fe, si oviésemos de bolver la hoja, que aun la linda Serafina no se quedase afuera del coco, antes le alcançaría buena parte de la colación.

La otra criada, Violante, actúa como confidente de Serafina, la sirve con prontitud, y se apena de ella cuando se entera de que su esposo es de naturaleza fría y no la atiende sexualmente, si bien tiene otra señora en casa a la que se ve obligada a servir, la suegra Artemia. Su función en la intriga será la de oír y aclarar lo que sucede entre Artemia y Pinardo, disfrazado de mujer, en las escenas sexuales, que comenta en apartes la criada y que despierta en ella el mismo deseo de poseer al criado de Evandro, cosa que realiza inmediatamente, perdiendo su virginidad. Esta escena de deseo sexual es quizás una de las más explícitas de toda esta tradición cómica, pero sobre todo porque es la propia criada quien urde toda la estratagema para gozar con el joven criado:

PINARDO.— Si las manos toviese quedas y no me estoviese besando, bien me parese lo que dize Violante, pero véola tan encendida que creo que ovo envidia de lo de la vieja y quiere rehaçer la chaça. Necedad será no cumplille lo que desea. Pero quiero encomensar a jugar; veamos en qué la hallaré. [Ap.]

gemelos Lidio y Santilla como motor del enredo, similar al de Pinardo en esta comedia; o la *Mandragola* de Maquiavelo, en donde se da una intriga parecida: el joven Calímaco (extranjero como Evandro) se enamora de una mujer casada, Lucrecia, y mediante la ayuda de su criado Ligurio urde la treta para conseguir a la amada; la honradez de la señora hace necesaria la intervención de Fray Timoteo y de la propia madre de Lucrecia», José Luis Canet, *De la comedia humanística al teatro representable*, Valencia, UNED, Univ. de Sevilla y Univ. de València, col. Textos Teatrales Hispánicos del siglo XVI, 1993, p. 58; la cita del Argumento, en pp. 307-308.

VIOLANTE.— ¡Mirad, hermana, por la pasión de Dios, que estoy virgen! ¡No me toquéys con el dedo!

PINARDO.— ¡Virgen, y qué tacha! ¿Mas dedo era? Ni aun por eso, como si no viese lo qu'és. [Ap.]

VIOLANTE.— ¡Jesús, Jesús, hijo de Dios! ¿Y hombre [érades]? ¿Y eso avéys hecho? ¿Y así me avéys destruydo y así me avéys querido deshorrar?

PINARDO.— ¡Qué palabras, y estálo tomando con dos manos! Pero con algo an de cubrir sus vergüenças. [Ap.]

Esta actuación desenvuelta de la criada Violante concluye con una promesa de matrimonio, pues al decir de Pinardo es una «donzella hermosa y de buenos parientes», relación que aprueba su amo inmediatamente con regalos. Finalmente, también serán ella y su amante Pinardo quienes comenten desde la puerta de la habitación de Serafina las pericias sexuales entre esta y Evandro. Las criadas, en esta comedia realizarán un sinnúmero de apartes y hablar entre dientes, bien comentando las actuaciones de sus superiores, bien ironizando y desvelando sus comportamientos, cosa que ya será usual en toda la tradición posterior, apartándose así de la *ancilla* del teatro terenciano y plautino.

Para terminar con este apartado, analizaré las criadas en la *Segunda Celestina* de Feliciano de Silva (dejando de lado otras continuaciones que repiten actuaciones y modelos). En esta comedia aparecen tres sirvientas de la dama Polandria: Quincia, Poncia y la negra Boruca. Como en la *Celestina* el uso del aparte y hablar entre dientes será la tónica para ironizar sobre las situaciones y la actuación de los galanes y damas (pero también sobre los criados y la *Celestina*) y, como en la *Comedia Thebayda*, habrá un doble, aunque en este caso triple casamiento secreto entres amos y criados. La criada de más baja condición, Quincia, con el rufián Pandulfo; Poncia, la doncella confidente de la dama con el criado predilecto del galán, Sigeril; el galán Felides con la dama Polandria.

La criada Quincia tiene como función en la intriga la de ser portadora de misivas, en este caso de las cartas escritas por el galán y que le han sido entregadas a su criado Pandulfo, el cual convence a la criada, después de enamorarla y posteriormente desposarse secretamente con ella, de hacerlas llegar a su señora Polandria mediante un simple ardid. Clásico motivo ovidiano para poder llegar a la dama a través de las sirvientas, que ya había sido utilizado en la *Penitencia de amor* de Pedro Manuel de Urrea, si bien las cartas se envían en esta obra directamente a la dama Finoya a través del criado Renedo.¹¹

¹¹ También son utilizadas las cartas en la otra tradición teatral, la de Torres Naharro, en sus comedias *Calamita* y *Aquilana*.

Sin embargo, pienso que la principal característica de Quincia es la humorística. Ella desmitificará los requiebros del rufián Pandulfo, burlándose de su palabrería:

PANDULFO.— ¿Oh perla de oro, qué sabia eres! No querría sino deshacerte a besos esa boquita.

QUINCIA.— Bien librada estaría yo, pardiós; ¿y con qué comería si me deshizieses la boca? (pág. 131)

También introducirá las escenas cómicas con el negro Zambrán y la negra Boruca; comentará las actuaciones de los criados cuando hagan serenata al anochecer junto a su ama, descalificando las canciones cortesananas del Infante; reirá las retóricas incomprensibles para ella de las cartas del galán; etc.

Poncia es la confidente y quien incita a su señora a leer las cartas del galán comentando cada uno de los extremos; es también quien razona sobre la honra de la mujer y las burlas utilizadas por los enamorados para deshonorarlas; quien aconseja a Polandria para que se despose secretamente y organiza toda la treta para que Felides acepte el matrimonio secreto antes del primer encuentro, etc. Bajo este aspecto, la criada toma muchas de las características del *servus fallax* ingenioso, en quien recae gran parte de la intriga en la comedia romana. Además tiene una actuación como consejera (un poco al estilo del *servus pedagogus*) y se permite a lo largo de la obra mandar a su señora romper cartas o leerlas y hacerle actuar desde su moralidad para salir bien librada del proceso amoroso. Pero, como la otra criada Quincia, tendrá muchas intervenciones en apartes o hablando entre dientes ironizando y burlándose de los comportamientos de los galanes y hasta de la propia Celestina. Como ha indicado Consolación Baranda:

... Poncia, la criada principal, es el personaje más inteligente, razonador y, al mismo tiempo, ingenioso y agudo. Como tal carece de antecedentes entre las criadas de las llamadas imitaciones de *La Celestina*, y está más relacionada con las criadas de confianza de los libros de caballerías; su superioridad sobre Polandria y su forma de controlar la situación, frente a Celestina incluso, recuerdan el comportamiento de Darioleta ante los problemas de Elisena o de la doncella de Dinamarca con Oriana». ¹²

¹² Consolación Baranda, «Introducción» a Feliciano de Silva, *Segunda Celestina*, Madrid, ed. Cátedra, 1988, pp. 65-66. Las citas a la *Segunda Celestina* se refieren a esta edición.

TORRES NAHARRO Y LA COMEDIA URBANA¹³

Aunque Torres Naharro desarrolló su actividad teatral en Italia, la publicación de la *Propalladia* marcó una corriente importantísima en el nacimiento del teatro representado en España, con innumerables imitadores hasta bien avanzado el siglo XVI. Su exposición teórica en el Prohemio tendrá gran fortuna, marcando definitivamente las partes de la comedia en *introito* y *argumento*, a los que seguirá la comedia en cinco jornadas. Las comedias las divide en dos grupos: *a noticia* y *a fantasía*. Las que mayor éxito tuvieron fueron las comedias *a fantasía* y, por lo que a este artículo atañe, serán aquellas en las que aparecerán criadas al servicio de la dama.

Hoy se considera la *Comedia Himenea* como la mejor acabada entre su producción y la que más debe a la *Celestina*.¹⁴ En ella aparece la criada Doresta, cuya actuación se reduce a la jornada tercera y una brevísima aparición en la quinta. En este texto ha perdido la función de criada fiel, consejera y confidente de su ama, así como las otras clásicas de la *ancilla* terenciana. Su presencia no aporta nada a la intriga y prácticamente no tiene relación con la dama, si exceptuamos la escena final en la que Febea decide casarla con algún criado de Himeneo. Sin embargo, la escena central de la comedia, la tercera, está dedicada a los criados del galán y a Doresta, donde será requebrada por Boreas, a quien rechazará en un principio, pero con una mínima insistencia del criado cederá inmediatamente a sus pretensiones de abrirle la puerta al día siguiente cuando Himeneo vaya a visitar a su dama Febea por la noche. También en dicha jornada tendrá lugar otra disputa con Turpedio, criado del Marqués, quien le confiesa su amor y será rechazado, generándose unas pequeñas pullas entre los dos casi al estilo de las églogas pastoriles, que darían esa relajación cómica necesaria a mitad de la representación.

¹³ Entiendo por comedia urbana aquella corriente teatral que Ronald Boal Williams y Marcelino Menéndez Pelayo denominan como «inmediatos seguidores de Torres Naharro». Prefiero denominar a este grupo comedias *urbanas* o *ciudadanas* porque se caracterizan por una estructura que enlaza, al menos temáticamente, con la tradición escolar y universitaria (muchas de ellas fueron escritas por estudiantes). Estructuralmente, el espacio donde se desarrolla la acción es en su mayoría el terenciano, representando la imagen de una ciudad; los personajes principales son eminentemente ciudadanos: rufianes o bravucones, negros/as, vizcaínos, criados e incluso los jóvenes amantes. Además, la mayoría de los espectáculos teatrales (es decir la comedia representada) se da en las grandes ciudades. Véase José L. Canet «La evolución de la *comedia urbana* hasta el *Index prohibitorum* de 1559», *Criticón*, 51, 1991, pp. 21-42.

¹⁴ Véase M. Romera-Navarro, «Estudio de la *Comedia Himenea* de Torres Naharro», *Romanic Review*, 12, 1921, pp. 50-72 y Miguel Ángel Pérez Priego, *Cuatro comedias celestinescas*, Valencia, Universidad de Valencia-UNED-Universidad de Sevilla, 1993, pp. 16-20 y en su ed. de Bartolomé de Torres Naharro, *Antología (Teatro y poesía)*, Badajoz, Col. Clásicos Extremeños n.º 11, 1995, pp. 23-45.

En la *Comedia Himenea* la actuación de la criada es un fiel reflejo de la de su ama: si Febea cede rapidísimamente a las pretensiones de Himeneo para que la visite de noche, Doresta hará lo mismo con el criado Boreas; si no llegan a consumarse las relaciones sexuales entre el galán y la dama al ser descubiertos por el hermano de Febea, tampoco tendrán lugar dichas relaciones entre los dos criados; si se casa Febea, será la misma dama quien pedirá que se realicen las bodas de su sirvienta. Pero su definición como personaje es mínima.

La *Comedia Seraphina*, quizás la primera producción a *fantasía* de Torres Naharro, propone dos criadas, la valenciana Dorosía y la italiana Bruneta, siervas de las dos damas protagonistas: Seraphina y Orphea. Una de sus características principales es hablar en su lengua propia; también serán ambas fieles a sus amas y actúan como confidentes; realizan embajadas, pero sobre todo se quejan continuamente de la maldad de los hombres, a veces con largos parlamentos, que inciden en ese deseo de los galanes para conseguir jóvenes doncellas prometiéndoles matrimonio y dejarlas posteriormente abandonadas. Queda claro que este multilingüismo daría el tono humorístico al confrontar los personajes en su propia lengua, muchas veces sin llegar a entenderse. Cabe indicar que Dorosía inicia la comedia mediante un soliloquio, poco frecuente en las comedias de la época (normalmente suele ser el galán triste y enamorado), quejándose de la maldad de los hombres cuando va en busca de Floristán; posteriormente en el camino encontrará a su criado, quien le propondrá que sea condescendiente con Gomecio, estudiante y criado del Ermitaño, que está enamorado de ella, y así podrán sacarle algún que otro regalo para los dos, produciéndose inmediatamente una escena cómica entre la criada y el estudiante, cada uno hablando en su propia lengua: valenciano y latín macarrónico.

En las dos últimas comedias del autor extremeño, *Calamita* y *Aquilana*, aparecerán las criadas Dileta y Libina. La primera es astuta, liviana y divertida, y así, cuando el criado Faceto la requiebre mediante un estilo cortesano, la criada se burlará de lo impropio de dicho lenguaje para su condición. La segunda es un caso bastante especial, pues no es una criada propiamente dicha, ya que ella es la mujer de Torcazo y, por tanto, la cuñada de la dama:

Como esposa de Torcazo, Libina sirve para acentuar la bobería del marido a quien engaña continuamente, seduciendo a Jusquino y acostándose en su propia cama con un escolar enamorado. Este carácter casquivano del personaje provoca los celos en Torcazo y da lugar a diferentes escenas cómicas.

Sin embargo, su relación con Calamita la convierte, funcionalmente, en su criada, a la que sirve como confidente y alcahueta, y a quien trata de convencer sobre las bondades de Floribundo, encargándose incluso de hacerle llegar una carta suya. A su vez, ella acuerda la cita entre ambos, impone las exigencias de la dama que el galán debe

respetar y, por fin, se encarga, como único testigo, de unirles en matrimonio secreto... Libina constituye un ejemplo funcional del tipo de la «criada» —tercera, astuta, alcahueta, interesada...—, aunque en principio no exista ninguna relación de servicio entre ella y Calamita.¹⁵

Las siguientes comedias publicadas en el tiempo son las de Jaime de Huete: *Vidriana* y *Tesorina*. Estas obras fueron impresas entre 1528 y 1535; hoy en día desconoce la fecha exacta.

En la *Comedia Vidriana* aparecen dos criadas diferenciadas en cuanto a su función: Cetina, moza de Lepidano, padre de la dama, y Oripesta, doncella de Leria. La primera de ellas es la clásica sirvienta que se encarga del cuidado de la casa y de las relaciones con otros criados; es quien se relacionará con el pastor Gil Lanudo, con el que realizará una serie de escenas burlescas mediante las clásicas pullas verbales y golpes de la tradición de la égloga encinesca, que poco o nada tienen que ver con la acción principal, prefiguradoras de los entremeses posteriores. También Cetina se caracterizará por sus quejas hacia el trabajo doméstico, siendo una criada respondona y quejosa del maltrato y los quehaceres exigidos por su ama Modesta, madre de la dama; por sus canciones tradicionales mientras trabaja; por las relaciones amorosas con los criados del galán, a los que burlará sin dejarse seducir y a quienes satirizará por sus expresiones amorosas y su doble intención oculta tras sus vanas palabras. También ironizará sobre los presuntos males que aquejan a los galanes, los cuales solo buscan su interés erótico para dejar posteriormente a las damas abandonadas. Así, cuando Carmento le cuenta los males de su señor Vidriano, le responde irónicamente:

CARMENTO.— Porque está qual nunca oí
como una cosa atordida,
que otra tal cosa no vi
en los días de mi vida.
Podrá ser
que verná tanto a perder
que caiga de la otra parte.

CETINA.— El primero estoy por ver
dessos que mueren dessa arte.

CARMENTO.— ¿No has oído
lo de Biblis y de Dido,
de Philis por Demophón?

¹⁵ Miguel A. Teijeiro Fuentes, *El teatro en Extremadura durante el siglo XVI*, Badajoz, Excma. Diputación Provincial, 1997, pp. 160-161.

CETINA.- Eso tú te lo has fingido,
no lo creo, hablillas son.
¿Qué apostura
que sacas de la escriptura
dessa vanas poesías! (pp. 147-148)¹⁶

La doncella Oripesta es la confidente de Leriana, la que escucha sus males y penas amorosas y quien le aconseja que abandone sus deseos y que vele más por su honra. Sus apartes son idénticos a los de la Lucrecia en la *Celestina*, aclaran o satirizan el comportamiento de su dama. Así cuando Leriana le ha contado su pasión por Vidriano, ella entre dientes comenta:

ORIPESTA.- Ay, amarga,
esta cosa ya se eslargá,
sus, sus, sus, perdido es todo,
por mi fe, con essa carga
miedo he que saldrás con lodo. (p. 152)

Sin embargo es una criada fiel e intentará ayudar a su señora en todos los lances, tomando iniciativas propias como la de ir a buscar al galán para anunciarle la salida de Leriana al convento (al no querer doblegarse a la voluntad de sus padres de casarla) y la propuesta de que vaya a esperarla a la salida de su casa para que haga lo que mejor le pareciere. En este caso, Vidriano la pedirá en matrimonio a su padre Lepidano, quien al conocer su condición social le concederá la mano de su hija.

La *Comedia Tesorina* presenta también dos sirvientas bien diferenciadas, Citeria, al servicio de la dama Lucina, y Margarita, esclava negra de Timbreo, padre de la dama. Margarita es definida por Tesorino y su criado Pinedo como una esclava «bestia muy maliciosa» (p. 16). Su actuación se reduce a la última escena, intentando aclarar la desaparición de Lucina a su padre con ese lenguaje específico que embrolla la comprensión de lo realmente sucedido. Es, pues, su actuación humorística y episódica, un contraste o relajación a la tensión dramática producida por la desaparición de la dama y la desesperación de Timbreo, su padre.

Por su parte, Citeria será la criada respondona, la cual se queja continuamente de su situación, de sus trabajos y quehaceres, y será un poco ladrona, escondiendo la comida para saciarse cuando esté sola. Su señora Lucina la maltratará

¹⁶ Se cita por la edición de Ángeles Errazu, Jaime de Huete, *Tesorina, Vidriana*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza-Instituto de Estudios Altoaragoneses, col. Larumbre, Clásicos aragoneses 18, 2002.

continuamente por su holgazanería y sus modales, descubrirá el queso que lleva escondido y se producirá una escena cómica con los clásicos insultos y palos entre ambas. Es, quizás, esta escena, casi independiente de la acción principal, una de las primeras en el teatro español donde se trasladan las pullas entre pastores al ambiente doméstico entre amas y criadas. La secuencia terminará con el clásico lamento de la criada por su condición:

CITERIA.- ¡Ay tristura!
 Con tanta desventura
 que padecemos las buenas,
 tiene harta mala ventura
 quien va por casas ajenas;
 no aprovecha
 que esté la persona hecha
 una esclava entre semana,
 más bien dize la desecha:
 quien más sirve menos gana.
 ¡Ay confusa
 de la que bien servir usa!,
 porque al tiempo del casalla
 jamás les falta una escusa
 para de casa botalla;
 y aunque sepan
 que sin causa nos increpan,
 nos roban nuestras coronas
 y hechan fama que nos trepan
 de putas y de ladronas.
 ¡Ay miseria! (pp. 25-26)

También Citeria realizará las clásicas pullas y riñas con Giliracho, el pastor de Timbreo, así como será el objeto de deseo de los requiebros animalizados por parte del rústico:

Dios, que la quiero tentar,
 pellizcarla de las çancas,
 procuralla de besar
 por ver si consiente ancas;
 si viniere
 y en ello me consintiere,
 yo la tomaré en la red,
 y os boto a san, si quisiere,
 de arrimalla a la pared. (p. 29)

Escena que termina, como era de suponer, con los clásicos palos. Sin embargo, esta criada respondona se transforma progresivamente en la criada fiel que ayuda a su ama en sus amores.

Podemos resumir que con Huete se dividen las criadas en dos grupos: las de más baja condición al servicio de los padres de la dama y las doncellas al servicio de la joven enamorada. Estas últimas retoman las características de la criada celestinesca con el uso de apartes y hablar entre dientes para ironizar y satirizar comportamientos, siendo confidentes y fieles al ayudar a su ama en sus escarceos amorosos. El otro grupo lo constituyen las criadas respondonas, quejasas de su condición, las cuales realizarán abundantes escenas cómicas, casi independientes de la acción principal, incorporando las famosas pullas pastoriles en sus disputas con los criados, cuya única función es la de mostrar su animalidad y bobería, distendiendo y ralentizando la acción en los sitios claves de la representación. Finalmente, la inclusión de la esclava negra como figura humorística por su lenguaje casi ininteligible, sus ademanes y gestos, aunque casi nunca tendrá que ver con la acción desarrollada, pues su función dentro de la intriga es la de simple espectadora y relatadora de hechos.

En la *Comedia Radiana* de Agustín Ortiz, de entre 1525-1535, el galán Cleriano muere de amor y su criado Turpino propone ayudarle; para ello decide hablar a Marpina, criada de Radiana; intentará enamorarla para tenerla así a su favor, siguiendo la clásica tradición ovidiana de conquistar a la dama a través de las sirvientas. La primera actuación de Marpina ante el requiebro de Turpino es el de despecho y rechazo, pero todo transcurre mediante un lenguaje al más puro estilo cortés. Finalmente, el criado le cuenta la razón de su venida y Marpina decide ayudarle; le indica que vayan por la noche que les estarán esperando ella y su ama. Posteriormente, desaparece prácticamente de la obra y de la intriga y vuelve a intervenir en un breve parlamento para avisar a Turpino y Cleriano que su ama les espera. Un intento fallido de definición del personaje, que hubiera podido desarrollar Agustín Ortiz como criada medio alcahueta o sirvienta emprendedora. Fallida también lo fue la obra en general, según mi parecer.

El *Auto de Clarindo*, comedia de la que desconocemos su autoría, salió publicada sin lugar ni fecha de impresión; posiblemente se imprimió en Toledo hacia 1535, según el parecer de P. de Gayangos y E. de Vedia.¹⁷ En la obra aparecen dos criadas: Floriana y Antonica, sirvientas de las dos damas Clarisa y Florinda. En la Primera Jornada Floriana realiza una escena cómica con el criado bobo Pandulfo

¹⁷ Véase George Ticknor, *Historia de la literatura española*, trad. y anotaciones de P. de Gayangos y E. de Vedia, Madrid, 1851, I, pp. 525-527. Esta comedia ha sido estudiada y editada por Miguel Ángel Pérez Priego en *Cuatro comedias celestinescas*, Valencia, Universidad de Valencia-UNED-Universidad de Sevilla, 1993. Para las citas de la obra sigo esta edición.

mediante las clásicas pullas y palos, al confesar el joven sirviente a su ama Clarisa que Floriana se «afeitó» la cara por la mañana, se reunió con su enamorado y hasta le dio de merendar. Cuadros humorísticos que ya había puesto en funcionamiento Pedro de Huete con su criada Citeria y el pastor Giliracho. La actuación de Antonica, sierva de Florinda, en esta misma jornada nos da inmediatamente su carácter respondón y quejoso frente a las solicitudes de su ama, hablando entre dientes:

- FLORINDA.— Antonica,
¿por qué no vas, vellaquita,
a mirar allí quién llama?
- ANTONICA.— Do al diablo tanta grita [*Aparte*]
como oy tiene mi ama.
- Florinda.— Ve a mirar;
di, ¿comienças a rezar
entre los dientes, malvada? (p. 226)

Aspecto que se repetirá poco después con las ya clásicas quejas de las que tienen que servir en un largo monólogo:

- ANTONICA.— Pecadoras
las que sirven a señoras,
que su mal no tiene cabo;
nunca os dan en malas oras
otra cosa sino el rabo.
Que serváis
dos mil años que viváis,
jamás nunca se contentan;
y, si un plato les quebráis,
en la soldada lo cuentan.
Si respondés,
luego más nombres tenés
que no días hay en el año;
y si mostrenca os hazés,
más hazéis en vuestro daño.
Pereçosa,
bellaca, puerca, golosa,
mala hembra, desoluta;
di, ¿no acabas, çancajosa?
¡Ven aquí, borracha puta!... (pp. 238-239)

Sin embargo, las dos sirvientas desaparece inmediatamente de la acción cuando los padres de las damas las obligan a entrar en el convento y las envían junto a ellas, no apareciendo ya en la tercera y última jornada durante el desenlace final, dando su autor la primacía a la Vieja, quien será la encargada mediante sus hechizos de las reunión de las dos parejas de enamorados.

La *Comedia Grassandora* de Juan Uceda de Sepúlveda se menciona en la lista de Manuel Cañete¹⁸ como impresa antes de 1540, opinión que confirma Crawford datándola en 1539 o un poco antes.¹⁹ La criada Sabina aparece por primera vez a la puerta de la casa de Florisenda y es requebrada por Rodano, criado de Grassandor, quien va a llevarle una carta de su amo a la dama, e inmediatamente conoceremos su ironía y su saber estar, pero también su antigua condición de prostituta o cantonera:

SABINA.— ¡Hea, Rodano,
para qué tan cortesano,
pues nascí dentro en Toledo!
Y también passa de un año
que «no me mamó ya el dedo».

RODANO.— ¡Mira qué revés!
Sí, que aun yo soy cordovés
y aun cercano bien del Potro,
do si ruindades querés
las sabré tan bien como otro.
Pero en mi conciencia,
que tienes linda presencia.

SABINA.— «A otro perro con ese hueso».

...

SABINA.— ¡Qué injuriar!
Sé que no me suelo espantar
d'essas burlas o chufetas.

RODANO.— Luego menos sabrás llorar
si te alzan las faldetas.

SABINA.— ¡Guarda fuera!
Ya no só la que antes era
porque vivo en fantasía,

¹⁸ Manuel Cañete, *Farsas y églogas al modo y estilo pastoril y castellano por Lucas Fernández*, Madrid, Imprenta Nacional, 1867, p. lxxiii.

¹⁹ Crawford, J. P. Wickersham. *Spanish Drama before Lope de Vega*. Philadelphia, Univ. of Pennsylvania Press, 1922. Reprint, 1937. With a Bibliographical Supplement by Warren T. McCready. Philadelphia, Univ. of Pennsylvania Press, 1967.

que ni soy ya cantonera
ni menos la que solía. (pp. 34-35)²⁰

El propio Rodano le recriminará que haya sido la enamorada del criado del Condestable, de un soldado de la armada, del alguacil de las bulas de cruzada, etc., con lo que conseguirá la promesa de una próxima cita. Posteriormente, al indicarle la razón de su venida, que no es otra que la de entregar una carta de Grassandor a Florisenda, Sabina comenta la posibilidad de sacar provecho de dichos amores. La dama, recibida la carta, la lee delante de su criada, quien actúa como confidente; después de los consabidos reproches al atrevimiento del galán, decide Florisenda escribirle y manda leer en voz alta la carta a la propia criada. La siguiente actuación de Sabina tiene lugar en el jardín con su ama, donde muestra un desparpajo desconocido en la tradición de las criadas del primitivo teatro, pues frente a las aseveraciones del placer bucólico del jardín relatados por su señora, le contrapone que se está mucho mejor en la cama con un hombre y le reprocha que si su amado se ha ido ha sido por su culpa:

- FLORISENDA.- ¡Qué plazer
es agora salir ha ver
estas yervas tan graciosas!
- SABINA.- Yo solía otro tener
más sabroso que essas cosas.
- FLORISENDA.- ¿Qué, Sabina?
- SABINA.- ¿Cómo lo diré, mezquina,
que dezillo es vergonçoso?
- FLORISENDA.- Anda, dilo, pues aýna.
- SABINA.- Por mi vida, que no osso.
- FLORISENDA.- Hea, di,
que secreto estará en mí
de jamás no descubrillo.
- SABINA.- Pues me mandas que sea anssi
que me plaze de dezillo.
Mi fe, señora,
muchas noches [a] aquesta ora
yo me estava, por mi vida,
mucho mejor que no agora:
en mí cama bien tendida,
y a mi lado

²⁰ Uso mi edición, Juan Uceda de Sepúlveda, *Comedia Grassandora (1540)*, ed. de José Luis Canet, *Anejos de la Revista Lemir*, <http://parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/Grassandora/Index.htm>.

siempre estava con recaudo
por no estar sin compañía;
y aun treze leguas andado
antes que assomasse el día.

FLORISENDA.— Dime, pues,
cómo andar tanto pudies,
Sabina, sin te cansar.

SABINA.— Nunca ampollas en los pies
se me hizieron d'este andar.

FLORISENDA.— ¿D'éssas eres?
¡Si más conmigo estuvieres
que me acusen por traydora!

SABINA.— Haz de mí lo que quisieres,
que al fin eres mi señora.
Y mira en ti
y no culparás a mí
si contemplas tu dolor,
porque ya se fue de aquí
a tu causa Grassandor... (pp. 61-62)

En esta comedia hay una clara evolución de la criada. Ya no es una joven inocente, sino más bien es el espejo femenino de los criados celestinescos: una muchacha que ha sido cantonera, que saca beneficios económicos de cuantos la requiebran, que espera medrar con los amores de su ama y finalmente la incita a que haga como ella, es decir, que disfrute del placer de tener a un hombre en la cama.

La *Farsa llamada Rosiela* (1558),²¹ comedia al estilo de las plautinas con anagnórisis final de la dama Rosiela y el criado Floriseo (los dos son hijos de otros padres con la misma nobleza), presenta a la criada Justina, hermana de Floriseo, la cual, ante la pasión casi mortal de su hermano penando por amores, decide ayudarle e interceder ante Rosiela, su ama y señora, a quien le cuenta su desesperación, aunque le comenta que ha intentado hacerle desistir de esos amores porque no es de su misma condición social. Al final conseguirá que la dama escriba una carta, que caerá en manos de su padre, descubriéndose así todo el proceso amoroso. Gracias al reconocimiento de la identidad de Floriseo, la obra terminará en boda. La criada, en este caso, es una criada fiel al estilo de las comedias plautinas que se debate entre su lealtad y el amor hacia su hermano, buscando siempre que no se mancille la honra de su señora. No hay ningún atisbo en el texto de las criadas celestinescas ni las clásicas quejas de su condición como sirvienta.

²¹ Existe edición en línea, *Farsa llamada Rosiela* (1558), ed. de Elisabeth Antequera Bernal, *Anexos de la Revista Lemir*, 2005, <http://parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/Rosiela/Index.htm>,

Existen, además de las obras aquí reseñadas, otras que dejo de lado, bien porque las criadas que aparecen tienen una intervención mínima (como sucede con la *Comedia Tidea* de Francisco de las Natas de 1550, en la cual la criada Justina aparece dos veces: una primera para abrir la puerta a la vieja alcahueta Beroe y la segunda para ir a buscar unos criados de Tideo por mandado de la madre de Faustina), bien porque no existen criadas, caso de la *Farsa Turquesana* (¿1529?) de Hernán López de Yanguas, *Farça a manera de tragedia* (1537), *Farsa Alarquína* (1540), *Farsa de Lucrecia* (s. a.), *Farsa del sordo* (1561), la *Comedia Ypólita* (1521), *Comedia Florisea* de Francisco de Avendaño, *Comedia Rosabella* (1550) de Martín de Santander, *Comedia Tibalda* (1553) de Perálvarez de Ayllón, *Comedia Pródiga* (1554) de Luis de Miranda, etc., y por supuesto, la práctica totalidad de las églogas.²²

Para finalizar, el personaje de la criada evoluciona a partir de la Lucrecia de la *Celestina* hacia unas sirvientas con más peso dentro de la acción dramática, realizando escenas humorísticas casi independientes, normalmente con pullas y palos con otros criados bobos y pastores que anteceden a los entremeses del teatro profesional de la segunda mitad de siglo.²³ También será usual encontrar a la moza respondona, la cual se queja continuamente de su condición y busca ante todo su propio beneficio, aunque sin llegar a los extremos de algunos de los criados celestinescos. Pero la mayoría de las criadas serán fieles servidoras de su ama, algunas de ellas llegando a tener el peso de la acción, siendo capaces de asesorarlas y negociar con los galanes para una boda final e incluso frenar los ímpetus sexuales de sus damas para conseguir mantener su honra hasta que se realice al menos un matrimonio secreto. Y cómo no, en algunas de las comedias las sirvientas tendrán como premio la promesa de matrimonio con el criado del galán, terminando así en dobles bodas, que será casi la norma del teatro de fines de siglo.

²² De gran parte de estas farsas y comedias existe edición electrónica en Textos Lemir: <http://parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/index.htm>

²³ Como ya avancé en mi edición de los *Pasos* de Lope de Rueda al hablar de los criados y criadas: «Por último, cabe reseñar la actuación de las criadas. Por una parte está la clásica criada activa al servicio de la dama, que puede llegar a ser el sujeto agente de la burla del simple; por otra, la criada cuya actuación es la de simple espectadora de la acción que ocurre a su alrededor. Es interesante indicar que algunas de estas criadas son al mismo tiempo la esposa del bobo, con lo que intervienen directamente en la burla de su propio marido, o mejor aún en las clásicas reyertas familiares». «Introducción» a Lope de Rueda, *Pasos*, ed. de José Luis Canet, Madrid, Clásicos Castalia, 1992, pp. 64-65.