

Cartografías Hispánicas

Literatura y Cultura

Germán Brignone
Mabel Brizuela
María Teresa Toniolo
René Vijarra
(editores)





CARTOGRAFÍAS HISPÁNICAS

Literatura y Cultura

Germán Brignone
Mabel Brizuela
María Teresa Toniolo
René Vijarra
(editores)

Facultad de Filosofía y Humanidades
Universidad Nacional de Córdoba

••
Área de
Publicaciones

8offyñ
AÑOS
Facultad de Filosofía y Humanidades



unc

Cartografías hispánicas: literatura y cultura / editores Germán Brignone ... [et al.]. - 1a ed. - Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba. Facultad de Filosofía y Humanidades, 2026.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-950-33-1944-4

1. Literatura. 2. Literatura Española. 3. Cultura Europea. I. Brignone, Germán

CDD 800

2026 © Germán Brignone, Mabel Brizuela, María Teresa Toniolo, René Vijarra

2026 © Área Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades

Maquetación y diseño: Mariana Valdez / mariana.valdez@unc.edu.ar

Área Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades

Jefe Área Publicaciones: Jeremías Corazza

Comunicación institucional: Paloma Braverman

Diseño y arte de portada: Manuel Coll

Diagramación y diseño de interior: María Bella y Luis Sánchez Zárate

2026

Facultad de Filosofía y Humanidades - Universidad Nacional de Córdoba

Decana: Alejandra Castro

Vicedecana: Andrea Bocco

<https://ffyh.unc.edu.ar/publicaciones/>

Facultad de Lenguas - Universidad Nacional de Córdoba

Decana: Graciela Ferrero

Vicedecano: Fabián Negrelli

<https://www.lenguas.unc.edu.ar/>

Asociación Argentina de Hispanistas

<https://www.aahispanistas.org/>

Hecho el depósito que prevé la ley 11.723

ISBN

La sutileza de los vínculos literarios en *El muerto disimulado* de Ángela de Acevedo

Mayra Ortiz Rodríguez

Ce.Le.His., INHUS / Universidad Nacional de Mar del Plata
mayra@mdp.edu.ar

Resumen

Ángela de Acevedo fue una dramaturga barroca de origen portugués de cuya producción se conservan tres obras, todas ellas compuestas en castellano: una comedia hagiográfica sobre Santa Irene, titulada *Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen*; una pieza de culto mariano, donde esta temática se fusiona con el enredo, titulada *La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén*; y otra comedia específicamente de enredo, titulada *El muerto disimulado*. Esta última es la única de sus obras conservadas de tema profano y, al estar datada hacia fines del siglo XVII, presenta ciertos giros sobre la construcción del enredo y de los personajes, los cuales operan como indicios de que el modelo teatral característico del Siglo de Oro ya iba camino a resultar obsoleto. Este trabajo propone un análisis acerca de las alusiones y vínculos intertextuales que se presentan a lo largo de esta pieza teatral así como de las imbricaciones de estos operadores de sentido con los giros innovadores postulados, de manera tal que, con sutileza, se permite entrever la detallada enciclopedia que poseía la dramaturga acerca de los saberes de su tiempo.

Palabras clave: comedia, Barroco, Ángela de Acevedo, intertextos, enciclopedia

Abstract

Ángela de Acevedo was a Baroque playwright of Portuguese origin. There are three pieces preserved by her authorship, all composed in Spanish: a hagiographic comedy about Saint Irene, entitled “Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen”; a Marian cult piece, where this theme merges with the plot, entitled “La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén”; and another specifically intriguing comedy, entitled “El muerto disimulado”. This last is the only one of her preserved works with a secular theme and, dating from the late 17th century, presents certain twists in the construction of the plot and the characters, which serve as indications that the theatrical model characteristic of the Golden Age was already becoming obsolete. This work proposes an analysis of the allusions and intertextual links that appear throughout this play, as well as the interweaving of these operators of meaning with the postulated innovative turns of phrase. This approach, in such a way that it subtly provides a glimpse into the detailed encyclopedia that the playwright possessed regarding the knowledge of her time.

Keywords: comedy, Baroque, Ángela de Acevedo, intertexts, encyclopedia

Como punto de partida, pondremos en consideración que desde fines del siglo XVI y durante todo el siglo XVII, en España se advierte una creciente proliferación de la literatura escrita por mujeres. Esta se ve favorecida no solo por el uso ya difundido de la imprenta sino también por una serie de factores socio-culturales, entre los que se destacan el marcado aumento de la alfabetización femenina así como la consolidación de mecanismos de sociabilidad de la práctica literaria (entre los que se cuenta el incremento de las justas y certámenes poéticos, en los que las escritoras participaban activamente). Claro que esta creciente participación de la mujer en la vida literaria no fue repentina, sino que presentó una gradualidad que ha dado a los críticos un material de base para determinar una posible periodización: si hacia 1600 las escritoras publicaron mayormente obras devotas o morales (consideradas lecturas propias de mujeres o de sus funciones sociales), a partir de las décadas del veinte y del treinta, los géneros se ampliaron y dieron lugar al teatro, la novela y los tratados educativos compuestos por mujeres. Esta división en etapas se sustenta, entonces, tanto en la visibilidad como en la producción crecientes. Las compositoras de teatro profano, de este modo, encontraron en las subsiguientes décadas del siglo XVII un asidero para su trabajo dramático; no obstante, no corrieron la misma suerte que sus pares varones, evidentemente, ni en la cantidad de publicaciones ni en su preservación y estudios posteriores.

El recorrido vital de Ángela de Acevedo no solamente es, como el de buena parte de las dramaturgas del Siglo de Oro, una gran incógnita, sino que en este caso hay una particularidad que baña de misterio y ambivalencia toda su existencia. Es que hay dos miradas contrapuestas por parte de la crítica acerca de la biografía de esta autora, conformando perspectivas disímiles que la ubicarían, incluso, en entornos diferentes, más allá del consenso acerca de su procedencia portuguesa. Por una parte, las investigadoras más reconocidas y con mayor trayectoria en el estudio de la dramaturgia de mujeres en los siglos XVI y XVII coinciden en sostener el hecho de que Ángela de Acevedo fue dama de compañía de Isabel de Borbón, esposa de Felipe IV, lo que la sitúa en la corte española entre 1619 y 1644.

Según María Isabel Barbeito (2003), la reina mostró especial afecto hacia ella, a quien supone que se llevó consigo a la corte española en la década de 1610 cuando, siendo muy joven y recién casada con el futuro monarca, fueron presentados por el rey Felipe III en Portugal, donde el padre de Ángela de Acevedo servía como hidalgo en la Casa Real.

Alba Urban Baños comulga con esta perspectiva, por lo que cree que la dramaturga fue una niña de muy pocos años cuando la reina se la llevó consigo a Madrid (2014, p. 63). Teresa Ferrer Valls (2006), por su parte, indica que si bien apenas existen datos que nos permitan reconstruir su biografía, los pocos que se conservan la ubican en un entorno social aristocrático y cortesano, que debió de facilitar su relación con el mundo de las artes e incluso con el teatro, amparado por el patrocinio de Felipe IV; hay un consenso además en la premisa de que contrajo

matrimonio en Madrid con un caballero de origen noble y al enviudar regresó a Portugal donde se retiró, junto con una hija, a un convento de religiosas hasta su muerte.

El origen de estas consideraciones biográficas puede ubicarse en los datos expuestos en la *Bibliotheca Lusitana* de Diogo Barbosa Machado (1741, p. 175), y su planteo se retomó y profundizó por las investigadoras referidas así como por otros estudiosos como Fernando Doménech (1996, p. 403; 1999, p. 5) y Juana Escabias (2013, p. 43). Siguiendo esta perspectiva, Nieves Baranda Leturio sostiene que Ángela de Acevedo es integrante de la llamada *segunda generación* de escritoras del Siglo de Oro, es decir, las nacidas aproximadamente entre 1590 y 1605, y cuyas obras empiezan a publicarse a partir de 1630; esto implica que constituye parte de un grupo de mujeres que “conocen desde su infancia la presencia pública de escritoras” (2005, p. 167), de manera que el camino andado por una serie de precursoras proporciona a las nuevas escritoras una base relativamente sólida para la consolidación de un rol legitimado o, al menos, para alcanzar la posibilidad de que su discurso sea escuchado y sus obras, publicadas y difundidas (Tacón García 2020, p. 137).

Desde otro ángulo, Serena Provenzano procuró demostrar, partiendo de lo que ella denomina una “rigurosa labor de archivo (...) a partir de unos datos objetivos sobre su trayectoria vital” (2019: p. 82), que Ángela de Acevedo no pertenece a este grupo generacional ni fue dama de la reina Isabel de Borbón en la Corte de Madrid: su estudio apuntaría a que nació entre 1660 y 1670 y que pertenece, por lo tanto, a una cuarta generación de dramaturgas; lo que es más curioso, es que sostiene que jamás llegó a abandonar su Portugal natal.

Frente a esto, surgen dos cuestiones: la primera, ninguno de los mencionados investigadores de renombre recoge estos postulados. Solo Antía Tacón García (2020 y 2021) recupera tangencialmente esta premisa, pero sin adherir con rigor a ella. Por otro lado, cabe cuestionarnos cómo y por qué una escritora que jamás habría dejado Portugal y que habría escrito más de medio siglo después de la independencia de esa nación, opta por componer comedias en un perfecto castellano, más allá de que estudiosos como Alba Urban Baños recuerdan la extensión del castellano como idioma del teatro en territorio luso en la época (2014, p. 116, nota 68). Llamativamente, Acevedo hace un uso infrecuente de términos en portugués (tal como señala Scott Soufas 1997) y, cuando emplea lusismos, lo hace con un marcado carácter metalingüístico y reflexivo. A modo de ejemplo, veremos el siguiente fragmento de uno de los personajes femeninos:

JACINTA

Con esto nos despedimos,
si el saudoso, yo más saudosa;
que es cierto que a quien se queda,
mas las saudades ahogan.

No repares en la frase
que de ausencia este síntoma
solamente se declara
cuando en portugués se nombra. (II, vv. 353-360)¹

Saudade es un concepto complejo que aún hoy en día es motivo de debate entre traductores, únicamente comprensible en su completud en su idioma original, dado que no puede reducirse a las nociones de *nostalgia* o *añoranza*. Es decir, Acevedo emplea un término muy propio del portugués y se toma la licencia de dirimir sobre su uso, no casualmente, siendo que es un concepto complejo que no habilita una linealidad respecto de su equivalencia en castellano.

En definitiva, esta disquisición tan vigente acerca de la biografía de la dramaturga no hace más que abrir nuevos interrogantes acerca de su trayectoria vital así como de los motivos y proyecciones de su producción dramática. De Ángela de Acevedo se conservan tres obras teatrales:

- una comedia hagiográfica (usando la terminología de la época, una comedia de santos) donde se dramatiza la vida de Santa Irene y un consiguiente origen toponímico, titulada *La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén*;
- una comedia de culto mariano, donde esta temática se fusiona con el enredo, titulada *Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen*, obra que desde el mismo título pone de manifiesto la hibridez de asuntos que toca, pues aun teniendo características propias de la comedia de capa y espada -donde los rasgos de ludopatía de uno de los personajes masculinos influyen sustancialmente en la intriga amorosa-, la acción dramática se encuadra en un marcado discurso de exaltación mariana, más propio de los dramas religiosos que de las comedias profanas.
- y otra específicamente de enredo, titulada *El muerto disimulado* (para la clasificación se sigue la perspectiva de Urban Baños 2014).

La crítica ha especulado, obviamente, con la posibilidad de que hayan sido representadas en la corte durante la etapa en que Ángela de Acevedo sirvió a Isabel de Borbón, y “Todas se suponen publicadas en vida de la dramaturga, aunque ninguna lleva lugar ni fecha de impresión” (Ferrer, 2006, p. 15). En esta ocasión nos ocuparemos, entonces, de *El muerto disimulado*, la única obra conservada de Ángela de Acevedo de tema netamente profano; como veremos, el

¹ Para los segmentos citados de las obras de Acevedo, se sigue la edición de Scott Soufas (1997). También se emplea esta edición para los fragmentos de la obra de Ana Caro de Mallén.

hecho de que no ofrezca datos editoriales ha sido basamento para grandes especulaciones tanto respecto de su datación como de su ambientación dramática.

En principio, contamos con la edición *suelta*, esto es, sin componer un volumen antológico mayor, y sin mayores datos editoriales que se conserva en la Biblioteca Nacional de España. Y, en lo que respecta a ediciones modernas, recién en 1997 apareció la primera de ellas, a cargo de Teresa Scott Soufas por la editorial University Press of Kentucky. Este volumen aglutina varias obras de diversas dramaturgas: las tres de Acevedo, más dos de Ana Caro de Mallén, una de Leonor de la Cueva, otra de María de Zayas y fragmentos textuales de una composición de Feliciano Enríquez de Guzmán. Evidentemente, al incorporar tantas obras en una sola publicación, esto opera en algún punto en detrimento de la profundización del aparato analítico que ofrece; entonces, si bien cuenta con una escueta introducción y algunas notas, el verdadero valor está en la transcripción de los originales, con una modernización tipográfica. Esta edición además surge en un contexto en el que -curiosamente y a lo largo de los últimos años de la década del '90 y de los primeros del siglo XXI- también aparecen algunos estudios de la dramaturgia femenina áurea, incluyendo a Ángela de Acevedo, por parte de investigadores norteamericanos de distintos centros académicos. Este llamativo interés, según notó Teresa Ferrer, llegó al punto de consolidar la representación de *El muerto disimulado*: en 2006, manifestó haber tenido noticia de que poco tiempo atrás se había realizado una puesta en escena por parte de un grupo de teatro del Siglo de Oro de la Universidad de Brigham Young (Utah, USA).

En segundo lugar y solo un par de años después, en 1999, vio la luz un volumen a cargo de Fernando Doménech, que aglutina dos obras de Ángela de Acevedo: *La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén* y *El muerto disimulado*. Esta edición no apunta al rigor filológico sino que se enmarca en las publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, y presenta un somero prólogo que pone énfasis en gran medida a cuestiones vinculadas a la escenificación. Asimismo, Alba Urban Baños (2015) cuestiona la perspectiva de este investigador en dicho paratexto, en lo que atañe a la datación de la obra: como veremos en breve, sostiene que Doménech efectúa una importante errata interpretativa.

En tercer lugar, existe una edición más nueva aún, cuyo eje articular es la traducción al inglés, dado que es una publicación bilingüe a cargo de investigadoras estadounidenses pero que recurren a una editorial inglesa: la edición está a cargo de Valerie Hegstrom y la traducción de Catherine Larson, por Liverpool University Press. Además del énfasis en aspectos terminológicos, en su introducción, al igual que en la edición referida previamente, se abordan cuestiones escénicas (como la disposición y el movimiento de los personajes, la construcción del *set* y la *performance*).

En definitiva, el rigor filológico-analítico en torno a las ediciones de esta pieza podría ser

revisitado y profundizarse. Pero, lo que es más interesante aún, es que así como existían miradas contrapuestas acerca de la biografía de la autora, también hay perspectivas antitéticas en torno a la fecha de ambientación de esta obra dramática y a los referentes históricos que evoca.

Según Juana Escabias (2013, p. 43), las piezas de Acevedo fueron compuestas con anterioridad a 1640, y probablemente representadas en la Corte de Madrid. En cambio, F. Doménech sugiere que la autora probablemente “escribió sus obras en fecha posterior, dentro de un Portugal independiente, y que su exaltación de las tierras portuguesas es precisamente la expresión del orgullo de la libertad recién conquistada” (1999, p. 7). Sostiene, por varias referencias históricas que encuentra en *El muerto disimulado*, que debió componerla después del año de 1640 e interpreta que la obra de Acevedo refiere a la existencia de un rey de Portugal y no a la figura de una regente, como la hubo durante los años anteriores a esta fecha. El investigador considera un dato que, según su perspectiva, serviría para fechar esta comedia sin margen de error: para él, hay una constante alusión a una expedición de la flota portuguesa a Saboya (hoy norte de Italia, ocupaba un lugar crucial por el acceso que brindaba al norte europeo) para acudir al socorro de Niza. Si bien no puede datar este hecho de armas con seguridad, considera que debía ubicarse dentro de las Guerras entre Francia y España en el período de 1636 a 1659. Teresa Scott Soufas sostiene una perspectiva semejante.²

Alba Urban Baños (2015), como contrapartida, estipula con firmeza que el planteo de F. Doménech expresa una contradicción histórica: si la comedia se escribe una vez que Portugal consigue independizarse de España y su acción se inscribe tras este hecho histórico, no es posible que la armada lusitana que se dirige a Saboya formara parte del ejército español. Esta cuestión se enlaza con un problema que esta estudiosa considera de carácter interpretativo: de acuerdo con su perspectiva, en la comedia nunca se dice que la armada portuguesa va a Saboya para acudir al socorro de Niza; es más, nunca se menciona de hecho que vayan en socorro de un territorio asediado o que fueran a participar en batalla alguna. Urban Baños cuestiona el contexto bélico al que refieren los otros investigadores, porque esa *ocasión lucida* en la que participó la armada lusitana y en la que además hace demostración de su gala, según ella, indudablemente no era una situación de batalla. A modo de ejemplo, en los siguientes versos se describe este evento de índole militar pero no bélica:

2 Esta investigadora establece la siguiente precisión: “Armada de Saboya: A reference to one of the many Spanish military campaigns in the late sixteenth century and on into the seventeenth for control of northern Italian regions, including the Duchy of Savoy, that provided strategic access to the Low Countries during a period when Portugal was part of Spain (1580-1640)” (Scott Soufas 1997: 316).

Una vuelta, poco más,
en su radiante carroza
ha dado a los doce signos
el bello hijo de Latona
después que para la empresa
más lucida y más hermosa
que han admirado los siglos
y advertido las historias
en que las naciones todas
confunde la envidia a pasmos,
a sustos la fama asombra,
poniendo de portuguesa
en la armada de Saboya
el Non Plus Ultra a sus timbres
y a su primor la corona,
concurrió de todo el reino
la nobleza más famosa
a emplear su gallardía
en ocasión tan heroica,
y entre muchos caballeros
que se hallaron en Lisboa
en esta Corte, ventaja
de las corte de la Europa,
fue Clarindo [...] (v. 193-217)

De acuerdo con la investigadora, esta empresa *muy lucida y muy hermosa* es la embajada que en 1682 Portugal envió a Niza en busca de Víctor Amadeo II, Duque de Saboya, con el propósito de acompañarlo junto a la que sería su esposa, su prima Isabel Luisa Josefa, infanta de Portugal y única heredera al trono de ese país. La gran Armada real fue calificada de *tan pomposa como poderosa*, y estaba formada por 12 naves y cerca de 6000 hombres (Urban Baños, 2015, p. 6).

La fecha de composición de la comedia sería, entonces, entre julio de 1682 -un mes después de la llegada de la armada a Saboya- y diciembre de ese año -momento en el que se difunde la ruptura de la promesa de matrimonio entre los jóvenes. Por este motivo, claramente la dramaturga no haría ninguna referencia ni a la embajada ni a la unión de lo que ella llama el *primor saboyano* con la corona portuguesa una vez que se supiera que la boda de la infanta no iba a

celebrarse. Posiblemente la obra fuera compuesta para ser representada durante los festejos de las bodas y, una vez cancelada esta unión, fuera olvidada.

De esta manera, contamos con un extenso rango de varias décadas en las disquisiciones acerca de los eventos referidos en el constructo dramático de *El muerto disimulado*. En este panorama de vacíos de información y de perspectivas biográficas y referenciales contrapuestas, cabe cuestionarnos: ¿qué lazos establece esta obra con el teatro español de su tiempo?

El muerto disimulado, más allá de su referida catalogación genérica, presenta un giro sobre la construcción del enredo: en esta pieza, no está constituido por la conquista amorosa, sino por la venganza de una dama, urdida no sobre su propio honor (mecanismo habitual en el teatro áureo), sino a partir de la presunta muerte de su hermano. Para ello, el recurso empleado es el ya lexicalizado disfraz masculino, con un giro renovador: el presunto muerto se disfraza a su vez de dama para vengarse y también para controlar a su amada. Pero otra variación sustancial radica en el hecho de que el enredo se encuentra distribuido sobre tres ejes, cada uno de ellos asentado sobre la figura de una de las damas protagónicas, y estos ejes se imbrican armónicamente en dependencia mutua. Por un lado, se encuentra Jacinta, dama signada por la fidelidad hacia su amado aún con el conocimiento de su supuesta muerte, que se opone sostenidamente al mandato del matrimonio ejercido por su padre; por otro lado, Lisarda, que se caracteriza como Lisardo para actuar combativamente en la búsqueda de la venganza por la aparente muerte fraterna y reivindica una y otra vez no solo su accionar sino el valor de su palabra, aunque acaba enamorada del presunto asesino; y finalmente Beatriz, hermana de este homicida que lucha hasta indecorosamente por sostener un vínculo con un caballero de condición inferior. Entre estos personajes femeninos potentes y que vulneran normas que se consideraban insoslayables, el rol protagónico femenino se encuentra diseminado sobre tres pilares que, a su vez, van a conformar los cimientos de la acción dramática.

Los giros que ofrece Acevedo sobre el modelo teatral de la comedia nueva son variados y numerosos, aspecto bastante lógico si consideramos la teoría de la composición de esta pieza sobre finales del siglo XVII, cuando el auge de dicho modelo ya había quedado atrás y su práctica, antaño abundante, estaba cayendo en desuso. No obstante, la escritora muestra un interés particular en autopositionarse dentro del conjunto de poetas modernos, y curiosamente emplea la voz de los graciosos para hacerlo: por ejemplo, en otra de sus obras (*La margarita del Tajo*), la dramaturga hace guiños al público ponderando su propio manejo del lenguaje, como cuando, tras escuchar a su amo, el criado llamado Etcétera le replica aconsejándole concisión, en una intervención que apunta irónicamente a la pericia escrituraria:

Bien pudieras,
señor, en mi nombre mesmo
decir todo lo demás,
para decirlo de menos;
y no estar con letanías,
digresiones y progresos,
hipérboles, elogios,
y otros encadenamientos,
que son invención prolija
de los poetas modernos,
para pulir sus razones
y hermostear sus conceptos.
(vv. 425-436)

Sirviéndose del gracioso y de su visión burlesca respecto a la expresión pasional de su amo, Acevedo se inscribe a sí misma entre esos poetas modernos. Y, en *El muerto disimulado*, de modo similar, efectúa una proyección sobre su imagen de escritora hasta de carácter luciferino dado el ingenio del entramado, a través del criado Papagayo:

¿qué diablo de poeta.
maquinó tantos delirios?
Parece cosa de sueño;
¿han ustedes esto visto?
¿En que ha de parar aqueste
de confusiones abismo?
Mucho tengo que contar
si de esta bien nos salimos. (vv. 3128-3135)

Respecto de los enlaces que se establecen en esta obra con las composiciones de otros dramaturgos de la época, María Isabel Barbeito (2003) ya ha notado la influencia calderoniana en la producción de Acevedo, que se vislumbra en *El muerto disimulado*, aunque con ciertos giros. Por ejemplo, el personaje correspondiente al rol del viejo -de acuerdo con al listado de *dramatis personae* inicial-, Don Rodrigo, inaugura la acción dramática irrumpiendo en escena cuchillo en mano, rompiendo a las claras la pauta de decoro escénico, en busca de asesinar a Jacinta, su única hija, dado que ella no acepta casarse. Lejos de la sabiduría clásica de su rol, se reconoce

poseedor de cólera y es muy inestable en sus emociones; luego se calma, proclama actuar por amor filial y, es en esa instancia, cuando manipula el tópico por antonomasia de *La vida es sueño*: el del libre albedrío. Tras indicar a su hija que espera “que ajustes tu obediencia / a querer lo que yo quiero” (vv. 59-60), en un extenso parlamento de anclaje bíblico sobre la obediencia a la autoridad paterna le aclara de inmediato “que es muy tuyo tu albedrío”, en una abierta maniobra sobre este tópico que se expone al extremo al cerrar la escena con la sentencia “O Jacinta ha de casar / o Jacinta ha de morir” (vv 143-144).

Estos giros en torno a tópicos y abordajes también pueden observarse con respecto a otros dramaturgos y obras con los que esta pieza de Acevedo establece vinculaciones. Recordemos por caso *Las Bizarrias de Belisa*, última comedia fechada de Lope de Vega donde la protagonista da comienzo al desarrollo dramático con una llamativa entrada vestida de luto que luego devela se debe a que, al sentirse atraída por un galán, considera que quien ha muerto es su libertad. De modo paralelo, en *El muerto disimulado*, Jacinta, durante la escena antes mencionada, insiste en la idea de que su padre es un tirano dado que quiere sacarle su bien máspreciado: su libertad. Pero los puntos de contacto entre ambas obras y ambos personajes femeninos van un poco más allá. Tanto Belisa como Jacinta, a poco de inaugurada la acción, pronuncian un extenso parlamento sobre el momento en el que conocieron a su amado, y ambas relaciones presentan una serie de elementos en común: este parlamento está dirigido a otra mujer de confianza; el personaje masculino se recrea como objeto de deseo y la mujer deseante, en principio, resulta ignorada por la mirada del hombre; hay un lamento continuo por la pérdida de la libertad y, en el marco del relato, se refiere que el galán es atacado por otros hombres. Asimismo, las damas se enfadan ante un noble de mayor jerarquía que las corteja y que, en su rol de pretendiente, les envía una serie de cartas. Evidentemente, hay un marcado contacto y hasta diálogo entre el personaje de Acevedo y la protagonista de Lope, que aquí no se desarrolla por cuestiones de espacio pero que resulta bastante revelador.

Esta proclama por la libertad de forma bastante jactanciosa en boca de una mujer es una de las muestras, además, de su inscripción en una genealogía de personajes femeninos disruptivos. Uno de los investigadores estadounidenses antes mencionados que se abocaron al estudio de composiciones dramáticas a cargo de mujeres en el Siglo de Oro español, John Gabriele, bosquejó algunas posibles líneas de contacto entre la obra de Acevedo y otras piezas de su época dada esta disrupción. Sostiene que en *El muerto disimulado* se propone un argumento alternativo respecto del comportamiento esperado por parte de una dama y que versa sobre una equidad de género, que también aparece en personajes femeninos de autores masculinos, sentido en el que efectúa una filiación con Laurencia, de la *Fuenteovejuna* de Lope de Vega. Siguiendo una lectura similar, también sostiene que hay heroínas de autoría masculina que inicialmente manifiestan su oposición al matrimonio, aunque luego terminan casándose después de asegurar

su propia elección, y por esto la liga con *Marta la piadosa* de Tirso de Molina. Además, ubica al personaje de Jacinta en una serie de protagonistas que se hacen cargo de sus propias vidas.

Pero hay otro lazo, quizá de mayor envergadura y especificidad, que se establece con potencia respecto de otra de las dramaturgas del Siglo de Oro: Ana Caro de Mallén, de quien se han conservado dos obras: *El Conde Partinuplés* y *Valor, agravio y mujer*. En una lectura simple, podemos señalar que la primera de estas comedias, ambientada en Constantinopla y de carácter legendario, también da comienzo con una mujer instigada con violencia a casarse (esta vez es la emperatriz persuadida por sus nobles, al borde del levantamiento por su negativa previa) y que, si bien también tiene la poco frecuente posibilidad de elegir, del mismo modo ningún pretendiente le parece viable, de manera que se trata de personajes femeninos que procuran elaborar una alternativa argumental a aquello que se le quiere imponer. Pero es con la otra obra de Ana Caro que este lazo interdramático se vuelve más potente: *Valor, agravio y mujer*³ ofrece una protagonista que transita la enorme mayoría de la obra caracterizada como varón para vengar su honor, pero, a diferencia del uso del disfraz masculino tan frecuente y efectivo en la comedia áurea, aquí la dama cuenta con una bravura constante que le es propia más allá de su indumentaria, que va a proclamar con intensidad en una frase ya paradigmática cuando se desliza la posibilidad de que su temperamento se deba al atuendo: “¡Yo soy quien soy!” (vv. 508). Así, el personaje de Leonor no solo se convierte en Leonardo sino que pasan a ser una entidad dual verdaderamente orgánica, dejando paso así al cuestionamiento sobre las convenciones sexogénicas dado que el cambio de vestuario así como el cambio de mirada de los demás ponen en evidencia que la identidad no es más que una construcción⁴. Leonor/Leonardo es un personaje complejo y ambiguo, signado por la autosuficiencia, la manipulación y la direccionalidad respecto del resto de los personajes. Acevedo recupera esta dualidad, y la dama que –igual que en la obra de Caro– procura vengarse por mano propia dado el presunto asesinato de su hermano, se convierte en Lisarda/Lisardo, con igual fluidez en la adopción identitaria y con igual bravura, lo cual también es conducente al planteo acerca de la construcción genérica. Sobre esta cuestión, un personaje muy logrado, el criado llamado Papagayo, va a enunciar: “porque hay mujeres Lisardos, / y hay también Lisardas hombres” (vv. 736-737).

Pero *El muerto disimulado* ofrece un escalafón más en disrupción: el supuesto asesinado también va a emplear el disfraz intergenérico, es decir, de Clarindo va a ser Clara, para develar a su atacante y para probar la fidelidad de su amada. Este uso del disfraz, poco frecuente en la literatura áurea –más bien una rareza–, se potencia dado su empleo extenso a lo largo de toda la obra, dados los juegos de atracción homoerótica que habilita y también dada la apertura que ofrece a objetar quiénes son los personajes verdaderamente fuertes y dónde radica esa fortaleza.

³ Para un análisis exhaustivo del rol femenino en esta obra, véase Ortiz Rodríguez 2021.

⁴ Un estudio muy productivo sobre esta cuestión es el de Mario Ortiz (2005).

Como cierre, cabe referir, entonces, que Ángela de Acevedo no se vale de la exposición explícita de su conocimiento literario ni de las redes que establece con el resto de la producción escrituraria de su tiempo. Observamos en sus predecesoras una necesidad -evidentemente vinculada a la autolegitimación y a la búsqueda de ostentación enciclopédica- de efectuar referencias manifiestas a otros autores. Por ejemplo, en la obra de Ana Caro recién aludida, donde desde las primeras escenas se indica, por un lado, una alusión a Cervantes, por otro, a Luis de Góngora:

JUAN:

¡Escucha, oye!

TOMILLO:

¿Que he de oír? ¿Hay algún paso
de comedia, encanto, bosque
o aventura en que seamos
yo Sancho, tú don Quijote
porque busquemos la venta,
los palos y Maritornes?
(vv. 131-136)

JUAN:

Mas porque de una vez sepas
cuál es mi patria, nació
don Luis de Góngora en ella,
raro prodigio del orbe
que la castellana lengua
enriqueció con su ingenio
frasis, dulzura, agudeza.
(vv. 268-274)

Como contraparte, Acevedo no hace una mención explícita de autores ni de obras con los que enlaza, pero en su entramado dramático aparece palpitante, con toda la fuerza de la sutileza, un conocimiento acabado del campo literario de su tiempo, y específicamente de la dramaturgia, a tal punto que ofrece giros que le son particulares, en los que se apropia de la materia teatral conocida, la reformula y la resignifica. Es por estos motivos que en el replanteo actual que atraviesa el canon del Siglo de Oro, esta escritora debe considerarse como una parte significativa con un potencial específico, al margen, como ha sucedido con tantas otras escritoras a lo largo de los siglos, de los silencios que su trayectoria representa.

Referencias bibliográficas

- Acevedo, Ángela de [S. XVIII?] [s.l., s.n., s.a.] *Comedia famosa el muerto disimulado. Por Doña Angela de Azevedo*, Madrid: Biblioteca Nacional de España, Sig. T/19049.
- Azevedo, Ângela de (2018). *El muerto disimulado / Presumed Dead*, by. Edition by Valerie Hegstrom. Translation by Catherine Larson. Liverpool: Liverpool University Press.
- Baranda Leturio, Nieves (2005). *Cortejo a lo prohibido. Lectoras y escritoras en la España moderna*, Madrid: Arco Libros.
- Barbeito Carneiro, María Isabel (2003). "Mujeres peninsulares entre Portugal y España". *Península: Revista de estudios ibéricos*, nº0, pp. 209-224.
- Barbosa Machado, Diogo (1741). *Bibliotheca lusitana historica, critica, e cronológica*. Officina de Antonio Isidoro da Fonseca.
- Caro de Mallén, A. (2015). *El conde Partinuplés*, ed. Juana Escabias. Madrid: Esperpento Ediciones Teatrales.
- Caro de Mallén, A. (2020). *Valor, agravio y mujer*. Edición y prólogo de Rodríguez-Rodríguez, Ana M. Madrid: Instituto Cervantes, Colección "Los Galeotes de Almagro".
- Doménech, Fernando (1996) "Autoras en el teatro español: siglos XVI-XVIII», en *Autoras en la historia del teatro español (1500-1994)*, ed. de Juan Antonio Hormigón, Madrid, ADE, vol. 1, pp. 391-604.
- Doménech, Fernando (1999). Ángela de Acevedo, *La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén / El muerto disimulado*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.
- Escabias, Juana (2013). *Ana Caro Mallén: reconstrucción biográfica y análisis y edición escénica de sus comedias*, Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Ferrer Valls, Teresa (2006). "Decir entre versos: Ángela de Acevedo y la escritura femenina en el Siglo de Oro", en S. Gil-Albarellos y M. Rodríguez Pequeño (eds.), *Ecos Silenciados. La mujer en la literatura española. Siglos XII al XVIII*, Segovia: Fundación Instituto Castellano y Leonés de la lengua, pp. 213-241.
- Gabriele, John P. (2008) "Engendering narrative equality in Ángela de Azevedo's "El muerto disimulado"" *Bulletin of the Comediantes*, Vol. 60, Nº 1, pp. 127-138.
- Ortiz, Mario (2005), "Yo, (¿) soy quien soy(?)": La mujer en hábito de comedia en Valor, agravio y mujer", *Vanderbilt E-Journal of Luso-Hispanic Studies*, 2.
- Ortiz Rodríguez, Mayra. (2021) "Valor, agravio y mujer: Ana Caro de Mallén y la voz femenina en el teatro" en *Revista Melibea*. Mendoza: UNCuyo: Centro Interdisciplinario de Estudios sobre las Mujeres. Vol. 14, pp. 46-58.
- Provenzano, Serena (2019). "La carrera vital de Ángela de Azevedo. Estado de la cuestión y nuevas aportaciones". *Anagnórisis: Revista de investigación teatral* (19), pp. 78-100.
- Scott Soufas, Teresa (ed.) (1997), *Women's Acts. Plays by Women Dramatists of Spain's Golden Age*, Lexington: The University Press of Kentucky.
- Tacón García, Antía (2020) "La criada en las comedias de Ángela de Acevedo". *Arte Nuevo*, vol. 7, marzo-febrero, pp. 135-158.
- Tacón García, Antía (2021) "Un manuscrito de La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén, de Ángela de Acevedo", *Janus*, 10, pp. 277-295.
- Urban Baños, Alba (2014). *Dramaturgas seglares en la España del Siglo de Oro*. Universitat de

Barcelona: Departament de Filologia Hispànica.

Urban Baños, Alba (2015). “La empresa más lucida y más hermosa» de Portugal: clave histórica para la datación de *El muerto disimulado* de Ángela de Acevedo”. *Tiempo e historia en el teatro del Siglo de Oro: Actas selectas del XVI Congreso Internacional*. Aix-en-Provence: Presses universitaires de Provence.

Vega, Lope de. (2004). *Las bizzarrias de Belisa*. (E. García Santo-Tomás, Ed.). Madrid, Cátedra.