



Rui Miguel Ventura do Couto Tavares de Faria. "La criada en la obra dramática de Camões. Tradición clásica y potencialidades de lo cómico en lo femenino". *Circe, de clásicos y modernos* 29/2 (julio-diciembre 2025).

DOI: <http://dx.doi.org/10.19137/circe-2025-290208>

LA CRIADA EN LA OBRA DRAMÁTICA DE CAMÕES. TRADICIÓN CLÁSICA Y POTENCIALIDADES DE LO CÓMICO EN LO FEMENINO

Rui Miguel Ventura do Couto Tavares de Faria

[Universidade dos Açores]

[rui.mv.faria@uac.pt]

ORCID: 0000-0002-0529-9107

Resumen: El personaje de la criada es una figura con relativa presencia en el teatro cómico de la Antigüedad Clásica. Desde Aristófanes hasta Menandro, desde Plauto hasta Terencio, junto a la señora de la casa o la joven enamorada, está, por norma, la esclava cómplice y fiel. ¿De qué forma Camões recupera y recrea este tipo femenino en sus obras? ¿Reelabora los rasgos de la convención grecolatina? ¿O, por el contrario, rediseña el personaje de la criada reajustándolo a las circunstancias sociales de su tiempo y a los respectivos dictámenes artísticos-literarios? En el presente artículo, se pretende dar respuesta a estas cuestiones, a través de un análisis textual que destaque los puntos comunes y divergentes entre los modelos legados por la tradición de antaño y las criadas que intervienen en las tramas de las tres obras de Camões.

Palabras clave: Camões; teatro; criada; tradición; metamorfosis.

The maid in Camões' theatre. Classical tradition and the potential of the comic in the feminine

Abstract: The character of the maid is a figure with a relative presence in the comic theatre of Classical Antiquity. From Aristophanes to Menander, from Plautus to Terence, next to the mistress of the house or the young woman in love is, as a rule, the accomplice and



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons 4.0 Internacional
(Atribución - No Comercial - Compartir Igual) a menos que se indique lo contrario.

CIRCE N° 29/2 / 2025 / pp. 167-186

faithful female-slave. How does Camões recover and recreate this feminine type in his pieces? Does it rework the traces of Greco-Latin convection? Or, on the contrary, does it redesign the character of the maid, readjusting it to the social circumstances of his time and to the respective artistic-literary dictates? In this article, we intend to answer these questions, through a textual analysis that highlights the common and divergent points between the models bequeathed by the tradition of yesteryear and the maids that intervene in the plots of the three plays written by Camões.

Keywords: Camões; theatre; maid; tradition; metamorphosis

Introducción

El poeta del Renacimiento, Camões, sigue los preceptos de la *imitatio* y de la *aemulatio* y toda su obra es ilustrativa de esto. Si, en la épica, el autor portugués sigue de cerca la *Eneida* de Virgilio –lo que “*não o impede, porém, de estar muito atento às atualizações imitativas contemporâneas*” (ALVES 2005: 43)– y si, en la lírica, es evidente la imitación de los modelos grecolatinos –desde Safo hasta Horacio–, también en el teatro se operan la *imitatio* y, a veces, la *aemulatio* de las producciones dramáticas de la Antigüedad, habiendo, en este ámbito, tanto la reelaboración de paradigmas griegos como de paradigmas latinos. Pero, como afirma José Augusto CARDOSO BERNARDES, “*o teatro [camoniano] foi sendo sistematicamente relegado para um plano secundário, quer em termos de edição (surgindo normalmente acantonado num terceiro volume, juntamente com as Cartas) quer em termos de fortuna crítica, beneficiando, até hoje, de muito menos atenção do que a restante obra camoniana*” (CARDOSO BERNARDES 2011: 918). Por esa razón, es necesario prestarle el estudio debido.

Del conjunto de motivos antiguos - desde temas hasta formas, desde personajes hasta cuestiones de lenguaje - que, en la obra de Camões son sometidos a la *imitatio* y de los cuales, en algunos casos, resulta la *aemulatio*, la figura de la criada surge como reconfiguración de la esclava cómica de la tradición grecolatina. Es sobre este proceso que recae nuestro estudio. Así, en un primer momento, se impone presentar a la esclava en la comedia grecolatina, destacando los ejemplos más significativos de la *Archaiá*, de la *Nea* y de la producción latina, para, a partir de ahí, evidenciar los elementos que Camões imita en sus autos. A continuación, se analiza la reconfiguración del tipo cómico de la tradición antigua en las tres piezas camonianas, prestando atención a los personajes Solina, de la obra *Filodemo*, Brómia, del *Auto Chamado dos Enfatriões*, la Moza camareira y la criada Frolalta de la *Comédia d'El-Rei Seleuco*, como representa-

tivas de una *imitatio* fiel de los paradigmas tradicionales, pudiendo, en ciertos aspectos, tocar la *aemulatio*.

La esclava en la comedia grecolatina: configuración de un tipo cómico

Entrado en las potencialidades de las mujeres, la producción cómica de Aristófanes (c. 447–c. 385 a.C.) –de dimensión ampliamente política– ofrece un variado abanico femenino. Intervienen las damas de la alta sociedad ateniense, junto a ciudadanas de otros estratos sociales, como vendedoras de flores y posaderas. Algunas de las amas de casa y madres de familia se hacen acompañar de sus respectivas criadas y, en conjunto, tramitan artimañas y tejen esquemas ‘terribles’ y ‘temibles’; son, por lo tanto, capaces de todo para derrotar a quienes se les opongan: los hombres. Es lo que sucede en, al menos, tres de las once comedias que conservamos en su totalidad de aquel que es, para nosotros, el representante de la *Archaia*: *Lisístrata* y *Tesmoforias*, ambas representadas en 411 a.C., y *Mujeres en la asamblea*, de 389–388 a.C.

Además de la complicidad que se crea entre las señoras y las esclavas, en cuanto a la ejecución de las artimañas de actuación fuera del espacio doméstico –la huelga de sexo, en *Lisístrata*, la condena de Eurípides, en las *Tesmoforias*, y la gobernanza de la *pólis*, en *Mujeres en la asamblea*–, existe una connivencia a nivel de la intimidad. El hecho de que las señoras sean llamadas por sus maridos traidoras, astutas y adúlteras está consolidado en la tradición cómica, y ahí las esclavas continúan desempeñando un papel de cómplices, colaborando con los comportamientos –desviantes y reprochables– de las patronas. Es decir, la relación conyugal, que está en la esencia del recorrido vital de la mujer, queda de cierta forma condicionada por la intervención de las esclavas en favor de las señoras.

En el ámbito de la *Nea*, la inclusión de la esclava doméstica en la galería de personajes de las tramas de las comedias de Menandro (c. 342–291 a.C.) resulta del compromiso que el poeta asume con la representación de la cotidianidad del *oikos* en su sociedad contemporánea. Así, al lado y al servicio de las madres de familia, de las hijas casaderas e inocentes e incluso de la concubina¹, están la anciana nodriza y/o la criada atenta y fiel, quienes buscan, dentro de su respectiva condición, colaborar con las jornadas familiares y ayudar a los patrones y a las patronas en la resolución de los problemas que, por norma, constituyen el hilo conductor de las tramas menandrianas. Aparentemente, las funciones que desempeñan estos personajes femeninos se asemejan a las del congénere masculino. Sin embargo, la intervención de las esclavas en la acción cómica

1 Para un análisis profundo de la figura femenina –esposas, jóvenes y *hetairai*– en el teatro de Menandro, cfr. TRAILL (2008) y MARSCHALL (2013).

permite apreciar el *êthos* y el comportamiento de las mujeres atenienses y dar a conocer aspectos de la psicología femenina que resultan de la relación que habitualmente crean entre sí las patronas y las criadas: “*because women and slaves spent their lives together, intimacy could develop between mistress and slave*” (Cox 2013: 160).

En realidad, privadas de una vida social pública y activa, tanto las esposas y madres de familia como las jóvenes solteras ven en la figura de la nodriza o de la criada a la cómplice que, disponible y leal, les brinda ayuda, hace compañía y les informa sobre lo que sucede fuera de las paredes del *oikos*. En la Comedia Nueva,

since the scenes, by convention, are set out-of-doors, and respectable city women, especially unmarried girls, were required to stay inside, courtesans and slaves were the only females available to participate in the intrigue of this drama (POMEROY 1995: 139).

En la obra conservada de Menandro, hay cerca de media docena de sirvientes que participan en la acción: algunas tienen voz e interactúan con otros personajes –como Simica en el *Díscolo*, Dóris en la *Mujer del Cabello Rapado* y la vieja sirvienta de Clínias en el *Odioso*– mientras que otros actúan en silencio con las amas y/o amos –Sófrona, la esclava de Esmícrines y nodriza de Pánfila en la *Arbitración*, una cierta Plángon en el *Díscolo*, otra Sófrona en el *Héroe* y una criada anónima en la *Chica de Samos*–. Podemos ver que, comparativamente con el congénere masculino, la dimensión de las intervenciones de las esclavas es mucho menor. Pero, cuando se compara con las producciones de la *Archaiá*, de la cual se toma a Aristófanes como modelo, la presencia de este personaje femenino es más frecuente y su configuración adquiere una relevancia dramática que, al parecer, fue ensayada de forma tímida en el siglo anterior.

En la Nueva Comedia, independientemente de tener o no voz, la figura de la esclava se justifica por una razón clara: si hay patrona, hay criada. BLUNDELL señala que

most of the slaves employed in houses appear to have been female, and their jobs included shopping, cooking, cleaning, childcare and wool-working. In an affluent household some of the female servants had specialised roles, such as housekeeper, cook or nurse (BLUNDELL 1995: 146).

En términos relacionales, los vínculos entre las esclavas y los patronos no difieren significativamente de los que se desarrollan entre el esclavo y los señores. De la misma manera que el criado menandriano asume el papel de consejero y amigo fiel, en particular del joven amo, la esclava también desempeña la función de compañera y cómplice tanto de la patrona, sobre todo cuando asume el rol de ama de las jóvenes casaderas, como del patrón, cuando lo ayuda a resolver los problemas que perturban la armonía del *oikos*. Y a semejanza de

los esclavos que sufren amenazas de golpizas u otros castigos tortuosos por parte de los viejos patrones, las esclavas son igualmente víctimas de malos tratos. En estos contextos, el servicio doméstico parece ser un todo, sin diferenciación entre masculino y femenino.

Pero Menandro no deja de ensayar algunas novedades al integrar a la esclava en sus producciones; y lo hace mediante el establecimiento de duplas de actuación que se alejan de los modelos de la *Archaiá*. De hecho, las obras de Aristófanes no encuadran, de manera diversificada, a la esclava en una dupla cómica. Este *modus operandi* está reservado al esclavo. En la obra *menandriana*, la congénere femenina actúa, *grosso modo*, integrada en una dupla, llegando a hacer pareja con un esclavo para ayudar a resolver el argumento cómico o, entonces, uniéndose al patrón o a la patrona en una misión de coadyuvante. Así, si en algunos casos se recupera la tradición, en otros el poeta de la Nea se sirve de la esclava para establecer nuevas duplas cómicas, recreando los elementos convencionales con cierta sofisticación.

En el caso de la comedia latina, tanto Plauto (c. 230-c. 180 a.C.) como Terencio (c. 195-c. 159 a.C.) son herederos de una tradición consolidada por la Comedia Nueva. De todos modos, se impone una observación sobre la esclava en la producción de estos dos comediógrafos romanos, porque también ellos sometieron a la imitación y a la recreación esta figura dramática. En la obra plautina,

entre as personagens femininas destacam-se a jovem amada e a mãe ou esposa. Ao seu lado movem-se várias personagens secundárias, cujo papel se resume habitualmente a uma ou duas cenas; entre elas estão as escravas, que aparecem geralmente para revelar determinada informação e, sobretudo, para introduzir comicidade ocasional (PEREIRA DO COUTO 2006: 20).

De las veintiuna comedias conservadas de Plauto, destacamos, a modo de algunos ejemplos, a Brómia, la vieja esclava de Anfitrión, cuya intervención, al final de la obra, resulta de particular importancia, porque es ella quien, en defensa de su señora, le asegura al patrón que Alcmena, su esposa, siempre le fue fiel y honesta (*Amphitruo*, 1086-1130). Además de esta sirvienta, notoriamente cómplice y leal a la patrona, nos interesa destacar también a Estáfila, criada de Euclión, de la *Aulularia*, a quien le corresponde la función de “encubrir la deshonra de la hija de [su] patrón, que tiene el parto a la puerta” (*Aulularia* 75-76). Al igual que Brómia, Estáfila tampoco es una criada joven y, según palabras del patrón, “más deshonesto que esta vieja puedo garantizar que nunca he visto” (*Aulularia* 61-62), resaltando el carácter astuto de la sirvienta.

En otras obras de Plauto, como en *Casina*, la esclava de servicio, criada de Cleóstrata, llamada Pardalisa, sólo tiene una breve intervención, que confirma su papel de cómplice silenciosa de las artimañas y decisiones de la patrona; o en *Cestalaria*, obra en la que tenemos como esclava a Halisca, quien trabaja para la

alcovitera Melénis y es, en cuanto a relevancia en la trama cómica, un personaje meramente figurante.

Con relación a las obras de Terencio, el Africano, además de las consagradas figuras femeninas del universo doméstico,

otros personajes femeninos, como la vieja, la criada y la nodriza, por lo general tienen sólo papeles breves y secundarios. Su función se limita a ir a los recados, transmitir noticias o ayudar en el reconocimiento de la protagonista, pero carecen de rasgos individuales y el papel que desempeñan en la comedia por lo general es insignificante. Las únicas excepciones, que tienen un papel medianamente destacado, son Mísila en *La andriana* y Doriade y Pitíade en *El eunuco* (ROMÁN BRAVO 2001: 68).

De hecho, en *Andria*, Mísila es la vieja criada de Glicério y le asiste no sólo en las tareas que la vida doméstica impone, sino también en lo que respecta al cuidado personal de la patrona, porque esta última, viéndose obligada a la vida de cortesana, queda embarazada. En la escena de apertura del acto tercero, la criada recibe a la partera y le dice que “pocos hombres se encuentran que sean fieles a una mujer” (*Andria* 460) mostrando, así, no sólo su visión sobre los hombres, sino también la imagen que era tenida por todas las mujeres. Unidas, criadas y patronas, independientemente de ser señoras de familia o cortesanas, las figuras femeninas siempre tienen al hombre como un objetivo fuerte a someter. En este sentido, Mísila intercede por su patrona Glicério, protegiéndola y esperando que Pánfilo cumpla lo prometido: “mandar criar al niño que la joven diera a luz” (*Andria* 464).

En *Eunuco*, pieza considerada “la más plautina de las comedias terencianas” (ROMÁN BRAVO 2001: 449) las criadas Pitíade y Doriade ilustran naturalmente los rasgos convencionales de la *Nea* en términos de personaje-tipo. Son, además de intermediarias de los pedidos de las patronas, figuras que promueven lo cómico, tanto a nivel del lenguaje, como a nivel del carácter. Cuando se descubre que Pánfila fue violada por Quéreas –quien, disfrazado del esclavo eunuco Parmenón, logra infiltrarse en la casa de la cortesana–, las criadas se enfurecen contra el congénere masculino, el cual, inocente, teme lo peor. Ciertos diálogos entre Pitíade y Parmenón² muestran cómo las sirvientas son capaces de hacer todo por su señora. Están dispuestas a los más variados medios para restablecer la justicia y el orden. Por lo tanto, les corresponde la función de solucionar el(los) problema(s) de Pánfila, lo cual llega a suceder,

con el reconocimiento de Pánfila como ciudadana ateniense y la oportuna llegada del padre de Quéreas, que aprueba la boda de su hijo con Pánfila y que, a la vez, toma a Taide bajo su tutela, favoreciendo así los amores de su hijo mayor Fedrias (ROMÁN BRAVO (2001: 450).

2 Cfr. *Eunuco* 923-970; 1002-1024.

Cómplices, peligrosas, amigas leales y enemigas terribles, las esclavas/criadas de la tradición cómica grecolatina tienen un potencial dramático no sólo en lo escénico, sino también en lo cómico. Si en algunos casos, sobre todo en la fase preliteraria de la comedia y en gran parte de la producción de Aristófanes, la esclava aún tiene un lugar poco significativo, como personaje figurante, a partir de Menandro, esta *persona dramatis* logra cobrar vida y relevancia en la escena cómica y la producción latina no le fue indiferente.

La criada en la producción dramática de Camões: tradición clásica y recreación de los modelos antiguos

En la obra teatral de Camões, la criada es una figura que no pasa desapercibida. En las tres piezas que conocemos de su autoría, las criadas desempeñan funciones similares, pero también evidencian diferencias en las respectivas tramas cómicas, como si el dramaturgo buscara explorar, aunque inadvertidamente, las potencialidades de esta persona dramática. Para la caracterización de las cuatro sirvientas que intervienen en la producción dramática camoniana, apoyaremos nuestra reflexión en los siguientes aspectos: 1. la onomástica de las criadas; 2. la presencia en escena; 3. la interacción con los demás personajes; y 4. las potencialidades cómicas.

En relación a la onomástica, en la *Comédia d'El-Rei Seleuco*, tenemos dos criadas que intervienen en la acción de la obra representada en casa del Mayordomo. En el caso de la camarera del Príncipe Antíoco, Camões parece optar por el anonimato; se trata de una simple Moza que tiene la función de cuidar de los aposentos del hijo del Rey Seleuco. Se recupera, de cierta forma, un aspecto tradicional de la *Archaiá*, pues Aristófanes raramente atribuye nombre propio a las esclavas que intervienen en sus obras. Se utilizan sobre todo etnónimos, como “Escita”, en *Lisístrata*, o “Tracia”, en *Tesmoforias*, términos que esclarecen la procedencia de las esclavas, en este caso, la Escita y la Tracia, respectivamente. O, entonces, el dramaturgo tiene en consideración la obra de Gil Vicente, cuyo teatro integra, en más de una obra, a una criada genéricamente designada por “Moza”, como sucede, por ejemplo, en el *Bosque dos Enganos*, en el *Velho da Horta* o, aún, en el *Auto da Índia*.

En relación a las otras tres criadas el dramaturgo les atribuye nombre propio. El recurso al nombre Brómia en el *Auto Chamado dos Enfatriões* se justifica por una razón clara: se trata de recuperar la figura de la criada de Alcmena de *Amphitruo* de Plauto, y esta obra camoniana busca ahí su génesis. “Brómia” es un nombre hablante, un procedimiento común desde la comedia aristofánica. El objetivo del comediógrafo es anunciar, de alguna manera, el carácter de los personajes asignándoles una onomástica correspondiente o, por el contrario, opuesta, estrategia que promueve lo cómico, de una u otra manera. En el caso de la criada de Alcmena del *Auto Chamado dos Enfatriões*, el nombre que se le

da es la forma femenina del sustantivo griego βῶμος o βρόμος, que significa “ruidoso”, “aquel que exhala ruido u olor”, queriendo con esto sugerir el carácter alborotado de la sirvienta (en escena).

En la misma línea de ideas, la onomástica de la criada de la Reina Estratónica tiene un sentido implícito, esta vez asociado al olor, pues “Frolalta” tiene en su composición de base morfológica el sustantivo portugués “frôr”, en su forma arcaica, y el adjetivo “alta”. El nombre de esta criada de la *Comédia d’El-Rei Seleuco* se remite a la fragancia femenina dulce y delicada. También hablante es el nombre de la criada de la obra *Filodemo*. El término “Solina” está asociado al sol y al calor, lo que quiere decir que se trata de una mujer “iluminada” o “luminosa”, eventualmente “caliente” (o no...), en materia de afectos.

Cierto es que, a nivel de la onomástica de los personajes, en particular de las sirvientas, Camões sigue, aunque no lo sepa, una estrategia de la tradición cómica grecolatina. La asignación de nombres que hablan a tres de las cuatro criadas que intervienen en los enredos de sus obras ya evidencia un rasgo de lo cómico que repercute no sólo a nivel del lenguaje, sino también a nivel del carácter y del comportamiento de las *personae dramatis*. De hecho, Aristófanes y Menandro recurren a esta estrategia con pertinencia, porque quieren anunciar el *ethos* del personaje cómico a través del término con el que lo nombran. Este es un procedimiento que se ha vuelto habitual en la *Archaia* y en la *Nea*.

En cuanto a la presencia en escena, hay diferencias significativas que vale la pena destacar aquí. En la *Comédia d’El-Rei Seleuco*, la criada Floralta interviene en una única escena, en diálogo con su señora, teniendo sólo cinco réplicas, dos de ellas con un máximo de cinco versos. Por el contrario, la Moza camareira de Antíoco integra dos escenas seguidas, siendo que en la primera da voz a un monólogo –mientras está “haciendo la cama” del joven príncipe–, el cual cuenta con dieciocho versos, número que, de una sola vez, supera la totalidad de los versos que, en diferentes diálogos, conforman la intervención de la criada de la Reina. Además, la Moza de la casa real de Seleuco parece haber justificado su presencia en escena sola. En ella denuncia, a través de su soliloquio, en forma de desahogo, el cual bien podría ser comparado a un aparte, caso estuvieran en escena otros personajes, la vida que lleva el príncipe –y, por extensión, los nobles y aristócratas en general–, una vida de ocio y lujo que, irónicamente, no les impide, como sucede con Antíoco, enfermar (vv. 137-154):

Vão-se, e vem ãa MOÇA a fazer a cama, e diz:

MOÇA	<i>Mimos de grandes senhores</i>	
	<i>E suas extremidades</i>	
	<i>Me hão-de matar de amores,</i>	
	<i>Porque de meros dulçores</i>	140
	<i>Adoecem.</i>	
	<i>Então logo lhe parecem.</i>	

Aos outros que são mamados,
 E os que são mais privados,
 Sobre eles estremeçam. 145
 Certo e assi Deos me ajude,
 Que são muito graciosos,
 Porque de meros viçosos,
 Não podem com a saúde.
 Mas deixá-los, 150
 Porque eles darão nos valos
 Onde mais não se erguerão,
 Inda que lhe dem a mão
 Os seus privados vassalos³.

En la escena que sigue (vv. 155-242), la Moza dialoga con “un Portero de caña”. Ahí su presencia no es residual, porque interviene en alrededor de dos docenas de intervenciones, el mismo número de intervenciones que el personaje masculino.

En relación con Solina, de la obra *Filodemo*, y Brómia, del *Auto Chamado dos Enfatriões*, las dos criadas tienen una franca presencia en escena, destacándose, sin embargo, la primera, que tiene una participación en toda la trama cómica, la cual puede corresponder a cerca del 25% del total de versos que componen la obra. Brómia, aunque tiene una presencia significativamente menor, comparada con Solina, también registra intervenciones pertinentes en el ámbito de la acción dramática del auto. Su presencia ocurre en momentos relevantes, muy a semejanza de su homóloga de la obra de Plauto. A diferencia de lo que ocurre con las piezas conservadas del teatro cómico de la Antigüedad Clásica, en las cuales la presencia en escena de personajes femeninos no se equipara, en número, a los elementos masculinos –excepto las llamadas “piezas femeninas”, de Aristófanes, es decir, *Lisístrata*, *Tesmoforias* y *Mujeres en la asamblea*–, en la producción dramática de Camões, no nos parece que se verifique un escenario tan similar. Junto a las damas y las doncellas de la casa está presente la criada que ejerce influencia sobre ellas, interactúa y dialoga con ellas, creando lazos de complicidad que sólo al universo femenino dicen respeto.

Es en el contexto de interacción con otros personajes que la criada camoniana va revelando ciertos rasgos caracterizadores que la tradición naturalmente le impuso –complicidad, dedicación y fidelidad hacia la señora, por ejemplo– y el dramaturgo va recreando y reconfigurando esa *persona dramatis*, en términos de cómico, sobre todo en el nivel del carácter. A excepción de Floralta, que interviene sólo en un diálogo con su ama, en el cual evidencia los elementos convencionales de su papel –es decir, confidente leal de los desahogos de la

3 Para las citas de los textos de Camões, se sigue la edición organizada, con introducción y notas, por Maria Vitalina LEAL DE MATOS, con la fijación del texto por Vanda ANASTÁCIO, publicada por E-Primatur en 2020.

reina e intermediaria de información, que insinúa, de cierta forma, las causas de la extraña enfermedad de Antíoco– las interacciones en las que participan la Moza, Brómia y Solina revisten una particular importancia para proceder al retrato cómico de la figura de la criada en el teatro de Camões.

A pesar de desempeñar las funciones de cómplices de sus señoras (en materia de honra y deshonor, de pasión y de amor o desamor), como sucede con Solina y Brómia, o el papel de trabajadoras domésticas, como ocurre con la Moza de la *Comédia d'El-Rei Seleuco*, esas tres criadas son reconfiguradas como mujeres que, al igual que las patronas, están igualmente sujetas a la mirada seductora del elemento masculino. En el caso de la Moza, el Portero se le acerca con el propósito de hacerle conocer el interés y el afecto que siente por ella (vv. 154-171):

Entra um PORTEIRO da cana, e bate primeiro, e diz:

PORTEIRO	Trás, trás, trás!	
MOÇA	<i>Jesu! Quem está aí?</i>	155
PORTEIRO	<i>Já vós, mana, éreis mamada</i> <i>Para vos levar furtada:</i> <i>Nunca tal ensejo vi,</i> <i>E vós estais descuidada!</i>	
MOÇA	<i>E meus descuidos que fazem?</i>	160
PORTEIRO	<i>Vossos descuidos, cadela?</i> <i>Ah! Minha alma! Sois tão bela,</i> <i>Que esses descuidos me trazem</i> <i>Dous mil cuidados à vela.</i>	
	<i>Pois sou vosso há tantos anos,</i>	165
	<i>Mana, tirai os antolhos</i> <i>E vereis meus tristes danos.</i>	
MOÇA	<i>Não tenhais esses enganos.</i>	
PORTEIRO	<i>Nem vós tenhais esses olhos,</i> <i>Que de vossos olhos vem</i> <i>Esta minha pena fera.</i>	170

Tampoco Brómia escapa a los embates de los congéneres masculinos, al menos dos. En efecto, Feliseu, el criado de la casa de Almena, y Mercurio, en la piel de Sósea, intentan obtener los favores de la criada (vv. 75-91; vv. 597-614):

FELISEU	<i>Chamais-me? Também vos chamo!</i>	75
	<i>Porém, eu ouço e vós não.</i> <i>Senhora, que me matais,</i> <i>Se vós já nunca me ouvis,</i> <i>Ou me ouvis e vos calais</i>	80
	<i>Se me vós a mim fogis?</i>	

BRÓMIA *Eu vos fujo?*
 FELISEU *Fogis, digo,*
De dar a meus males cabo.
 BRÓMIA *Sabei que desse perigo*
Não fujo como de imigo, 85
Fujo como do diabo!
 FELISEU *Dai ao demo essa tenção,*
Usai antes de cortês,
Caí vós nesta razão.
 BRÓMIA *Do perigo fogem os pés,* 90
Do diabo o coração.
 [...]

Vão-se e fica MERCÚRIO e BRÓMIA.

MERCÚRIO *Yo también te contaría,*
Brómia, se quedas atrás,
Que una noche... ¿enojarte has?
 BRÓMIA *¿Qué?* 600
 MERCÚRIO *Soñava, que te tenía...*
No me atrevo a dezir más.
 BRÓMIA *Dize.*
 MERCÚRIO *Pardies, no diré.*
Soñava...
 BRÓMIA *Bem! Que sonhavas?*
 MERCÚRIO *Que quando en la cama estavas*
Que yo... enfin, recordé. 605
Pois tudo isso receavas?
 BRÓMIA *Sabe Dios que yo acá siento:*
Sola una alma vive en dos,
La cual anda dentro en vos.
 BRÓMIA *E que quer ela cá dentro?* 610
 MERCÚRIO *También esso sabe Dios.*

Vai-se BRÓMIA e diz MERCÚRIO:

MERCÚRIO *Bem se poderá enganar*
Brómia, segundo ora estou,
Como Almena s'enganou... [...]

Manteniendo el patrón, Solina despierta, de igual modo, la atención y el interés de dos pretendientes: Duriano, por quien ella manifiesta sentimientos de afecto, y Vilardo, el joven de Filodemo. (vv. 596-630; vv. 1486-1499):

Vem SOLINA com almofada e diz:

SOLINA *Aqui anda Dorianio*
Passeando, e só consigo
Pensamentos praticando.
Daqui posso estar notando
Com quem fala, se é comigo. 600

DURIANO

Quão longe estará agora a senhora Solina de cuidar que já canso de cuidar em como meus cuidados não cansam. Se esta rapariga da Fortuna, minha senhora, em pago de tantos danos, consentisse que pudesse meu desejo deitar ãa âncora em vossa fermosura, eu tomaria de vós vingança de fogo e sangue.

SOLINA *Comigo sonha, por certo.*
Ora quero-me mostrar
Assim como por acerto
E chegar-me mais perto
Por ver se me quer falar. 605

Aparece.

Sempre esta casa há-d'estar
Acompanhada de gente,
Que não possa home passar!
DURIANO *À traição vinde tomar*
Quem já feridas não sente. 610

Pois que aqui estamos sós
Vós e eu e minha fim,
Mal vo-lo demande Dios,
Porque vós fugis de mim,
E eu de mim pera vós. 615

SOLINA *Logo me a mim parecia*
Que era ele o que passeava.

DURIANO *Pois eu mal adivinhava*
Que me visse este dia,
Que há tantos que desejava! 620

Se uns olhos, por vos servir,
Com o amor que vos conquista,
Se atreveram a subir
Os muros de vossa vista,
Que culpa tem quem vos vir? 625
E se esta minha feição,
Que vos serve de gíolhos,
Não fez erro na tenção,
Tomai vingança nos olhos,
E deixai-me o coração. 630

[...]

Vem VILARDO, moço, e diz: [...]

SOLINA *Ora vou-me lá*
Chamar o seu moço à sala,

	<i>E se este parvo vem cá, Com ele um pouco rirá, Que sempre d'amores me fala.</i>	1490
VILARDO	<i>Vilardo, moço!</i>	
SOLINA	<i>Quem me chama?</i>	
VILARDO	<i>Qu'ê de teu amo?</i>	
	<i>Ah, que dama!</i>	
	<i>Perguntais-me por meu amo</i>	
	<i>E não por um que vos ama!</i>	
SOLINA	<i>E quem é esse amador</i>	1495
	<i>Que quer ter comigo passo?</i>	
	<i>Será ele algum madraço?</i>	
VILARDO	<i>Eu são mesmo, que o Amor</i>	
	<i>Me quebra pelo espinhaço.</i>	

En todos los fragmentos transcritos es posible denotar el juego de seducción que las diferentes figuras masculinas intentan desencadenar con las criadas. ¿Cómo reaccionan ellas ante la prosopopeya seductora de los hombres? Pues bien, cualquiera de las tres criadas manifiesta el mismo tipo de actitud ante los elogios que les dirigen los galanteadores. Astutas y experimentadas –no sólo a causa de los amores y desamores de sus respectivas patronas, a los que asisten–, ni la Moza, ni Brómia, ni Solina ceden a las “cóprinhas” que les lanzan los seductores. Los tratan con rudeza y cierto desdén; incluso Solina con relación a Duriano. Se crean momentos cómicos a partir de los diálogos citados y las criadas salen victoriosas, porque no se dejan atrapar por las garras “man-sas” de los hombres que intentan seducirlas con el objetivo de aprovecharse sexualmente de ellas. Ellas fingen, pues, ya que en el fondo se sienten deseadas y queridas por el elemento masculino; y ellos fingen, como se puede deducir de las palabras de Feliseu, tan pronto como Brómia sale de escena (vv. 187-201):

Vai-se BRÓMIA e diz FELISEU:

FELISEU	<i>Fantêsias de donzelas, Não há quem como eu as quebre Porque certo cuidam elas, Que com palavrinhas belas</i>	190
	<i>Vos vendem gato por lebre.</i>	
	<i>Esta tem lá pera si Qu'eu sou por ela finado, E crê que zomba de mim...</i>	
	<i>E eu digo-lhe que sim,</i>	195
	<i>Sou por ela esperdiçado.</i>	
	<i>Preza-se de ãas seguras</i>	
	<i>E eu não quero mais Frandes;</i>	

En este aspecto –el de la sujeción de las propias criadas a juegos de seducción–, Camões se aleja de los modelos convencionales de las producciones cómicas grecolatinas. Según se ha podido averiguar, en los testimonios conservados de la *Archaia*, de la *Nea*, del teatro de Plauto y del de Terencio, no hay evidencias claras al respecto.

El dramaturgo portugués recrea, por tanto, de manera innovadora la figura de la criada en sus obras, siguiendo, muy probablemente, los modelos en boga en su época, como las comedias europeas de carácter italianizante, los modelos españoles y la producción de Gil Vicente. Aún a nivel de la interacción con los otros personajes, se impone un comentario relativamente a Solina, la criada que, de la galería camonianiana de tipos, más se destaca. De hecho, el personaje interviene significativamente en el argumento de la obra e interactúa con los protagonistas de manera pertinente, lo que le confiere incluso un cierto protagonismo. El primer diálogo en el que participa, que constituye una de las primeras escenas de la obra, se desarrolla con Filodemo, el personaje masculino que da nombre al auto. La conversación que ambos tienen muestra cómo Solina es una pieza clave de la trama dramática (vv. 175-199):

Vem SOLINA.

SOLINA	<i>Tomado estais vós agora, Senhor, com o furto nas mãos!</i>	175
FILODEMO	<i>Ah, Solina, minha senhora, Quantos pensamentos vão Me ouviríeis lançar fora!</i>	
SOLINA	<i>Oh! Senhor, quão bem que soa O tanger de quando em quando! Bem sei eu ãa hora boa, Que vos está escuitando.</i>	180
FILODEMO	<i>Por vida nossa! Zombais? Quem é? Quereis-mo dizer?</i>	185
SOLINA	<i>Quereriei-lo vós saber? Bofé, se me não peitais...</i>	
FILODEMO	<i>Dar-vos-ei quanto tiver, Pera tais tempos como estes. Quem tivesse ãa voz dos Céos, Pois escuitar me quisestes!</i>	190
SOLINA	<i>Assim pareça eu a Deos, Como lhe vós parecestes!</i>	

FILODEMO	<i>A senhora Dionisa</i>	195
	<i>Quer-se já levantar?</i>	
SOLINA	<i>Deos me deixe bem casar,</i>	
	<i>Como despida em camisa</i>	
	<i>Se ergueo por vos escutar.</i>	

Investida en la función de intermediaria de los amores entre Filodemo y Dionisa, su ama, Solina actúa sin el conocimiento de esta última. Sabiendo de los sentimientos que el criado protegido de Dom Lusidardos tiene hacia la respectiva hija y sabiendo de la correspondencia que esta tiene hacia aquel en ese mismo asunto, la criada busca, por la mañana temprano, a Filodemo para informarle que su señora “como despida em camisa/Se ergueo por [o] escutar” (vv. 198-199). Esta información causa un impacto relevante en Filodemo. No sólo el enamorado ve confirmado el interés de Dionisa por él, sino que se siente provocado por la manera en que la joven se dispuso a escucharlo cantar, “como despida em camisa”. Solina tiene noción de que está despertando en el chico deseos e impulsos que van más allá del mero sentimiento amoroso, actitud que pone de manifiesto su carácter de mujer astuta e ingeniosa.

En realidad, este diálogo no tiene como único objetivo intermediar los amores entre Dionisa y Filodemo. Cautiva y calculadora, Solina sabe que su interlocutor es amigo de Duriano, el hombre por quien tiene interés. Después de ver a Filodemo rendido a la pasión por la información que ella le da, Solina cambia el juego (vv. 255-273; vv. 280-321):

SOLINA	<i>Folgo muito de saber</i>	255
	<i>Que sois amador tão fino.</i>	
FILODEMO	<i>Pois mais vos quero dizer,</i>	
	<i>Que às vezes, no que imagino,</i>	
	<i>Não ousou de m'estender.</i>	
	<i>Que a hora que imaginei</i>	260
	<i>Na causa de meu tormento,</i>	
	<i>Tamanha glória levei,</i>	
	<i>Que por onças desejei</i>	
	<i>De lograr o pensamento.</i>	
SOLINA	<i>Se me vós a mi jurardes</i>	265
	<i>De me terdes em segredo</i>	
	<i>Ūa cousa... Mas, hei medo</i>	
	<i>De logo tudo contardes.</i>	
FILODEMO	<i>A quem?</i>	
SOLINA	<i>Àquele enxovado.</i>	
FILODEMO	<i>A qual?</i>	
SOLINA	<i>Àquele mau pesar</i>	270
	<i>Que ontem convosco ia.</i>	

	<i>Quem se fosse em vós fiar! O que vos disse o outro dia, Tudo lhe foste contar.</i>	
[...]		
FILODEMO	<i>Senhora, não hajais medo: Dizei-me isso, far-me-ei mudo.</i>	280
SOLINA	<i>Senhor, o home sesudo, Se em tais cousas tem segredo, Sabei que alcançará tudo. A senhora Dionisa</i>	285
	<i>Crede que mal vos não quer: Não vos posso mais dizer. Isto tomaí por baliza Com que vos saibais reger.</i>	
	<i>Que em molheres, se atentaís, Não há nenhũa invencível E, se bem vos governaís, Não desespereis do mais, Porque, enfim, tudo é possível.</i>	290
FILODEMO	<i>Senhora, pode isso ser?</i>	295
SOLINA	<i>Sim, que tudo o mundo tem. Olhai, não no saiba alguém...</i>	
FILODEMO	<i>E que maneira hei-de ter Pera crer tamanho bem?</i>	
SOLINA	<i>Pelo tempo o sabereis. E já que vos descobri Tamanho segredo, aqui Õa mercê me fareis Em que me vai muito a mi.</i>	300
FILODEMO	<i>Senhora, a tudo me obrigo Quanto for em minha mão.</i>	305
SOLINA	<i>Que digais a vosso Amigo Que não gaste o tempo em vão, Nem queira amores comigo. Porque eu tenho parentes Que me podem bem casar. E que não quero andar Agora em boca das gentes A quem s'ele vai gabar.</i>	310
FILODEMO	<i>Senhora, mal conheceis O que vos quer Dorianio. Sabei-o, se o não sabeis, Que em sua alma sente o dano</i>	315

*Do pouco que lhe quereis,
E outra cousa não quer
Que ter-vo' sempre servida.* 320

Se mantiene la idea de que el asunto que inicia el diálogo entre Solina y Filodemo –la correspondencia de la joven Dionisa con los sentimientos amorosos de este último– es, al fin y al cabo, un pretexto para que la sirvienta obtenga del interlocutor la información que desea respecto a Duriano. Se muestra falsamente opuesta a las intenciones del amigo de Filodemo, como una manera de subrayar que ella, a pesar de su condición de criada, es una mujer honrada y no espera que Duriano le corteje, cuando, en el fondo, es precisamente eso lo que quiere. Solina es una mujer inteligente.

En realidad, el monólogo que profiere, después de haber puesto al día la conversación con Solina sobre Filodemo (vv. 471-550), revela que ella es consciente de la condición y del papel al que está sujeta la mujer, no sólo en materia de amores y desamores, sino también en términos de figura social, mientras representativa del género femenino, (vv. 551-595):

Vai SOLINA polas almofadas e vai dizendo só:

SOLINA	Que cousa somos molheres! Como somos perigosas! E mais estas, tão viçosas, Que estão à boca que queres <i>E adoecem de mimosas!</i> 555 <i>Se não vem caminho agora</i> <i>A seu desejo e vontade,</i> <i>(Como faz esta senhora),</i> <i>Fazem-se logo, nessa hora,</i> <i>Na volta da honestidade.</i> 560 <i>Quem nela vira outro dia</i> <i>Um pouquinho picada,</i> <i>Dar no chão com almofada,</i> <i>E enlevar a fantasia,</i> <i>Toda noutra transformada!</i> 565 <i>Outro dia lh'ouvirão</i> <i>Lançar sospiros a molhos,</i> <i>E, coa imaginação,</i> <i>Cair-lhe a agulha da mão,</i> <i>E as lágrimas dos seus olhos.</i> 570 <i>Ouvir-lh'êis na redadeira</i> <i>A Fortuna maldizer,</i> <i>Porque a foi fazer molher.</i>
--------	---

*Então, diz que quer ser freira,
E não se pode entender.* 575

*Depois, gaba-o, de discreto,
De músico, de bem posto,
De bom corpo, de bom rosto.
Quanta antão eu vos prometo,
Que não tem dele desgosto.* 580
*Depois, se vem a atentar,
Que é mal olhado e mal feito
Amar homem deste jeito,
E que não pode alcançar
Pôr seu desejo em efeito,* 585

*Logo se faz tão senhora,
Logo lhe ameaça a vida,
Logo se mostra nessa hora
Muito segura de fora
E, de dentro, está podrida.* 590
*Bofé, segundo vou vendo,
Se esta póstema vier,
Como eu suspeito, a crescer,
Bons dias há que eu entendo
O furo que ela há-de ter.* 595

Conclusión

Mientras figura como un “menor” del elenco de tipos cómicos de la producción antigua grecolatina, la esclava no deja de revestirse de relevancia en el desarrollo de la trama dramática. Anónima y reducida a la condición de figurante en las comedias de Aristófanes, es con Menandro –el representante, para nosotros, de la Nea o Comedia Nueva– que este personaje femenino adquiere un nombre propio y asume otras funciones en la trama cómica que la vuelven pertinentemente presente. Cómplice, peligrosa, confidente fiel de los amos y mujer astuta, la esclava del repertorio grecolatino no es desperdiciada por los dramaturgos y comediógrafos de épocas posteriores.

En el contexto del teatro portugués producido en el siglo XVI, la esclava surge reconfigurada en la *persona dramatis* de la criada, conservando del modelo antiguo las idiosincrasias antes señaladas, por un lado, y evidenciando nuevas características, tanto a nivel del carácter como a nivel del protagonismo escénico, por otro.

La producción dramática de Camões es un ejemplo de ello, como se ha intentado demostrar. El autor explora las potencialidades que la criada tiene en esos niveles y logra dotarla de una naturaleza cómica más sofisticada que la

que la tradición clásica le impuso. Nuestro artículo pretende, por lo tanto, ser una contribución no sólo para el análisis más profundo del estudio del teatro camoniano, sino también para el análisis de situaciones asociadas al universo femenino (de todos los tiempos) tal como son propuestas y elaboradas en la obra de nuestro gran poeta.

Ediciones y traducciones

- AA.VV. (2006). *Plauto. Comédias I*. Coimbra/Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra/Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- AA.VV. (2009). *Plauto. Comédias II*. Coimbra/Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra/Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- LEAL DE MATOS, M. V. (2020). *Obras Completas de Luíz Vaz de Camões. III Volume. Teatro*. Silveira: E-Primatur.
- ROMÁN BRAVO, J. (2001). *Terencio. Comedias*. Edición Bilingüe. Madrid: Ediciones Cátedra.
- SILVA, M. F. (Coord.) (2006). *Comédias I. Aristófanes*. Coimbra/Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra/Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- SILVA, M. F. (2007). *Menandro. Obra Completa*. Coimbra/Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra/Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- SILVA, M. F. (2010). *Comédias II. Aristófanes*. Coimbra/Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra/Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- SILVA, M. F. (2019). *Comédias III. Aristófanes*. Coimbra/Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra/Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

Bibliografia citada

- ALVES, H. (2005). “Presença da *Odisseia* em Camões”: *Revista Camoniana*, 3.^a série, vol. 17; 39-46.
- BLUNDELL, S. (1995). *Women in ancient Greece*. London: British Museum Press.
- CARDOSO BERNARDES, J. A. (2011). “Auto d’El-Rei Seleuco.” In: AGUIAR E SILVA, V. (Coord.). *Dicionário de Luís de Camões*. Lisboa: Caminho; 53.
- CARDOSO BERNARDES, J. A. (2011). “Auto de Filodemo.” In: AGUIAR E SILVA, V. (Coord.). *Dicionário de Luís de Camões*. Lisboa: Caminho; 53-54.
- CARDOSO BERNARDES, J. A. (2011). “Teatro.” In: AGUIAR E SILVA, V. (Coord.). *Dicionário de Luís de Camões*. Lisboa: Caminho; 918-919.
- COX, C. (2013). “Coping with punishment: the social networking of slaves in Menander.” In: AKRIGG & TORDOFF (eds.). *Slaves and Slavery in Ancient Greek Comic Drama*. New York: Cambridge University Press; 159-172.
- MARSCHAL, C. W. (2013). “Sex Slaves in New Comedy.” In: AKRIGG & TORDOFF (eds.). *Slaves and Slavery in Ancient Greek Comic Drama*. New York: Cambridge University Press; 173-198.
- PEREIRA DO COUTO, A. (2006). “Introdução geral.” In: AA.VV. *Plauto. Comédias I*. Coimbra/Lisboa: Faculdade de

Letras da Universidade de Coimbra/
Imprensa Nacional – Casa da Moeda;
7-33.

POMEROY, S. B. (1995). *Goddesses, Whores, Wives, and Slaves. Women in Classical Antiquity*. New York: Schocken Books.

TRAILL, A. (2008). *Women and the Comic Plot in Menander*. Cambridge: University Press.

Recibido: 29-06-2025

Evaluated: 20-09-2025

Aceptado: 22-09-2025

