

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA
FACULTAT DE FILOLOGIA
Departamento de Filología Española



**LA MUJER EN LA PRÁCTICA ESCÉNICA DE LOS SIGLOS
DE ORO: LA BÚSQUEDA DE UN ESPACIO PROFESIONAL**

TESIS DOCTORAL EUROPEA

PRESENTADA POR: Mimma de Salvo

DIRIGIDA POR: Dra. D^a Teresa Ferrer Valls

Dra. D^a Fausta Antonucci

Valencia, 2006

ÍNDICE

PRESENTACIÓN: El marco de nuestro trabajo y sus antecedentes	1
INTRODUCCIÓN: Los límites de nuestro trabajo	17
1. LA MUJER EN LOS COMIENZOS DE LA PROFESIONALIZACIÓN DE LA ACTIVIDAD TEATRAL	35
1.1. Breves apuntes sobre la realidad laboral de la mujer en los siglos XVI y XVII	37
1.2. La incorporación de la mujer al oficio teatral	48
2. EL ENTORNO SOCIAL DE LA ACTRIZ	
2.1. La consideración social del oficio	71
2.2. El ámbito de procedencia social de la actriz	119
2.2.1. El acceso a la profesión desde fuera de la profesión: huérfanas, expósitas, criadas, esclavas y cortesanas	120
2.2.1.1. Huérfanas y expósitas	126
2.2.1.2. Las criadas... ..	148
2.2.1.3. ...y las esclavas	184
2.2.1.4. Da “dama cortesana” ad attrice: alcuni casi documentati	194
2.2.2. La herencia de un oficio: las actrices “hijas de la comedia”	216
2.2.2.1. Las pautas de un camino común	229
2.2.2.1.1. Los primeros pasos de las hijas de actores en la profesión	230
2.2.2.1.2. Los primeros pasos de las hijas de <i>autores</i> en la profesión	246
2.2.2.2. Un caso ilustrativo: la saga familiar de Antonio de Escamilla	268
2.2.2.3. La tradición familiar actoral y el legado de una especialidad dramática ...	280
APÉNDICE: El entorno social de la actriz	
* Apéndice 1: Actrices documentadas cuyo acceso a la profesión se se produjo desde fuera de la profesión	289
* Apéndice 2: Las “hijas de la comedia”	295

3. LA MUJER EN LA PRÁCTICA ESCÉNICA EN LOS SIGLOS DE ORO	301
3.1. Las funciones de la actriz en la compañía	305
3.1.1. Las sextas y séptimas damas	309
3.1.2. Las actrices sobresalientes	311
3.1.3. Músicas, terceras, cuartas y quintas damas	335
3.2. Algunas trayectorias ilustrativas en el desempeño de la profesión de actriz ...	369
3.3. Las “prodigiosas mugeres en representacion” del teatro clásico español	414
 APÉNDICE: La mujer en la compañía	
* Apéndice 1: Las actrices sobresalientes (1640-1690)	459
* Apéndice 2: Las “prodigiosas mugeres en representacion”	463
 3.4. La mujer en la dirección de la compañía: las <i>autoras</i> de comedias	
3.4.1. La incorporación de la mujer a la dirección de la compañía	467
3.4.2. La colaboración en la dirección de la compañía familiar	
3.4.2.1. Las <i>coautoras</i>	483
3.4.2.2. La dirección como herencia: las viudas de <i>autores</i>	497
3.4.3. Las <i>autoras autónomas</i> y las <i>autoras de comedias por Su Majestad</i>	509
3.4.4. Conclusiones	525
 APÉNDICE: Las <i>autoras</i> de comedias en los Siglos de Oro	531
 APÉNDICE FINAL	
* Las actrices de los siglos XVI y XVII	541
* Los casos de actrices dudosas	577
 BIBLIOGRAFÍA	581

PRESENTACIÓN

EL MARCO DE NUESTRO TRABAJO Y SUS ANTECEDENTES

En 1999, en el Acta de presentación de mi *Tesi di Laurea* sobre la actriz Jerónima de Burgos, leída ante el tribunal de la Universidad “La Sapienza” de Roma, el Dr. Stefano Arata, entonces director de mi investigación, trágicamente desaparecido en el año 2001, se refería a la perspectiva que hasta no hace mucho había guiado las aproximaciones de los estudiosos al tema de los actores del siguiente modo: “Fino a pochi anni or sono il mondo degli attori veniva visto come un aspetto marginale nell’ambito delle ricerche sul teatro iberico, qualcosa più vicino alla storia del costume che alla letteratura teatrale”. El Dr. Arata, interesado en un cambio de perspectiva que se enfrentase no tan sólo al imprescindible estudio del texto literario, sino también de todo aquello que en su momento histórico lo arropó y convirtió en acto, exponía en su intervención los presupuestos metodológicos que le habían inducido a asignarme esta *Tesi di Laurea* de este modo:

L’idea di analizzare una produzione teatrale, non a partire dal drammaturgo che compose le opere, ma seguendo le tracce dell’attrice per la quale queste stesse opere furono scritte, sottintende non solo un cambio di prospettiva, ma un modo nuovo di vedere il teatro, come evento globale e complesso di cultura, come sistema combinatorio di elementi eterogenei¹.

De hecho fue originalmente ese interés del profesor Arata por esta parcela concreta de la actividad teatral el que me animó a emprender mi *Tesi di Laurea*, centrándome en una conocida actriz española: Jerónima de Burgos.

Uno de los primeros hechos que llamó mi atención fue el elevado número de noticias documentales existentes sobre la actividad teatral en España. A pesar de que el número de noticias disminuye en el caso de las actrices, aun así su presencia fue, como es sabido, muy relevante en la práctica teatral del Siglo de Oro en España. Por otro lado, la disminución de datos referidos a actrices entre la documentación legal (por ejemplo, en los contratos) no resulta sorprendente, sobre todo si pensamos que la mujer en los siglos XVI y XVII no era considerada sujeto legal, lo cual dificultaba no sólo su acceso a la actividad teatral, sino que condicionaba su incorporación a la empresa teatral como *autora* de comedias, eso es como directora de compañías. Esa dependencia legal de la figura del varón, a quien se encontraba

¹ Del Acta de presentación de mi *Tesi di Laurea*, fechada en Roma el 9 de julio de 1999.

vinculada por lazos familiares, habitualmente como esposa o hija, se pone de manifiesto ya en el decreto promulgado el 17 de noviembre del 1587, correspondiente al alzamiento de la prohibición de representar mujeres en las compañías, prohibición que había entrado en vigor en 1586. En dicho decreto se establecía que las actrices tenían que estar casadas y acompañar al marido en la misma compañía². En 1600, tras la nueva prohibición de representar comedias en España que se prolongó entre 1598 y 1599, el Consejo de Su Majestad volvía a insistir, a la hora de reglamentar sobre este aspecto, en que las mujeres podían representar “andando en las compañías de las comedias con sus maridos ó padres, como antes de ahora está ordenado, y no de otra manera”³. La situación profesional de las actrices casadas dependía, por lo tanto, en los inicios de la profesión, de los maridos, y en la mayoría de los casos, eran ellos quienes firmaban sus contratos. Eso hace que su presencia entre la documentación, a pesar de ser importante, no sea siempre reflejo directo de su participación en las representaciones. Por otro lado, las actrices menores de edad (es decir, con menos de 25 años) dependían legalmente del padre o del tutor, en caso de ser huérfanas, mientras que las actrices solteras (que habían adquirido la mayoría de edad), las viudas, las mujeres divorciadas o abandonadas por sus cónyuges eran legalmente autónomas y podían trabajar en solitario, aunque esto no era la situación más habitual. En realidad, la actriz del siglo XVII ocupó en el ámbito profesional la misma posición subordinada que, como mujer, ocupaba en el ámbito familiar y social, si bien es cierto que la naturaleza misma de su profesión, creó probablemente espacios de libertad en la vida privada, y posibilidades de un reconocimiento profesional, que en general estaban vedados a la mujer. De todo ello trataremos ampliamente en el lugar oportuno.

Otro de los aspectos que inicialmente llamó mi atención, aunque se trata de un tópico historiográfico, es el juicio moral negativo que, si bien pesaba sobre la profesión en general, se hacía especialmente virulento en el caso de las actrices en particular. Como ha recordado Evangelina Rodríguez Cuadros, refiriéndose a la imagen de la actriz de la época, y a la visión que de ella ha tenido muchas veces la crítica tradicional, interesada en los escándalos que rodearon a algunas de ellas, la actriz es “un centro o un cuerpo donde convergen miradas sociales. Miradas, hay que decirlo, sobre todo masculinas que o leen desde el prejuicio o interpretan desde su perspectiva”⁴. Así pues, durante muchos años la

² Ch. Davis y J. E. Varey, *Los corrales de comedias y los hospitales de Madrid: 1574-1615. Estudio y documentos*, Madrid, Tamesis Books, 1997, p. 128.

³ E. Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*. Ed. facsímil (Estudio preliminar e índices de J. L. Suárez García), Granada, Universidad de Granada, 1997, p. 164a.

⁴ E. Rodríguez Cuadros, “Autoras y farsantas: la mujer tras la cortina. La presencia de la mujer en el teatro barroco español”, en M. de los Reyes (ed.), *Actas del Seminario La presencia de la mujer en el teatro barroco*

aproximación crítica al tema de la mujer en el teatro del siglo XVII quedó reducida sustancialmente a hechos puramente anecdóticos o a las cuestiones relacionadas con la censura moral del teatro, en la que la actriz ocupaba un lugar protagonista. No hay más que recordar trabajos que se encuentran a mitad de camino entre la fabulación novelesca y el dato histórico, como los de Narciso Díaz de Escovar o Casiano Pellicer, o los varios acercamientos a la figura casi legendaria de *la Calderona*, de la que en realidad apenas sabemos nada como actriz⁵. Junto a éstos hay que reconocer, en justicia, todos los datos aportados por la historiografía tradicional, con Cristóbal Pérez Pastor a la cabeza, pero también los aportados por aquellos eruditos que trabajaron meritoriamente en los archivos de diferentes ciudades, como José Sánchez Arjona, Eduardo Juliá Martínez o Narciso Alonso Cortés, por sólo citar algunos entre los investigadores antiguos más notables, cuyo trabajo de acumulación de datos nos facilita hoy el poder acercarnos a la figura de los actores en general y de la actriz en particular, y nos ayuda a saber sobre ellos y sobre su profesión más allá de las anécdotas curiosas o escandalosas que protagonizaron.

Con esta premisa, la de acercarme al conocimiento del trabajo de la actriz no sólo desde la perspectiva de lo anecdótico, el Dr. Arata me impulsó a estudiar la trayectoria de una de las figuras más apasionantes de entre las actrices que protagonizaron el escenario español del Seiscientos, la de la actriz Jerónima de Burgos, mujer a su vez de uno de los actores y *autores* de comedias más afamados del momento, Pedro de Valdés. A pesar de ser una de las prodigiosas “mugeres en representacion” que “España tiene”, a juicio de su contemporáneo Cristóbal Suárez de Figueroa⁶, Jerónima de Burgos ha pasado a la historia más por haber sido la amante del más prolífico dramaturgo de la época, Lope de Vega, que por haber sido una de las actrices más relevantes del período. El interés por volver sobre la

español (Almagro, 23 y 24 de julio de 1997), Sevilla, Junta de Andalucía-Festival Internacional Clásico de Almagro, 1998, pp. 35-65, p. 35.

⁵ Entre los trabajos de N. Díaz de Escovar hay que recordar el titulado *Apuntes escénicos cervantinos ó sea un estudio histórico, bibliográfico y biográfico de las comedias y entremeses escritos por M[iguel]. de C[ervantes]. S[aavedra]. con varias de sus opiniones sobre las comedias y los cómicos y noticias de los comediantes que debió conocer o mencionó en sus libros*, Madrid, Librería de la Viuda de Rico, 1905, así como los dos volúmenes que dedicó a la *Historia del teatro español. Comediantes, escritores, curiosidades escénicas*, Barcelona, Montaner y Simón, 1924. De C. Pellicer recordamos su *Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia y del histrionismo en España*, Madrid, Imprenta de la Administración del Real Arbitrio de Beneficencia, 1804, 2 vols. Entre los trabajos que se acercan a la figura de *la Calderona* señalamos, entre otros, el de Diego San José, titulado “La Calderona”, en *La corte del Rey galán. Breviario histórico-anecdótico del reinado de Felipe IV*, Madrid-Buenos Aires, Renacimiento, 1929, pp. 117-36, el apartado (titulado “Amores de Felipe IV y «la Caderona»”) que asimismo le dedica José Deleito y Piñuela en su obra *El rey se divierte (Recuerdos de hace tres siglos)*, (1935), Madrid, Alianza Editorial, 1988, pp. 23-27, y el artículo de Agustín González de Amezúa titulado “Unas notas sobre la Calderona”, *Estudios Hispánicos. Homenaje a Archer M. Huntington*, Wellesley, Mass. Spanish Department-Wellesley, College, (1952), pp. 14-37.

⁶ Que como tal la menciona en su *Plaza universal de todas ciencias y artes*, Madrid, Luis Sánchez, 1615, 323v. Esta obra fue publicada en 1615, aunque su censura está fechada el 4 de abril de 1612.

figura de Jerónima de Burgos desde el ámbito de su actividad como profesional me impulsó a volver sobre lo que de ella sabíamos y se había escrito para mejor poder entender su trayectoria y su importancia como profesional en teatro del Siglo de Oro. De ese impulso surgió la idea de consagrar a la figura de esta actriz mi *Tesi di Laurea*.

También fue gracias a la orientación del Dr. Arata como entré en contacto con el Departamento de Filología Española de la Universitat de València, cuyos trabajos sobre el nacimiento del teatro español y el grupo dramático valenciano, dirigidos por el Dr. Joan Oleza, habían contribuido decisivamente a replantear el modo de enfrentarse a la tradición teatral del siglo XVI y a la influencia que sus diferentes prácticas escénicas tuvieron en el nacimiento de la llamada “comedia barroca”⁷. El concepto de práctica escénica, elaborado en un artículo de J. Oleza titulado “Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca y la historia teatral del XVI”⁸ que se convirtió en la base teórica de ese nuevo modo de enfrentarse al texto teatral, venía a respaldar el interés, compartido por el Dr. Arata, y por muchos estudiosos del teatro italiano, por abordar el hecho teatral en su conjunto, y no sólo desde la perspectiva, obviamente privilegiada, del texto literario⁹. Es por ello que el concepto de práctica escénica elaborado en su día por J. Oleza para explicar la tradición teatral del siglo XVI, resultaba especialmente relevante como punto de partida epistemológico desde el que abordar aspectos que tenían que ver no tanto con el texto literario sino con el estudio de la organización, funcionamiento, y formas de trabajo de aquellos que dieron vida en el XVI y en el XVII a esos textos literarios: los actores. Vale la pena recordar aquel planteamiento:

una explicación razonable de nuestra historia teatral solo es posible a partir de la totalización del hecho teatral como tal en su especificidad de espectáculo no siempre literario, tal como se concreta en el concepto de práctica escénica. En el interior de este concepto se aglutinan los datos de público, organización social, circuitos de representación, composición de compañías, técnicas escénicas, escenarios, etc... y en el interior de este concepto el texto es un componente más, fundamental si se quiere,

⁷ Véanse, entre otros, los trabajos incluidos en los volúmenes titulados *Teatros y prácticas escénicas*, y precisamente el tomo I titulado *El Quinientos valenciano*, Valencia, Institutió Alfons el Magnànim, 1984, y el tomo II, titulado *La comedia*, Valencia, Institutió Valenciana d'Estudis i Investigació, 1986.

⁸ En *El Quinientos valenciano*, *op. cit.*, pp. 9-41.

⁹ Hay que tener en cuenta además que durante los años 70 y 80 en el campo de los estudios teatrales italianos se asistió al nacimiento de un creciente interés por abordar el teatro, no sólo en cuanto texto literario, sino también en sus aspectos más vinculados a la espectacularidad, a la puesta en escena, o al trabajo de actor, y en sus relaciones de las fiestas y de las manifestaciones parateatrales a las que muchas veces estaban ligadas las representaciones italianas. Recordemos por ejemplo el significado, en este sentido, de figuras tan relevantes como las de F. Cruciani, N. Borsellino, G. Ferroni, F. Marotti, C. Molinari, F. Taviani, L. Zorzi, M. De Marinis, S. Carandini, S. Mamone y R. Ciancarelli, sólo para citar algunas.

sobre todo si consideramos que es una de nuestras fuentes privilegiadas de información, pero no el elemento determinante de nuestras hipótesis históricas. En última instancia nuestra mirada debe hacerse más «teatral»¹⁰.

Debido a los intereses investigadores del Dr. Arata, éste enseguida me puso en contacto con la Dra. Teresa Ferrer Valls quien, desde 1993, dirigía desde el Departamento de Filología Española de la Universitat de València, uno de los proyectos de investigación sobre teatro áureo más ambiciosos de los últimos años, consistente en almacenar y ordenar críticamente en un soporte informático toda la abundante documentación que hasta el momento se ha publicado sobre el tema, incluyendo a todos aquellos actores y *autores* cuya actividad profesional se registra desde la aparición de las primeras compañías profesionales, en el siglo XVI, hasta comienzos del siglo XVIII. Como arriba apuntábamos, en el caso de España la documentación conservada en los archivos sobre compañías de actores es abundantísima, lo que si bien es para el investigador una fortuna, plantea un problema, pues a lo largo aproximadamente de los últimos ciento veinticinco años han ido viendo la luz gran cantidad de esos datos en publicaciones dispersas y muchas veces de difícil acceso, especialmente las más antiguas (opúsculos o revistas y publicaciones locales, en muchas ocasiones). El problema de la abundancia y dispersión de los datos publicados sobre actores hace que a la hora de abordar el conocimiento de los mecanismos de funcionamiento de la profesión se haga imprescindible la reunión de todos esos datos en un formato accesible y manejable como el que constituye hoy la base de datos del proyecto al que antes aludimos titulado *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*¹¹, en la que se han incluido hasta un total de 200 fuentes bibliográficas. De manera que una investigación sobre actrices y en particular sobre Jerónima de Burgos, como la que, guiada por el Dr. Arata, me planteaba llevar a cabo, necesariamente se tenía que ver beneficiada por mi vinculación a este proyecto. En 1998 obtuve una beca *Erasmus* que me permitió entrar en contacto con el Departamento de Filología Española de la Universitat de València e incorporarme al equipo del proyecto dirigido por la Dra. Ferrer Valls, que inmediatamente me abrió las puertas para formar parte del mismo y me brindó su apoyo y orientación para mi trabajo. La beca de estancia en España me permitió además realizar el trabajo de rastreo en bibliotecas y archivos (fundamentalmente el Archivo Histórico de Protocolos y el de la Biblioteca de Palacio de Madrid) que fueron dando cuerpo a lo que inicialmente había sido tan sólo una idea. Por fin, en 1999 (precisamente el 9 de julio) presenté mi *Tesi di Laurea* titulada

¹⁰ J. Oleza, “Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca y la historia teatral del XVI”, art. cit., p. 9.

¹¹ A partir de ahora citaremos este proyecto abreviadamente como *Diccionario biográfico de actores*.

Jerónima de Burgos, l'universo di un'attrice nella Spagna del Seicento en la Università degli Studi "La Sapienza" di Roma, que obtuvo la máxima calificación (110/110 matrícula de honor por unanimidad). Gracias a mi trabajo de investigación pude reconstruir el recorrido vital y profesional de Jerónima de Burgos y enmarcarlo en el ámbito del período en el que se realizó, fijando con mayor exactitud la verdadera dimensión de su figura, la de una mujer que merece ser recordada hoy no sólo por haber sido una de las amantes de Lope de Vega, sino también por haber sido una mujer que participó eficazmente en el ejercicio de la actividad del marido *autor* y junto a él desplegó toda una estrategia dirigida a favorecer el negocio familiar, pues eso era, al fin y al cabo, en muchas ocasiones, la compañía. El caso de Jerónima de Burgos es paradigmático porque demuestra cómo el análisis atento de la documentación que sobre actrices se conserva puede permitir reconstruir su verdadera dimensión y no limitarla simplemente a cuestiones anecdóticas. De esta manera, las actrices se convierten en sujetos activos para el historiador del teatro, no sólo porque protagonizaron la escena española como profesionales de las tablas, sino porque en ocasiones, como el caso de Jerónima muestra, contribuyeron decisivamente (ejerciendo en la práctica funciones como *autoras*) a mantener el negocio artístico del que sus maridos eran titulares, siendo como eran ellos, en los orígenes de la profesión, los únicos que podían detentar formalmente el "título" de *autores* de comedias¹².

Mi estudio de su trayectoria como profesional de la escena (junto al estudio de la trayectoria de su marido) venía a añadirse de esta forma a otros estudios monográficos —en realidad escasos— con los que hasta aquel momento contábamos sobre actrices (o parejas histriónicas) del teatro áureo. De entre ellos recordamos el primer trabajo realizado a principios de 1900 por Francisco Rodríguez Marín sobre la actriz Micaela de Luján (la *Camila Lucinda* de los versos lopescos)¹³, el artículo ya citado de Agustín González de Amezúa sobre *la Calderona*¹⁴, los de Emilio Cotarelo y Mori sobre María de Córdoba, conocida con el apodo *Amarilis*, y su marido Andrés de la Vega, y el estudio sobre Bernarda Ramírez y su marido Sebastián de Prado¹⁵. A estos estudios antiguos venían a sumarse a

¹² Las cuestiones sobre la relación entre Jerónima de Burgos y Lope de Vega las revisé en mi artículo titulado "Notas sobre Lope de Vega y Jerónima de Burgos: un estado de la cuestión", *Homenaje a Luis Quirante, Cuadernos de Filología, Anejo L* (2003), 2 vols., t. I, pp. 141-56. Sobre la cuestión de la especie de empresa familiar constituida junto con su marido, el *autor* Pedro de Valdés, traté en el artículo realizado en colaboración con Alejandro Gadea titulado "Jerónima de Burgos y Pedro de Valdés: biografía de un matrimonio de representantes en la España del Seiscientos", *diablotexto*, 4-5 (1997-1998), pp. 143-75.

¹³ "Lope de Vega y Camila Lucinda: Conferencia de D. Francisco Rodríguez Marín, leída en el Ateneo de Madrid el día 21 de diciembre de 1913", *Boletín de la Real Academia Española*, I, 3 (1914), pp. 249-90.

¹⁴ "Unas notas sobre la Calderona", art. cit.

¹⁵ E. Cotarelo y Mori, "Actores famosos del siglo XVII. María de Córdoba "Amarilis" y su marido Andrés de la Vega", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, X (1933), pp. 1-33, "Actores famosos del siglo XVII.

finales de 1990 y comienzos del nuevo milenio, en un renovado interés por abordar las figuras de actores y actrices, los estudios de Agustín de la Granja sobre María de Heredia y Manuela de Escamilla, Mercedes de los Reyes Peña sobre Jusepa Vaca, Catalina Buezo sobre Teresa de Robles o Dolores González sobre María de Navas¹⁶.

Una vez finalizada mi carrera en Roma, y deseosa de ahondar más en la investigación sobre las mujeres en el Siglo de Oro, en su faceta de actrices y empresarias, es decir, como *autoras*, así como interesada también en oficializar mi vinculación con el proyecto del *Diccionario biográfico de actores*, de acuerdo con los Dres. Arata y Ferrer Valls, decidí realizar mi Doctorado en la Universitat de València, con la ilusión de que mis estudios de Tercer Ciclo culminasen en una Tesis Doctoral que debía ser codirigida por ambos investigadores. La concesión en mayo de 2000 de una beca del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte para la Formación del Personal Investigador, que me vinculaba oficialmente al proyecto de investigación dirigido por la Dra. T. Ferrer Valls durante cuatro años, me dio la posibilidad de trasladarme a España e iniciar así mi propio proyecto de Doctorado. Pronto definimos, en función de mis intereses, el objeto del que sería nuestro Trabajo de Investigación de Tercer Ciclo, y el primer escalón para la realización de nuestra Tesis Doctoral: la incorporación de la mujer a las compañías profesionales como empresaria teatral, como *autora* de comedias.

Para estudiar este tema contaba con antecedentes importantes que ya se habían enfrentado en casos concretos a esta cuestión: me refiero a los estudios monográficos antes citados sobre María de Córdoba, María de Heredia y Teresa de Robles, a los que se añadirían sucesivamente, como se ha dicho, los estudios sobre María de Navas y Manuela de Escamilla, actrices que, como Jerónima de Burgos, habían ejercido en un determinado

Sebastián de Prado y su mujer Bernarda Ramírez”, *Boletín de la Real Academia Española*, II (1915), pp. 251-93, pp. 425-57, pp. 583-621 y *Boletín de la Real Academia Española*, III (1916), pp. 3-38, 151-85.

¹⁶ A. de la Granja, “Obras de Lope y Calderón en la vida de María de Heredia, autora de comedias”, en J. A. Martínez Berbel y R. Castilla Pérez (eds.), *Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro: ficción teatral y realidad histórica. Actas del II Coloquio del Aula-Biblioteca «Mira de Amescua» (Granada-Úbeda, 7-9 de marzo de 1997) y cuatro estudios clásicos sobre el tema*, Granada, Universidad de Granada, 1998, pp. 263-92. En este mismo volumen se encuentra el trabajo de M. de los Reyes Peña titulado “En torno a la actriz Jusepa Vaca”, precisamente en las pp. 81-114, mientras que el de C. Buezo titulado “Mujer y desgobierno en el teatro breve del siglo XVII: el legado de Juan Rana en Teresa de Robles, alcalde gracioso y “autora” de comedias”, se publicó en A. Ruiz Sola (coord.), *Teatro y poder. VI y VII Jornadas del Teatro*, Burgos, Universidad de Burgos, 1998, pp. 107-19. A estos trabajos se añadirían otros a partir del 2000. En ese año, de hecho, la misma Buezo analizaría la trayectoria de la actriz y *autora* María de Navas en el trabajo titulado “La mujer vestida de hombre en el teatro del siglo VII: María de Navas, itinerario vital de una “autora” aventurera”, en L. García Lorenzo (ed.), *Autoras y actrices en la historia del teatro español*, Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 2000, pp. 266-86, análisis al que contribuiría, dos años después, en 2002, Lola González Martínez con el trabajo titulado: “María de Navas: bosquejo biográfico de una controvertida actriz de la escena española de finales del siglo XVII”, *Scriptura*, 17 (2002), pp. 177-209. En 2002 se publicaría también el artículo de A. de la Granja sobre la actriz Manuela (de) Escamilla titulado “De

momento de su carrera como protagonistas de las tablas y también como directoras de compañías. Sin embargo estos estudios, por ser monográficos, limitaban su análisis a la trayectoria individual de la actriz-*autora* en cuestión, sin analizarla en relación con las trayectorias de otras directoras contemporáneas o, en general, con el fenómeno de la incorporación de la actriz al oficio en calidad de *autora*. A los antecedentes ya citados pude añadir un artículo que supuso para mí una gran contribución, el artículo de la propia T. Ferrer Valls titulado “La incorporación de la mujer a la empresa teatral: actrices, ‘autoras’ y compañías en el Siglo de Oro”, leído en el año 2000 y publicado en el 2002¹⁷, trabajo que me sirvió de guía en muchos momentos de mi investigación, y cuya importancia radica en el hecho de constituir el primer intento de abordar de manera global y abarcadora, es decir, teniendo en cuenta un número elevado de casos, el tema de la incorporación de la actriz a la profesión y la aparición de las primeras *autoras* en el panorama profesional, aportando datos numéricos en relación con la presencia de sus compañeros varones, y analizando los mecanismos de funcionamiento que en la práctica condujeron a la aparición de las primeras mujeres *autoras*. Piénsese que para la realización del artículo, como la Dra. Ferrer Valls explica, se tuvo en cuenta las noticias entonces reunidas en la base del *Diccionario biográfico de actores*, que en aquel momento ya contaba con un total de 6.000 entradas biográficas (siendo en este momento, ya cerrada la introducción de noticias en la base de datos, de 7.000). A este trabajo vendría a añadirse —una vez ya leído mi propio trabajo de investigación—, el artículo de Carmen Sanz Ayán “Las ‘autoras’ de comedias en el siglo XVII: empresarias teatrales en tiempos de Calderón”¹⁸, trabajo también sistemático que respondía a las mismas exigencias abarcadoras que el trabajo de T. Ferrer, pero que presentaba más limitaciones al ser inferior por razones obvias y comprensibles el *corpus* documental analizado. En este sentido hay que subrayar la inmensa ventaja que para cualquier análisis de tipo general supone el acceso a la base de datos del *Diccionario biográfico de actores* del que da testimonio el artículo de T. Ferrer Valls, y de otros colaboradores en el proyecto, como L. González, D. Noguera Guirao, M. T. Pascual Bonis, R. Álvarez Sellers, A. Giordano, D. Vaccari, J. Badía Herrera, V. Arenas Lozano, A. García

Manuela de Escamilla y de otras autoras de comedias”, *Cuadernos de Historia Moderna*, 27 (2002), pp. 217-42.

¹⁷ En F. Domínguez Matito y J. Bravo Vega (eds.), *Calderón entre veras y burlas. Actas de las II y III Jornadas de Teatro Clásico de la Universidad de La Rioja (7-9 de abril de 1999 y 17-19 de mayo de 2000)*, Logroño, Universidad de La Rioja, 2002, pp. 139-60.

¹⁸ En J. Alcalá-Zamora-E. Beleguer (coords.), *Calderón de la Barca y la España del Barroco*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2001, vol. II, pp. 543-79.

Reidy, A. Gadea, y yo misma, centrados en aspectos más puntuales¹⁹ o una reciente publicación de Ch. Davis y J. E. Varey, en la que se ha hecho amplio y extenso uso de nuestra base de datos²⁰. Dada mi vinculación a este proyecto, todavía no publicado, y para que se tenga cabal idea de lo que ha supuesto para mi trabajo el uso de esta base de datos, me detendré en la explicación de sus objetivos, remitiendo para más detalles al artículo de T. Ferrer Valls, “Sobre la elaboración de un *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español* y sus antecedentes”²¹. En 1988, el ilustre hispanista John Varey, en un

¹⁹ Así entre las publicaciones derivadas del proyecto podemos mencionar, de la propia T. Ferrer Valls, “La vigencia en cartel de una comedia: *La viuda valenciana*, del repertorio de Gaspar de Porres al de Hernán Sánchez de Vargas”, *Homenaje a Luis Quirante, Cuadernos de Filología*, Anejo L (2003), 2 vols., t. I, pp. 175-90, “Actores del siglo XVII: los hermanos Valenciano y Juan Jerónimo Almella”, *Scriptura*, 17 (2002), pp. 133-59, “Sobre la fecha de composición de los autos de Calderón *El veneno y la triaca* y *La hidalga del valle*”, “*Estaba en el jardín en flor...*”, *Homenaje a Stefano Arata, Criticón*, 87-88-89 (2003), pp. 287-98, “Las intervenciones de ‘autor’ en los textos dramáticos del Siglo de Oro: una copia de *La viuda Valenciana*” (*en prensa*); S. Arata y D. Vaccari, “Manuscritos atípicos, papeles de actor y compañías en el siglo XVI”, *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, V (2002), pp. 25-68; A. Gadea y M. De Salvo, “Jerónima de Burgos y Pedro de Valdés: biografía de un matrimonio de representantes en la España del Seiscientos”, *diablotexto*, 4-5 (1997-1998), pp. 143-75, M. De Salvo, “Sobre el reparto de *La dama boba* de Lope de Vega”, *Voz y letra*, XI/1 (2000), pp. 69-91, “Los apodos de los actores del Siglo de Oro: procedimientos de transmisión”, *Scriptura*, 17 (2002), pp. 293-318, “Sobre el reparto de *El tirano castigado* de Lope de Vega”, “*Estaba en el jardín en flor...*”, *Homenaje a Stefano Arata, Criticón*, 87-88-89 (2003), pp. 215-26, “La importancia de las sagas familiares en la transmisión del oficio teatral en la España del Siglo de Oro”, en *Líneas actuales de investigación literaria. Actas del I Congreso de la Asociación de Jóvenes Investigadores de la Literatura Hispánica (Valencia, 31 marzo-4 de abril de 2004)*, Valencia, Universitat de València, 2004, pp. 187-98; D. Noguera Guirao, “Breve corpus documental para el estudio de los festejos públicos y su dimensión teatral a finales del s. XVI”, *Edad de Oro*, XVI (1997), pp. 89-98, “Músicos y compañías teatrales en el Siglo de Oro”, *Edad de Oro*, XXII (2003), pp. 309-19, “Elementos teatrales del Corpus madrileño en las últimas décadas del siglo XVI”, “*Estaba en el jardín en flor...*”, *Homenaje a Stefano Arata, Criticón*, 87-88-89 (2003), pp. 567-76; L. González Martínez, “María de Navas: bosquejo biográfico de una controvertida actriz de la escena española de finales del siglo XVII”, *Scriptura*, 17 (2002), pp. 177-209, “La mujer vestida de hombre. Aproximación a una revisión del tópico a la luz de la práctica escénica”, en *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Burgos-La Rioja, 1, 15-19 de julio de 2002)*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2004, pp. 905-16; “Y mientras tanto escribía *El Quijote* (1605). Cervantes y el teatro”, en K. Reichenberger y D. Fernández-Morera (eds.), *Cervantes y su mundo*, II, Kassel, Riechenberger, 2005, pp. 227-56; R. Álvarez Sellers, “Actores portugueses en España en el Siglo de Oro”, *diablotexto*, 4-5 (1997-1998), pp. 27-42; A. Giordano, “Actores italianos en España en los Siglos XVI y XVII: datos biográficos”, *diablotexto*, 4-5 (1997-1998), pp. 177-204; M. T. Pascual Bonis, “Actores y actrices en Barcelona durante el Siglo XVII”, *diablotexto*, 4-5 (1997-1998), pp. 205-20, “La mujer en el teatro español del Siglo de Oro: autoras de comedias en Pamplona de 1600 a 1746” (*en prensa*), “Cervantes y su contradictoria relación con el teatro” (*en prensa*); J. Badía Herrera, “Manuscritos teatrales de los Siglos de Oro: las copias de actores”, en *Líneas actuales de investigación literaria. Actas del I Congreso de la Asociación de Jóvenes Investigadores de la Literatura Hispánica (Valencia, 31 marzo-4 de abril de 2004)*, Valencia, Universitat de València, 2004, pp. 135-44; V. Arenas Lozano, “Juan Bautista de Villegas: un autor-actor del siglo XVII”, *Ibidem*, pp. 127-34; A. García Reidy, “En torno a *La Dragontea*: Lope de Vega y su primer asalto a la poesía culta”, *Ibidem*, pp. 231-40.

²⁰ Ch. Davis y J. E. Varey, *Actividad teatral en la región de Madrid según los protocolos de Juan García de Albertos: 1634-1660. Estudio y documentos*, London, Tamesis-Books, 2003, 2 vols. Tanto el Dr. Varey hasta el momento de su fallecimiento, como el Dr. Davis, hasta el momento de la publicación de este libro, fueron colaboradores en el proyecto. Especialmente patente el uso de la base de datos del *Diccionario biográfico* en la introducción, y los Apéndices 5 y 6 (“Actrices y actores en fiestas” y “Músicos en fiestas”), que corren a cargo de Ch. Davis. Para este último aspecto remito a la reseña que del libro han realizado T. Ferrer Valls, D. Noguera Guirao y L. González Martínez en *Edad de Oro*, XXIII (2004), pp. 463-73, en la que se explica también la metodología empleada en el proyecto.

²¹ *diablotexto*, 4-5 (1997-1998), pp. 115-41.

artículo titulado “Sobre un posible diccionario de actores españoles”²², reclamaba, desde su profundo conocimiento de la documentación relacionada con actores, la necesidad de contar, por parte de los investigadores, con un instrumento de trabajo que reuniese la enorme cantidad de noticias que existen en España sobre la actividad de actores y compañías, señalando como uno de los mayores obstáculos a la hora de enfrentarse a la tarea de realizar este *Diccionario biográfico de actores* precisamente el enorme caudal de datos documentales existentes. Por ello para llevar a cabo este proyecto ha sido necesaria la contribución de un nutrido grupo de investigadores, del que desde 1993 y hasta el momento de su fallecimiento en 1999, el Dr. John Varey fue relevante colaborador²³.

Como antecedentes más relevantes del *Diccionario biográfico de actores* en el esfuerzo por organizar datos referidos a actores, hay que mencionar:

1. La *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España* que representa el primer intento en España de catalogación de actores. Su manuscrito fue editado por N. D. Shergold y J. E. Varey, los cuales, en su “Introducción” a esta obra recordaban que la misma fue redactada por un autor, probablemente de origen valenciano, en el período comprendido entre 1700 y 1721, fecha en la que fue terminada. Sin embargo, el manuscrito que hoy poseemos es una copia del original, que se perdió, realizada probablemente en 1723 por varias manos²⁴. El hecho de que la *Genealogía* se acabase de redactar probablemente en la segunda década de 1700 hace que los datos que aporta sean más fiables cuanto más cercanos o contemporáneos a la época de redacción del manuscrito, mientras que escasas y menos fiables son las noticias relativas al período de formación de la comedia. Además tiene lagunas importantes en el recuento de la actividad teatral anterior a la fundación de la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena, hermandad constituida en Madrid en 1632, que, como es sabido, agrupaba al gremio de los actores bajo la advocación de Nuestra Señora de la Novena, teniendo su sede en la madrileña iglesia de San Sebastián, que era la parroquia de la mayoría de los actores que vivían en Madrid²⁵. A ella pudo estar vinculado el autor de la

²² *Varia Bibliographica. Homenaje a Simón Díaz*, Kassel, Reichenberger, 1988, pp. 641-44.

²³ Colaboradores del proyecto han sido o son en estos momentos: Amelia García-Valdecasas, Pilar Sarrió, Rosa Álvarez, Alejandro Gadea, Anna Giordano, Josefa Badía, Verónica Arenas, Alejandro García, Luis Llorens, Eva Soler, Miriam Civera y yo misma (Universitat de València), Dolores Noguera (U. Autónoma de Madrid), Maite Pascual (Escuela Navarra de Teatro), Lola González (Universitat de Lleida), Debora Vaccari (Università “La Sapienza” di Roma), Charles Davis y John Varey (Queen Mary y Westfield College). Para la puesta en marcha y pervivencia de este proyecto ha sido determinante la financiación pública desde 1993 hasta el momento actual del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (nº ref. PB/ 94, 95-1005 y ref. PB/98-1485) y del Ministerio de Ciencias y Tecnología (nº ref. actual BFF 2002-00294).

²⁴ *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España*, N. D. Shergold y J. E. Varey (eds.), London, Tamesis Books, 1985, pp. 11-40.

²⁵ El primer cabildo o junta de la Cofradía se celebró el 26 de abril de 1631, fecha en la que se redactaron varios proyectos de las *Constituciones* hasta que, llegado el 12 de junio de 1632, el Cardenal Infante y su Consejo aprobaron “las últimas y más ajustadas”. El 20 de noviembre de 1631, de hecho, se aprobaron las

Genealogía, según suponen Shergold y Varey, probablemente como arrendador y, por lo tanto, pudo tener acceso a sus archivos, algo que indudablemente lo convertiría en un hombre de teatro muy cercano a la vida de los actores cuyos datos recogió. Las fuentes primordiales utilizadas por la confección de la *Genealogía* fueron, aparte de los libros de la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena, en los que se dejaba constancia de los actores que entraban a formar parte de la Hermandad, los libros de Cuentas del Hospital de Valencia, pues al parecer el autor de la *Genealogía* tuvo también a su alcance los libros de cuentas del Hospital de Valencia, que gestionaba la actividad comercial en esta ciudad, por lo que Shergold y Varey suponen que pudo ser de origen valenciano²⁶.

El autor de la *Genealogía* recogió en su repertorio los nombres y apellidos de actores y actrices a los que les abrió una entrada principal completándola, en la mayoría de los casos, con otras noticias. Sin embargo, no todos los que tienen otorgada entrada principal en esta obra ejercieron como profesionales de la escena. Esto resulta evidente en los casos, por ejemplo, de aquellos hombres y mujeres, normalmente familiares de un actor, que pese a tener otorgada entrada, tenemos constancia de que no ejercieron *de facto* como actores. A veces es el propio autor de la *Genealogía* quien señala, en otro lugar de su obra, que dicho hombre o mujer en realidad no ejercieron como tales. La confirmación de este modo de proceder queda patente en el caso de Ángela la Vella, mujer de Matías Tristán, a la que el autor de la *Genealogía* otorga entrada en su repertorio, aunque en otro lugar de su obra

Advertencias en las que se proponían a los *autores* de número de las compañías de representación de España y a los miembros de ellas para la proyectada fundación de la Iglesia de San Sebastián. En el manuscrito original, que se conserva, figuran los nombres de los *autores* de comedias aprobados por Su Majestad que proyectaban establecer la Cofradía, cuyos nombres eran Andrés de la Vega, Juan de Morales, Antonio de Prado, Fernán Sánchez, Juan Bautista Valenciano, Manuel Vallejo, Pedro de Valdés, Cristóbal de Avendaño, Roque de Figueroa, Alonso de Olmedo, Salazar Mahoma, Juan Acacio, Manuel Simón, Tomás Fernández, Francisco López, Bartolomé Romero y Juan Martínez. El 17 de julio de 1632, ante el escribano real, se firmó el contrato preliminar que se convertiría cuatro días después en escritura de capitulaciones de la Fundación corporativa y el 21 de febrero de 1634 se aprobaron definitivamente las *Constituciones*. Véanse J. Subirá, *El gremio de representantes madrileños y la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1960, pp. 41-48, J. Oehrlein, *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, (1986), Madrid, Castalia, 1993, pp. 241-51 y C. Pérez Pastor, *Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII. Segunda Serie*, Bourdeaux, Feret, 1914, pp. 68-78.

²⁶ En los libros de la Cofradía se contemplan diferentes asuntos: en el Libro de los Cofrades, por ejemplo, se dejaba constancia de las inscripciones de los actores y de sus familiares como cofrades; en el Libro de los Cabildos, se indicaban las fechas en que se celebraban los cabildos y quiénes eran los asistentes; además había otros Libros importantes: el Libro de Hacienda o el libro de las Cuentas, en que se consignaban las limosnas entregadas por las compañías, o los gastos de la Cofradía empleador en pagar honras fúnebres o ayudar a familias de actores empobrecidos, fallecidos o enfermos, o la Carta de Difuntos, en donde se daba cuenta de los fallecimientos. Actualmente los libros de la Cofradía se encuentran en la Biblioteca del Museo Nacional de Teatro. Para la organización de los libros de la Cofradía de la Novena, véase J. Subirá, *El gremio de representantes madrileños y la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena*, *op. cit.*, pp. 45-48.

desmiente que llegase a representar²⁷. Otro caso es el de Narcisa de la Cueva que según la *Genealogía* no fue actriz, aunque es incluida con entrada propia en esta fuente²⁸.

Ni el hecho de que el autor de la *Genealogía* señale que dichos hombres y mujeres se inscribiesen en la Cofradía de la Novena puede ser garantía de que en realidad fueron actores. La inscripción en el libro de los Cofrades no suponía siempre, de hecho, que quien en ella se inscribiese fuera actor (ni significaba que fuera mayor de edad). En ocasiones, sobre todo en la primera época de la Cofradía, era recibido en ella el actor o *autor* junto con toda su familia, cuyos miembros no necesariamente formaban parte como actores de la compañía a la que pertenecía como actor o de la que era titular, como *autor*, su familiar. El hecho de ser recibido en la Cofradía tampoco era garantía de que el familiar de un actor o *autor* determinado se convirtiera con el tiempo en profesional de la escena. Ilustrativo de lo que acabamos de decir es el caso de Miguel de Figueroa, el cual era hijo del *autor* Roque de Figueroa y de la actriz Mariana de Olivares y hermano de la actriz Gabriela de Figueroa²⁹. Sabemos que fue recibido en la Cofradía de la Novena junto con sus padres y hermana, muy probablemente en julio de 1632³⁰. Sin embargo, es el propio autor de la *Genealogía* quien advierte de que el dicho Miguel de Figueroa no llegó a convertirse en actor, afirmando textualmente que “murió en Milan de capitán de ynfanteria, y no salio a las tablas”³¹.

Con estos últimos ejemplos se evidencia que a veces el autor de la *Genealogía* conocía muy bien los detalles de una familia de actores y por lo tanto podía descartar *a priori* la dedicación al oficio de algunas personas a las que, sin embargo, otorgaba entrada principal en su repertorio, o de los que indicaba claramente que no llegaron a ejercer la profesión, aunque debieron de inscribirse a la Cofradía de la Novena, motivo por el que dicho autor no les otorgaba entrada principal en su obra, como hizo, de hecho, en el caso de Miguel de Figueroa, o como hizo en el de Isabel Ana, mujer del *autor* Antonio de Prado, de la que indica claramente, bajo la entrada de su marido, que “no representó nunca, ni quiso ella ni su marido”³².

Obviamente, el conocimiento del autor de la *Genealogía* no era el mismo en el caso de todos los cofrades, sobre todo su conocimiento era menor en el caso de aquellos menos destacados en el oficio o que cronológicamente se situaban más lejos de la etapa de redacción

²⁷ *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España, op. cit.*, pp. 451 y 228.

²⁸ *Ibidem*, pp. 490, 247.

²⁹ *Ibidem*, pp. 67, 68.

³⁰ *Ibidem*, pp. 270, 282-83.

³¹ *Ibidem*, p. 68.

³² *Ibidem*, pp. 109-10.

de la obra, y ello hace suponer que entre las entradas permanecen algunas que no corresponden a gente del oficio.

Hay que decir que, si bien es cierto que el autor de la *Genealogía* incluye registros de los que no siempre tenemos la seguridad de que correspondan a profesionales del teatro, también es cierto que no recoge en bastantes ocasiones actrices (y actores) que, gracias a otras fuentes, sabemos que ejercieron como tales, y cuya participación como profesionales de la escena de la época, pues, hemos podido documentar³³. Es éste, por ejemplo, el caso de la actriz Juana Martínez, que en la *Genealogía* aparece únicamente como esposa del músico Raimundo *el Bárbaro* bajo la entrada de este último³⁴. Sin embargo, gracias a otra fuente recogida en el *Diccionario biográfico de actores*, tenemos constancia de que en 1651 Juana Martínez formaba parte junto con su cónyuge de la compañía de Alonso Caballero y en ella se comprometía a desempeñar “cuartos papeles” desde Pascua de Flores de ese año hasta el Miércoles de Ceniza del año siguiente³⁵. Otro caso es el de la actriz María de Salazar, también mencionada en la *Genealogía* bajo la entrada de su marido, el actor Pedro Quirante³⁶. Gracias a otra fuente vaciada en el *Diccionario biográfico de actores*, poseemos la partida matrimonial de María de Salazar, en la que se deja constancia de que los dos contrajeron matrimonio en Valladolid en 1674 siendo “ambos comediantes” y actuando como testigos Juan Ballesteros y Diego Martínez de Salazar³⁷.

Son éstos algunos ejemplos evidentes de los problemas que nos ha planteado la *Genealogía*.

2. El segundo catálogo con aspiraciones globales con el que contamos es la “List of Spanish actors and actresses. 1560-1680” que Hugo Albert Rennert añadió como Apéndice al publicar en 1909 su trabajo sobre el teatro en tiempos de Lope de Vega³⁸. Rennert tuvo en cuenta el manuscrito de la *Genealogía*, aunque no de manera exhaustiva ni sistemática, entresacando algunas de sus noticias biográficas, como ya antes habían hecho otros

³³ En muchas ocasiones hemos podido comprobar, gracias a los datos recopilados en el *Diccionario biográfico de actores*, que muchas de aquellas mujeres a las que el autor de la *Genealogía* abrió entrada en su obra ofreciendo únicamente como datos su nombre y apellido fueron efectivamente actrices y hemos podido documentar parte de su trayectoria biográfica y profesional. Son éstos los casos, por ejemplo, de las actrices Teresa Román, María de Tapia, Francisca (de) Valencia, Isabel (de) Vivas, Ana de Velasco, Lupercia de Cardona, Ana Muñoz, Polonia Pérez, Catalina Ramírez, María de Gálvez, Francisca Coronel y Beatriz Correa.

³⁴ *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España, op. cit.*, p. 246.

³⁵ L. Fernández Martín, *Comediantes, esclavos y moriscos en Valladolid, Siglos XVI y XVII*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones, Universidad de Valladolid, 1988, p. 92.

³⁶ *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España, op. cit.*, p. 237.

³⁷ Véanse N. Alonso Cortés, *El teatro en Valladolid*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1923, p. 112 y J. Martí y Monsó, *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid*, Valladolid-Madrid, Imp. Leonardo Miñón, 1898-1901, p. 567.

³⁸ *The Spanish Stage in the time of Lope de Vega*, New York, Hispanic Society of America, 1909, pp. 407-635 (antes había sido publicada en el t. XVI de la *Revue Hispanique*).

historiadores del teatro (así por ejemplo, en el siglo XVIII, Casiano Pellicer). Pero sobre todo incorporó algunas de las noticias publicadas hasta ese momento por eruditos como J. Sánchez Arjona, E. Cotarelo y Mori, C. Pérez Pastor y “otros” cuya identidad no especifica³⁹, aunque sin indicar sistemáticamente en cada entrada de su catálogo la fuente concreta utilizada para los datos que recoge, lo que dificulta en caso de dudas la corroboración de los mismos. Como ha señalado la Dra. Ferrer Valls uno de los problemas fundamentales del trabajo de Rennert es la “falta de precisión, en cada una de las entradas, de las fuentes que han sido consultadas para su elaboración”⁴⁰. Por razones evidentes, después de casi cien años, la meritoria obra de Rennert ha sido hoy muy desbordada por la cantidad de noticias publicadas con posterioridad, noticias que ahora hemos incorporado a la base de datos del *Diccionario biográfico de actores*, habiendo vaciado un total de 200 referencias bibliográficas sobre actores. Por poner un dato comparativo que resulta ilustrativo del incremento de información que esto ha supuesto respecto al Catálogo de Rennert, diré que su nómina de actores quedaba lejos de alcanzar las 2.000 entradas, mientras que en el momento presente el número actual de entradas contenidas en dicha base de datos ronda las 7.000, además de que en la mayor parte de ellas la información se ha incrementado considerablemente. La base de datos ocupa actualmente 37 Megas.

Dado el problema de la dispersión de los datos publicados sobre actores, y el desfase del catálogo de Rennert, como instrumento de trabajo, a que he apuntado, el objeto fundamental del proyecto ha sido poner al alcance del investigador de teatro un Diccionario que le ofrezca los datos reunidos, y contrastados y, en la medida de lo posible, resueltos los diferentes problemas que suscita la reunión de una documentación que, como saben muy bien quienes conocen este campo, resulta muchas veces confusa, contradictoria o ambigua⁴¹. Beneficiarme del uso de esta base de datos, que me ha ofrecido el material reunido, y ordenado sistemática y críticamente, con todas las referencias bibliográficas usadas en cada

³⁹ Los trabajos utilizados por Rennert son enumerados en las pp. 409-10 en una nota introductoria de su catálogo y son C. Pérez Pastor, *Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII* (Madrid, 1901) y *Documentos para la biografía de don Pedro Calderón de la Barca* (Madrid, 1905); C. Pérez Pastor y A. Tomillo, *Proceso de Lope de Vega por libelos contra unos cómicos* (Madrid, 1901); J. Sánchez Arjona, *Noticias referentes a los Anales del teatro en Sevilla* (Sevilla, 1898); E. Cotarelo y Mori, *Tirso de Molina. Investigaciones bio-bibliográficas* (Madrid, 1893); A. Restori, “La Collezione della Biblioteca Palatina-Parmense”, *Studij di Filologia Romanza* (1891); C. Rosell (ed.), Luis Quiñones de Benavente, *Entremeses, Loas y Jácaras* (Madrid, 1872-74); J. Martí y Monsó, *Estudios histórico-artísticos Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid* (Zaragoza, 1902?); E. Cotarelo y Mori (ed.), *Migajas del ingenio: Colección rarísima de entremeses, bailes y loas* (Madrid, 1908); A. de Rojas Villandrando, *El viaje entretenido* (Madrid, 1603).

⁴⁰ T. Ferrer Valls, “Sobre la elaboración de un Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español y sus antecedentes”, art. cit., p. 132.

⁴¹ Para más detalles sobre los objetivos y las referencias a las fuentes que se han vaciado en el *Diccionario biográfico de actores*, remito de nuevo al artículo de T. Ferrer Valls, ya citado.

entrada, ha sido para mí un privilegio. Por ello quiero expresar aquí mi agradecimiento a todos los que han colaborado en este proyecto en los diferentes momentos de su desarrollo y especialmente a la directora del mismo y a mis compañeros Dolores Noguera Guirao (de la Universidad Autónoma de Madrid), Lola González Martínez (Universitat de Lleida), María Teresa Pascual Bonis (Escuela Navarra de Teatro), Anna Giordano, Alejandro Gadea, Josefa Badía Herrera, Verónica Arenas Lozano, Alejandro García Reidy y Luis Llorens Marzo (Universitat de València).

Durante la preparación de mi trabajo de investigación, prematura e inesperadamente, falleció el Dr. Stefano Arata, mi maestro en la Universidad de Roma y responsable de haber despertado mi pasión hacia el teatro español de los Siglos de Oro. Mi investigación sobre las actrices de esa época, que había de culminar en mi Tesis Doctoral, codirigida por el Dr. Arata en Roma y por la Dra. Ferrer Valls en Valencia, perdió así uno de los dos pilares básicos en que se asentaba su dirección. Continuar con mi trabajo era la mejor manera de rendir homenaje a mi admirado maestro. Así, de acuerdo con la Dra. Ferrer Valls, y manteniendo la idea de que mi trabajo tuviese esa doble vinculación entre las dos Universidades, tal y como inicialmente se había planteado, solicitamos de la Dra. Fausta Antonucci, relevante hispanista italiana, profesora también en la Universidad de Roma (“Università degli Studi di Roma Tre”) y gran colaboradora en muchos de los proyectos de investigación desarrollados junto con el Dr. Arata⁴², su colaboración en la dirección de mi Tesis, que generosamente aceptó de inmediato⁴³.

Esta Tesis es el resultado de muchas ilusiones y esfuerzos, y a ella han contribuido, con su aliento, muchas personas a las que deseo expresar mi agradecimiento. Por supuesto, a las directoras de mi trabajo, las Dras. Teresa Ferrer Valls y Fausta Antonucci, por su dedicación, a mis compañeros del equipo de colaboradores del *Diccionario biográfico de actores*, a la Dras. Isabel Morant Deusa y Evangelina Rodríguez Cuadros de la Universitat

⁴² Entre los muchos proyectos del Dr. Arata llevados a cabo por la Dra. F. Antonucci, quiero recordar la edición en italiano de *El perro del hortelano* de Lope de Vega: Lope de Vega. *El perro del hortelano / Il cane dell'ortolano*, S. Arata e F. Antonucci (eds.), Napoli, Liguori, (*en prensa*); la edición, junto con Laura Arata y María del Valle Ojeda Calvo, del volumen titulado *Stefano Arata. Textos, géneros, temas. Investigaciones sobre el teatro del Siglo de Oro y su pervivencia*, Pisa, ETS, 2002. en el que se recogen la mayoría de los artículos que Arata dedicó al teatro del Siglo de Oro, algunos de los cuales ven allí la luz por primera vez, además de la continuación del proyecto *La Casa di Lope*, es decir, del seminario permanente proyectado y creado por el hispanista italiano en 1996 en el que, durante el año académico, acuden periódicamente los investigadores del teatro de los siglos XVI-XVII en general, y del teatro español en particular para presentar los resultados de sus personales investigaciones. Remito a la página web <http://host.uniroma3.it/progetti/casadilope/index.htm> en la que, además de las diversas iniciativas realizadas en recuerdo de Stefano Arata, se ofrece toda la información relativa a dicho seminario y las actividades que en él se organizan.

⁴³ Lo que justifica también que la presente Tesis sea una Tesis Doctoral Europea y que la misma esté redactada en parte en otra lengua europea, en italiano en nuestro caso.

de València, a la Dra. María del Valle Ojeda Calvo de la Universidad de Huelva, a las Dras. Teresa Chaves Montoya y Roberta Alviti y a la Profra. Rosario Castellò Benavent. Asimismo, quiero agradecer a mi familia y amigos más cercanos el apoyo incondicional que han mostrado durante todos estos años de investigación.

Este trabajo está dedicado a la memoria del Dr. Stefano Arata.

INTRODUCCIÓN

LOS LÍMITES DE NUESTRO TRABAJO

El número elevadísimo de actores con el que contamos, cuyos datos se han almacenado en el *Diccionario biográfico de actores*, y la necesidad de acotar nuestro campo de trabajo, en función de nuestros intereses e inquietudes, nos hizo centrar nuestro foco de atención para la realización de la presente Tesis Doctoral en las mujeres que protagonizaron el escenario español como actrices profesionales durante los siglos XVI y XVII. Cuando en 1997 J. L. Canet Vallés analizaba el nacimiento de la profesión de los *autores-actores* en el ámbito del teatro español de dichos siglos, definía el término “profesional”, cuyo significado tomaba del *Diccionario de la Real Academia Española*, con las siguientes palabras: “Dícese de quien practica habitualmente una actividad, incluso delictiva, de la cual vive”¹. Y afirmaba que dos eran las condiciones necesarias para que un oficio pudiese ser considerado una profesión: en primer lugar, el aprendizaje en un ambiente adecuado (que para el oficio teatral coincidía fundamentalmente con el ámbito urbano y con la presencia de infraestructuras, de un público heterogéneo y finalmente de unos poetas que escribían piezas en consonancia con los deseos de dicho público); y, en segundo lugar, la praxis continuada que permitía alcanzar el oficio, lo que suponía una demanda social suficiente para que estas personas pudiesen vivir de dicha profesión. En base a estas definiciones, consideramos como profesionales, en la presente Tesis, a todas aquellas actrices que practicaron el oficio teatral de forma habitual, llegando a vivir de él. Lo que no significa que restrinjamos nuestro *corpus* de análisis únicamente a aquellas actrices que formaron parte, de manera oficial, de una compañía teatral y que gracias a dichos contratos representaron como miembros de una determinada agrupación en los circuitos teatrales oficiales. Muchas actrices (así como músicos) que estaban vinculadas a una agrupación profesional mediante un contrato, o sin estar vinculadas necesariamente a ninguna, se desplazaban para ir a representar, de forma autónoma, en los pueblos de alrededor de los grandes circuitos teatrales oficiales, para cuyos festejos eran contratadas y cuya participación serviría de apoyo a la de otros representantes (generalmente aficionados o actores locales) que se encargaban de estas representaciones. Fenómeno este último, el de las representaciones en pueblos, fuera de los canales más habituales de los corrales, del que

¹ J. L. Canet Vallés, “El nacimiento de una nueva profesión. Los autores-representantes (1540-1560)”, *Edad de Oro*, XVI (1997), pp. 109-20, esp. pp. 109-15.

ya se percató en 1960 Salomon², y sobre cuya importancia también llamó la atención Varey en un artículo publicado en 1999³, anunciando un trabajo realizado en colaboración con Ch. Davis y que vería la luz posteriormente. Las consideraciones del Dr. Varey, vertidas en este artículo, guardaban relación con el trabajo que había realizado de vaciado de documentos de los protocolos madrileños de Juan García de Albertos completando la labor de Pérez Pastor al transcribir documentos que este erudito había descartado publicar. La muerte del Dr. Varey en marzo de 1999 vio demorada la publicación de esta documentación que recientemente ha visto la luz, con un amplio estudio introductorio a cargo de su discípulo el Dr. Ch. Davis, estudio que resulta abarcador, ciñéndose no sólo a los documentos que se editan, sino al conjunto de la actividad teatral de la época⁴, con la que se establecen comparaciones amplias, gracias a la utilización de la base de datos del *Diccionario biográfico de actores*, proyecto al que el Dr. Davis estuvo vinculado hasta junio de 2003. Esta aportación documental realizada por Davis y Varey evidencia la presencia en la España de la época de una actividad teatral paralela a la que se realizaba en los circuitos teatrales oficiales y de mayor renombre, y que encontraba su espacio en los alrededores de dichos circuitos, en las pequeñas localidades, en las que solían actuar mayoritariamente las compañías *de la legua*, es decir, las compañías de menor categoría, o meros aficionados que necesitaban en ocasiones en sus representaciones la presencia de músicos y actrices de mayor renombre, avalando, de esta forma, lo que ya Salomon intuía y hacía constar en su estudio de 1960 basado en los documentos publicados por Pérez Pastor y San Román⁵ cuando suponía que en los pueblos del alrededor de Madrid y Toledo de la época se realizaba una actividad teatral desempeñada fundamentalmente por actores locales y relacionada con las fiestas de dichos pueblos. Actividad teatral que tanto Pérez Pastor como San Román, además de otros investigadores, habían subestimado, tal como evidenciaba el propio investigador francés en su trabajo, afirmando que: “les textes reproduits par les deux érudits espagnols ne représentent sans doute qu’une mince partie du material notarial ayant existé ou existant encore sur la question”⁶.

² “Sur les représentations théâtrales dans les pueblos de provinces de Madrid et Toledo (1589-1640)”, *Bulletin Hispanique*, 62 (1960), pp. 398-427.

³ “Autos sacramentales y comedias en las fiestas de pueblo: actores y escenografía”, *diablotexto*, 4-5 (1997-1998), pp. 15-25.

⁴ Se trata del ya mencionado trabajo titulado *Actividad teatral en la región de Madrid según los protocolos de Juan García de Albertos: 1634-1660. Estudio y documentos*, London, Tamesis-Books, 2003, 2 vols.

⁵ C. Pérez Pastor, *Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII. Primera Serie*, Madrid, Imprenta de la Revista Española, 1901 y *Segunda Serie*, Bourdeaux, Feret, 1914; F. de B. San Román, *Lope de Vega, los cómicos toledanos y el poeta sastre: serie de documentos inéditos de los años de 1590 a 1615*, Madrid, Imprenta Góngora, 1935.

⁶ N. Salomon, “Sur les représentations théâtrales dans les pueblos de provinces de Madrid et Toledo (1589-1640)”, art. cit., pp. 399 y 408.

La participación ocasional o constante de muchas actrices en representaciones realizadas en pequeñas localidades o los circuitos teatrales de menor renombre no las excluye de ser consideradas actrices profesionales. No es el lugar de representación, según creemos, lo que convierte o no a una actriz en profesional, sino, como apuntábamos anteriormente, la regularidad con la que ejerce su actividad y la posibilidad y garantía de poder vivir de ella. En este sentido a la definición de actriz profesional opondríamos la de actriz aficionada, es decir, de aquella mujer que en una o unas ocasiones determinadas tomó parte en unas representaciones teatrales, sin que dicha participación le garantizara su supervivencia⁷. En este sentido actrices aficionadas del teatro podían ser tanto las vecinas de un pueblo que tomaban parte en los festejos celebrados en determinadas ocasiones en su localidad, como las damas de palacio que, como es sabido, solían participar, de hecho, como *amateurs* en los espectáculos que se representaban en la Corte.

Además de las actrices profesionales, es decir, de aquéllas que protagonizaron la escena actuando, son objeto de la presente Tesis Doctoral también aquellas actrices que en algún momento (o casi exclusivamente) en su trayectoria desempeñaron la función de *autoras* de comedias, esto es, dirigiendo su propia agrupación o tomando parte en la dirección de la dirigida oficialmente por su marido (o padre) *autor*. Asimismo son objeto de nuestro estudio las músicas, es decir, aquellas actrices que también exclusivamente o en algún momento de su trayectoria desempeñaron, en el ámbito de la compañía, la función musical, y a las que se alude en la documentación de la época bien por dicha función (que se indicaba con términos como “cantar” o “tocar”), o bien por la clara mención de “músicas”⁸. Éstas, aunque llevaban aparentemente una existencia más propia dentro de la compañía, debían poder representar como actrices en la misma, ya que, como subraya Oehrlein⁹, por lo menos hasta 1658 las tareas del actor no estaban claramente definidas en las compañías teatrales y se indicaban genéricamente en la documentación con tres categorías: “canta” “baila” y “representa”, que eran las habilidades que debía tener cualquier actor (o actriz) en un período en que aún no había especialización de papeles en las agrupaciones teatrales. Por este motivo no podemos considerar como “músicas” (y bailarinas), en la presente Tesis, a todas aquellas actrices que en la documentación de la época aparecen desempeñar las funciones de “cantar” y “bailar”, sino sólo a aquéllas que aparecen desempeñando la

⁷ Y de hecho, en el mismo *Diccionario de la Real Academia Española*, el adjetivo aficionado/a es definido con las siguientes palabras: “que cultiva algún arte sin tenerlo por oficio”, *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Real Academia Española, (1726-39), 1984, 2 vols., tomo I, p. 34.

⁸ Véanse, J. Oehrlein, *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, op. cit., p. 77 y Ch. Davis y J. E. Varey, *Actividad teatral en la región de Madrid según los protocolos de Juan García de Albertos: 1634-1660...*, op. cit., pp. CXVIII-CXIX.

⁹ *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, op. cit., pp. 77-79.

función de instrumentistas o son mencionadas en la documentación como “músicas”, especialización dramática que, como decíamos, se define con mayor exactitud fundamentalmente desde 1658, fecha a partir de la que contamos, de hecho, con una presencia más nutrida de mujeres específicamente consideradas como músicas en la documentación y en las compañías teatrales de aquel entonces¹⁰.

El período cronológico que hemos acotado para nuestra investigación comprende el período que va desde aproximadamente mediados de 1500, esto es, desde que se empieza a documentar en los escenarios españoles la presencia de compañías profesionales, hasta 1699 inclusive, es decir, hasta acabar el siglo XVII. La elección de este período que evidentemente supera los límites con los que se fija normalmente, desde un punto de vista literario, el período denominado Siglo de Oro (marcado por los datos biográficos de Pedro Calderón de la Barca, 1600-1681), se explica por el carácter mismo de nuestra investigación, es decir, el análisis de las trayectorias y biografías de las actrices que protagonizaron la escena española durante los siglos XVI y XVII. Hubiéramos podido limitarnos a analizar sus trayectorias hasta finalizar 1681, pero hubiera sido un análisis parcial puesto que hubiéramos cortado, de esta forma, la biografía y trayectoria de aquellas actrices que en 1681 aún estaban en activo. Reducir el campo de análisis a esta fecha, pues, hubiera significado truncar su carrera de forma repentina, algo que, además, hubiera falseado los resultados de nuestro análisis de forma evidente. Así que si el criterio que elegimos para incluir a una actriz en el *corpus* por nosotros estudiado es el de considerar la primera fecha en la que se tiene constancia documental de su actividad como profesional de la escena, excluimos del objeto de nuestro estudio a todas aquellas actrices cuya actividad como tales se documenta a partir de 1700, lo cual no quiere decir que, en ocasiones, no hayamos hecho referencia a algún caso posterior a esta fecha para mejor ilustrar y corroborar los casos de aquéllas en las que se centra nuestra investigación. Además, entran en nuestro *corpus* también todas aquellas actrices cuyos únicos datos que se conservan sobre su actividad no podemos fechar con precisión, pero que, por indicios indirectos, podemos suponer que entrarían dentro del período que nos ocupa. El análisis de sus casos, así como las trayectorias de aquellas actrices que comenzaron su actividad con posterioridad a 1681, ha resultado de gran utilidad a la hora de corroborar o destacar las variables que

¹⁰ Un primer estudio sobre las “músicas” y “músicos” de las compañías teatrales en el Siglo de Oro realizado a partir de los datos reunidos en el *Diccionario biográfico de actores* es el llevado a cabo por D. Noguera Guirao, “Músicos y compañías teatrales en el Siglo de Oro”, *Edad de Oro*, XXII (2003), pp. 309-19. Interesante también es el artículo de P. Ramos López, “Mujeres, música y teatro en el Siglo de Oro”, en M. Manchado Torres (comp.), *Música y mujeres. Género y poder*, Madrid, Horas y horas, 1995, pp. 39-61, y el volumen de L. K. Stein, *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods. Music and Theatre in Seventeenth-Century Spain*, Oxford, Clarendon Press, 1993.

ofrecía el análisis de las actrices que desempeñaron su actividad más estrictamente en el Siglo de Oro.

El espacio geográfico que consideramos comprende prioritariamente la España moderna, aunque no hemos descartado, cuando las teníamos, las noticias sobre la actividad de algunas compañías (y, por lo tanto, de las actrices presentes en ellas) que solían dirigirse, en algún momento del período que investigamos, a algunos países europeos, como Francia, Italia o el reino de Portugal; estos dos últimos formaban parte, en su totalidad o parcialmente (como por ejemplo el Reino de Nápoles y Sicilia o el Milanesado en Italia), del entonces denominado “Reino de España”¹¹.

Nuestro primer planteamiento a la hora de encarar el tema era tratar de responder a diferentes preguntas, entre ellas, si la incorporación de las actrices al oficio fue más conflictiva que en el caso de sus compañeros varones; cómo se produjo su incorporación, cuáles fueron los límites y las limitaciones que dichas actrices encontraron en la práctica para ejercer el oficio, cuál era el entorno social y moral en el que se movían o cuál era el ámbito social del que procedían. A todas estas preguntas hemos intentado dar una respuesta en la presente Tesis Doctoral cuyo propósito ha sido, pues, ofrecer un panorama documentado de lo que supuso en los siglos XVI y XVII la paulatina incorporación de la mujer al oficio de representar.

¹¹ Con estas palabras ratificaba Nicolò Barbieri en 1634 la llegada de las compañías españolas a la península itálica: “La Spagna prima si serviva delle nostre italiane e i comici vi facevano assai bene: Arlichino, Ganassa ed altri hanno servito la felice memoria di Filippo secondo, e si fecero ricchi; ma doppo quel regno ha partorito tante che ne riempie tutti quei gran paesi e manda anche molte compagnie in Italia” (*La Supplica. Discorso familiare di Nicolò Barbieri, detto Beltrame, diretta à quelli che scriuendo ò parlando trattano dei Comici trascurando i meritti delle azioni uirtuose. Lettera per què galanthuomini che non sono in tutto critici ne affato balordi*, (Venezia, Marco Ginammi 1634), apud E. Rodríguez Cuadros, *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos*, Madrid, Castalia, 1998, p. 108. Queremos destacar, por lo que respecta a las compañías españolas que actuaron en al Reino de Nápoles y Sicilia, el trabajo realizado por B. Croce, *I teatri di Napoli dal Rinascimento alla fine del secolo decimottavo*, Bari-Napoli, Laterza, 1916, y por U. Prota-Giurleo, “I comici Spagnuoli”, en *I teatri di Napoli nel '600*, Napoli, Fiorentino Editore, 1962, pp. 78-147, así como el aportado, aunque de forma más limitada, por E. Cotarelo y Mori en “Actores famosos del siglo XVII. Sebastián de Prado y su mujer Bernarda Ramírez”, *Boletín de la Real Academia Española*, II (1915), pp. 251-93, pp. 425-57, pp. 583-621 y *Boletín de la Real Academia Española*, III (1916), pp. 3-38, 151-85. Imprescindible para las compañías españolas que se dirigieron a Portugal, la importante labor realizada por M. de los Reyes Peña y P. Bolaños Donoso. Entre sus numerosos trabajos recordamos los titulados, “Presencia de comediantes españoles en el patio de las Arcas de Lisboa (1608-1640)”, en VV.AA., *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las VII-VIII Jornadas de teatro del Siglo de Oro*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses-Departamento de Arte y Literatura, 1992, pp.105-34; “Nuevos datos sobre el comediante Nicolás de los Ríos”, en A. de la Granja y J. A. Martínez Berbel (eds.), *Mira de Amescua en candelero. Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el teatro español del siglo XVII (Granada, 27-30 de octubre de 1994)*, Granada, Universidad de Granada, 1994, 2 vols., t. II., pp. 427-41 y “Fuentes consultadas para el estudio del Patio de las Arcas y la vida teatral de Lisboa. Resultados hasta ahora obtenidos”, en L. García Lorenzo y J. E. Varey (eds.), *Teatros y vida teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales*, London, Tamesis Books-Instituto de Estudios Zamoranos, 1991, pp. 167-78. Remito al apartado “Bibliografía” presente al final de la Tesis en el que se da constancia de los demás trabajos realizados por estos investigadores y que han servido como fuentes para nuestro análisis.

Uno de los problemas fundamentales con el que nos hemos encontrado a la hora de definir el *corpus* de nuestra investigación ha tenido que ver con el establecimiento de una nómina numérica de mujeres dedicadas realmente a la profesión teatral, ya que son muchos los nombres de mujeres que aparecen vinculadas a la profesión a través de un familiar, pero no siempre podemos deducir que fueran actrices, y su actividad como profesionales de la escena nos plantea, por tanto, serias dudas, y ello a pesar de que en ocasiones han sido incluidas como tales en la *Genealogía* o en el catálogo de Rennert. Del conjunto total de actrices que tenemos documentadas entre mediados del siglo XVI y fines del siglo XVII, 79, de hecho, resultan dudosas. En este caso, nuestra opción ha sido actuar con cautela, descartando de nuestro *corpus* incluso algunas actrices de las incluidas por Rennert en su catálogo cuando no encontrábamos razones sólidas para considerarlas como profesionales de la escena¹².

En primer lugar, vamos a decir cuáles son los criterios según los que consideramos una mujer como actriz, cuándo la excluimos y cuándo la consideramos dudosa, y, aunque no vamos a ser exhaustivos, enumeramos los principales casos que originan estas dudas.

Empezando por la misma *Genealogía*, primer y primordial repertorio de actores, consideramos como actrices a todas aquellas mujeres que poseen entrada principal en esta obra aunque no siempre tengamos constancia de su actividad teatral¹³. Por ser el autor de la *Genealogía* cercano a esa época, su fiabilidad es seguramente mayor que la de otras fuentes posteriores. Sin embargo, como ya hemos apuntado, el hecho de que abriera entrada a alguna mujer no significa que aquella ejerciera necesariamente como profesional de la escena y, de hecho, es el mismo autor de la *Genealogía* quien, en ocasiones, tras haber abierto entrada a una mujer, se corrige en otro lugar de su obra afirmando que dicha mujer no ejerció como actriz. En este caso no consideramos a dicha mujer como actriz; tampoco la consideramos como actriz en el caso de que otras fuentes con las que contamos demuestren lo contrario. En este sentido queremos aportar un ejemplo, el de Catalina de Flores, la cual no tiene otorgada entrada principal en la *Genealogía*, aunque el autor de dicha obra la define

¹² En el Apéndice final, y precisamente en el titulado “Las actrices dudosas”, incluimos una nómina de todas las que hemos considerado dudosas en tanto en cuanto no aparecen otros datos que las corroboren como tales, señalando al lado de cada una la fuente (o algunas de las fuentes) que las daban como actrices y que nos han planteado las dudas. Asimismo en el otro Apéndice titulado “Las actrices de los siglos XVI y XVII” incluimos a todas aquellas mujeres cuya actividad como actrices (*autoras* y músicas) resulta clara y que han constituido, por tanto, el *corpus* de la presente Tesis Doctoral.

¹³ En algunas ocasiones, como ya hemos apuntado, gracias a los datos almacenados en la base de datos del *Diccionario biográfico de actores*, hemos podido completar la trayectoria profesional de muchas de aquellas actrices que tenían otorgada entrada principal en la *Genealogía*, pero de las que su autor no ofrecía más datos que sus respectivos nombres y apellidos.

“representanta” bajo la entrada de su hija Bernarda Ramírez¹⁴, y de la que nos cuenta, en otro lugar de su obra (en el que vuelve a otorgar entrada a Bernarda Ramírez¹⁵) algunos datos de su vida, entre ellos que estaba casada con el buhonero Lázaro Ramírez y que era “natural de Medina del Campo y residia en la Corte de Madrid en aquel tiempo desde que pasó a ella la Corte de Valladolid y heran sus padres montañeses”. En realidad, en la entrada que el autor de la *Genealogía* abre a Bernarda Ramírez, pero que dedica exclusivamente a Catalina de Flores, dicho autor no ratifica que Catalina fuera actriz, sino que cuenta aquella historia que ha consagrado a Catalina en la historia teatral, la del milagro que la Virgen de la Novena operó en su favor para que recuperara la salud. Así lo cuenta literalmente:

Lazaro Ramírez era buhonero y andaua vendiendo por los lugares y en uno de ellos la dio a dicha Catalina el parto y siendo preciso seguir a su marido se ubo de leuantar de la cama dentro de zinco dias para uenir a esta Corte y siendo muchos los frios y los yellos se tulló, de genero que fue preciso andar por las calles arrimada a un palo y no bastando esto usar de dos muletas a que se siguió pedir limosna por las calles. Aflixida esta muger subcedio que a este tiempo se beneraua una ymagen de Nuestra Señora en la esquina de la Calle del Leon que corresponde a la de Santa Maria (que es la misma que oi se venera en la parrochial de San Seuastian con titulo de la Nouena). Recurrió la dicha Catalina a esta santa ymaxen haziendo una nouena y quedandose toda la noche en la calle a fin de que Dios la conzediera la salud por medio de [la] santa ymaxen y el ultimo dia que se cumplio la novena que fue el lunes a 15 de julio de el año 1624 se leuantó buena y sana y sin lesion alguna y fue corriendo a la Plaza de Anton Martin a comprar unos clauos para colgar (como colgo) las muletas y este fue el primer milagro que Don Diego de la Vela, Obispo electo de Lugo y Vicario General que entonzes hera desta villa, aprovó y califico entre otros muchos desta santa ymaxen (como lo e uisto y leido en la misma ynformacion autentica y fefaciente [*sic*]), siendo este el motiuo de trasladarla el dia 24 de junio del mismo año 1624 a la parrochial de San Seuastian, y no sólo se alentó la deuozion, pero fue este prodixio y milagro de donde se originó el dar y continuarsele a esta santa ymaxen el titulo de Nuestra Señora de la Nouena con que oi se venera¹⁶.

Gracias a los datos aportados sucesivamente por Cotarelo y Mori y Subirá, hoy podemos corregir la proliferación de noticias biográficas falsas que se han ido transmitiendo

¹⁴ *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España, op. cit.*, p. 384.

¹⁵ *Ibidem*, p. 428.

¹⁶ *Ibidem*.

en torno a Catalina de Flores, entre ellas las que la señalaban como actriz, como hizo el autor de la *Genealogía*¹⁷, y toda una larga tradición que daba a Catalina de Flores como una de las más famosas actrices de su tiempo. Según esa tradición, que Subirá y Cotarelo y Mori tachan de falsa, Catalina de Flores, primera actriz en el Corral de la Pacheca, cayó enferma de repente una tarde en Madrid durante una representación que tuvo que suspender, y la actriz ofreció una Novena a la Virgen del Silencio gracias a la cual recuperó la salud y volvió a actuar tras nueve días. Subirá justifica este error al sugerir una posible confusión entre esta Catalina de Flores y una famosa actriz del mismo nombre, casada con Maximiliano Morales en 1655¹⁸. Según indica el mismo investigador y confirma Cotarelo, Catalina de Flores era, en realidad, una criada que durante tres años estuvo al servicio del matrimonio de actores formado por Bartolomé de Robles y su mujer Mariana Guevara (Varela). Al cabo de dichos tres años, Catalina contrajo matrimonio con el buhonero Lázaro Ramírez del que tuvo dos hijas, las futuras actrices Bernarda y María Ramírez que Catalina entregó al matrimonio de actores al que había servido para que se encargasen de ellas¹⁹. A pesar de que el autor de la *Genealogía* afirmó literalmente que Catalina de Flores fue “representanta”, hay que tener en cuenta que este autor, sin embargo, no le otorgó entrada principal en su obra, ni otros datos que poseemos en el *Diccionario biográfico de actores* dan constancia de su actividad teatral. Esto, junto con el hecho de que el propio autor de la *Genealogía* cometiera muchos errores al recoger también los datos de sus familiares²⁰, además de las correcciones sucesivas que han desmentido que Catalina de Flores fuera actriz, nos inducen a que no la consideremos como tal en la presente Tesis.

Así, a la hora de establecer si una mujer puede ser considerada actriz, nuestra manera de proceder ha sido siempre dar mayor credibilidad a las fuentes de la época, dada su cercanía a los hechos y personajes que analizamos. Aunque, en algunos casos, como en el de Catalina de Flores, en el que nos hemos detenido, una fuente antigua como la *Genealogía*

¹⁷ *Ibidem*, p. 384.

¹⁸ J. Subirá, *El gremio de representantes madrileños y la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena*, op. cit., p. 18.

¹⁹ *Ibidem*, pp. 18-19, E. Cotarelo y Mori, “Actores famosos del siglo XVII. Sebastián de Prado y su mujer Bernarda Ramírez”, art. cit., p. 259. Retomamos el caso de Catalina de Flores y de sus dos hijas en el apartado que en la presente Tesis dedicamos a las “Huérfanas y expósitas”.

²⁰ Resulta poco fiable el dato ofrecido por el autor de la *Genealogía*, según el cual Bernarda Ramírez era hija adoptiva de Catalina: “sacóla de la Ynclusa Catalina Flores, representanta [...], y se la proeio [sic ¿por “prohijó”?]”, cuando en otro lugar de su obra el mismo autor afirma explícitamente que Bernarda era hija de Catalina de Flores y Lázaro Ramírez. También es falso el dato que se ofrece en esta misma fuente según el que la actriz María Ramírez fuera hija de Bernarda Ramírez y de Bartolomé de Robles, ya que María era la hermana de Bernarda y es indicada con el nombre de María por Cotarelo, y con el de Ana por Subirá, véanse, *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España*, op. cit., pp. 384, 428, E. Cotarelo y Mori, “Actores famosos del siglo XVII. Sebastián de Prado y su mujer Bernarda Ramírez”, art. cit., p. 261 nota 3 y J. Subirá, *El gremio de representantes madrileños y la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena*, op. cit., p. 19.

puede inducir a error. Otras fuentes de los siglos XVI- XVII que tomamos en cuenta son, por un lado, obras de conocidos autores, como Lope de Vega, el cual, por ejemplo, recogió en su *Epistolario*²¹ muchos de los hechos protagonizados por actores de la época, o como Cristóbal Suárez de Figueroa, que en su *Plaza universal*²² ofreció una nómina de los actores y actrices de la primera época del teatro del siglo XVII, u obras como el *Diario* del estudiante Girolamo da Sommaia²³, cuyos apuntes se han revelado preciosos para conocer los títulos de algunas de las piezas representadas a principios del siglo XVII, así como los nombres de los *autores* y actrices que las llevaron a escena. Por otro lado, documentos más estrictamente relacionados con la actividad teatral, como los repartos de comedias, los contratos, las nóminas de compañías, las cuentas y pagos, o documentos más privados, como los testamentos o las partidas de bautizo, en las que se dejaba constancia de los nombres y de los actos protagonizados por mujeres que se dedicaron *de facto* al oficio teatral.

Sin embargo, es obvio que no podemos considerar como actrices a todas aquellas mujeres que figuran en los documentos de la época relativos a la actividad teatral de un actor únicamente en cuanto familiares de dicho actor o meros acompañantes suyos. No hay que olvidar, de hecho, que en la época los actores eran acompañados por sus familiares durante sus giras teatrales, tal como se establecía claramente en los reglamentos de 1615 y 1641, en los que se indicaba que “los Autores y Representantes casados traigan consigo a sus mugeres”²⁴. Y no eran sólo las esposas quienes acompañaban a sus cónyuges, sino también sus hijos y a veces sus criados, motivo por el que en los contratos de asiento y formación normalmente se establecía dar a cada actor un número de caballerías adicional para que sus familiares pudiesen viajar con él y acompañarle en los diferentes lugares en los que dicho actor iba a representar.

Tampoco consideramos como actrices a aquellas mujeres familiares de actores que aparecen mencionadas como tales en documentos de carácter privado (partidas de bautizo, matrimonio y testamento), tanto referidos a ellas como a su familiar actor. La mera mención de la mujer o hija de un actor al que el documento se refiere no es dato suficiente para afirmar que dicha mujer fuera también actriz, algo que viene a ser corroborado normalmente por el hecho de que, aparte de esta noticia y cita puntual, no se conservan otras que

²¹ A. González de Amezúa (ed.), *Epistolario de Lope de Vega Carpio*, Madrid, Real Academia Española, (1935-43), 1989, 4 vols.

²² Cristóbal Suárez de Figueroa, *Plaza universal de todas ciencias y artes*, Madrid, Luis Sánchez, 1615.

²³ G. Haley (ed.), *Diario de un estudiante de Salamanca. La crónica inédita de Girolamo da Sommaia (1603-1607)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1977.

²⁴ N. D. Shergold y J. E. Varey, *Teatros y comedias en Madrid: 1600-1650. Estudio y documentos*, London, Tamesis Books, 1971, pp. 56, 92.

demuestren su condición de profesional de la escena. Es el caso de Magdalena de Robles. La única noticia que de ella se ha conservado es de 1603, fecha de su matrimonio con el actor y *autor* Nicolás de los Ríos²⁵. El hecho de haberse casado con un *autor* de comedias no la convierte necesariamente en actriz. Ni podemos considerar automáticamente como actrices a aquellas familiares de actores que aparecen en los documentos relativos a la vida privada de estos últimos, y en los que a veces se deja constancia del importante papel económico que dichas mujeres desempeñaban en los asuntos familiares. Un ejemplo en este sentido nos lo ofrece el caso de Elena Osorio, hija del afamado *autor* de comedias Jerónimo Velázquez, y la *Filis* de los romances lopescos, la cual, de hecho, es recordada por haber sido una de las amantes del *Fénix* y, sobre todo, por el proceso que en 1588 su padre y su familia emprendieron contra el dramaturgo por unos libelos difamatorios que éste había escrito en contra de Elena y otras personas, motivo por el que, como es sabido, Lope fue condenado a diez años de destierro²⁶. Muchos son los datos que sobre Elena Osorio se han recopilado en el *Diccionario biográfico de actores* y que abarcan el período que va de 1576 a 1624, pero todos parecen indicar que Elena no se dedicó a la actividad teatral, a pesar de ser hija de un *autor* de comedias y de haberse casado con un profesional de la escena, el actor Cristóbal Calderón²⁷. Las noticias que tenemos de ella, en cambio, dan constancia de su papel activo en los asuntos económicos de su familia, tanto la de origen como la que había formado casándose con Cristóbal Calderón. Así, por ejemplo, se documenta que en 1582, en Madrid, Cristóbal Calderón otorgaba un poder a Elena y a su hermano Eugenio de Espinosa para que éstos pudiesen vender una casa propiedad del actor y un solar en la calle de la Cruz teniendo amplios poderes para establecer el precio²⁸. Asimismo tenemos documentado que en 1595 Jerónimo Velázquez, su mujer, Inés Osorio, su hija Elena y el marido de esta última, como principales deudores y vendedores, fundaban un censo anual de 462 reales y medio castellanos junto con Francisco de Soria y su mujer, María de Perea, como fiadores y principales pagadores, a favor de Luis de Buitrago, aposentador de Madrid y vecino de dicha villa, y sus sucesores, obligándose ellos y sus herederos a pagárselo para siempre. Elena Osorio participaba en dicho acto y firmaba la escritura²⁹. En ese mismo año

²⁵ N. Alonso Cortés, *El teatro en Valladolid*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1923, p. 58.

²⁶ A. Tomillo y C. Pérez Pastor, *Proceso de Lope de Vega por libelos contra unos cómicos*, Madrid, Fortanet, 1901, p. 4.

²⁷ *Ibidem*, p. 206.

²⁸ C. Sanz Ayán y B. J. García García, "Jerónimo Velázquez. Un hombre de teatro en el período de gestación de la comedia", *Espacio, Tiempo y Forma, Serie IV. Historia Moderna*, V (1992), pp. 97-134, espec. p. 118.

²⁹ A. Tomillo y C. Pérez Pastor, *Proceso de Lope de Vega por libelos contra unos cómicos*, *op. cit.*, pp. 140, 147-48.

Elena enviudó³⁰, y a partir de esta fecha asumiría un papel más activo en los asuntos de su familia de origen, ciñéndose, este papel, particularmente al arrendamiento de algunas de sus posesiones y fundamentalmente como delegada del hermano Damián, el cual, al residir en Cartagena de Indias, donde desempeñaba el cargo de consultor del Santo Oficio de la Inquisición y de teniente general del gobierno de La Habana, dejaba a Elena los poderes para que ella pudiese administrar sus bienes en Madrid³¹.

Todos estos datos, aunque demuestran claramente el papel activo que Elena desempeñó en los asuntos económicos de su familia, no indican, sin embargo, como apuntábamos, que fuera actriz ni hacen sospechar que en algún momento de esos años pudiese serlo.

Otro es el caso de las actrices que consideramos dudosas. Hemos dicho que a la hora de establecer si una mujer puede ser o no considerada actriz, siempre damos prioridad, entre las fuentes con las que contamos, a las fuentes contemporáneas. A pesar de su gran valor de contemporaneidad y su cercanía a los hechos y datos que nos consignan, a veces, sin embargo, no es tan fácil discernir claramente. Así, para volver a la *Genealogía*, esta fuente presenta casos difíciles de aclarar, es decir, casos dudosos de actrices. Se trata de mujeres que por tener entrada principal en esta obra deberían ser consideradas en principio como actrices, si no fuera por el hecho de que es el mismo autor de la *Genealogía* quien manifiesta abiertamente su duda al respecto. Es el caso, entre otras, de Catalina Aguado, hermana de Simón Aguado, a la que le abre entrada y de la que afirma literalmente que “no sauemos si representó”³², como tampoco puede asegurar que llegara a representar María de la Cruz, mujer de Matías de Castro³³. En este caso, pues, seguimos la fuente contemporánea y consideramos dudosas aquellas actrices que la misma fuente que nos ofrece sus datos duda en considerar como tales.

Apuntábamos en las páginas anteriores que en la mayoría de los casos la vinculación de una mujer al oficio teatral dependía, sobre todo en la primera época de puesta en marcha de la actividad teatral, a su vinculación a una figura masculina, el cónyuge en caso de estar

³⁰ *Ibidem*, pp. 221-22.

³¹ C. Sanz Ayán y B. J. García García, “Jerónimo Velázquez. Un hombre de teatro en el período de gestación de la comedia”, art. cit., pp. 116-17. Sabemos, de hecho, que en 1620 Elena obtenía un poder de su hermano Damián para cobrar la renta anual que éste tenía por privilegio de Su Majestad en los puertos secos entre Castilla y Aragón y que en 1624, siempre en virtud de dicho poder, arrendaba a Francisco Jerónimo de León, del Consejo de Su Majestad en el Supremo de Aragón, unas casas principales en la calle Real de Lavapiés de Madrid con caballeriza y cocheras, véanse, M. Agulló y Cobo, “100 documentos sobre teatro madrileño (1582-1824)”, en AA.VV., *El teatro en Madrid 1583-1925. Del corral del Príncipe al teatro de arte*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid-Delegación de Cultura, 1983, pp. 84-135, espec. p. 99 y A. Tomillo y C. Pérez Pastor, *Proceso de Lope de Vega por libelos contra unos cómicos*, op. cit., pp. 212-13.

³² *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España*, op. cit., p. 570.

³³ *Ibidem*.

casada y el padre o el tutor en caso de ser menor y soltera. Por este motivo nos encontramos con un número considerable de actrices que desarrollaron, como veremos, su actividad vinculadas a estas figuras masculinas, tal como, además, exigía la ley en estos casos. Sin embargo, también tenemos constancia de la presencia de muchas mujeres en la actividad teatral que, aunque vinculadas también a algún familiar actor o *autor*, no consta explícitamente que desarrollaran una actividad propiamente teatral. A estas mujeres podríamos definir las como “apoderadas”, ya que es gracias al poder que su familiar les otorgaba por lo que éstas pudieron desempeñar su actividad, esencialmente administrativa, en el ámbito del oficio teatral que su familiar masculino desempeñaba. En virtud del poder que recibían, pues, dichas mujeres desempeñaban diferentes funciones en nombre de su familiar, como por ejemplo la de obligarse con mercaderes, arrendadores u otros actores. Al poseer únicamente datos relativos a su faceta administrativa más que propiamente teatral, no podemos afirmar, obviamente, que dichas mujeres fueron actrices.

Un caso que queremos ilustrar, entre los muchos que tenemos documentados sobre estas mujeres “apoderadas”, es el de Catalina Hernández, mujer del *autor* de comedias Gaspar de Porres, de la que poseemos muchos datos, aunque de ninguno podemos deducir que ejerciera como actriz. De hecho, en todos los datos que de ella se conservan (y que van de 1591 a 1625) se evidencia que Catalina Hernández participaba en la actividad teatral del marido, pero sólo en calidad de su apoderada y nunca como profesional de la escena. Muchos son los documentos que lo corroboran. Por ejemplo, el fechado en 1593 en Toledo, en el que Gaspar de Porras otorgaba un poder a su mujer para que en su nombre pudiese ejercer la función de cobrar y contratar³⁴, o el documento que da constancia de que en 1606 Diego Ruiz, “a cuyo cargo está el Corral de las comedias de la dicha ciudad”, reconocía haber recibido de Gaspar de Porres, a través de Catalina Hernández, “que está presente”, 800 reales a cuenta de una escritura de mayor cuantía que le debían³⁵.

La duda sobre si una mujer, vinculada normalmente a la actividad desempeñada por alguno de sus familiares, pueda ser considerada actriz se hace mayormente evidente en aquellos casos en los que poseemos un único documento (sea o no contemporáneo) en el que se deja constancia de la participación de dicha mujer en la faceta más administrativa o económica de la actividad teatral desempeñada oficialmente por su familiar. Tal es el caso, entre otros, de Luisa Garcés. De ella sabemos que era la suegra del *autor* de comedias Antonio de Prado, en cuyo nombre cobró, en 1631, cierta cantidad de dinero por las doce

³⁴ C. Pérez Pastor, *Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII. Primera Serie*, op. cit., pp. 34-35.

comedias particulares que la compañía de su yerno representó a Su Majestad³⁶. Es probable que Luisa Garcés no fuera actriz y que actuara en nombre del *autor* Antonio de Prado por ser su familiar. Sin embargo, no podemos descartar por completo que en un momento dado Luisa pudiese haber participado en la actividad teatral en calidad de actriz, como en ocasiones hicieron muchas de aquellas actrices, familiares de actores, que tenemos documentadas participando en la actividad teatral tanto como profesionales de la escena como apoderadas de sus familiares, es decir, desempeñando funciones que iban más allá de la actividad propiamente teatral. Ya que no podemos descartar *a priori*, pues, que dichas mujeres pudiesen tomar parte en algún momento en el oficio teatral en calidad de actrices, hemos optado en considerarlas, en nuestro trabajo, como actrices dudosas, aunque ciertamente nada documenta que lo fueran, a pesar de su vinculación a la parte administrativa del negocio teatral.

También consideramos actrices dudosas a aquellas mujeres cuya mención en los documentos contemporáneos resulta ambigua, por lo que es difícil afirmar o excluir si fueron actrices. Es el caso de “la Gijona”, mencionada en una orden de los comisarios del Corpus, fechada en Madrid en marzo de 1642, para que los *autores* Antonio de Prado y Pedro de la Rosa dieran relación de los miembros de su compañía. En su declaración, Pedro de la Rosa añadía que si D. Antonio de Contreras le daba licencia, tendría a Isabel de Góngora y María Jiménez, viudas, y que aún no tenía ni tercera ni cuarta dama, ni tercer galán. Al margen de la orden se indica que “enbiese por la Gijona, reciba compañeros y de quenta” (SV5, 34-35)³⁷.

Otro tipo de duda es la que plantean el catálogo de Rennert y las noticias que nos proporcionan muchos de los investigadores modernos (cuando obviamente no vienen respaldadas por fuentes identificables). Como hemos dicho, para confeccionar su catálogo, el hispanista norteamericano acudió a fuentes de las que no siempre precisa el nombre o de las que saca interpretaciones incorrectas, considerando, pues, como actrices a algunas mujeres que en los documentos no aparecían como tales. Nuestra manera de proceder ante el catálogo confeccionado por Rennert ha sido la de acudir a la fuente que el hispanista manejó cuando la conocíamos, y a partir de allí decidir si corroborar o no su afirmación.

³⁵ F. de B. San Román, *Lope de Vega, los cómicos toledanos y el poeta sastre: serie de documentos inéditos de los años de 1590 a 1615*, Madrid, Imprenta Góngora, 1935, p. 128.

³⁶ G. Cruzada Villamil, “Teatro Antiguos español. Datos inéditos que dan a conocer la cronología de las comedias representadas en el reinado de Felipe IV, en los sitios reales, en el Alcázar de Madrid. Buen Retiro y otras partes, sacados de los libros de gastos y cuadernos de nóminas de aquella época que se conservan en el Archivo del Palacio de Madrid”, *El Averiguador (Segunda Época)*, V (1871), pp. 7-11, 25-27, 73-75, 106-108, 123-25, 170-72, 201-02, esp. p. 26.

Esto explica por qué muchas de las actrices que el hispanista cita en su catálogo, no aparecen en nuestra nómina de actrices. Un ejemplo evidente de interpretación errónea que hemos podido subsanar es el de María de San Miguel, esposa del actor Salvador de la Cueva, que Rennert incluye en su catálogo considerándola actriz³⁸, aunque el autor de la *Genealogía*, que es la fuente a la que acude, dice explícitamente que “no salió a las tablas”³⁹. Otro caso del que también conocemos la fuente consultada por el hispanista americano es el de Ana Ladrón de Guevara, que Rennert consideró como actriz de la compañía de Jacinto Riquelme en Sevilla en 1652. Sin embargo, la fuente en la que se basa el hispanista norteamericano es el libro de Sánchez Arjona⁴⁰, quien recoge una anécdota según la cual Jacinto Riquelme había contraído obligación de representar en la Montería de Sevilla y, habiendo recibido una oferta mejor para representar en Cádiz el 20 de diciembre,

a eso de las cinco de la madrugada, salió de las habitaciones que ocupaba en la Montería en unión de su mujer Francisca Verdugo y doña Ana Ladrón de Guevara, vecina de Sanlúcar y que a la sazón se hallaba de huésped en el cuarto en que vivían Jacinto y su mujer pero su mujer se negó a seguirle, refugiándose en el convento del Espíritu Santo, según se recoge en la declaración de Ana Ladrón de Guevara en la causa seguida contra Jacinto Riquelme⁴¹.

De este episodio no se deduce necesariamente que Ana Ladrón de Guevara fuese actriz y, además, en la nómina de los actores que formaban ese año la compañía de Jacinto Riquelme reproducida por Sánchez Arjona, no se incluye ninguna actriz con este nombre⁴², motivo por el que nosotros la consideramos como actriz dudosa.

Sin embargo, no siempre ha sido posible, como se ha dicho, identificar la fuente a la que acudió el hispanista norteamericano, o no siempre aun conociendo la fuente por él manejada, hemos podido discernir con seguridad, como en el caso de María de San Miguel o de Ana Ladrón de Guevara, si la mujer en cuestión fue actriz. Ante la duda hemos preferido no descartarla por completo, sino considerarla como actriz dudosa. Es éste también el caso de María de Mendi, que sabemos fue hermana del actor Juan Ruiz de

³⁷ N. D. Shergold y J. E. Varey, *Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón 1637-1681. Estudio y Documentos*, Madrid, Ediciones de Historia, Geografía y Arte, S. L., 1961, pp. 34-35.

³⁸ H. A. Rennert, *The Spanish Stage in the time of Lope de Vega*, op. cit., p. 594.

³⁹ *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España*, op. cit., p. 247.

⁴⁰ *Noticias referentes a los Anales del teatro en Sevilla*, Sevilla, E. Rasco, 1898.

⁴¹ *Ibidem*, pp. 398, 501.

⁴² *Ibidem*, pp. 402-03.

Mendi, pues como tal aparece en su testamento de noviembre de 1596⁴³. Por los datos que de ella se conservan, en ningún momento se hace constar que fuera actriz, aunque Rennert la incluye como tal en su catálogo⁴⁴, sin dar constancia de la fuente de la que recoge dicho dato. Tampoco nosotros hemos podido dar con la fuente a la que acudió el hispanista norteamericano, ni tenemos otros datos que ratifiquen su afirmación. Así que, aunque suponemos que María de Mendi nunca llegó a representar, como inducen a pensar los datos que de ella se conservan, no podemos obviar lo afirmado por Rennert, motivo por el que la consideramos como actriz dudosa. De la misma forma hemos procedido en el caso de investigaciones modernas que dan a una mujer como actriz, aunque todas las noticias que sobre ella poseemos no la documentan como tal. Cuando hemos tenido la posibilidad de acudir al documento al que el investigador hace referencia, siempre hemos dado la prioridad a éste y a partir de los datos que ofrecía hemos establecido si la mujer en cuestión era o no actriz, o si había que considerarla como actriz dudosa, en caso de que el documento mismo resultara ambiguo y no permitiera discernir. Cuando no hemos podido acudir a la fuente hemos considerado a la actriz en cuestión como dudosa. Es éste el caso de Magdalena Osorio, hija del *autor* Rodrigo Osorio y mujer del *autor* Diego López de Alcaraz⁴⁵. En ninguno de los datos que poseemos de ella se deja clara constancia de que fuera actriz. Sin embargo, C. Sanz Ayán y B. J. García García la localizan entre las actrices activas entre 1560 y 1590, sin precisar o transcribir el documento del que sacan esta información⁴⁶. Lo único que podemos hacer en este caso es considerarla como actriz dudosa, esperando que otras fuentes corroboren o descarten claramente que fue profesional de la escena. Lo mismo hacemos cuando de una determinada actriz sólo poseemos un dato que nos ofrece el investigador moderno, el cual nos la consigna como actriz. Generalmente, si poseemos el documento al que el investigador remite, nuestra manera de actuar ha sido acudir a la fuente y a partir de allí decidir si corroborar o no lo que afirma el investigador. Pero, a veces, el documento en cuestión sólo es un extracto del original completo, del que no se infiere necesariamente que la mujer que en él se menciona fuera actriz. Este es el caso, por ejemplo, de Isabel de Angulo, de la que sabemos que era hija de Andrés de Angulo, actor y *autor* casado con la actriz Antonia de la Paz, y que estuvo casada con el *autor* de comedias

⁴³ C. Pérez Pastor, *Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII. Primera Serie*, *op. cit.*, pp. 44-45.

⁴⁴ H. A. Rennert, *The Spanish Stage in the time of Lope de Vega*, *op. cit.*, p. 523.

⁴⁵ C. Pérez Pastor, *Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII. Primera Serie*, *op. cit.*, p. 54.

⁴⁶ C. Sanz Ayán y B. J. García García, "El oficio de representar en España y la influencia de la comedia dell'arte (1567-1587)", *Cuadernos de Historia Moderna*, 16 (1995), pp. 475-500., espec. p. 498.

Mateo de Salcedo, teniendo de él tres hijos: Jerónima, Mariana y Nicolás⁴⁷. Correspondiente a 1584, Rojo Vega nos ofrece la noticia según la que el 17 de febrero de ese año Mateo de Salcedo y su mujer, Isabel de Angulo, para poder abandonar Valladolid tuvieron que dejar en prenda unos reposteros por el valor de 256 reales que debían a Bartolomé López Quirós⁴⁸. En la página 280 de su volumen, en la entrada correspondiente a Isabel de Angulo, Rojo Vega afirma que la dicha Isabel era “representante”. C. Sanz Ayán ratifica que Isabel pertenecía al clan de comediantes de Andrés de Angulo, aunque no afirma que fuera actriz, y se limita a ofrecer la noticia de su fallecimiento, acaecido en 1590⁴⁹. El único dato que nos da a Isabel como actriz es, por tanto, la afirmación de Rojo Vega, el cual, hay que recordarlo, extrae en su volumen las noticias más importantes de los documentos que ha consultado y que se refieren a la actividad teatral de Valladolid durante los siglos XVI-XVII. De su lectura de estos documentos o de las deducciones que dicha lectura le ha ofrecido, Rojo Vega ha organizado su catálogo onomástico otorgando entrada a todos los hombres y mujeres que se mencionan en dichos documentos y designándoles con el calificativo de “representantes” cuando como tales aparecían en los documentos, o cuando la lectura de dichos documentos le ha inducido a creer que lo fueran. Así, pues, debió de hacer también en el caso de Isabel de Angulo, que nosotros, por lo tanto, consideramos como actriz dudosa, ya que por el documento en el que se ha basado Rojo Vega para considerarla como tal no parece deducirse claramente que lo fuera. En otros casos en los que poseemos un único dato sobre una actriz, hemos juzgado fiable la fuente moderna, pues resulta más clara en ella la vinculación de una determinada mujer a la actividad teatral en calidad de profesional, aunque no tengamos necesariamente el documento del que el investigador moderno en cuestión ha sacado su información. Es éste el caso, por ejemplo, de María de Palacios, de la que sólo poseemos la noticia ofrecida por Sanz Ayán. Esta investigadora afirma que en septiembre de 1596 María de Palacios, junto con otros comediantes, declaró como testigo en el proceso abierto contra el *autor* de comedias Mateo de Salcedo, su hija Jerónima de Salcedo y el marido de ésta, Lope de Sacieta, respectivamente por alcahuetería, amancebamiento y lenocinio. En el proceso, promovido por doña Catalina de Ribera, mujer agraviada del duque de Osuna, María de Palacios fue la

⁴⁷ Véanse, C. Sanz Ayán, “La saga teatral de los Osorio durante el último cuarto del siglo XVI”, en VV.AA., *Mito y personaje. III y IV Jornadas de Teatro*, Burgos, Universidad de Burgos-Excelentísimo Ayuntamiento de Burgos, 1995, pp. 257-86, p. 270, y de la misma autora, “Recuperar la perspectiva: Mateo de Salcedo, un adelantado en la escena barroca (1572-1608)”, *Edad de Oro*, 14 (1995), pp. 257-86, espec. pp. 259, 282.

⁴⁸ A. Rojo Vega, *Fiestas y comedias en Valladolid. Siglos XVI-XVII*, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid, 1999, pp. 280, 364.

⁴⁹ C. Sanz Ayán, “Recuperar la perspectiva: Mateo de Salcedo, un adelantado en la escena barroca (1572-1608)”, art. cit., pp. 259, 282.

única actriz que declaró en contra de los acusados. Afirmó conocer al duque desde 1593, cuando ella representaba en Sevilla en la compañía de Melchor de Villalba, y que en el momento de la detención de Mateo de Salcedo y Jerónima (de) Salcedo se encontraba en Peñafiel “curándose de una enfermedad”, y que era público el escándalo que producían las relaciones entre Jerónima y el duque⁵⁰. Parece claro que de esta noticia aportada por Sanz Ayán, podemos considerar a María de Palacio como actriz, aunque no poseamos otros datos que lo ratifiquen.

Con todos los ejemplos expuestos se pone de relieve la dificultad que entraña el establecer una nómina de actrices en la época que nos ocupa, pues los casos ambiguos o dudosos son muchos. Llegar a descartar o incluir a muchas de ellas en la nómina, nos ha supuesto tener que ponderar y establecer la fiabilidad de las fuentes que nos transmitían la información. El esfuerzo realizado para ello, aunque no siempre se pueda apreciar a primera vista, nos ha llevado no sólo a incluir lo que obviamente nos interesaba, un listado seguro de actrices, sino también a incluir otro, el de todos los casos dudosos, para que cualquier investigador interesado en el tema pueda tener constancia de todos aquellos casos de mujeres que conscientemente hemos decidido eliminar de nuestra lista de actrices (aun cuando en otros repertorios, como la *Genealogía* o el catálogo de Rennert, hayan sido consideradas como tales), porque su pertenencia a la profesión teatral nos ofrecía serias dudas. Obviamente, no pretendemos afirmar que están en nuestra nómina de actrices todas las que lo fueron, pero creemos poder ofrecer una nómina de actrices lo suficientemente amplia para establecer las bases de nuestro estudio.

⁵⁰ *Ibidem*, pp. 279-80.

1. LA MUJER EN LOS COMIENZOS DE LA PROFESIONALIZACIÓN DE LA ACTIVIDAD TEATRAL

Hablar de la actriz significa hablar de la mujer que trabaja, que participa más o menos oficialmente, de forma reconocida o no, en una actividad, bien contribuyendo al oficio desempeñado por el padre o cónyuge, bien de forma más autónoma, participando en él en primera persona y destacando en dicho oficio.

Por lo que respecta a la actividad teatral, hubo algunas mujeres que, según hemos ya en parte apuntado, colaboraron en el oficio en el que trabajaba bien su cónyuge, bien su padre (en calidad de actor o como titular de una compañía), y lo hicieron participando fundamentalmente en su faceta más estrictamente administrativa en calidad de “apoderadas”, ya que, en virtud de un poder que su familiar *autor* o actor les otorgaba, tenían delegadas algunas funciones, desde cobrar deudas y pagos, alquilar transporte o vestidos de representar, a funciones más importantes que implicaban mayores facultades decisorias, como contratar al personal de la compañía (regentada por el familiar) o estipular contratos con los arrendadores o autoridades de una determinada localidad, en la que posteriormente su familiar *autor* iría a representar con su agrupación.

De esta forma dichas mujeres (que no siempre, como hemos apuntado, fueron necesariamente actrices) colaboraban en el negocio familiar sin constar, sin embargo, oficialmente como titulares del mismo. En otras ocasiones, en cambio, dicha colaboración se hacía efectiva o “socialmente visible” posteriormente al fallecimiento del cónyuge o padre, sobre todo en los casos en los que éste era *autor* de comedias, ya que su viuda o hija adquiriría la función de titular del negocio (y, por lo tanto, de la compañía), oficialmente dirigido hasta aquel momento por el familiar fallecido, como de hecho hacían otras viudas y huérfanas de padre en su situación, llegando a mantenerse en ocasiones en la dirección del dicho negocio durante algunos años, como veremos más detenidamente al tratar el caso de las *autoras* de comedias.

Además de estas mujeres que sólo participaron en la faceta administrativa o económica de la actividad teatral, desempeñada oficialmente por el cónyuge o padre, hubo otras que en parte o casi exclusivamente protagonizaron la escena como actrices y/o músicas, y que son, por lo tanto y como se ha dicho, junto con las *autoras* de comedias, el objeto de nuestro estudio.

Según iremos explicando en las páginas siguientes, y como ya hemos apuntado en parte, la incorporación de la mujer al oficio teatral estuvo determinada, como en otras

actividades de la época y sobre todo en la primera fase de puesta en marcha de la actividad teatral, por su vinculación con una figura masculina, el cónyuge, en caso de estar casada, y el padre (o tutor) en caso de ser menor y soltera. Lo que significaba que, en la mayoría de los casos, y tal como establecía la ley, la mujer en la época accedía y participaba en el oficio teatral en la medida en que estaba vinculada a un familiar que trabajaba en este mismo oficio, algo que si también era típico de otros oficios de la época, era exigido de forma más imperante en el caso de las actrices, sobre todo, como veremos, por el escándalo y los consecuentes ataques morales que la presencia de la mujer en escena determinó.

A pesar de ello, las actrices desempeñaron su oficio y lo hicieron, como otras mujeres contemporáneas, contribuyendo con su trabajo al negocio y a la economía familiar, aunque su papel en el ámbito de dicho oficio fue limitado, por lo menos desde un punto de vista legal, respecto al del marido o padre, y no sólo por lo que tiene que ver con su acceso e incorporación al oficio, sino también en lo que se refiere al desempeño del mismo, ya que eran ellos quienes, en la mayoría de los casos, firmaban las escrituras y se comprometían en su nombre para que dichas mujeres pudiesen representar. La actriz, por lo tanto, contribuía con su labor a la economía familiar, y prueba de ello es el hecho de que muchos de los sueldos pagados a los matrimonios formados por actores eran sueldos únicos, fruto de la suma de los sueldos individuales que correspondían al actor y a su esposa actriz. Se materializa, de esta forma, la idea de que la actividad ejercida por la actriz era una contribución en términos económicos a la actividad ejercida por su cónyuge. En este sentido, el desempeño del oficio teatral por parte de la mujer parece reflejar, en la mayor parte de los casos, y como veremos detenidamente, lo que era en general la participación de las demás mujeres de la época en otros oficios. ¿Cuáles eran, pues, los oficios desempeñados por las demás mujeres en los siglos XVI-XVII y qué se entiende en la época por trabajo femenino? Antes de acercarnos a la realidad del oficio de actriz, trataremos de acercarnos, aunque sea someramente, a la realidad laboral de la mujer en la época. En este sentido ¿cuál era el horizonte de expectativas de la mujer en la sociedad de los siglos XVI y XVII?

1.1. Breves apuntes sobre la realidad laboral de la mujer en los siglos XVI y XVII

Hay que apuntar antes que nada que los siglos XVI y XVII representan una época previa a la industrialización, la cual separó, como bien es sabido, el espacio de producción de la célula doméstica¹. En esta época, patriarcal y preindustrial, resulta difícil definir la noción de trabajo femenino y por lo tanto la aportación económica en él de la mujer, como bien han señalado M. Jesús Matilla y M. Ortega López². Y no sólo, como indican estas últimas estudiosas, por tratarse de una realidad ignorada como consecuencia de la estructuración patriarcal de la sociedad en la que se manifestaba, sino porque la escasez de fuentes con la que hasta hoy han contado los estudiosos no siempre ha permitido conocer el alcance real de la aportación femenina al proceso productivo³. Unas lagunas que no siempre coinciden necesariamente con una inactividad de las mujeres, sino con el hecho de que, como señala M. Ortega López, en los documentos catastrales sólo se consignaba al “cabeza de familia”, ya que era éste el responsable de todos los miembros de su unidad doméstica. Por lo tanto, las mujeres estaban escasamente presentes en las fuentes económicas, lo que no significa que se abstuviesen de realizar actividades productivas, como inducen a pensar muchos documentos notariales que, de hecho, dan constancia de que algunas mujeres en la época firmaban documentos, compraban y vendían casas y propiedades, las arrendaban, es decir, se hacían responsables en primera persona de una serie de actos legales y económicos que, aunque adquiriesen sentido solamente con la aprobación sucesiva o previa (poder) de una figura masculina (padre, hermano mayor, cónyuge), dan constancia del papel activo que, a nivel económico, algunas mujeres llegaron a desempeñar⁴, como hemos podido

¹ Aunque referido al siglo XVIII, es interesante el estudio realizado por M. Bolufer Peruga, “Actitudes ante el trabajo femenino en el siglo XVIII”, en M. D. Ramos Palomo y M. T. Vera Balanza (eds.), *El trabajo de las mujeres, pasado y presente. Actas del Congreso Internacional del seminario de estudios interdisciplinarios de la mujer*, Málaga, Servicio de Publicaciones-Diputación Provincial de Málaga, 1996, 4 vols., t. I, pp. 215-25. Interesantes resultan también los artículos recopilados por C. Borderías, C. Carrasco y C. Alemany en el volumen titulado, *Las mujeres y el trabajo. Rupturas conceptuales*, Madrid, Economía Crítica, 1994, además del clásico E. Sullerot, *Historia y sociología del trabajo femenino*, (1968), Barcelona, Península, 1970, así como los textos, y documentos, que sobre este tema han sido recopilados por R. M. Capel y M. Ortega López en “Textos para la historia de las mujeres en la Edad Moderna”, en A. M. Aguado (ed.), *Textos para la historia de las mujeres en España*, Madrid, Cátedra, 1994, pp. 223-317, espec. en el apartado titulado “Oficios y trabajos”, pp. 264-86.

² En la “Introducción” a las *Actas de las VI Jornadas de Investigación. El trabajo de las mujeres (siglos XVI-XIX)*, en M. J. Matilla y M. Ortega López (eds.), Madrid, Universidad Autónoma, 1996, pp. 7-13, espec. pp. 7-8.

³ Como subraya la misma M. Ortega al tratar el tema del trabajo y oficios de las mujeres en el Barroco en la sección dedicada a “El período barroco (1565-1700)”, en E. Garrido González (ed.), *Historia de las mujeres en España*, Madrid, Síntesis, 1997, pp. 249-344, p. 326.

⁴ Como ha indicado J. Bravo Lozano al estudiar algunos protocolos notariales referidos a la realidad madrileña de ese período en “Fuentes para el estudio del trabajo femenino en la Edad Moderna. El caso de

constatar en las páginas anteriores de la presente Tesis Doctoral al comentar el caso de Elena Osorio quien, aunque no fue actriz, desempeñó un importante papel en relación con los asuntos económicos de su familia y, en particular, de su padre, el *autor* Jerónimo Velázquez.

Sin embargo, a pesar de contar con protocolos notariales o con documentos inquisitoriales⁵, que son los documentos objetivos que nos pueden ayudar a reconstruir el papel de la mujer ejercido en el ámbito productivo y económico de la época, aún quedan preguntas sin respuesta, ya que los documentos sólo dan constancia de una realidad, es decir, la que encuentra un reflejo en ellos. Así, los documentos inquisitoriales pueden revelar algunas de aquellas actividades que, ejercidas por mujeres, eran perseguidas o sancionadas, mientras que los documentos notariales se hacen eco de aquellas actividades laborales que se formalizaban, por ejemplo, a través de los contratos, pero no reflejan todas aquellas actividades que se realizaban en el ámbito doméstico y que no producían por ello mismo documentación alguna, y con ellas me refiero, por ejemplo, a la industria rural. Por esto, y para mejor conocer la realidad laboral de la mujer en la época, se hace fundamental también acudir a otras fuentes, quizás menos objetivas, pero también útiles, como las fuentes literarias, y entre ellas, cómo no, a los textos de los moralistas de la época, ya que son muchos, como apuntábamos, los aspectos que de dicha realidad laboral aún desconocemos. Entre ellos, queda por saber, por ejemplo, según indica el mismo Bravo Lozano, cuál fue la real proporción del trabajo femenino en esa época (si por ello entendemos aquella actividad orientada a satisfacer una determinada demanda social por la que el trabajador recibe, en contrapartida, algún tipo de remuneración), ni sabemos cuál fue la verdadera dimensión del trabajo femenino con respecto al masculino en la misma época. Y si pasamos al terreno de la consideración social del trabajo, no sabemos por ejemplo lo que suponía para la consideración de la mujer el hecho de que ejerciese trabajos viles o mecánicos, o mal considerados a nivel social⁶.

Sin embargo, las mujeres trabajaron y dicho trabajo aumentaba a medida que se descendía en la escala social, tanto en la sociedad rural como en la urbana, aumentando de forma indirecta a la población masculina activa⁷. Y de hecho, según M. Ortega López,

Madrid a fines del s. XVII”, en M. J. Matilla y M. Ortega López (eds.), *El trabajo de las mujeres (siglos XVI-XIX). Actas de las VI Jornadas de Investigación...*, op. cit., pp. 143-60, espec. pp. 143-46 y pp. 157-60.

⁵ Véase M. I. Pérez de Colosía Rodríguez, “La documentación inquisitorial como fuente para el estudio del status laboral femenino”, *Ibidem*, pp. 43-55.

⁶ J. Bravo Lozano, “Fuentes para el estudio del trabajo femenino en la Edad Moderna. El caso de Madrid a fines del s. XVII”, art. cit., pp. 143-60, espec. pp. 143-45.

⁷ Según apunta M. Ortega López en “El período barroco (1565-1700)”, especialmente en el apartado dedicado a “Trabajos y oficios”, art. cit., p. 326.

cuando los “cabezas de familia” se veían obligados a abandonar a la familia para emigrar a fin de permitir la subsistencia de la misma, o porque eran empeñados en servicios para la monarquía o en trabajos para el ejército, o simplemente fallecían, el papel realizado hasta aquel momento por sus esposas en su oficio se hacía, como se ha dicho, “socialmente” más visible, ya que eran ellas quienes recogían muchas veces las riendas del oficio conyugal y del negocio familiar, adquiriendo responsabilidades económicas en primera persona y sustituyendo a las figuras masculinas en las faenas agrarias o empresariales de la familia, a la vez que cuidaban del entorno doméstico⁸. Esto indirectamente nos testimonia que el papel de la mujer en el oficio del marido o del padre, de los que era colaboradora, era en realidad activo, pero que sólo se veía revelado “socialmente” con la ausencia permanente o temporal de aquellos. Lo que explicaría además, según bien apunta Bravo Lozano, cómo la mujer no pudo dar un salto desde el espacio tradicional —como madre y ama de casa y con un bagaje cultural mínimo— al espacio empresarial de forma directa sin antes participar en él⁹. Si una vez sola o viuda la mujer podía dirigir, firmar contratos de compra de materiales, llevar un taller, tratar con proveedores y clientes, nos encontramos, como afirma el propio Bravo Lozano, ante uno de los cambios sociales de más profundidad en estos siglos, aunque todavía haya que esperar tres siglos más para que este papel sea asumido conceptualmente por la sociedad¹⁰.

Para estar preparada para desempeñar el papel que sólo como viuda o mujer sola pudo desempeñar finalmente como sujeto legal y socialmente visible, es obvio pensar, pues, que la mujer participó previamente en dichas actividades, y lo hizo colaborando en el oficio desempeñado por el padre o marido contribuyendo activamente en la economía familiar de la que era miembro. Y, de hecho, hay que recordar que, en el período que estudiamos y en el caso de las clases populares, el trabajo femenino se entiende fundamentalmente como aportación a la economía familiar¹¹. Según bien explica Bolufer Peruga, en las sociedades del Antiguo Régimen la familia era concebida como unidad de producción, y por lo tanto económica y de residencia, lo que hacía que las tareas “domésticas” y productivas aparecieran indiferenciadas. En una familia así concebida, la dedicación a los hijos —según sigue esta estudiosa—, “se da por supuesta y no es objeto de reflexión o exhortación como lo será en los grupos sociales elevados; ni siquiera merece la consideración de trabajo, sino

⁸ *Ibidem*.

⁹ J. Bravo Lozano, “Fuentes para el estudio del trabajo femenino en la Edad Moderna. El caso de Madrid a fines del s. XVII”, art. cit., p. 158.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ M. Bolufer Peruga, “Actitudes ante el trabajo femenino en el siglo XVIII”, art. cit., p. 216.

que convive o colisiona con éste”¹², lo cual, como apuntábamos, es uno de los factores que no permite conocer bien la realidad del trabajo femenino en la época. En este sentido, como bien apunta McBride, las mujeres han trabajado siempre, y en este sentido la revolución industrial no dio paso a una nueva fase de actividad¹³.

Así pues, en las sociedades preindustriales el trabajo se llevaría fundamentalmente a cabo en el ámbito integrado por la fusión de tareas productivas, reproductivas y las derivadas del consumo, y todos los miembros de la unidad familiar, mujeres, hombres, ancianos o niños, participaban de una determinada estrategia familiar o doméstica de subsistencia y reproducción. Un trabajo que era discontinuo ya que, en el caso de la mujer, por ejemplo, ésta debía compaginar las tareas domésticas con las de colaboración en las actividades productivas familiares; era irregular ya que, por ejemplo, variaba (en el caso de la realidad rural) al ritmo de la disposición de materias primas (lana, trigo etc.), y era solidario, ya que se caracterizaba por la ayuda prestada a la familia y a los vecinos. Al realizarse en una realidad patriarcal, el trabajo femenino fue por lo tanto subsidiario del del hombre, ya que la mujer no lo podía realizar en primera persona sino como miembro de una familia. Y la desigualdad no era sólo a nivel económico, sino sobre todo ideológico, ya que los ingresos de la mujer siempre se consideraban complementarios al del cabeza de familia¹⁴.

Por lo que respecta a los grupos dominantes de los siglos XVI y XVII, el trabajo femenino en el sentido económico que hemos apuntado no era contemplado. Sin embargo, como apunta Bolufer Peruga, existía una preocupación obsesiva por fomentar una ocupación útil del tiempo para alejar la ociosidad, considerada, según la tradición cristiana, moralmente nociva, preocupación que se solucionaba con el desempeño de labores de supervisión de las tareas de la servidumbre, o practicando un trabajo manual ligero para uso familiar y caritativo o cuidando y educando directamente a los hijos¹⁵. El trabajo de las mujeres acomodadas tenía, según indica esta misma estudiosa, en cierto modo un valor económico, ya que la supervisión realizada por estas mujeres debía asegurar la laboriosidad de sus criados y el aprovechamiento de los recursos del hogar, pero sobre todo tenía un

¹² *Ibidem*.

¹³ M. T. McBride, “El largo camino a casa: el trabajo de la mujer y la industrialización”, en M. Nash (ed.), *Presencia y protagonismo. Aspectos de la historia de la mujer*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1984, pp. 121-37.

¹⁴ M. Carbonell Esteller, “Hecho y representación sobre la desvalorización del trabajo de las mujeres”, en V. Maquieira d’Angelo, G. Gómez-Ferrer Morant, M. Ortega López (eds.), *Mujeres y hombres en la formación del pensamiento occidental. Actas de las VII Jornadas de Investigación interdisciplinaria*, Madrid, Universidad Autónoma, 1989, 2 vols., t. II, pp. 157-71, espec. pp. 159 y ss.

¹⁵ M. Bolufer Peruga, “Actitudes ante el trabajo femenino en el siglo XVIII”, art. cit., p. 216.

valor moral e higiénico (como parte del ejercicio físico que debía asegurar una buena salud)¹⁶.

La exhortación a este tipo de trabajo femenino encontraba eco en la literatura moral, a través de la que, como es sabido, los autores pretendían orientar el comportamiento de la mujer de la época, ofreciendo, sobre todo a la mujer casada, un modelo al que ella debía mirar e imitar. Entre los textos morales que en el siglo XVI exhortaron o contemplaron la posibilidad de que la mujer casada trabajase contribuyendo con su labor a la economía de su familia, recordamos las obras de Fray Luis de León, en particular *La perfecta casada* (tratado publicado en 1583), y las de Luis Vives, en particular *La instrucción de la mujer cristiana* (publicado en 1524 y traducido del latín en 1528)¹⁷.

Según afirma la propia Morant Deusa, el objetivo que Fray Luis de León quería conseguir con su obra, en particular con *La perfecta casada*, era “referir unos principios morales generales significativos de lo que el matrimonio tenía de obligatoriedad”¹⁸ para las mujeres casadas. Por esto ofrecía con dicho texto, a la mujer real de la época, un modelo de figura funcional, concordante con la necesidad de la sociedad y de las familias y en que debían resumirse la virtud y el trabajo. En este sentido es probable, según apunta Morant Deusa, que Fray Luis de León, como otros moralistas, propusiera a la mujer de la época unos modelos en los que se inscribía la realidad sobre las diferentes funciones materiales que, en aquella sociedad, podían y debían asumir las mujeres casadas, es decir, el modo en que las mujeres podían y debían participar en la realización de la vida y sociedad conyugal¹⁹. Así, en el texto de Fray Luis se ofrecía una imagen de la mujer-esposa que tomaba nota de la que era la realidad de la esposa del siglo XVI, activa y reproductiva en la construcción de la economía doméstica y la riqueza familiar, remitiéndola de esta forma a lo que podía ser el empleo del tiempo y las tareas de las mujeres en las casas de los labradores ricos, y cuyas funciones iban más allá de las paredes domésticas²⁰.

Si el modelo y las funciones de la mujer casada que Fray Luis de León proponía colocaban a la mujer fuera de las paredes domésticas, Luis Vives subrayaba la importancia de la mujer como esposa, circunscribiendo su función únicamente al ámbito doméstico y

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ En su libro *Discursos de la vida buena. Matrimonio, mujer y sexualidad en la literatura humanista*, Madrid, Cátedra, 2002, en particular en el cap. 8 titulado “La «virtud» y el trabajo de las mujeres” (pp. 167-89), I. Morant Deusa hace un lúcido análisis de estos textos de Fray Luis de León y Luis Vives en relación con el tema del trabajo femenino que en ellos se contempla. Nos basamos fundamentalmente en su análisis al comentar, en el presente apartado, las obras de dichos moralistas.

¹⁸ *Ibidem*, pp. 167-69.

¹⁹ *Ibidem*, p. 169.

complementándola con las funciones, más importantes, desarrolladas por el cónyuge. Sólo en este sentido la mujer era sujeto activo, es decir, en la medida en la que contribuía, con sus tareas domésticas, al beneficio de la familia²¹. Según indica Morant Deusa, Luis Vives no criticaba el hecho de que las mujeres ejerciesen una actividad —pues sabía que ellas contribuían activamente, de esta forma, a la riqueza de la familia, sobre todo en el ámbito urbano, que era el que Vives mejor conocía—, sino que criticaba que dicha actividad se realizara con independencia de los hombres, permitiendo la independencia de las mujeres, sobre todo en aquellos casos en los que ellas tenían la posibilidad de manejar cierto dinero. Las palabras de Vives, así como de otros moralistas de la época, nos remiten a una realidad más compleja del trabajo de las mujeres que debía exceder los límites propuestos por los mismos moralistas, quienes limitaban su acción a las tareas domésticas entendidas en sentido estricto, es decir, las relativas al cuidado de la casa y de sus miembros. En este sentido, según Moran Deusa, los moralistas eran hombres de su tiempo, y como tales reflejaban en sus escritos esta realidad y la lógica social que necesitaba y valoraba el trabajo femenino en sentido amplio, tanto en sentido biológico (realización directa del linaje) como económico (contribución a la economía y riqueza familiar). Los textos de los moralistas concuerdan pues con lo que sabemos sobre la economía familiar y sobre la participación activa en ella de la mujer. Así que las imágenes del trabajo de la mujer que estos textos nos transmiten nos sitúan ante una economía familiar compleja que necesitaba y utilizaba el trabajo femenino.

La obra de Vives en particular nos remite, según apunta la propia Morant Deusa, a la imagen de mujeres populares que trabajaban y que por lo tanto estaban en contacto con los lugares en los que sus trabajos se realizaban (plazas, calles), así como trabajaban las mujeres campesinas, las labradoras que figuran en la obra de Fray Luis y otras tantas mujeres, cuyas imágenes se reflejan en los textos que hablan de trabajo y de economía doméstica²². En este sentido podemos decir que en la realidad del siglo XVI en la que estos moralistas escriben y en la del siglo XVII había muchas más Judit que Penélope, para utilizar los dos modelos femeninos a los que se refiere el propio Luis Vives.

Veamos, pues, cuáles eran los oficios que desempeñaban las mujeres en el período que estudiamos. Siguiendo el esquema propuesto por M. Ortega López, podemos afirmar

²⁰ *Ibidem*, pp. 170 y ss. Véase también M. A. Durán, “Lectura económica de Fray Luis de León”, en *Nuevas perspectivas sobre la mujer. Actas de las I Jornadas de investigación interdisciplinaria*, Madrid, Universidad Autónoma, 1982, 2 vols., t. II., pp. 257-73.

²¹ I. Morant Deusa, *Discursos de la vida buena. Matrimonio, mujer y sexualidad en la literatura humanista*, *op. cit.*, pp. 171-75.

²² *Ibidem*, p. 189.

que las mujeres españolas de la época desempeñaron fundamentalmente tres tipos de actividades: las tareas productivas, los trabajos reproductivos —maternidad— y otras actividades derivadas del consumo. Su presencia laboral, pues, ha de entenderse como consecuencia de esta interrelación de tareas productivas, domésticas, y reproductivas²³.

El primer trabajo ejercido por la mujer en la época era seguramente el trabajo doméstico, entendiéndose con esto antes que nada el desempeño de las labores domésticas, o trabajos afines, que desempeñaría durante su vida, como hija y más tarde como esposa. Así, debía saber cocinar, limpiar, además de cuidar de los animales y de la cosecha y de las labores de la tierra, en caso de pertenecer a una familia campesina. El trabajo doméstico era muy importante en una sociedad como la preindustrial, en la que muchos productos se fabricaban en casa, así que la mujer de la época debía saber amasar y cocer el pan, pero también hilar y tejer. En las familias campesinas, la elaboración de algunos productos, como la mantequilla, el queso, o el cuidado de las colmenas y el trabajo de la matanza se consideraban trabajos exclusivamente femeninos. Además, la mujer desempeñaba contemporáneamente la función de criar y educar a sus propios hijos.

A las tareas domésticas hay que sumar el trabajo extra-doméstico.

1. Como trabajo extra-doméstico hay que considerar ante todo el que se realizaba en el ámbito rural, es decir, los trabajos en el campo, que las mujeres podían desempeñar como trabajadoras (jornaleras), junto con su marido y padre, o como propietarias o arrendatarias de empresas agrarias. Aunque con menor frecuencia, sin embargo había en la época mujeres “cabeza de casa”, la mayoría viudas, que firmaban contratos de arrendamientos sobre sus tierras o que, como arrendatarias, explotaban la tierra de labranza, la cuidaban, así como había muchas mujeres hortelanas o que tenían un rebaño, y que proporcionaba sus productos al mercado local o comarcal.

2. Como trabajo extra-doméstico hay que considerar también el trabajo doméstico (como criadas) y el trabajo curativo. La realización de servicios domésticos en calidad de sirvienta fue la ocupación más corriente de las mujeres, sobre todo de aquellas que pertenecían a las clases más bajas de la sociedad, y que desempeñaban, en la mayor parte de los casos, en el ámbito urbano²⁴. Además del servicio doméstico propiamente dicho, muchas mujeres trabajaban también como amas de cría, es decir, amamantaban a recién nacidos, bien por la imposibilidad de la madre natural, que había fallecido, bien por el rechazo de

²³ M. Ortega López, “Trabajos y oficios”, art. cit., pp. 326-44. Hemos tenido en cuenta básicamente estas páginas para ilustrar de forma sintética, en este apartado, algunos de los oficios que podían desempeñar las mujeres en la época.

²⁴ Se elabora un apartado especial en la presente Tesis Doctoral (“Las criadas...”), en el que se analiza la figura de la criada en la época, con un análisis detallado de las que prestaban servicio a los actores.

esta última²⁵. Normalmente este trabajo duraba poco tiempo, como mucho tres años, que era lo que se establecía como periodo usual de la lactancia, al finalizar el cual dichas amas, si habían trabajado para las clases más acomodadas, con los sueldos ganados, que en este caso eran considerables, solían poner negocios de tabernas, comidas u otros afines.

Otras mujeres desempeñaban el oficio de sanadoras, es decir, ejercían un trabajo curativo, en el que utilizaban muchas veces el conocimiento de las hierbas y que ejercían preferentemente en las zonas rurales, ya que su presencia estaba prohibida y era perseguida por la inquisición dada la proximidad con la que se relacionaba salud y magia²⁶. También las parteras vieron acrecentar sus restricciones laborales desde 1558, año a partir del cual se pidió a las Cortes de Castilla que en cada ciudad dos médicos las examinasen de su capacidad para el oficio, concediéndoles o negándoles, tras ese examen, la licencia correspondiente. Las licencias para ejercer tal profesión tenían como finalidad prevenir la brujería que, supuestamente, podían practicar, ya que muy a menudo se las relacionaba con hechizos o prácticas celestinescas.

3. No era extraño encontrar en el paisaje urbano de la época a mujeres que trabajasen en los servicios, realizando actividades en calidad de mesoneras, alquiladoras de camas, posaderas, lavanderas, y más estrictamente en el comercio, como taberneras, panaderas y vendedoras²⁷. Estas últimas podían vender productos artesanales en el taller familiar o en la plaza pública, lugar éste donde las mujeres solían instalarse para efectuar la “venta de menudo” de productos básicos, como las hortalizas, el pescado, frutas, carnes o dulces. La reventa de estos productos era confiada a las regatonas o revendedoras que solían vender dichos productos deambulando por las calles.

²⁵ Véase las páginas que M. C. Valenzuela Robles dedica a “las nodrizas” en su estudio titulado “Las relaciones afectivas entre amos y servidumbre femenina a través de las mandas testamentarias (1496-1520)”, en M. B. Villar García (coord.), *Vidas y recursos de mujeres durante el Antiguo Régimen*, Málaga, Universidad de Málaga, 1997, pp. 29-45. F. Santos en *Día y noche de Madrid. Discursos de lo más notable que en él pasa* refleja la situación de las amas de cría en el Madrid de esa época, de las que debió de existir una fuerte demanda que dio origen a “agencias de colocación” donde acudían las jóvenes solteras que habían dado a luz, según indica J. Bravo Lozano, basándose concretamente en estas palabras: “van juntas a la casa de una buena señora que llaman capitana de gente lechal, que vive en Lavapies, búscale una casa de unos señores que tiene poder de hacienda...”, J. Bravo Lozano, “Fuentes para el estudio del trabajo femenino en la Edad Moderna. El caso de Madrid a fines del s. XVII”, art. cit., p. 156 nota 38.

²⁶ Estudia el caso de las curadoras, en particular en Sevilla, M. E. Perry, en “Las mujeres y su trabajo curativo en Sevilla, siglos XVI y XVII”, en M. J. Matilla y M. Ortega López (eds.), *El trabajo de las mujeres (siglos XVI-XIX). Actas de las VI Jornadas de Investigación...*, op. cit., pp. 57-69.

²⁷ Sobre los oficios populares ejercidos en el ámbito urbano, y dedicados al comercio, remito a M. Herrero, *Oficios populares en la sociedad española de Lope de Vega*, Madrid, Castalia, 1977, en part. el cap. II: “Un comercio urbano: los comestibles”, pp. 89-182. Interesante también sobre el mismo tema y, en general, sobre los oficios desarrollados en el Madrid de aquel entonces, el ya citado J. Bravo Lozano, “Fuentes para el estudio del trabajo femenino en la Edad Moderna. El caso de Madrid a fines del s. XVII”, art. cit., espec. pp. 150 y ss.

4. Otro oficio desempeñado por las mujeres era el de artesanas. Hay que apuntar que las mujeres estaban excluidas de todo oficio que implicase una precisa especialización y no se les permitía pertenecer por sí mismas a las corporaciones gremiales, pero el hecho de que estuviesen insertas en una familia de agremiado comportaba una identidad especial. Las mujeres artesanas colaboraron estrechamente en el negocio familiar: podían vender, como se ha dicho, los productos artesanales, podían preparar y ultimar los productos, regentar la tienda o el taller en ausencia de los maridos y, en ocasiones, los sustituían en los negocios, cobrando deudas, preparando recibos o llevando las cuentas.

Las mujeres constituían una importante mano de obra en muchas actividades artesanales, motivo por el que en más de una ocasión tenemos constancia de que se hicieron protagonistas de conflictos con los gremios, como el de reivindicar su derecho a entrar en ellos o a fundar su propia cofradía, como lo reivindicaron en 1582 las pasamaneras de Barcelona. Entre las artesanas activas en el período que estudiamos, M. Ortega López recuerda a las tejedoras de seda, que ejercían su actividad sobre todo en ciudades como Granada, Sevilla o Valencia, las cordoneras o botoneras en Zaragoza o las encajeras, las pasamaneras y las hilanderas en Barcelona. Aunque la actividad de hilar se realizaba en muchas ciudades españolas, en particular en la zona correspondiente a la vieja Castilla, hay que recordar que desde el siglo XVII la competencia extranjera y la falta de tecnología determinó que dicha actividad se desarrollase mayormente en los campos y entre las paredes domésticas, en donde los gastos relativos a dicha actividad eran menores, ya que menores eran, por ejemplo, los salarios que se pagaban a las mujeres que la desempeñaban, lo que determinó con el tiempo que, sobre todo en los alrededores de ciudades como Valladolid, Zamora y Cuenca, se generase una verdadera industria rural basada fundamentalmente en la actividad textil²⁸.

5. Algunas de las actividades que antes hemos mencionado pueden ser consideradas actividades marginales, si por marginales entendemos aquellas actividades que por instancias externas al trabajo mismo eran consideradas como tales. En este sentido pueden

²⁸ Recordemos también que en muchas ocasiones las monjas de clausura, para hacer frente a las penurias económicas en las que se encontraban y para las que no eran suficientes las rentas, las limosnas y los donativos que recibían, solían desempeñar trabajos textiles que realizaban en el convento y cuyos productos vendían. Entre ellos los bordados, los productos de costura, las prensas para las imágenes de vestir, los frontales y estandartes para diferentes instituciones, según señala M. C. Gómez García en el caso de las monjas de Málaga en “Trabajo y actividades de las religiosas en los conventos malagueños (Siglos XVI-XVII)”, en M. J. Matilla y M. Ortega López (eds.), *El trabajo de las mujeres (siglos XVI-XIX). Actas de las VI Jornadas de Investigación...*, op. cit., pp. 107-16, espec. pp. 114-15.

ser considerados marginales, como bien explica M. Palacios Alcalde²⁹, aquellos trabajos ejercidos por personas apartadas socialmente de forma previa, por el *status* social bajo al que pertenecían, y a las que se les encomendaban trabajos duros, cuya retribución era mínima, como podía ser en ocasiones, sólo por citar un ejemplo, el caso del servicio doméstico. Sin embargo, otros trabajos eran considerados oficialmente marginados porque eran incompatibles con el modelo ideológico dominante en el grupo social, aunque no necesariamente las personas que lo practicaban ocuparan los escalones más bajos de la sociedad. Tales personas podían ser, por este motivo, objeto de represión social, espontánea o institucional³⁰. Era éste el caso, por ejemplo, de las mujeres que ejercían prácticas pseudo-religiosas, como las sanadoras³¹ o el caso de las prostitutas (en el caso de que estas últimas no fuesen “damas cortesanas”, cuyas relaciones con personajes poderosos y acomodados les garantizaban ciertos beneficios sociales y económicos). La prostitución pública, tolerada oficialmente hasta principios del siglo XVII, sería prohibida legalmente en 1623 por Felipe IV. A partir de este momento la prostitución será una actividad marginada no sólo por el ámbito humilde del que procedía la mayoría de las mujeres que la practicaban y por las retribuciones ínfimas que muchas de ellas normalmente recibían, sino también porque será una actividad oficialmente marginada, ya que la ley la prohibía y porque era una actividad que se oponía al modelo ideológico-religioso dominante, en la medida en que quebraba el sexto mandamiento, y a la moralidad imperante en la sociedad³².

En este último sentido hay que considerar marginada también la actividad ejercida por las mujeres en calidad de actrices. Resulta interesante notar cómo en su esquema sobre los oficios desempeñados por la mujer en la época, y al que nos hemos referido principalmente en estas páginas, M. Ortega López coloque entre los trabajos marginales el desempeñado por las “cómicar y artistas”, lo que se explicaría por el hecho de que, sobre todo en la época de puesta en marcha de la actividad teatral, su desempeño por parte de las mujeres fue considerado, en muchas ocasiones, a la par de la prostitución. Las actrices, subiendo al escenario y tomando la palabra, contravenían las reglas sociales de discreción y sumisión que las mujeres estaban obligadas a cumplir, e invadían un espacio (el escenario) y representaban unos papeles (los femeninos) reservados hasta aquel momento únicamente a

²⁹ “Formas marginales de trabajo femenino en la Andalucía Moderna”, en M. J. Matilla y M. Ortega López (eds.), *El trabajo de las mujeres (siglos XVI-XIX). Actas de las VI Jornadas de Investigación...*, op. cit., pp. 71-88, espec. pp. 74 y ss.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Véase M. I. Pérez de Colosía Rodríguez, “La documentación inquisitorial como fuente para el estudio del status laboral femenino”, art. cit.

los varones. Junto con éstos, otros motivos como la libertad de las actrices dentro y fuera del escenario, su vida errante, la promiscuidad entre gente del espectáculo y algunos poderosos, contribuyeron a caracterizar este oficio como moralmente reprochable y a las actrices como sus protagonistas mayormente culpables.

Si es cierto que las actrices debieron de enfrentarse en muchas ocasiones a prejuicios y discriminaciones por el oficio que desempeñaban, también es cierto que trabajando como protagonistas de la escena podían colaborar, como otras mujeres de la época en sus respectivos oficios, a la economía y al negocio familiar. En este sentido, como apuntábamos al comienzo de este apartado, podríamos decir que las actrices de la época siguieron y respetaron con su trabajo aquel guión que la sociedad patriarcal establecía para las mujeres, en tanto en cuanto miembros de una familia, y que por lo tanto enmarcaban su labor en la colaboración familiar, valorada en cuanto contribución a la economía de la misma. Sin embargo, los documentos con los que contamos sugieren que no fue siempre así; a medida que avanza el siglo XVII, no pocos son los casos de actrices casadas o solteras que trabajaron de forma autónoma siendo contratadas y actuando en nombre propio, cuando había toda una legislación que reglamentaba lo contrario.

Así que uno de los aspectos de nuestra investigación consistirá en intentar comprobar qué significó en realidad la actividad de la mujer como profesional de la escena y qué papel desempeñó, por lo tanto, en la historia del oficio. Así nos proponemos comprobar hasta qué punto la actividad de la mujer como actriz fue una simple contribución a la economía familiar, o si, en cambio, dicha actividad pudo llegar a traducirse en verdadera colaboración o —aunque sólo ocasionalmente—, en ciertas situaciones de autonomía respecto a la actividad ejercida, en el mismo ámbito teatral, por sus familiares masculinos.

³² Para un análisis más detenido del fenómeno de la prostitución en la España de la época, así como sus características, remito al apartado que en el presente trabajo dedicamos a este tema con el título “Da “dama cortesana” ad attrice: alcuni casi documentati”.

1.2. La incorporación de la mujer al oficio teatral

Auditorio illustre, grande es la fuerza de aquellos que pueden oprimir a los debilitados no por defetto de Naturaleza, ma por el ambición y tirania de aquellos que los quieren suponer y abatir por la envidia que tienen contra los que conocen que podrían en breve quitarle las fuerzas del imperio. No se maravillen desta mi disusada manera de hablar, porque a esto me an movida éstos mis compañeros, que no querían que yo, siendo muier, saliesse a ablar en este theatro de repente, así como ellos suelen azer, diciendo que sexo muyeril es de menor valor qu' el suyo.

¿Barbara Flaminia?, *Prólogo*¹

Hoy en día se relativiza entre la crítica la consideración de la fecha de 1587 como la de la incorporación de la mujer a la escena como actriz, por la presencia de otros testimonios anteriores que evidencian la presencia de la mujer en el escenario². Recordemos antes que nada que la fecha de 1587 (precisamente el 17 de noviembre de 1587) coincide con la emisión, por parte del Consejo de Su Majestad, del decreto con el que se autorizaba la presencia de actrices en los escenarios, aunque limitándola a la condición de que sólo representasen las que estuvieran casadas con actores de su misma agrupación. Con este decreto se levantaba la prohibición contra la actuación de las mujeres en las tablas que entró en vigor el 6 de junio de 1586 por iniciativa de la Junta de Reformatión y en la que se ordenaba que “á todas las personas que tienen compañías de representaciones no traigan en ellas para representar ningun personaje muger ninguna, so pena de zinco años de destierro del reyno y de cada 100.000 maravedis para la Camara de Su Majestad” (F, XX, 125, 41)³. Prohibición que ese mismo día, 6 de junio, se notificaba al *autor* Jerónimo Velázquez,

En la villa de Madrid a 6 dias del mes de junyo de 1586 años yo el presente scribano ley e notifique el auto de los Sres. Alcaldes de suso contenido a Jerónimo Velazquez

¹ *Manuscrito de Stefanello Bottarga*, ms. II-1586, ff. 63v-64r.

² Sobre esta cuestión ha tratado recientemente T. Ferrer Valls (en “La incorporación de la mujer a la empresa teatral: actrices, ‘autoras’ y compañías en el Siglo de Oro”, art. cit., y en “La representación y la interpretación en el siglo XVI”, en J. Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro español*, Madrid, Gredos, 2003, 2 vols., t. I, pp. 239-67) y C. Sanz Ayán (“Las ‘autoras’ de comedias en el siglo XVII: empresarias teatrales en tiempos de Calderón”, art. cit.). Véase también A. de la Granja, “Notas sobre el teatro en tiempos de Felipe II”, en L. García Lorenzo y J. E. Varey (eds.), *Teatros y vida teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales*, London, Tamesis Books-Instituto de Estudios Zamoranos, 1991, pp. 19-41.

³ A partir de aquí, para aligerar el texto de notas, introduciremos en el cuerpo de la Tesis, entre paréntesis y mediante siglas, la bibliografía citada, utilizando las mismas siglas que hemos empleado en la base de datos del *Diccionario biográfico de actores*. Al final del trabajo, en el apartado correspondiente a la “Bibliografía”, presentamos un listado en el que ofrecemos la correspondencia entre la referencia bibliográfica y la sigla que le hemos asignado.

en su persona, el qual dixo que lo oya y que hablando con el debido acatamyento suplicaua y suplico del dicho auto, y esto dio por su respuesta y fymolo. —Geronimo Velazquez—” (F, XX, 125).

El decreto de 1587 se emitía a raíz de la petición que el mismo 17 de noviembre los hermanos Drusiano y Tristano Martinelli, que dirigían la compañía italiana de *I Confidenti*, habían presentado al Consejo con el fin de obtener la licencia para representar en el corral del Príncipe de Madrid con las actrices que llevaban en su agrupación, es decir, Angela Salomona, Angela Martinelli y Silvia Roncagli, apodada *la Francesquina*. En dicha petición los hermanos Martinelli justificaban la necesidad de que las actrices de su agrupación representasen argumentando que “las comedias que traen para representar no se podran acer sin que las mugeres que en su compañía traen las representen y porque demas de que en tener esta licencia no se recibe daño de nadie, ante[s] mucho avmento en la limosna en los pobres” (F, XX, 128).

El 17 de noviembre de 1587 el Consejo de Castilla, tras haber constatado que efectivamente las actrices que formaban parte de la compañía italiana estuvieran casadas y acompañadas por sus cónyuges, promulgaba un nuevo conjunto de disposiciones por las que autorizaba, como se ha dicho, la presencia de actrices en los escenarios, aunque limitándola a dos condiciones: la primera de ellas era que las actrices estuviesen casadas y fueran acompañadas por sus cónyuges (como claramente se indicaba en el decreto del 17 de noviembre: “Presenten recaudos bastantes ante vno de los Sres. Alcaldes en como las mugeres que traen son casadas y andan con ellas sus maridos y trayendo declaracion de como se declararon por tales se probera lo que piden” (F, XX, 128)); la segunda condición era que las dichas actrices siempre representasen en hábito de mujer, como se insistía en la licencia que, el 18 de noviembre, el Consejo concedía a *I Confidenti*:

Dase licencia para que pueda representar Angela Salomona y Angela Martineli las quales consta por certificacion del Sr. Alcalde Brauo ser mugeres casadas y traer consigo sus maridos con que ansimesmo no puedan representar sino en abito he vestido de muger y no de hombre y con que de aqui en adelante tampoco pueda representar ningun muchacho vestido como muger (F, XX, 128).

El ejemplo de la compañía italiana sirvió para que otros *autores* españoles enseguida aprovecharan la ocasión para reivindicar el mismo derecho para las actrices que llevaban en

su propia agrupación y para lo cual ellos mismos, como los italianos, necesitaban idénticas licencias del Consejo de Castilla. Así, por ejemplo, resulta significativo que aquel mismo 18 de noviembre Pedro Páez de Sotomayor, suegro del *autor* de comedias Alonso de Cisneros, presentara en nombre de su yerno —que se encontraba en aquel momento en Sevilla con su agrupación—, una petición ante el Teniente Corregidor de la Villa de Madrid. En ella solicitaba que se hiciese un informe sobre la autorización de representar mujeres. Dicho informe debía contener lo siguiente: una copia de la petición de *I Confidenti* para que pudiesen representar en Madrid las mujeres de su agrupación; una copia del decreto y de la sucesiva licencia emitida por el Consejo autorizándoles a ello, y finalmente una declaración de tres testigos que el mismo Páez aportaba, en la que éstos afirmaban haber visto representar a las actrices italianas en el corral del Príncipe. El informe, fechado en Madrid a 24 de noviembre, debía servir a Alonso de Cisneros para presentarlo ante las autoridades sevillanas “y de otras partes adonde fuere a representar” como testimonio del alzamiento de la prohibición de 1586 (F, XX, 129)⁴. Significativo también de la premura con la que actuaron algunos *autores* españoles para reunir las condiciones necesarias a fin de poder volver a representar, y hacerlo en conformidad con lo que se disponía en materia de teatro, es el caso de Jerónimo Velázquez. Este *autor* el 25 de noviembre de ese mismo año (1587), otorgaba un poder en favor de su yerno Cristóbal Calderón para que en su nombre pudiera buscar en cualquier lugar mujeres casadas “representantas” que se incorporaran a su compañía, trayéndolas a su costa, y para acordar con ellas y con sus maridos lo que el *autor* les tuviera que pagar por representar⁵.

Aunque *de facto* fue sólo a raíz de la petición de *I Confidenti* que se levantó la prohibición de 1586, hay que subrayar que, meses antes de que se presentara la petición de los italianos, otras peticiones se habían presentado al Consejo para que éste levantara la prohibición decretada un año antes. Entre dichas peticiones recordamos el memorial que el 20

⁴ A. de la Granja reproduce un traslado de una cédula fechada en Madrid, el 24 de noviembre de 1587, por la que se comunica a Granada la licencia otorgada por el Consejo: “Por justas consideraciones a parecido se le de licencia a las mugeres de los rrepresentantes, constando primeramente que son casadas y traen sus maridos consigo, para que puedan rrepresentar en abito de mugeres y no de hombres, con lo qual se mande que ningunos muchachos puedan entrar a rrepresentar bestidos ni tocados como mugeres; y se os avisa para que luego questa rreecibais lo hagais asi guardar y executar en essa ciudad y su jurisdiccion, castigando a los que contravinieren. De Madrid, veinte y quatro de noviembre de mill y quinientos y ochenta y siete...” (Gr4, 39).

⁵ “Geronimo Velazquez, autor de comedias, vecino de la villa de madrid, otorgo e conozco que doy e otorgo mi poder cunplido... a vos Xpobal Calderon, mi yerno, vecino de la villa de madrid, que estais ausente... especialmente para que en mi nonbre podais en qualesquier ciudades, villas e lugares, ansi dentro destos reynos de castilla como fuera dellos, buscar e busqueis qualesquier mugeres casadas, representantas, para venir e que vengan a mi conpañia para representar, e las traer a mi costa, e concertar con estas mugeres e con sus maridos lo que yo les oviere de dar por razon de venir a representar... en la dicha ciudad de toledo veinte y cinco dias del mes de noviembre año del señor de mill y quinientos y ochenta y siete años, testigos que fueron presentes: Francisco Nuñez Andres de Herrera y Bernardino de Sepulveda, vecinos de toledo...—Geronimo Velásquez” (SR, XXV).

de marzo de 1587 un grupo de catorce actrices españolas, encabezadas por Mariana Vaca y María de la O, presentaba ante el Consejo de Su Majestad. En el memorial dichas actrices, afectadas en primera persona por la prohibición del 1586, hacían constar lo siguiente:

Maria de la O y Mariana Vaca, y otras doce compañeras, estantes en la Corte, casadas con avtores de comedias y otros representantes con quien ellas an vsado el dicho oficio, por vn memorial que dieron a S.M. dicen que por averles prohibido que no representen padecen mucha necesidad, y las conciencias suyas y de sus maridos estan en peligro por estar absentes, y se a dado causa a que para suplir su falta en las representaciones, los dichos sus maridos traen muchos mochachos de buen gesto, y los bisten y tocan como mugeres, con mayor indecencia y mas escandalo que ellas causaban, lo cual cesaria dandoles licencia para representar con dos condiciones, la vna que cada vno representase en su genero y figura, el hombre en habito de hombre y la muger en habito de muger, la segunda que en las compañías y representaciones de comedias no ande ny represente ninguna muger soltera sino que tal sea casada y trayga consigo a su marido, y para que esto se cumpla, la justicia quando diere licencia para representar haga aberiguación de lo dicho. Suplican se haga como tienen dicho (F, XX, 125-26, 42).

Este memorial es un documento importante, ya que se trata, como bien ha subrayado Ferrer Valls, “del primero conocido en que unas actrices toman la palabra, como profesionales y en primera persona, para reivindicar su derecho a permanecer en los escenarios solicitando el levantamiento de la prohibición impuesta en 1586”⁶. Una prohibición, la de 1586 que, como apuntan a su vez C. Sanz Ayán y B. J. García García, había sido el resultado de un “endurecimiento del control de la moral pública desde las máximas instancias del Poder”, determinado a su vez, como veremos más adelante, por la “presencia de tendencias censoras entre ciertos grupos de opinión, frente al desarrollo espontáneo de recursos escénicos femeninos más sensuales” en las representaciones (SAGG, 498). Las razones de carácter moral que habían determinado la prohibición de 1586 se evidencian en el mismo memorial de las catorce actrices españolas cuando éstas hacían referencia a “la indecencia” y al “escandalo” que “causaba” su presencia en las tablas, para subrayar, interesadamente, que mayor escándalo moral ocasionaba en la práctica su ausencia, al ocupar los hombres su lugar sobre las tablas.

⁶ T. Ferrer Valls, “La incorporación de la mujer a la empresa teatral: actrices, ‘autoras’ y compañías en el Siglo de Oro”, art. cit., espec. p. 142.

Hay que apuntar que si las cuestiones de decoro y moralidad determinarían la prohibición de representar mujeres en 1586, ya seis años antes, en 1580, el tema de la inmoralidad y del escándalo provocado por la aparición de las actrices en escena había sido objeto de una primera petición presentada al Consejo de Su Majestad (F, XX, 41). En dicha petición, fechada en Madrid a 15 de abril, se hacía referencia al “daño que se sigue de que en las comedias representen mugeres por la desolucion grande que los de parte de [*sic*] los representantes ay trayendolas para ganar con ellas y de los que oyen las comedias” (F, XX, 106). No resulta extraño, por tanto, que en el memorial presentado por las actrices españolas, éstas, sabiendo que los motivos fundamentales utilizados en su contra eran de tipo moral, adoptaran un tono moralizante a fin de indicar las principales razones por las que se hacía necesaria su presencia en escena. Una presencia o, mejor dicho, un retorno, que las actrices justificaban ante todo por la “mucha necesidad” que padecían, y en segundo lugar porque “las conciencias suyas y de sus maridos estan en peligro por estar [ellas] absentes”. El peligro que corrían sus cónyuges, debido a su ausencia, era igualmente fuerte tanto en escena como fuera de ella, ya que no sólo la separación de sus maridos propiciaba relaciones extramatrimoniales, sino que su ausencia en las tablas obligaba a sus cónyuges (actores) a traer “muchos mochachos de buen gesto”, a los que “bisten y tocan como mugeres”, de lo que se generaba no sólo “indecencia y mas escandalo”, sino que dicho travestismo fomentaba el llamado “pecado nefando”.

Otras peticiones, como apuntábamos anteriormente, fueron presentadas al Consejo de Su Majestad a lo largo de 1587 para que se levantara la prohibición de 1586. El mismo memorial presentado por las catorce actrices españolas sería presentado otras cuatro veces entre abril y mayo de 1587⁷. A él se añaden las peticiones presentadas en julio de ese mismo año por Gonzalo Monzón, procurador general de la Villa de Madrid, en nombre de los Hospitales de la Villa [de la Pasión y de la Soledad] y del Hospital General, que a su vez presentó otra petición en nombre de los hospitales de toda la Corte⁸. En estas dos peticiones,

⁷ En la consulta del Consejo del 10 de abril se hacía constar “Tambien quedo lo que dizen Maria de la O y otras mugeres de representantes de comedias por vn memorial que dieron a S. M., que por auerlas vedado el representar padescen necesidad y se estan apartadas de sus maridos y ellos traen muchachos de buen gesto en lugares dellas y los visten y tocan de traje de mugeres, y que todos los inconuenientes cesarian permitiendose que representen solas las que son casadas y en compania de sus maridos mandando que la justicia auerigue que son casados. Suplican que asi se probea”. La misma petición volvería a ser presentada ante el Consejo en las fechas de 17 y 24 de abril, y en la del 8 de mayo de 1587 (F, XX, 126).

⁸ Con fecha 3 de julio, Gonzalo de Monzón presentaba su petición al Consejo: “Gonçalo de Monçon, Procurador general desta Villa, dize que los Hospitales della padescen mucha necesidad por auer cesado el aprouechamiento que tenian los corrales en que se hazian las representaciones, y entiendese que es por razon de auer vedado que representen mugeres, y desto sucede que representan muchachos en habito de mugeres, que es mui maior indecencia, y podriase probeer a todo con que se les de licencia que puedan representar las que son casadas en compania de sus maridos. Suplica se de licencia para que lo hagan, y donde no, se mande que se viede generalmente en todo el reyno”. El Hospital General presentaba su petición en la Consulta del 17 de julio “El Semanero y Hermanos del Hospital General, en nombre del y de los demas Hospitales de esta Corte,

tanto Monzón como los representantes del Hospital General insistían en la “necesidad” que sufrían dichos Hospitales por la prohibición decretada en 1586, aunque también trataban en sus argumentaciones el tema del travestismo. Como bien han evidenciado Davis y Varey (F, XX, 42), Monzón, apoyando la petición de las catorce actrices españolas, destacaba el tema de la inmoralidad del travestismo con estas palabras: “desto sucede que representan muchachos en hábitos de mujeres, que es mui maior indecencia”, proponiendo, a su vez, como solución que “se les de licencia que puedan representar las [actrices] que son casadas en compania de sus maridos”; a su vez, los portavoces del Hospital General, al hablar del tema del travestismo, proponían igualmente que “se de licencia para que representen las dichas mujeres en su propio habito, pues dello no resulta inconveniente”.

Ninguna de las peticiones presentadas en 1587 por las autoridades o actrices españolas tuvo efecto, aunque hay que apuntar que en octubre de ese mismo año, es decir, un mes antes de la emisión del decreto, la Junta de Reформación y el Consejo de Castilla ya empezaban a reconsiderar la prohibición decretada en 1586. Cabe transcribir, a este propósito, la respuesta dada por Felipe II a la consulta hecha al respecto por el Consejo de Castilla y que ha sido localizada por Sanz Ayán y García García en el Archivo de Valencia de Don Juan. En dicha respuesta el Monarca indicaba que:

He visto lo que dezís en vra. consulta de 24 deste para que se excuse en las representaciones el vestir a muchachos como a mugeres, tocándoles y adereçándoles los rostros, y aunque será muy bien prohibir lo del adereçarles los rostros, mirad, si quitarle lo demás sería de estorvo para las representaciones, y si no quitándose, convendría dar lugar a que las mugeres casadas que traxeren sus maridos consigo representasen en hábito de mugeres como os parece (SAGG, 499 nota 81).

Aunque, como se ha dicho, sería sólo con la petición de *I Confidenti* que se levantaría la prohibición de 1586, no puede dejarse de señalar que el decreto de 1587 con el que se permitía a las mujeres volver a representar contemplaba las dos condiciones indicadas en el memorial presentado por las catorce actrices españolas, es decir, que las mujeres que representaban debían estar casadas y traer consigo a sus maridos, y que éstas, así como sus compañeros varones, se disfrazarían con hábitos relativos a su sexo, siendo prohibido que las mujeres representasen disfrazadas de varón y viceversa. El Consejo aceptó también del

dize[n] que estando prohibido la representación de mugeres se continua en muchos lugares de este reyno, por lo qual no quieren venir a representar a esta Corte, padesciendo mucha necesidad los dichos Hospitales por carecer de la limosna que por esta ocasión se les da. Suplican se de licencia para que representen las dichas mujeres en su propio habito, pues dello no resulta inconveniente” (F, XX, 126-27, 42).

escrito de las catorce actrices la propuesta de comprobar, antes de conceder la licencia para representar, si las dichas actrices que la pedían estuvieran casadas.

Pese a que el decreto de 1587 fijara estas dos condiciones para que las mujeres pudieran volver a representar, no siempre en la práctica dichas condiciones se respetaron. Muchos son los escritos de la época, como veremos detenidamente más adelante, que se hacían eco del escándalo que ocasionaba para muchos el que la actriz continuara en escena y, en los años siguientes, otras voces se levantarían y otras prohibiciones se decretarían para sancionar a la mujer “vestida de hombre”, y no pocos serían los casos de mujeres que, siendo solteras y mayores de edad, representarían a lo largo del siglo XVII, muestra todo ello de que las leyes quedaban en papel mojado.

Por lo que respecta al tema del travestismo en particular, en el decreto de 1587 se indicaba claramente que no sólo las mujeres debían representar “en hábito y vestido de muger y no de hombre”, sino que “de ahí adelante tampoco pueda representar ningún muchacho vestido de muger”. Sin embargo, la adopción del disfraz femenino por los actores no fue solamente una necesidad posterior a la prohibición de 1586, sino una necesidad advertida ya antes de esa fecha, cuando la aparición de la mujer en el escenario y en las primeras compañías teatrales era nula o esporádica. En dichas agrupaciones, que empezaban a circular por la Península, los papeles femeninos eran, de hecho, representados por muchachos, como se constata en algunos testimonios de la época. Entre ellos, queremos recordar un documento copiado de mano de unos de los primeros actores que podemos documentar como tal, el actor catalán Andreu Solanell. Éste, al copiar la parte que le tocaba representar en la pieza pastoril en castellano titulada la *Comedia Claudina*, obra probablemente representada en Puigcerdà en 1542, refería, entre las numerosas anotaciones que dejaba en el manuscrito, que los papeles femeninos eran representados por varones:

Et primo en la primera [farsa] que may fui, fonch a Barcelona que fiu dos personatges so és: un soldat y un patge; feren-la mon germà Perot Solanell y Yohan Blanch y Toni Blanch y Bertran del Tint y yo, en la qual farsa se introduyen sis personatges; primo un galant, y un moso, y un pastor, y una dama, y una mosa, y un soldat; lo galant feya mon germà Perot Solanell, y yo lo moso y lo soldat feya yo, la dama feya Bertran del Tint, la mosa feya Toni Blanch, lo pastor feya Johan Blanch (RuB, 152-53 y nota 14)⁹.

⁹ J. Rubió i Balaguer fue quien dio noticia de la existencia de este cuaderno manuscrito (es decir, la parte que le correspondía representar a Solanell) que se conserva en la Biblioteca de Cataluña (ms. 1694).

Si es cierto que los primeros actores profesionales representaron los papeles femeninos, éstos no hacían más que seguir con una praxis ya presente en España en los espectáculos no profesionales, relacionados con los colegios y los círculos eruditos o con el Corpus, en los que todos los personajes, tanto masculinos como femeninos, eran representados por los estudiantes y, por lo tanto, por varones. Así que cuando aparecieron las primeras compañías teatrales y en ellas los personajes femeninos eran representados por hombres, dicha adopción parecía algo natural, ya que no era más que la continuación o trasposición en los escenarios profesionales de una praxis ya utilizada en los espectáculos no profesionales, como ha señalado Ferrer Valls¹⁰.

Volviendo a los primeros actores profesionales de los que tenemos noticia, otros indicios apuntan a que éstos representaron personajes femeninos. Por la documentación que se conserva, sabemos que los primeros actores vinculados al teatro profesional procedían de ámbitos gremiales, y más precisamente de los gremios artesanales vinculados a la festividad del Corpus en cuya organización participaban, participación que es recogida en los documentos de mediados y finales de 1500 cuando se hace mención a ellos como encargados de “sacar los carros”¹¹. Entre los primeros actores profesionales de extracción artesanal recordemos, por ejemplo, a Lope de Rueda (1543)¹², que fue batihoja (Se, 182); a Pedro de Montiel (1554), que era hilador de seda (SaA, 248); Juan de Salazar (1571), que fue dorador (SA, 44), o a Tomás Gutiérrez (1573), que fue calcetero como su padre (C, 84). Los miembros de los oficios que representaban en el Corpus en su primera época eran, por lo que nos consta, todos varones, y debieron de ser ellos, pues, los encargados de representar también los personajes femeninos que se exhibían en los carros. Sin embargo, no debemos excluir totalmente la presencia de las mujeres en estos festivales, en los que probablemente tomaron parte participando en las danzas y cantos, ya que sabemos que con estas mismas habilidades (canto y danza) algunas mujeres de la época, ya a mediados de 1500, participaban en los espectáculos, aunque no lo hicieran de forma profesional. No hay más que recordar cómo, por ejemplo, a mediados de 1500 las damas de palacio, como *amateurs*, representaban

¹⁰ “La incorporación de la mujer a la empresa teatral: actrices, ‘autoras’ y compañías en el Siglo de Oro”, art. cit, pp. 144-45.

¹¹ Véanse al respecto, J. Sentaurens, “De artesanos a histriones: la tradición gremial como escuela de formación de los primeros actores profesionales. El ejemplo de Sevilla” y J. L. Canet Vallés, “El nacimiento de una nueva profesión. Los autores-representantes (1540-1560)”. Los dos artículos se encuentran en *Edad de Oro*, XVI (1997), respectivamente en las pp. 297-303 y las pp. 109-20. Remito también a P. Sarrió Rubio, “Sobre los miembros de las compañías teatrales”, en J. Huerta Calvo, H. den Boer y F. Sierra Martínez (eds.), *El teatro español a fines del siglo XVII, Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II, Diálogos hispánicos de Ámsterdam*, Amsterdam, Rodopi, 1989, 3 vols, t. III, pp. 853-61.

¹² La fecha entre paréntesis que consta al lado del nombre de cada actor indica la primera en la que tenemos documentada su participación en alguna actividad teatral.

espectáculos y farsas pastoriles, tal como apunta la misma Ferrer Valls¹³. Precisamente como “gran cantora y bailadora”, Mariana de Rueda, que sería después esposa del *autor* Lope de Rueda, había servido desde 1546 hasta 1552, a Gastón de la Cerda, Tercer duque de Medinaceli (R, 587). Es más que posible, pues, que la participación de las mujeres en las primeras representaciones de las compañías profesionales estuviese fundamentalmente en relación con canciones y danzas¹⁴.

Así que no resulta improbable suponer, como hizo Rennert (R, 11-12, 141), que la misma Mariana de Rueda colaborara a partir de 1552, fecha alrededor de la que se supone que debió casarse con Lope de Rueda, en las representaciones teatrales de su marido, utilizando aquellas mismas habilidades de cantora y bailadora con las que había entretenido al duque de Medinaceli. Una colaboración que, sin embargo, no podemos demostrar que se convirtiera en oficial, ya que no poseemos hasta hoy ningún documento que deje constancia de que Mariana se convirtiera en actriz profesional.

La colaboración entre los actores y sus respectivas esposas debió de ser algo bastante típico en las primeras compañías de profesionales cuyos miembros constan, en la mayoría de los casos, como casados. Las mismas actrices españolas que el 20 de marzo de 1587 subscribían el memorial ante el Consejo de Su Majestad, afirmaban, de hecho, estar “casadas con avtores de comedias y otros representantes con quien ellas an vsado el dicho oficio”. Aunque no podamos constatar que las catorce actrices estuviesen efectivamente casadas, ya que de doce de ellas no poseemos los nombres, sí comprobamos que Mariana Vaca y María de la O, las únicas dos mencionadas por sus nombres y apellidos en el memorial, efectivamente estaban casadas con profesionales del teatro. Mariana Vaca estaba casada con el actor Juan Ruiz de Mendi, con el que se la documenta trabajando, ya en calidad de su esposa, con anterioridad a la prohibición, precisamente en 1579, cuando ambos forman parte de la compañía de Juan Granado (BD, 138). También en 1579 tenemos constancia de que una actriz cuyo nombre era María de la O estaba casada con el actor Hernando de Baena, con el que se comprometía a representar, en esa fecha, en la compañía de Alonso Rodríguez (VO1, 375-76 nota 2). Creemos que fue esta actriz la que, junto con Mariana Vaca, subscribió el memorial en 1587¹⁵.

¹³ “La incorporación de la mujer a la empresa teatral: actrices, ‘autoras’ y compañías en el Siglo de Oro”, art. cit., p. 145.

¹⁴ *Ibidem*, p. 149.

¹⁵ Otra actriz, homónima, estaba casada con el *autor* Luis de Vergara. Sin embargo, la primera noticia que conservamos de dicha actriz como profesional es de 1597, fecha en la que se la documenta representando en Valencia en la agrupación de su cónyuge (M1, 212), aunque éste estaba en activo como *autor* de comedias ya en 1587 (RoV, 370, 380). Por razones de fechas, pues, creemos que la actriz del memorial, como hemos apuntado, es la mujer del actor Hernando de Baena. La única noticia que conservamos de este matrimonio histriónico es la de 1579 que hemos aportado, lo cual podría llevar a pensar que la actriz María de la O pudo

Aunque no podemos comprobar, como hemos referido, que las demás actrices que subscribieron el memorial estuvieran casadas, suponemos que lo estaban, ya que así lo declaraban explícitamente en un documento tan importante como lo era la petición oficial que presentaban al Consejo de Su Majestad y con la que reivindicaban su derecho a representar, proponiendo, además, el matrimonio entre actores como una de las condiciones para restituir a la mujer a los escenarios. Las catorce actrices españolas que subscribían el memorial deben contarse seguramente entre las primeras profesionales que representaron en los escenarios españoles, probablemente las más importantes entre las de la primera generación de profesionales del teatro. Así que parece probable, como apuntábamos anteriormente, y como estos datos muestran, que la incorporación de las primeras profesionales al teatro se realizase a través de la vinculación a sus respectivos maridos, vinculación que se convierte en obligatoria con el decreto de 1587.

Queda por saber cuándo se realizó efectivamente la incorporación de la mujer al oficio teatral. En este sentido cabe recordar la importancia que otra compañía italiana, cuya presencia en España es anterior a la de *I Confidenti*, tuvo en la Península y en el desarrollo y profesionalización de la actividad teatral española. Se trata de la dirigida por el *capocomico* ferrarés Alberto Naselli, alias *Ganassa*. Tenemos noticia de la llegada a España de esta compañía por lo menos desde 1574, fecha en la que *Ganassa* llegó a Madrid con su agrupación (P, I, 53). En 1580 tenemos la primera constancia clara de los actores que constituían su compañía, y que eran los mismos que la formaban al año anterior, según se desprende de una “cédula” en italiano firmada por los propios actores en Sevilla el 28 de marzo de 1579. Estos profesionales eran Alberto Naselli, alias *Ganassa*, “caveça principal”, y Barbara Flaminia [alias *Ortensia*], su mujer; Vincenzo Botanelli, alias *Curzio [Romano]*; Cesare dei Nobili, alias *Francesca*; Abagaro Fiescobaldi, alias *Stefanello Bottarga*; Joan Pietro [Giovan Pietro Pasquarello], alias *Trastullo*; Scipione Graselli; Julio [Giulio] Vigliante y Jacome [Giacomo] Portalupo, alias *Isabella* (GG, 355-56, 361-65)¹⁶. En esta compañía tenemos documentados claramente a dos actores que representan los papeles femeninos: Cesare dei Nobili, el de *Francesca*, y Giacomo Portalupo el de *Isabella*. Sin embargo, la agrupación contaba también con una actriz a la que era destinado el papel femenino de *Ortensia*. Se trataba de la actriz romana Barbara Flaminia, esposa de *Ganassa*. Es más que probable que la participación de Barbara Flaminia como actriz en la compañía del marido

enviudar de este actor y casarse posteriormente con Luis de Vergara. Sin embargo, al no poseer otros datos que avalen dicha suposición, consideramos a la actriz María de la O, mujer de Hernando de Baena, como la misma que subscribió el memorial de 1587, y la diferenciamos de su homónima, esposa del *autor* Luis de Vergara, activa a partir de la década posterior (1597).

¹⁶ Señalamos a partir de ahora entre corchetes nuestras identificaciones o adiciones a los nombres que no vienen en los documentos.

fuera anterior a 1574, participación que se debe retrotraer por lo menos a finales de los 60, cuando los dos actores se conocieron y coincidieron en los escenarios, y que se puede fijar probablemente en torno a 1569, año en el que la actriz Vincenza Armani, *prima donna* de la compañía de *Ganassa*, fallecía, siendo sustituida casi seguramente en este papel por Barbara Flaminia que al poco tiempo debió de contraer matrimonio con el *capocomico*¹⁷.

El papel que Barbara Flaminia tuvo como actriz en la compañía de su cónyuge debió de ser muy relevante, como induce a pensar entre otras cosas un documento de 1575 en el que se deja constancia de la disputa que la actriz tuvo con su marido, por la que reclamaba una mayor retribución económica al obtener la joya en el Corpus de Sevilla en ese mismo año, “abida consideración al mucho trabajo, cuidado y diligencia” con que la actriz siempre le había ayudado (SAGG, 497). Aunque la compañía de *Ganassa* sólo contaba con Barbara Flaminia como actriz, la presencia de las mujeres en las compañías y escenarios italianos no debió de ser algo excepcional, si consideramos que en Italia las actrices ya empezaron a adquirir más protagonismo en escena en la década de 1560, contribuyendo a ello justamente actrices del calibre de Barbara Flaminia o de su antagonista Vincenza Armani, que, de hecho, ya a finales de los años sesenta, cosechaban grandes éxitos como profesionales del teatro (VO1, 377-79, 380-81)¹⁸. Así que cuando Barbara Flaminia llegó a España en 1574 en la agrupación de su cónyuge, ya era una experimentada actriz.

De esta forma resulta verosímil pensar, por tanto, que también en España la incorporación de la mujer a las compañías teatrales debió de producirse en fechas similares. Una incorporación que al igual que en Italia, debió de producirse también de forma paulatina, ya que, como demuestra la misma composición de la compañía de *Ganassa* en 1579-80, la presencia de las actrices se limitaba únicamente a una actriz (Barbara Flaminia), siendo

¹⁷ Según apunta Ojeda Calvo en su artículo “Barbara Flaminia: una actriz italiana en España” (espec. en las pp. 376-77, 381-84), y que citamos con las siglas VO1. En dicho artículo la hispanista sevillana reconstruye la biografía de esta primera actriz de la *Commedia dell’arte* utilizando parte de los estudios italianos que sobre ella, y la *Commedia dell’arte*, se han realizado, a los que añade los documentos que sobre dicha actriz se conservan en España. Entre estos últimos recubre gran importancia el manuscrito que la propia hispanista descubrió en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid (ms. II-1586). Se trata de un *zibaldone*, es decir, un cuaderno de trabajo atribuible a Stefanello Bottarga, actor de la compañía de *Ganassa* y futuro *autor* a su vez, y que por tanto nos restituye, entre otros, importantes datos del matrimonio histriónico. En este *zibaldone*, por ejemplo, se encuentra el prólogo mencionado al comienzo de este apartado (ff. 63v-64r) y supuestamente recitado en España, según apunta Ojeda Calvo, por la propia Barbara Flaminia (p. 390) cuando ya formaba parte de la compañía de su cónyuge.

¹⁸ El primer documento que en Italia deja constancia de la presencia de una mujer en una compañía de actores profesionales es un contrato de formación de una compañía, fechado en Roma el 10 de octubre de 1564. En él se indicaba que la compañía estaba formada por seis actores y una actriz “Donna Lucrecia da Siena”, véase F. Marotti, “La commedia dell’arte. Studi recenti e prospettive”, en M. Chiabò e F. Doglio (eds.), *Convengo di studi “Origini della commedia dell’arte”* (Roma, 12-14 ottobre, 1995. Anagni, 15 ottobre, 1995), Roma, Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, 1996, pp. 23-47, espec. p. 41. Pier Maria Cecchini, cómico desde 1584, confirmaría, a su vez, este dato cuando, en su obra titulada *Brevi discorsi intorno alla Comedia, comedianti & spettatori* (publicada en Nápoles, en 1616), afirmaba que “non son cinquant’anni che si costumano le donne in scena” (VO1, 376 nota 5).

reservados los demás papeles femeninos a los actores de la agrupación (Cesare dei Nobili, alias *Francesca*, y Giacomo Portalupo, alias *Isabella*).

Los datos recogidos en el *Diccionario biográfico de actores* permiten hacer algunas comprobaciones y constatar cuáles son las fechas en las podemos documentar hoy por hoy la incorporación de las actrices españolas al oficio teatral y la forma paulatina en que ésta se realizó¹⁹. La primera fecha en la que tenemos documentada la participación de una mujer en representaciones teatrales se refiere a la década de 1550. Así, en un documento fechado en Valladolid el 17 de febrero de 1557, consta una libranza de 4 ducados a favor de una tal Beatriz “por lo que regocijó la comedia del *Conde Palatino* que se representó en El Abrojo” (SAGG, 498). Sin embargo, se trata de un documento ambiguo, ya que no queda claro si la participación de Beatriz en dicha representación fue como actriz o como cantante y bailarina. Aunque en la década de 1560 no tenemos claras noticias de actrices que estuviesen representando en una compañía, esto no significa, como apuntábamos, que muchas de las actrices casadas con actores no pudiesen tomar parte en las representaciones teatrales junto con sus cónyuges, participando en las danzas o en el canto. Hay que apuntar, además, que la mayoría de los documentos que poseemos en esta década se refieren a representaciones para el Corpus, en las que la presencia de la mujer, como se ha dicho, aunque posible, se limitaría a los bailes y cantos, sin ser necesariamente recogida en los mismos documentos. De fechas tempranas también conservamos varios pagos a diversos *autores*, entre ellos a Lope de Rueda, para representaciones particulares para la reina Isabel de Valois, en el Alcázar Real de Madrid. Sin embargo, entre dichos pagos no encontramos ninguna referencia a mujeres, cosa lógica, como apunta Ferrer Valls, si pensamos que la documentación no menciona más que los nombres de los directores de las compañías en quienes se personalizaba el pago²⁰. Por lo tanto, esta ausencia no excluye que las mujeres de dichos *autores* o de algún actor, no pudieran llegar a tomar parte en las representaciones, participando quizá en los bailes y canciones.

En la década de 1540 (1540-49) no tenemos documentada a ninguna mujer representando mientras sí se documentan ya actores en activo, en concreto 14 actores²¹. En la

¹⁹ En su artículo citado (“La incorporación de la mujer a la empresa teatral: actrices, ‘autoras’ y compañías en el Siglo de Oro”), T. Ferrer Valls hacía un primer recuento tomando como base de los registros incluidos en el *Diccionario biográfico de actores*. Aunque advirtiendo de la provisionalidad de los resultados, por hallarse el proyecto en aquel momento en una fase incompleta de vaciado de fuentes, la Dra. Ferrer Valls apuntaba una tendencia, que ahora en una fase ya completada de vaciado de fuentes, nuestro propio análisis, que a continuación comentamos, viene a confirmar.

²⁰ *Ibidem*, p. 145. Entre los *autores* que recibieron dichos pagos, para estas representaciones, recordamos a Melchor de Herrera, Francisco de la Fuente, Alonso de Cisneros, Alonso Rodríguez, Pedro de Medina y Jerónimo Velázquez (GoA1, III, 518-20; SAGG, 492-93; SaA, 247).

²¹ Entre los actores españoles que consideramos como activos en este período, y que incluimos en nuestro recuento, incluimos también a los que aparecen en la documentación como “autores de carros”, ya que, como

década correspondiente a 1550, la única noticia relativa a mujeres actuando con la que contamos es, como ya hemos dicho, la que se refiere a “Beatriz”, cuya presencia como actriz profesional, sin embargo, es dudosa. En esta misma década se registra la presencia de 11 actores profesionales en activo. En la década de los años 60 seguimos sin tener documentada ninguna actriz representando, ausencia documental que no significa necesariamente, como apuntábamos, la ausencia de las mujeres en los escenarios y en las compañías profesionales. En esta misma década en cambio, vemos crecer el número de representantes varones documentados como activos en escena, cuyo número asciende a 33. Coinciden con la década de los años 70 los primeros casos de mujeres representando que podemos documentar, cuyo total asciende a 7²². La primera noticia de una mujer activa en los escenarios en esta década se refiere al año 1571 y corresponde a una actriz que desempeña funciones de *autora*. Se trata de Juana Bautista de León. Los demás casos de actrices representando se concentran, en cambio, a finales de la década, precisamente a partir de 1578. En este año constan como activas las actrices Jerónima Carrillo y Josefa (de) Velasco, mientras que en 1579 actuaban Ana María Sarmiento, Catalina de los Ángeles, María de la O y Mariana Vaca. En esta misma década de los 70 el número de actores profesionales en activo también aumenta llegando a duplicarse con respecto a la década anterior, ya que podemos documentar un total de 88 entre actores y *autores*²³. En la década de los 80 el número de actores y *autores* vuelve a aumentar hasta doblar la cifra, pudiendo documentar 163 profesionales varones activos en esta

se ha apuntado, muchos de los actores profesionales que desarrollaron su actividad durante el siglo XVII parecen haberse iniciado en el oficio participando en las festividades del Corpus justamente como autores de carros (tal es el caso, entre otros, de Lope de Rueda). De modo que, aunque no siempre la documentación que poseemos nos dé constancia de que el “autor de carro” en cuestión se convirtiera en actor profesional, no lo podemos excluir de nuestro recuento, puesto que otra documentación inédita podría dar constancia de ello. Se excluyen aquellos que, en cambio, parecen vinculados al Corpus u otras representaciones únicamente en calidad de danzantes (o maestros de danzas), como por ejemplo Agustín Beltrán, al que en 1553 se le pagan 750 maravedíes “para ayuda al gasto de una danza que anduvo la fiesta de nuestra señora de agosto por la iglesia” (AB, II, 1); siempre y cuando, obviamente, no tengamos noticias de que éstos pudieron participar en dichas representaciones como actores. Tal es el caso de Alonso de Madrid que en 1553 cobró, junto a Francisco de Villarreal y Alonso de Palomeque, 22.095 maravedíes y medio por las danzas que sacaron en la fiesta de la Virgen de Agosto y su Octava (AB, II, 1; Mil, 61). Sólo por esta noticia no lo consideraríamos en nuestro recuento, como no lo haríamos en el caso de Alonso de Palomeque. Sin embargo, en 1551, dos acuerdos del Ayuntamiento de Valladolid dan constancia de que Alonso de Madrid era representante y vecino de Toledo, y como tal se había ofrecido a actuar en las fiestas del Corpus de este año (AC, 11). Motivo por el que debemos considerarlo en nuestro recuento e incluirlo entre los actores activos en la década de 1550.

²² Número que podría verse aumentado a 9 si a las 7 actrices españolas que tenemos documentadas con seguridad como activas en esa década, sumamos el caso dudoso de María de Morales y el de la actriz italiana Barbara Flaminia que estaba en activo en esos años, como se ha dicho, siendo miembro de la compañía del marido.

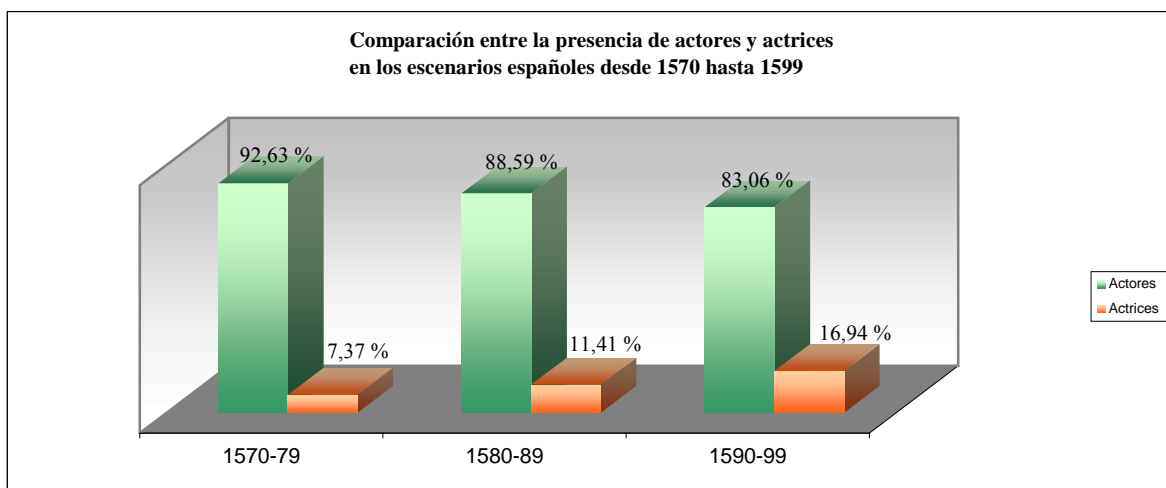
²³ Dicho total aumenta a 97 si incluimos en la nómina de los profesionales españoles activos en esta década también los 9 actores italianos que representaban en estos mismos años en España, entre ellos Maximiliano Milanino y los 8 que formaban la compañía de *Ganassa*, es decir el propio Alberto Naselli, Vincenzo Botanelli; Cesare dei Nobili, Abagaro Fiescobaldi, Joan Pietro [Giovann Pietro Pasquarello]; Scipione Graselli, Julio [Giulio] Vigliante y Jacome [Giacomo] Portalupo.

década²⁴. Asimismo se duplica el número de actrices profesionales que actúan en los mismos años, cuyo total llega a 21. Se trata de las actrices Juana Vázquez, Jerónima Carrillo, Ana de Velasco, Ana María Sarmiento, Ana Romero, Roca Paula, Isabel Rodríguez, Luisa de Aranda, Juana de Salazar, Beatriz Hernández y de Osorio, Jerónima de los Reyes, Mariana Ortiz (y de León), Damiana Vaca de Contreras, Juana Bautista de León, Ana de Zaldo, María de Baeza, María Flores, más conocida como *Mariflores*, Micaela Ángela, María de la O, Mariana Vaca y María de Granados²⁵. En la década de los 90 el número de actores profesionales sigue aumentando (201), y en proporción también aumenta el número de actrices que llega a 41²⁶. Los datos recogidos en el *Diccionario biográfico de actores* demuestran pues cómo la incorporación de las actrices españolas se realizó de forma paulatina, siendo su presencia mínima en los primeros años, para ir aumentando de manera significativa hasta finales del siglo XVI y se pueden documentar así: 7 en 1570, 21 en 1580 y 41 en 1590. Cifras que suponen un porcentaje del 7,37% de mujeres entre los actores activos en escena en la década de 1570, del 11, 41% en la década de 1580, y del 16,94% en la década de los 90. El gráfico que presentamos a continuación ilustra de forma más clara lo que venimos diciendo. En él indicamos en color rojo a las actrices y en verde a sus colegas varones, e ilustramos su presencia en los escenarios españoles desde 1570 (década 1570) hasta 1599 (década 1590).

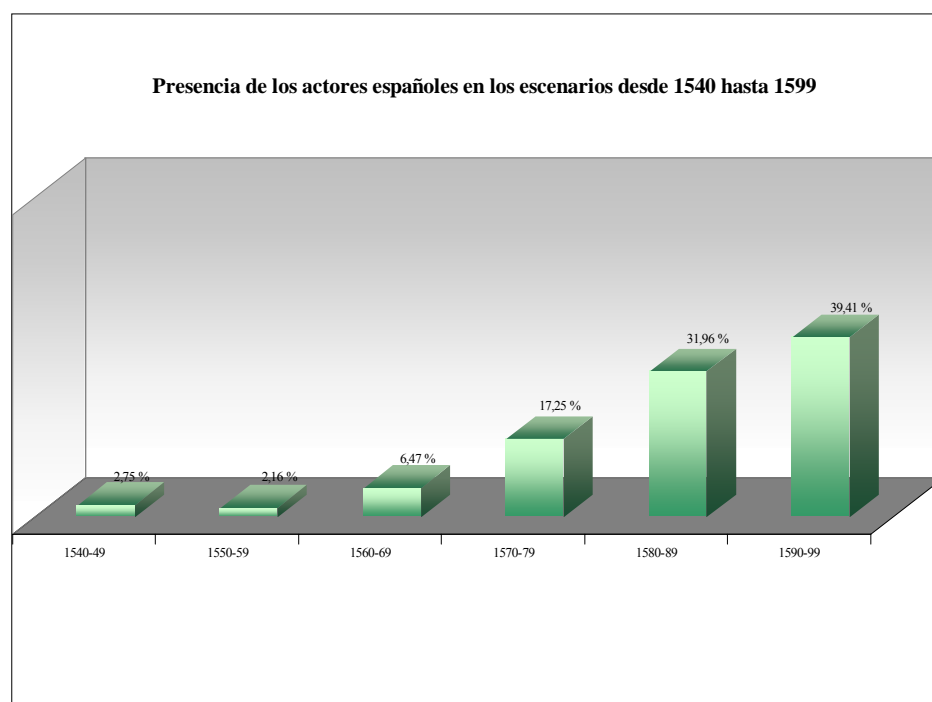
²⁴ Nómina que llega a 182 si a ella sumamos los 19 actores italianos que representaban en ese momento en España, es decir, los 8 actores que junto con *Ganassa* forman su compañía, a los que se suman los dos hermanos Tristano y Drusiano Martinelli de la compañía de *I Confidenti*, el autor Joan Jacome, y los actores Maximiliano Milanino, Felipe Travers, Annibale Piccinardi, Gaspar Galbani, Micael Rosi, Carlo di Masi, Tomás Coriadore y Antonio Sscotiboli.

²⁵ El total de las actrices profesionales activas aumenta a 24 si incluimos a las 4 actrices italianas que representaban en esa década en España, que eran Barbara Flaminia y las tres actrices de la compañía de *I Confidenti*, Ángela Martinelli, Ángela Salomona y Silvia Roncagli. La nómina de las actrices españolas activas en esta misma década podría aumentar a 33 si en ella incluyésemos también los nombres de otras cuyos casos, sin embargo, parecen dudosos o cuya actividad como profesionales parece dudosa en esta década. Se trata de Isabel de Angulo, Melchora de Rojas, María Palacín, Luisa Romero, Catalina Rodríguez, Magdalena y Mariana Osorio, Magdalena Corbella, Juana de Prado, Juana de Villalba, Ana Ortiz, Mariana Páez e Isabel de Torres, apodada *la Granadina*.

²⁶ Las actrices que aparecen documentadas con seguridad como activas en esta década son las siguientes: Catalina, esposa del actor Juan Camón, Jerónima de Aguilar, Francisca Gutiérrez, Juana de Almedros, Jerónima de los Ángeles, Luisa de Ayala, Francisca Baltasara, conocida como *la Baltasara*, Luisa Benzón, Jerónima de Burgos, Francisca (de) Castañeda, Magdalena Corbella, Juana de Espinosa, María de Herrera, Antonia de León, Francisca López (esposa del actor Diego de Santiago), Francisca López (esposa del actor Juan de Góngora), Micaela (de) Luján, Juana Manrique, Margarita (esposa de Annibale Piccinardi), María de la O (esposa del autor Luis de Vergara), María Flores (*Mariflores*), Ana de Morales, María de Palacios, Antonia de la Paz, María y Jerónima (de) Salcedo, Ana Romero, María Pérez, Ana María Sarmiento, Serafina de Mondaca, Mariana Vaca, Mariana Guevara (Varela), Leonor Rija, Alfonsa Vargas, Agustina de Vega, Juana Vázquez, Jerónima y Josefa Velasco, Mariana de Velasco y Juana de Villalba. Esta nómina podría verse aumentada a 52 si incluyésemos aquellos casos de actrices que parecen dudosos. Se trata de Ana Ortiz, Mariana Villarreal, Ana Muñoz (esposa del actor y autor Antonio de Villegas), Leonor Muñoz, Antolina Rodríguez, María Sánchez (mujer del autor Bartolomé López de Quirós), Catalina de Valcázar, Magdalena Gómez, Beatriz Jordiet, Magdalena de Chaves y María de Ariola.

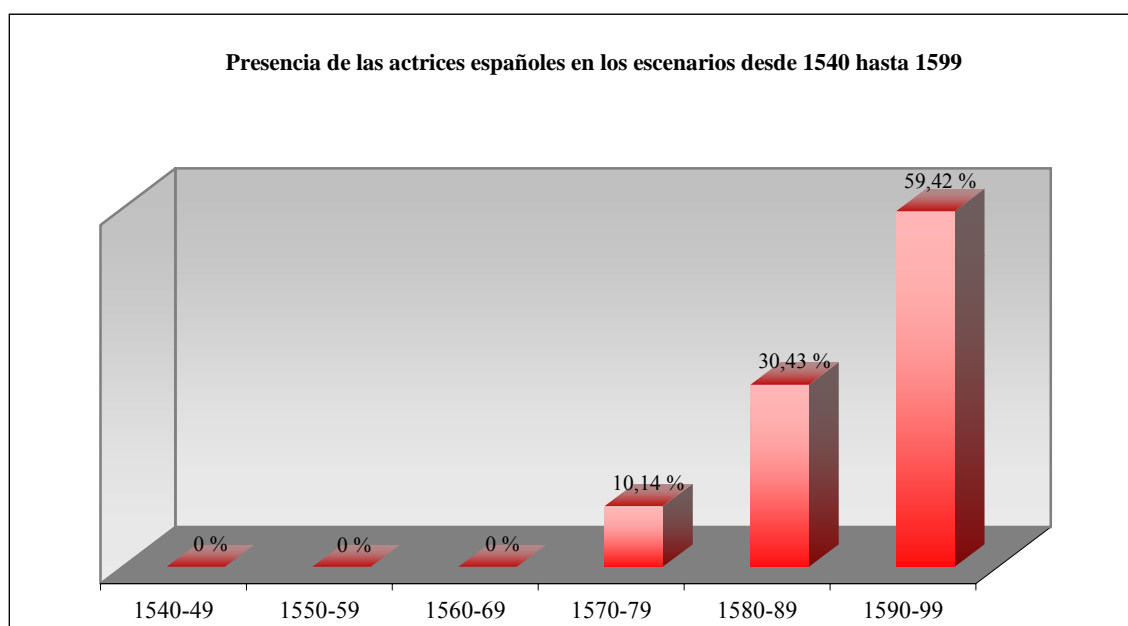


Los valores en cifras que antes hemos indicado y el uso de la estadística nos permiten también comprobar cómo se distribuye la presencia de dichos actores y actrices en esas décadas. Los gráficos que adjuntamos a continuación lo ilustran. En el primero de ellos, se indica de qué manera se distribuye, en porcentaje, la presencia en escena de los actores varones en las diferentes décadas consideradas. En la década de 1540 el porcentaje de actores en activo corresponde al 2,75%; en de los 50 dicha presencia corresponde al 2,16%; porcentaje que en la década de 1560 aumenta al 6,47% y que se duplica (17,25%) en la década sucesiva (70), así como lo hace en la década de 1580 (31,96%). En la década de 1590 la presencia de los actores activos en la escena española corresponde al 39,41%.



Lo mismo hacemos en el caso de las actrices cuya presencia en los escenarios españoles desde 1570 hasta 1599 asciende a 67 actrices en activo, cifra que se distribuye según estos valores: en la década de 1570 la presencia de actrices activas en escena

corresponde a un porcentaje del 10,14%; en la década de 1580 dicha presencia es del 30,43%, cifra que aumenta casi del doble (59,42%) en la década siguiente.



De los tres gráficos, así como de los datos en cifras y porcentajes, hemos podido comprobar cómo la incorporación de la mujer al oficio teatral se realizó realmente de forma gradual y más lenta que en el caso de sus compañeros varones, cuya incorporación, como se ha dicho, también fue gradual aunque más copiosa. En este sentido, además de los datos evidentes que nos ha proporcionado el *Diccionario biográfico de actores*, resulta significativa también la conocida clasificación de las compañías teatrales que A. de Rojas Villandrando ofrece, a través del personaje de Solano, en su *Viaje entretenido*, obra publicada, como es sabido, en 1603:

Bululú es un representante solo, que camina a pie y pasa su camino, y entra en el pueblo, habla al cura y dícele que sabe una comedia y alguna loa: que junte al barbero y sacristán y se la dirá porque le den alguna cosa para pasar adelante [...]. *Ñaque* es dos hombres [...]: éstos hacen un entremés, algún poco de un auto, dicen unas octavas, dos o tres loas, llevan una barba de zamarro, tocan el tamborino y cobran a ochavo y en esotros reinos a dinerillo [...]; duermen vestidos, caminan desnudos, comen hambrientos [...]. *Gangarilla* es compañía más gruesa; ya van aquí tres o cuatro hombres, uno que sabe tocar una locura; llevan un muchacho que hace la dama, hacen el auto de *La oveja perdida*, tienen barba y cabellera, buscan saya y toca prestada (y algunas veces se olvidan de volverla), hacen dos entremeses de bobo [...]; éstos comen asado, duermen en el suelo, beben su trago de vino, caminan a

menudo, representan en cualquier cortijo [...]. *Cambaleo* es una mujer que canta y cinco hombres que lloran; éstos traen una comedia, dos autos tres o cuatro entremeses, un lío de ropa que le puede llevar una araña; llevan a ratos a la mujer a cuestras y otras en silla de manos; representan en los cortijos por hogaza de pan, racimo de uvas y olla de berzas; cobran en los pueblos a seis maravedís [...]; están en los lugares cuatro o seis días, alquilan para la mujer una cama y el que tiene amistad con la huéspedada le da un costal de paja, una manta y duerme en la cocina, y en el invierno el pajar es su habitación eterna [...]. *Compañía de garnacha* son cinco o seis hombres, una mujer que hace la dama primera y un muchacho la segunda; llevan un arca con dos sayos, una ropa, tres pellicos, barba y cabelleras y algún vestido de la mujer, de tiritaña. Estos llevan cuatro comedias, tres autos y otros tantos entremeses; el arca es un pollino, la mujer a las ancas gruñendo, y todos los compañeros detrás arreando. Están ocho días en un pueblo, duermen en una cama cuatro, comen carne de vaca y carnero, y algunas noches su menudo muy bien aderezado [...]. En la *bojiganga*, van dos mujeres y un muchacho, seis o siete compañeros [...]. Éstos traen seis comedias, tres o cuatro autos, cinco entremeses, dos arcas, una con hatillo de la comedia y otra de las mujeres. Alquilan cuatro jumentos, uno para las arcas y dos para las hembras, y otro para remudar los compañeros a cuarto de legua [...]. Éstos comen bien, duermen todos en cuatro camas, representan de noche, y las fiestas de día, cenan las más veces ensalada, porque como acaban tarde la comedia, hallan siempre la cena fría [...]. *Farándula* es víspera de compañía; traen tres mujeres, ocho y diez comedias, dos arcas de hatillo; caminan en mulos de arrieros y otras veces en carros; entran en buenos pueblos, comen apartados, tienen buenos vestidos, hacen fiestas de Corpus a doscientos ducados, viven contentos (digo los que son enamorados) [...]. En las *compañías* hay todo género de gusarapas y baratijas [...]; hay gente muy discreta, hombres muy estimados, personas bien nacidas y aun mujeres muy honradas (que donde hay mucho, es fuerza que haya de todo), traen cincuenta comedias, trescientas arrobas de hatillo, diez y seis personas que representan, treinta que comen, uno que cobra y Dios sabe el que hurta. Unos piden mulas, otros coches, otros literas, otros palafrenes, y ningunos hay que se contenten con carros, porque dicen que tienen malos estómagos. [...]. Son sus trabajos excesivos, por ser los estudios tantos, los ensayos tan continuos y los gustos tan diversos... (RV, I, 152-56).

Aunque el pasaje en el que Rojas Villandrando presenta las diferentes compañías teatrales tiene un carácter fundamentalmente satírico-costumbrista, como ha resaltado Ferrer

Valls²⁷ al señalar el valor relativo que debe otorgarse como testimonio a esta categorización ofrecida por el autor en su obra, es significativo porque ratifica cómo a comienzos del siglo XVII, cuando la mujer ya había accedido a la escena como profesional, la presencia femenina en escena y en las mismas compañías profesionales aún se juzgaba como poco relevante, desde un punto de vista cuantitativo, respecto a la de los actores en la misma época.

Si retomamos los datos ofrecidos por el *Diccionario biográfico de actores*, que documentan la presencia de la mujer en la actividad teatral, notamos que efectivamente dicha presencia es gradual al avanzar el siglo XVII y se incrementa a medida que llegamos a finales del siglo. Esto no quiere decir que las actrices documentadas fueran las únicas que estuvieran representando, así como tampoco podemos afirmar que los actores que tenemos documentados son los únicos que estuvieron en activo. Siempre debemos tener en cuenta las numerosas lagunas presentes en las biografías de estos primeros profesionales del teatro y además hay que considerar, como indica la propia Ferrer Valls, que los datos recogidos en el *Diccionario biográfico de actores*, y sobre los que basamos nuestro estudio, son datos publicados (que seguramente se completarían con otros datos inéditos de archivo) y que se refieren en su mayoría a las compañías de cierta entidad, es decir, las que se ratificaban mediante contratos y que a su vez se contrataban con los Hospitales y los Municipios de las poblaciones de cierta importancia²⁸.

Sin embargo, los datos que el *Diccionario biográfico de actores* aporta resultan interesantes porque dan constancia de un fenómeno, es decir, la incorporación gradual de la mujer a la escena como actriz a partir de la década de 1570, tendencia que se consolida a partir de 1580, coincidiendo con la puesta en marcha de los primeros teatros comerciales, como ya apuntaba en su artículo anteriormente mencionado Ferrer Valls.

Estos datos confirman lo que ya en 1998 afirmaba Rodríguez Cuadros cuando declaraba que fue con la entrada en funcionamiento de los primeros teatros comerciales cuando se determinó clara y definitivamente el aumento de la presencia femenina como actriz en las compañías profesionales:

La integración definitiva de la actriz en el teatro debe entenderse en el contexto del tránsito definitivo que se produce entre la práctica escénica que se realizaba ante un público cautivo [...], es decir, un teatro aún ritualizado que condiciona al espectador desde una instancia de inserción social también ritualizada (cortesanos, estudiantes de colegio, feligreses catequizables) y un público abierto, no definido *a priori* más

²⁷ “La incorporación de la mujer a la empresa teatral: actrices, ‘autoras’ y compañías en el Siglo de Oro”, art. cit., p. 146.

²⁸ *Ibidem*, p. 150.

que por su condición imprevisible, un espectador que paga y que, por tanto, exige. En ese momento de despegue profesional (por relación contractual económica respecto al público) es cuando seguramente se producirá la definitiva presencia, ya no ritual ni ocasional, sino plenamente profesionalizada, de la mujer²⁹.

Esta presencia generalizada de la mujer como actriz en los escenarios y en las compañías a partir de las décadas de los 70-80 corroboraría, como ya apuntaba muy bien Ferrer Valls³⁰, otra afirmación, la de Rojas, el cual, al evocar en su conocida *Loa del Viaje entretenido* la primera época de la comedia, situaba, de hecho, la definitiva incorporación de las mujeres a los tablados en la época de dramaturgos como Andrés Rey de Artieda, Cristóbal de Virués o Lupericio Leonardo de Argensola. Nuestros datos confirmarían, como los confirmaban ya los de Ferrer Valls en su artículo, las propias conclusiones formuladas en 1999 por Ch. Davis³¹, el cual partiendo de los datos almacenados en el *Diccionario biográfico de actores*, realizaba un análisis de la composición de las compañías teatrales por décadas, precisamente desde 1560 hasta 1699. Las conclusiones del estudio del hispanista inglés corroboran las nuestras, ya que indican que la actividad teatral empezó a crecer a partir de 1580, para consolidarse gradualmente en las décadas sucesivas y mantenerse estable (en torno al 36%) desde 1630 hasta final del siglo XVII. Los datos aportados por Davis ratifican también que la presencia de las actrices en el ámbito de las compañías profesionales fue aumentando con el avanzar de las décadas. De hecho, hasta 1590 solía haber generalmente en cada compañía una sola actriz; entre 1590 y 1605 la mayoría de las compañías tenían tres actrices; a partir de 1605 el número habitual era cuatro, mientras que después de 1630 eran relativamente pocas las compañías que no contaban con cinco o seis mujeres. La presencia femenina, pues, se incrementó del 12% al 30% entre 1579 y 1629. En 1630-39 subió al 32% y mantuvo un nivel similar en 1640-49 (32,20%) y en 1650-59 (33, 51%).

Ante la evidencia que suponen todos estos testimonios aportados, se explica el por qué debe relativizarse la fecha de 1587 como la de la incorporación de la mujer a la escena. El decreto de 1587, sin embargo, resulta importante en relación a la prohibición a la que ponía fin (decreto de 1586), con la que las autoridades encargadas respondían, según bien explica Ferrer Valls, “a un fenómeno nuevo, el de la incorporación creciente de mujeres a la profesión, y con ella se trataba de llenar el vacío legal existente en la primera etapa de puesta en marcha de los teatros comerciales”. La prohibición de 1586 venía a tratar de controlar,

²⁹ E. Rodríguez Cuadros, *La técnica del actor español en el Barroco...*, op. cit., pp. 583-84.

³⁰ “La incorporación de la mujer a la empresa teatral: actrices, ‘autoras’ y compañías en el Siglo de Oro”, art. cit., p. 150.

según Ferrer Valls, un fenómeno que hasta ese momento no había sido necesario controlar, precisamente porque la presencia de mujeres en las compañías de representes en esa primera época fue bastante escasa³².

Esta presencia se sancionaría definitivamente con el decreto de 1587, aunque nuevas prohibiciones contra la representación de mujeres en escena se producirían sucesivamente. Por ejemplo, la que se decretaba en 1596 y que fue bastante duradera, ya que vino a coincidir con el cierre de los teatros por el luto debido al fallecimiento de Felipe II (1598). En la Orden del Consejo de Castilla, dirigida a “las Justicias del Reino” y fechada en Madrid, el 5 de septiembre de ese año, se dictaba lo siguiente:

En el Consejo se tiene noticia de que en las comedias y representaciones que se recitan en esa ciudad salen mujeres á representar, de que se siguen muchos inconvenientes. Tendréis cuidado de que mujeres no representen en las dichas comedias, poniéndoles las penas que os pareciere, apercibiéndoles que, haciendo lo contrario, se executará en ellos³³.

A finales de 1598 (precisamente el 22 diciembre) al levantarse la prohibición general de representaciones, el Consejo estipulaba que “no entren mugeres”, una frase que podría indicar, según señalan Varey y Davis, que una vez más el Consejo había tomado medidas para que las mujeres no representasen³⁴; medidas que, sin embargo, no se llevaron a cabo, aunque es cierto que a éstas siguió una nueva estipulación, fechada aquel mismo 1598, que cambiaba ligeramente las condiciones establecidas en el decreto de 1587 (F, XX, 42). En ella se dejaba constancia de que “puedan representar las mugeres e hijas de los comediantes y de la compañía en su auito, y tambien con haitos de hombres largos que pasen de media pierna” (F, XX, 137). En 1600 el Consejo volvería a insistir en que las mujeres podían representar “andando en las compañías de las comedias con sus maridos ó padres, como antes de ahora está ordenado, y no de otra manera”³⁵. Estas oleadas censoras, sin embargo, como apuntan Sanz Ayán y García García, ya no podrían expulsar de forma definitiva la presencia de la

³¹ “¿Cuántos actores había en el *Siglo de Oro*? Hacia un análisis numérico del Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español”, *diablotexto*, 4-5 (1997-1998), pp. 61-77.espec. pp. 62, 65-66, 76.

³² *Ibidem*.

³³ E. Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias...*, *op. cit.*, p. 620b.

³⁴ En el documento, transcrito por los hispanistas ingleses, se indicaba lo siguiente: “Señor: En el Consejo se ha tratado sobre las comedias y ha parecido que se representen con que no entren mugeres, como V. M. lo manda, y en los demas inconvenientes el Consejo tiene probeido lo que conbiene y para adelante se tendra en el mismo cuidado. V. M. mandara lo que mas conuinere a su Real seruicio. En Madrid a 22 de diciembre de 1598. Senalada del Sr. Presidente y del Consexo”. Al margen izquierdo: “Dicho tomo y año, fol. 308. Que se conceda licencia para comedias como no entren mugeres” (F, XX, 136).

³⁵ E. Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias...*, *op. cit.*, p. 164a.

actriz de los escenarios, ya que esto significaría atentar automáticamente contra la esencia de un fenómeno teatral que se encaminaba ya hacia su pleno apogeo (SAGG, 500).

No se registran otras prohibiciones en los años siguientes por lo que respecta a la presencia de las mujeres en escena. Sin embargo, como queda claro por las prohibiciones de 1596 y de 1598, las muchas “inconveniencias” que dicha presencia provocaba, el tema del travestismo, así como las implicaciones morales que en general dicha presencia causaba fuera y dentro de las tablas, siguieron preocupando a las autoridades encargadas ya que las condiciones básicas por las que se había sancionado el retorno de la mujer al teatro en 1587, es decir, que estuviese casada y representase únicamente papeles femeninos, en realidad no siempre fueron respetadas. Prueba de ello es la presencia de otros decretos emitidos por el Consejo de Su Majestad que, a lo largo del siglo XVII, insistirían sobre estos dos aspectos.

Así, por ejemplo, en el decreto de 1608 se indicaba “que los autores envíen al señor del Consejo relación de la compañía que tiene, declarando las personas que trae, y si son casados u con quien” (F, III, 48). En el decreto de 1615 se repetía:

Que los autores y representantes casados traigan consigo a sus mugeres; Que las mugeres representen en habito decente de mugeres, y no salgan a representar en faldellín solo, sino que por lo menos lleuen sobre la ropa, vaquero, o basquiña, suelta, o enfaldada, y no representen en habito de hombres, ni hagan personages de tales, ni los hombres, aunque sean muchachos, de mugeres.

En el decreto de 1641 se volvía a insistir que

los autores y representantes casados traigan consigo a sus mugeres y las mugeres no puedan representar ni andar en las companias no siendo casadas, y siéndolo, anden con sus maridos; Que los autores de comedias embien relacion de las mugeres y ombres que tienen en su compañías, como tienen obligazion, el estado de ellos, de casados o solteros [...]; Que no pueda representar muger ninguna que tenga mas de doze años, sin que sea casada, ni los autores las tengan en su compañía; Que las mugeres representen en habito decente de mugeres, y no salgan a representar en faldellín solo, sino que por lo menos lleuen sobre la ropa, vaquero, o basquiña, suelta, o enfaldada, y no representen en habito de hombres, ni hagan personages de tales, no los hombres, aunque sean muchachos, de mugeres (PP, I, 21; F, III, 56, 92).

Precepto que volvería a confirmarse en 1644: “que no pudiesen baylar ni cantar, ni representar muger ninguna que no fuese casada, como se habia mandado” (P, I, 220)³⁶.

Es probable que dichas ordenanzas representaran los imperativos en materia teatral que permanecieron vigentes durante todo el siglo XVII, como señalan Varey y Shergold (F, IV, 9), ya que por lo que sabemos hasta hoy, no fueron revisadas ni sustituidas con otras durante todo el siglo, permaneciendo efectivas hasta que las condiciones escénicas del siglo XVIII dieron lugar a nuevos reglamentos.

Condiciones que, impuestas por Decreto Real, respondían, en realidad, como todas las ordenanzas emitidas por el Consejo de Castilla en materia teatral a lo largo del siglo XVII, a la necesidad que sentían las autoridades de poner un freno y controlar el escándalo y la inmoralidad de los que los actores se hacían protagonistas y de los que se les acusaba. Acusaciones que, en realidad, estaban fuertemente relacionadas con la consideración que de ellos se tenía por la vida que llevaban y por su manera de representar, y que afectaron fundamentalmente a los actores de la primera generación, sobre todo porque en aquella sociedad en la que dieron sus primeros pasos como profesionales de las tablas no existía todavía una consideración legal y social del oficio teatral y por lo tanto de la figura del actor como profesional. Por este motivo fueron estos primeros profesionales de la escena los que lucharon para dignificar su oficio, y lo hicieron ante todo vinculando a éste y a sus protagonistas toda una serie de cualidades que una parte de la sociedad en la que vivían les negaba. Una negación que, como se ha dicho, dependía en particular de la consideración moral y social que de los actores se tenía y que se intensificó negativamente sobre todo en el caso de la actriz.

³⁶ Se trata del octavo artículo del dictamen del Consejo de Castilla que había sido consultado antes del 1 de marzo de 1644, según demuestra Cotarelo y Mori, para establecer “las condiciones con que [...] pudieran representarse las comedias” en la “villa de Madrid á principios de dicho año [de 1644]”. E. Cotarelo y Mori reproduce dicha consulta copiándola, de la misma obra de C. Pellicer, en su *Bibliografía de las controversias...*, *op. cit.*, pp. 164-65.

2. EL ENTORNO SOCIAL DE LA ACTRIZ

2.1. La consideración social del oficio

Quod aliquis amat in alio quod esse non vellet,
sicut homo amat histrionem, qui non vellet esse
histrionem.

Santo Tomás, *Summa Theologiae*

A pesar de que fueron muchos los actores y actrices que ejercieron su actividad en los escenarios durante los siglos XVI y XVII, todos ellos debieron de enfrentarse con el problema de la consideración social que atañía al oficio en la época. Al hablar de la consideración social del oficio teatral y, en concreto, de la mujer dentro de este oficio, no podemos sustraernos de la consideración moral que de él, y de los actores, se tenía en la época. Es éste uno de los temas más tratados por la crítica, pues se ha prestado a entrar en el terreno de lo anecdótico o escandaloso que resulta curioso para el lector moderno¹.

¹ El tema de la consideración moral del actor en la época no puede separarse a su vez de la controversia sobre la licitud del teatro en el mismo período. Citamos a continuación algunas obras que han contribuido a dar a conocer los documentos sobre los que se sustentaba la batalla de la controversia ética del arte de representar en el Barroco y algunos estudios que creemos importantes sobre este tema así como, por consiguiente, sobre la consideración moral del actor en la época. Una de las aportaciones más importantes sobre la controversia ética sigue siendo la ofrecida por E. Cotarelo y Mori en su *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, publicada en 1904 y hoy más manejable gracias a los índices que aporta la edición facsimilar realizada en la Universidad de Granada, con el estudio preliminar de J. L. Suárez García (1997). A pesar de ser una gran recopilación documental esta antología tiene algunas carencias importantes, como, por ejemplo, la transcripción incompleta de algunos documentos, su fechación incorrecta, o la falta de mención de algún que otro documento importante, como bien ha evidenciado M. Vitse (“La controversia ética”, en J. M. Díez Borque (dir.), *Historia del teatro en España*, Madrid, Taurus, 1990, 2 vols., t. I, pp. 481-91, espec. p. 487 nota 15). A esta última carencia han hecho frente algunos estudiosos posteriores con la transcripción completa de varios documentos y, a la vez, con un ulterior tratamiento del tema sobre la licitud ética del teatro. De entre ellos recordamos al propio J. L. Suárez García citando una de sus muchas contribuciones en este sentido, la titulada “Un nuevo texto de la controversia sobre la licitud del teatro en el Siglo de Oro. Edición del discurso segundo de la *Noticia de los juegos antiguos, comedias y fiestas de toros de nuestros tiempos* (Granada, 1642) del Licenciado Juan Herreros de Almansa”, *Criticón*, 59 (1993), pp. 127-59; E. M. Wilson que trata el tema de la licitud en “Nuevos documentos sobre las controversias teatrales: 1650-1681”, en J. Sánchez Romeralo y N. Poulussen (dirs.), *Actas del II Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Nijmegen, 20-25 de agosto de 1965)*, Nijmegen, 1967, pp. 155-70. J. M. Rozas, a su vez, dio a conocer algunos documentos en “Textos olvidados sobre preceptiva y licitud del teatro barroco”, en VV.AA., *Estudios sobre literatura y arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, Granada, Universidad de Granada, 1979, 3 vols., t. III, pp. 149-61, ampliando, de esta forma, un trabajo anterior, en el que ya en parte había tratado este tema, titulado “La licitud del teatro y otras cuestiones literarias en Bances Candamo, escritor límite”, *Segismundo*, I, 2 (1965), pp. 247-73. Otra aportación significativa es la de L. C. Pérez que edita *La apología en defensa de las comedias que se representaron en España de Francisco Ortiz*, Valencia, Estudios de Hispanófila, 1977. A él se añade A. de la Granja con “Un documento inédito contra las comedias en el siglo XVI: los ‘Fundamentos’ del P. Pedro Fonseca”, *Homenaje a Camoens*, Granada, Universidad de Granada, 1980, pp. 173-94, al cual se añadirán, en 1991, cinco nuevas disposiciones de Felipe II, en “Notas sobre el teatro en tiempos de Felipe II”, en L. García Lorenzo y J. E. Varey (eds.), *Teatros y vida teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales*, London, Tamesis Books-Instituto de Estudios Zamoranos, 1991, pp. 19-41. Otros estudiosos han puesto la atención sobre el problema teórico-político e histórico-literario de las prohibiciones. Entre ellos J. C. Metford,

Como es sabido, el teatro español de los siglos XVI-XVII estuvo acompañado desde sus comienzos por las discusiones en torno a la licitud moral del arte de representar las comedias, a la que iba acompañada también la controversia estética sobre el mismo arte. Por lo que respecta a los actores, hay que evidenciar que pesaba sobre ellos una mitificación, que unía a la negación del tipo de vida que llevaban, una especie de fascinación por su mundo y manera de vivir².

Hay muchos testimonios de la época sobre esta polarización a la que se vieron sometidos dichos actores. El propio Díez Borque indica entre los que se hicieron eco de los prejuicios sobre la profesión, por ejemplo, al anónimo teólogo de los *Diálogos de las Comedias* (1620) que en su obra tachaba a los actores de ser “gente perdida y estragada en vicios y maldades” además de ser “lujosa y viciosa”³. De hecho, los actores eran atacados por no atenerse a las normas sociales: eran considerados “truhanes y chocarreros para gozar

“The Enemies of the Theatre in the Golden Age”, *Bulletin of Hispanic Studies*, XXVIII (1951), pp. 76-92; J. E. Varey y N. D. Shergold, “Datos históricos sobre los primeros teatros de Madrid: prohibiciones de autos y comedias y sus consecuencias”, *Bulletin Hispanique*, LXII (1960), pp. 286-326 y M. Ruiz-Lagos de Castro, *Controversias en torno a la licitud de las comedias en la ciudad de Jerez de la Frontera (años 1550-1825)*, Jerez de la Frontera, Publicaciones del Centro de Estudios Históricos Jerezanos, 1963. Un estudio posterior es el ensayo de A. García Berrio, *Intolerancia del poder y protesta popular en el Siglo de Oro: los debates sobre la licitud moral del teatro*, Málaga, Universidad de Málaga, 1978, el cual amplió este mismo argumento en “El debate en torno al deleite en la polémica barroca sobre la licitud del teatro. Poética, política y prejuicios morales en la sociedad española del Siglo de Oro”, en *Formación de la teoría literaria moderna*, Murcia, Universidad de Murcia, 1980, pp. 483-546. Una importante contribución representa el estudio de A. Hermenegildo, “Norma moral y conveniencia política. La controversia sobre la licitud de la comedia”, *Revista de Literatura*, 93, tomo XLVII (1985), pp. 5-21. El tema ha sido tratado ampliamente también por M. Vitse en diferentes estudios. Recordamos: C. Chauchadis y M. Vitse, “Le théâtre comme moyen de diffusion d’une culture: Le Discorso apologético en aprobación de la comedia (Anonyme, 1649)”, en *Traditions populaires et diffusion de la culture. XVIe-XVIIe siècles. Actas de la Mesa Redonda del C. N. R. S. (Bourdeaux, 20-21 de noviembre de 1981)*, Bourdeaux, Universidad de Bourdeaux, 1983, pp. 169-89. El hispanista francés aporta documentos de la época y trata el tema de la controversia ética del arte teatral también en *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVIIe siècle*, Toulouse, France-Iberie Recherche, Université Toulouse-Le Mirail, 1988, pp. 31-162, cuyo contenido sintetiza en el cap. IV (“El teatro en el siglo XVII”) de la *Historia del teatro en España* dirigida por J. M. Díez Borque, en particular en la sección dedicada a “La controversia ética” (pp. 481-91). Otros estudiosos trataron el tema de la controversia teatral desde la perspectiva de la consideración moral y social de los actores de aquel entonces. Entre ellos el propio Díez Borque en *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona, A. Bosch, 1978; J. Oehrlein en su libro *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, (1986), Madrid, Castalia, 1993; M. G. Profeti en *Introduzione allo studio del teatro spagnolo*, Firenze, La Casa Usher, 1994 (en particular en las pp. 183-204). Dichos estudios habían sido precedidos por dos artículos de A. García Valdecasas, “Concepción de los actores en la sociedad de la época”, en J. Huerta Calvo, H. den Boer y F. Sierra Martínez (eds.), *El teatro español a fines del siglo XVII, Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II, Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, Amsterdam, Rodopi, 3 vols., t. III, pp. 843-52 y “Los actores en el reinado de Felipe III”, en M. Diago y T. Ferrer (eds.), *Comedias y comediantes: estudio sobre el teatro clásico español*, Valencia, Universitat de València, 1991, pp. 369-85, que también se habían acercado al tema de la consideración moral y social de los actores en la época, aunque de forma más sintética. Entre los estudios más recientes que han tratado de la licitud ética del teatro y de la consideración moral del actor recordamos también la contribución de E. Rodríguez Cuadros que trata el tema especialmente en el cap. I (“El oficio de la necesidad”, pp. 51-88) de su libro *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos*, Madrid, Castalia, 1998.

² Como ha indicado J. M. Díez Borque, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, op. cit., pp. 80-81.

³ *Ibidem*, p. 81. Véase también E. Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias...*, op. cit., p. 217a y p. 218a.

de vida libre y ancha”⁴, borrachos, caprichosos, lascivos, así como lascivas y coquetas eran consideradas las actrices que, junto con sus colegas varones, violaban el orden natural querido por Dios llevando, en el ejercicio de su oficio, trajes del otro sexo. Escribía en 1598 Lupercio Leonardo de Argensola: “Las sabandijas que cría la comedia son hombres amancebados, glotones, ladrones, rufianes de sus mujeres y que así ellos como ellas con estas cosas son favorecidos y amparados de tal manera que para ellos no hay ley ni prohibición”⁵.

Las discusiones en torno a la licitud del teatro acompañaron la actividad teatral desde sus comienzos, es decir desde cuando, como bien ha visto Rodríguez Cuadros:

el teatro se hace problema (y al mismo tiempo arma política) y convierte a unos sujetos no en soporte de una gestualidad simbólica que representa una historia sacra, cuya estabilización inmóvil a través del tiempo asegura la permanencia de un dominio ideológico, sino cuando los hace sujetos de una gestualidad imitativa de historias efímeras y profanas, para distraer o para comunicar conciencia moral. Dichos sujetos anulan de un golpe la noción ritual de teatro, instauran una nueva condición mercantilista, de economía de intercambio en la profesión de crear imágenes libres y alternativas que no tengan significado determinado; crean, en fin, un público laico⁶.

Hay que decir, de hecho, y siguiendo a Rodríguez Cuadros, que la desestimación del oficio del actor en su aspecto moral no sólo era debida al hecho de que su oficio no contribuyera a la salvación espiritual sobre el que se sentaba el dogmático esquema social tripartítico de la alta Edad Media (*oratores, bellatores, laboratores*), sino también porque surgió en una sociedad formada por “estados definidos por una organización jerárquica horizontal, en función de su estricta utilidad para el cuerpo social”, a la que el oficio teatral no parecía contribuir⁷. Por ello, según Rodríguez Cuadros, algunos moralistas fundamentarían parte de sus ataques al teatro en la desintegración del concepto de la profesión del actor o por lo menos en su reducción a una actividad pseudo-artesanal motivo por el que los actores —como veremos— al fin de defenderse insistieron en el aspecto

⁴ E. Cotarelo y Mori, *Ibidem*, p. 380b.

⁵ *Memorial sobre la representación de comedias dirigido al Rey Felipe II, apud Ibidem*, p. 68a.

⁶ E. Rodríguez Cuadros, *La técnica del actor español en el Barroco...*, *op. cit.*, p. 13.

⁷ *Ibidem*, pp. 58-59.

hereditario, gremial o genealógico de su oficio y lucharon para que su trabajo tuviera, en aquella sociedad, el reconocimiento del estatuto de oficio⁸.

Los argumentos decisivos en pro y en contra del teatro se formularon a principios del Seiscientos, es decir, en el momento en que el teatro entró en su primera fase de profesionalización y perfeccionamiento. Como bien apunta Oehrlein, dichos argumentos giraron siempre en torno a los mismos puntos conflictivos, aunque su intensidad cambiaba según la época y aumentaba, como es obvio, durante los períodos de prohibición de la actividad teatral⁹, es decir, cuando mayor era la debilidad de la actividad teatral lo que fomentaba el intento de sus opositores de convertir la prohibición en definitiva.

Pero ¿quiénes eran los enemigos del teatro y cuáles sus defensores? Afirmar que muchos detractores del teatro eran hombres de la Iglesia (miembros de órdenes religiosas), explica el porqué de las muchas murmuraciones y exageraciones en torno a los actores. Sin embargo, no todos los enemigos del teatro eran representantes de la Iglesia, como bien precisa Vitse para quien: “partidarios y enemigos de la Comedia se distribuyen, en proporción históricamente variable y sin ninguna categorización apriorística, entre ‘laicos’ y ‘religiosos’”¹⁰. Según el hispanista francés, existieron tres posiciones claras en las que se alineaban los detractores y defensores con respecto a la controversia ética sobre la licitud del teatro: los enemigos del teatro (como, por ejemplo, los jesuitas Pedro de Rivadeneira y Juan de Mariana en la primera época de la controversia) que, aunque conscientes del extraordinario impacto del nuevo instrumento que fue el teatro, se negaron a reconocerle cualquier aspecto positivo y, por tanto, cualquier legitimidad; los reformadores, es decir, los

⁸ *Ibidem*.

⁹ J. Oehrlein, *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, op. cit., p. 207. El 6 de noviembre de 1597 se ordenaba el cierre de los teatros madrileños por el luto debido a la muerte de la Infanta Catalina Micaela, duquesa de Saboya, hija de Felipe II, orden que se extendió a los teatros de toda España por Real Orden del 2 de mayo de 1598 y que se mantuvo en vigor por la muerte del mismo Rey producida en septiembre de ese mismo año. Sin embargo, con el ascenso al trono de Felipe III, el Consejo Real ordenó la reapertura de los teatros públicos con el alzamiento de la prohibición del 22 de diciembre de 1598. No obstante, esta orden fue revocada en la Corte, y sólo cuando el 10 de marzo de 1599 la Villa de Madrid envió la petición a Valencia en la que solicitaba la reapertura de los teatros de la Corte, el Rey se mostró más favorable y ordenó su reapertura en abril del mismo año (el 17 de abril de 1599), orden que volvió a decretarse, definitivamente, en febrero de 1600 (R, 207-211, 214 nota 1). Con el decreto de Castilla del 7 de octubre de 1644 se interrumpió nuevamente la actividad teatral por la muerte de la Reina Isabel de Borbón, prohibición que se levantó en abril (probablemente a partir de Pascua de Resurrección) de 1645 (F, III, 39). En octubre de 1646, sin embargo, se volvieron a suspender las representaciones por la muerte del príncipe Baltasar Carlos, prohibición que se levantó plenamente sólo en 1651 (F, III, 181, 40), aunque hubo algunas representaciones a partir de 1647 (SV5, 72; F, III, 174). El 17 de septiembre de 1665 Felipe IV falleció motivo por el que la actividad teatral volvió a suspenderse hasta abril de 1667 (F, V, 13). La muerte de la Emperatriz de Austria en 1673 ocasionó otra prohibición de las representaciones que duró un mes, desde el 7 de abril hasta el 7 de mayo del mismo año (F, V, 14). No hay más datos de suspensiones hasta 1681-82, período en que los teatros se cerraron por el contagio debido a la peste, volviéndose a abrir definitivamente el 26 de noviembre de 1682. El 11 de agosto de 1683 se suspendieron nuevamente las representaciones por la muerte de la Reina de Francia y desde el 3 de octubre del mismo año hubo una suspensión de quince días a causa de haberse publicado el Jubileo (F, V, 14).

¹⁰ M. Vitse, “La controversia ética”, art. cit., p. 484, nota 11.

que mantuvieron una posición ambivalente o más moderada (como por ejemplo el anónimo teólogo de los *Diálogos de las comedias* o Lupercio Leonardo de Argensola, antes citados, o el mismo Miguel de Cervantes) que intentaron promover una “explotación del arte dramático”; y finalmente los defensores del teatro (la Villa de Madrid, por ejemplo o el agustino Álvaro de Mendoza) que reivindicaron la utilidad y conveniencia de la comedia, como veremos¹¹.

Según resume Vitse, los argumentos aducidos por los detractores del teatro fueron fundamentalmente tres: contra los representantes, contra la representación y contra la materia teatralizada. Los argumentos contra los actores hacían hincapié en el hecho de que era gente perdida, pecadores que profanaban el orden moral, socio-político y religioso. Eran los actores un mal ejemplo fuera y dentro del teatro: su vida escandalosa y promiscua, así como la excitación verbal y paraverbal de sus espectáculos inducían a los espectadores —y en general a la gente— a imitarlos, lo cual constituía indudablemente una amenaza para la “moral familiar” (adulterios y desobediencias), para la paz pública (venganzas), para la ordenación social (casamientos desiguales) y para la política (bandos y sátiras)¹². La representación teatral era, además, incentivo de vicios ya que no constituía un útil entretenimiento, sino que quitaba brazos al trabajo y por lo tanto a la economía del país, como los quitaba a la defensa militar, dado que los mismos actores, para dedicarse a las representaciones, dejaban sus anteriores oficios y, a su vez, los espectadores se entretenían demasiado tiempo en las representaciones aprendiendo nada más que el ocio¹³.

El debate sobre la licitud del teatro se concentró en la actividad teatral de los corrales y en las representaciones de los autos para la festividad del Corpus (y para la Octava). Tanto el teatro popular como religioso estaban muy relacionados desde el punto de vista organizativo, aunque la supervisión era competencia de gremios diferentes. Un papel importante lo desempeñaba el Consejo de Castilla, llamado también Consejo Real, que era la máxima autoridad civil del Estado después del Monarca, en cuyo nombre ejercía múltiples funciones, entre ellas, las que correspondían al control y regulación de la actividad teatral que a su vez desempeñaba a través de un Protector, el cual no sólo tenía autoridad en Madrid, sino en todas las ciudades y villas del país en donde había teatros (F, III, 42; F, XX, 36-38).

¹¹ M. Vitse, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVIIe siècle*, *op. cit.*, pp. 31-162. Véase también en esta fuente el Apéndice I (pp. 85-86) en el que se sintetizan dichas posiciones y, de este mismo autor, “La controversia ética”, *art. cit.*, pp. 483-86.

¹² “La controversia ética”, *art. cit.*, pp. 483 y ss.

¹³ *Ibidem*.

Cuando se generó la controversia sobre la licitud del teatro, tanto el Consejo de Castilla como la Villa de Madrid apoyaron el teatro fundando sus argumentaciones en dos factores distintos: el apoyo financiero que los hospitales recibían del ejercicio teatral, y la importancia que tenía la representación de los autos sacramentales en la festividad del Corpus, siendo representados los autos por las compañías de actores profesionales¹⁴. Estos argumentos fueron presentados por la Villa en un informe dirigido al Rey en 1598 en el que se solicitaba el levantamiento de la prohibición. A este informe y a sus argumentaciones respondía y replicaba, en 1601, Fray José de Jesús María, resumiendo sus argumentos en contra del teatro en la *Primera parte de las excelencias de la virtud de la Castidad* (Alcalá 1601)¹⁵. Tanto él como el Padre Mariana, cuyas invectivas se harían públicas en el mismo período, hacían hincapié en la moralidad de los actores, los cuales, por su actitud fuera y dentro del teatro, constituían un mal ejemplo para la gente (espectadores y fieles a la vez).

Sin embargo, como bien apunta Oehrlein¹⁶, tanto Fray Jesús María como el Padre Mariana, así como los exponentes de la Iglesia que atacaban el teatro, lo hacían desde un punto de vista puramente teórico, es decir, fundando sus argumentaciones en escritos teóricos de la Biblia, de los padres de la Iglesia y otras autoridades. Sus ataques se basaban únicamente en prejuicios hacia el teatro ya que, según afirmaban, no habían presenciado ninguna representación teatral, de donde se derivaba su incapacidad de establecer unas fronteras diferenciadoras entre el personaje representado y el actor representante. No debe sorprender, por tanto, que el autor de los *Diálogos de las Comedias* afirmara lo siguiente:

Sale una farsanta á representar una Magdalena, ó la que hace la Madre de Dios, y un representante un Salvador, y lo primero, vereis que esta muger lo más del auditorio conoce que es una ramera y el hombre es un rufián; ¿puede haber mayor indecencia en el mundo? Lo otro, acabado de hacer una nuestra señora, sale un entremés en que hace una mesonera ó ramera con ponerse una toca y ragazar una saya, y sale á un baile deshonesto y á cantar y bailar [...], y él, que hizo el Salvador poniéndose una

¹⁴ Las obras caritativas a favor de los hospitales eran uno de los factores más decisivos del desarrollo del teatro en los corrales municipales. A su vez la organización del teatro del Corpus estaba en manos de la Ciudad de Madrid que de hecho financiaba los festivales. La Comisión del Corpus, que determinaba el desarrollo de la solemnidad del Corpus, estaba compuesta por representantes de las más altas instituciones estatales y dignatarios municipales. En la cúpula de la Comisión estaba el comisario o protector, el cual era asistido jurídicamente por un corregidor, a los que se añadían toda una serie de comisarios y regidores con diferentes tareas, J. Oehrlein, *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, op. cit., p. 42.

¹⁵ Al teatro dedicaba el capítulo XVI (libro IV). E. Cotarelo y Mori, en su *Bibliografía de las controversias...*, op. cit., reproduce este apartado (pp. 369 y ss.).

¹⁶ *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, op. cit., pp. 208 y ss.

barba, en quitándosela sale á cantar ó bailar ó representar [...]. ¿No os parece que esto muestra una grande indecencia y irrisión de nuestra fe?¹⁷.

O que el mismo Fray José de Jesús María declarara que los autos eran “ofensivos” porque los representaban hombres acostumbrados a representar cosas torpes y feas, gente viciosa e infame, en fin, gente pecadora¹⁸.

Opuesta a esta actitud existía otra, inversa, es decir, la total trasposición, por parte del público, de las cualidades y formas de comportamiento de los papeles escénicos a la vida privada de los actores. Lope de Vega escribía, de hecho, en su *Arte nuevo*:

Pues [que] vemos, si acaso un recitante
hace un traidor, es tan odioso a todos
que lo que va a comprar no se lo venden,
y huye el vulgo de él cuando le encuentra;
y si es leal, le prestan y convidan,
y hasta los principales le honran y aman,
le buscan, le regalan y le aclaman¹⁹.

El mismo Lope recordaría en la dedicatoria de su comedia *El Rústico del cielo* un ejemplo de cómo los espectadores llegaban a identificar totalmente a un actor con el papel que representaba, mencionando lo que le ocurrió al actor Salvador de Ochoa, el cual, saliendo un día de la representación, fue identificado con el caritativo personaje del hermano Francisco que había representado:

...me pareció —afirma Lope— dedicaros esta Comedia, historia verdadera del Hermano Francisco, por lo mucho que en Alcala particularmente le conocistes y tratastes, viuiendo en el hospital de Altozana, donde como sabeis sucedieron las mas de las cosas que aqui refiero, reduzidas a vna representacion, que fue tan bien recibida, no solo dôde le conocieron, pero donde apenas auia llegado su nombre. Honraronla con su Real aplauso los señores Reyes de venerable memoria, dô Felipe Tercero y doña Margarita de Austria, que Dios tiene, como en vida lo auian hecho en tâtas ocasiones, estimando aquella santa simplicidad, con que los llamaua el hermano

¹⁷ Apud E. Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias...*, op. cit., p. 218b. Remito también a J. M. Díez Borque, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, op. cit., p. 85.

¹⁸ Según resume el propio J. M. Díez Borque, *Ibidem*, p. 86.

¹⁹ Lope de Vega, “Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo”, vv. 331-37 apud J. M. Díez Borque, *Ibidem*, p. 85.

Felipe, y la hermana Margarita, abraçandolos, y llegandoles su rostro y ropa, que siêdo tâ pobre y rota, exhalaua vn diuino olor no conocido de los quadros de los jardines de sus Reales casas, por que deuia de ser de los del cielo, donde tenia su conuersacion, como el Apostol dize. Sucedió vna cosa rara, que vn famoso representante, a quien cupo su figura, se transformò en el de suerte, que siendo de los mas galanes y gentilhòbres, que auemos conocido, le imitò de manera, que a todos parecia el verdadero, y no el fingido: no solo en la habla y en los donayres, pero en el mismo rostro: y yo soy testigo, que saliendo de representar vn dia, ya en su trage y vestido de seda y oro, le dixo vn pobre a la puerta: Hermano Francisco deme vna camisa, y mostrole desnudo el pecho: admirado Salvador (que assi se llamaua) le lleuò sin replica a vna tienda, y le còprò dos camisas: sin esto se juntauan en el vestuario de la Comedia muchos niños de gente principal, y salian a cantar con el al teatro, y à recibir aquel pan, que les daua, sin enfado de sus padres: gran prueua de la santidad deste Rustico celestial, pues aun lo fingido se respetaua, y en la imitacion hallaua la verdad la veneracion que merecia²⁰.

Los propios actores, en ocasiones, no llegaban a distinguir la realidad de la ficción escénica, como relata Ricardo Sepúlveda recordando el caso de Manuela (de) Escamilla y de su marido, el actor Miguel Dieste:

Pues sucedió que una tarde salió la Escamilla a representar *La adúltera penitente* de D. Pedro Calderón, y al verla tan desconocida de basquiña, guardainfante y mangas arrocadas, bullonadas y acuchilladas, con el cordón seráfico arrastrando por las tablas, cebo hipócrita de donceles albillos, el actor que con ella tenía la brega de la representación (y que al decir de la crónica era su marido, desde que la galleguita hubo cumplido los trece años), sacó de pronto unas tijeras largas, y abrazando a la Manuela con fervor místico de marido semiburlado, exclamó: “Con estas tijeras fuertes / la borla te he de cortar”. Y, en efecto, así lo hizo: cortó de un tijeretazo el cordón de San Francisco, y se lo echó, con trágico ademán, a Sr. Alcalde de Casa y Corte, diciéndole: “—Ahí va eso para los pobres del refugio y para los tontos”. La actriz cayó al suelo desmayada. El Alcalde, indignado por el desacato cometido en su persona, levantó la vara del oficio y dijo a los corchetes que tenía a los dos lados: “—Llévenlo a la cárcel; que allí se pudra; y siga adelante la representación”. Esto último fue dicho a los mosqueteros y a la jaula de mujeres, que ya empezaban a

²⁰ TESO, *Teatro Español del Siglo de Oro*, Base de datos, Chadwyck-Healey S. L., 1997. Morley y Bruerton fechan la comedia *El rústico del cielo* entre fines de 1604 y el 8 de abril de 1605, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, (1940), Madrid, Gredos, 1968, p. 86.

tomar parte con pitos y griterías, unos en contra, otros en pro del osado comediante. “—¿Por qué hizo su mercé tamaño ultraje a la adúltera penitente de mentirijillas?”— le preguntaron al de las tijeras sus compañeros. “—Porque hay bajo aquel cordón pérfido muchos anhelos hipócritas, que yo no quiero permitir se me suban a la cabeza. ¿Lo entienden ustedes?”²¹.

Los órganos oficiales interesados en rehabilitar el teatro y ponerlo a su servicio, atenuaban, de algún modo, las acusaciones vertidas contra los actores, como bien explica Oehrlein²². De hecho, según el hispanista alemán, las comisiones oficiales (el Consejo de Castilla y la Villa de Madrid) impidieron que los teatros se cerraran por los motivos aducidos por los teólogos, ya que estaban fundamentalmente interesados en aprovecharse del teatro como medio de ostentación y demostración de fe (autos del Corpus). Así que la Villa, como se ha señalado anteriormente, procedió a una rehabilitación general de los actores negando las influencias mutuas entre su vida privada y los sucesos escénicos:

Tampoco es buen fundamento para quitar la comedia el decirse que por ella andan más de cien hombres en estos reinos ociosos, pues porque no hubiera más se pudiera dar mucho, especialmente que estos ocupados andan y no pueden igualmente todos estar ocupados en grandes ministerios, que ni Dios hizo á todos profetas, ni á todos doctores. Y en efecto la gente que se ocupa en esto para reinos tan grandes es tan poca, que a nadie hacen falta, y de verdad que ellos hacen más en ello que la república en ampararlos, y es sin duda haber entre ellos gente de buena razón y entendimiento y costumbres, y que si bien perdieron de derecho alguna reputación, conservan de hecho la de la cortesía, modestia y templanza y otras virtudes; son casados y los que viven mal, demás de que hacen lo que ven hacer á los que no son representantes, es cierto que también lo hicieran sin serlo²³.

La Villa aducía en sus argumentaciones que los actores no tendrían autorización para reproducir sobre el escenario cualquier texto según su capricho y que sólo podrían representar los textos de autores acreditados que, a su vez, estaban sujetos a una estricta vigilancia por parte de la censura. Subrayaba, además, que era el organismo que tenía la mayor autoridad a la que apelar cuando se produjeran excesos sobre los géneros menores que

²¹ R. Sepúlveda, *El corral de la Pacheca*, apud E. Rodríguez Cuadros, *La técnica del actor español en el Barroco...*, op. cit., p. 647.

²² *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, op. cit., pp. 213 y ss.

²³ *Memorial impreso dirigido al Rey Felipe II para que levante la suspensión de las representaciones de comedias*, apud E. Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias...*, op. cit., pp. 423b-424a.

no se podían controlar tan rigurosamente como las obras que se controlaban a través de la censura²⁴.

Sin embargo, las acusaciones de los detractores del teatro no llegaron nunca a ser tan determinantes para provocar la prohibición definitiva del teatro. Las tres instituciones (Villa, Corte e Iglesia en última instancia) veían en el teatro un medio para defender sus intereses personales y, de hecho, cada una de ellas obtenía de la actividad teatral sus beneficios personales, siendo éstos el mantenimiento de los hospitales municipales a través de los ingresos teatrales, la proclamación de doctrinas eclesiásticas con la ayuda de los autos sacramentales y otras obras de contenido religioso, y el complemento del ceremonial cortesano por medio de las representaciones teatrales, algo que benefició, en última instancia, al mismo actor, como bien ha subrayado Oehrlein al afirmar que: “al actor esta necesidad de teatro alimentada por las más altas instancias oficiales le proporcionaba el marco de actuación con el que él podía construir y reafirmar su posición privilegiada como configurador del ritual de la representación teatral”²⁵.

Un ejemplo significativo de la posición privilegiada que llegaron a alcanzar algunos actores en el programa de “propaganda religiosa” promovido por los organismos oficiales, lo representa el caso de la actriz Francisca Baltasara, más conocida como *la Baltasara* “primero célebre histrionista y después santa anacoreta”²⁶. Esta actriz que pertenece a la primera época del teatro, se casó con el actor Miguel Ruiz, aunque siguió manteniendo relaciones extraconyugales. Según cuenta la *Genealogía* (G, 459) y refiere detenidamente Mérimée, mientras la actriz, primera dama de la compañía de Alonso de Heredia —compañía en la que se había hecho famosa representando papeles de hombre (P, II, 49-51)— representaba en 1611, en Valencia, la obra titulada *Saladín* de Damián Salustio del Poyo, fue iluminada por la gracia divina en pleno espectáculo, y éste quedó interrumpido. Ni los ruegos de la compañía, ni de su marido, ni de un enamorado salmantino que había abandonado la Universidad para seguirla, lograron convencerla para que continuara con su oficio. Francisca Baltasara abandonó las tablas y huyó a Cartagena, a una ermita consagrada a San Juan Bautista, donde había estado anteriormente, y allí, dedicada a la práctica de la virtud, expió sus errores. Compañía, marido y enamorado la siguieron, pero ella no cedió, sino que los ganó a su nueva fe y los convirtió en ermitaños (M1, 214-17). Se decía que cuando Francisca Baltasara murió sucedieron una serie de prodigios, entre otros el que las campanas de la ermita de San Juan tocaran solas (G, 459). La vida, conversión y muerte de esta actriz dio

²⁴ *Ibidem*, p. 424a.

²⁵ J. Oehrlein, *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, op. cit., p. 216.

²⁶ Según la definición de A. García Valdecasas, “Los actores en el reinado de Felipe III”, art. cit., p. 383.

lugar a la composición de una comedia titulada *La Baltasara* fruto de tres ingenios²⁷. También la actriz Clara Camacho se convirtió en el escenario mientras representaba un auto, y tras la conversión decidió pasar los últimos años de su vida de forma ejemplar, como recuerda una vez más el autor de la *Genealogía* con las siguientes palabras: “hauiendo sido mui exemplar su vida en los ultimos terminos de ella, lo que procedio de un auto sacramental que representó en que se enferuorizó mucho” (G, 429).

Los casos de Francisca Baltasara y Clara Camacho, sin embargo, no son los únicos casos de actrices que después de una vida dedicada al oficio teatral, y en cierto sentido “pecaminosa” desde el punto de vista de la moral de la época, se arrepintieron, se retiraron en un convento o vivieron sus últimos años de forma ejemplar. Otras actrices también famosas siguieron su ejemplo y después de haber representado muchos años, decidieron abandonar el oficio y refugiarse en un monasterio.

De otras actrices se difundieron leyendas que las celebraban como santas. Es éste el caso de la actriz Isabel Hernández apodada *la Velera* que después de haberse dedicado al oficio teatral se hizo monja (G, 68, 383); de Ana de Villegas que fue actriz y “despues beata” (G, 215) o de Ángela de León (San Román), “celebrada musica”, que según cuenta la *Genealogía* “se retiro a Alcala de Henares con su madre, despues de muerto su padre, y vive en un retiro empleandose en exerzizios de virtud” (G, 427). Josefa Lobaco, tras quedarse viuda, ingresó en el convento franciscano de Santa Clara de Illescas, donde murió considerada como santa (G, 462), y *la Calderona*, que fue “la madre del Sr. don Juan de Austria, y luego que pario la puso en un combento de vn lugar de la Alcarria el Rey Phelipe IV en donde murio abadesa” (G, 513) y “hay quien asegura que murió en olor de santidad” (SA, 286-87)²⁸.

Estas difundidas leyendas acerca de la santidad de algunas actrices pretendían dotar su vida de un carácter edificante. Así recordamos también la historia de la actriz Francisca Ortiz de Gracia y su marido, el actor Juan Bautista Gómez, que actuaron en Murcia con la

²⁷ Antonio Coello, Vélez de Guevara y Rojas Zorrilla. M. G. Profeti señala que dicha comedia fue la fuente de *La comica del cielo*, con la que Giulio Rospigliosi —el futuro papa Clemente IX— decidió celebrar su subida al trono como pontífice, eligiendo a Bernini como “regista”, M. G. Profeti, *Introduzione allo studio del teatro spagnolo*, op. cit., p. 203 nota 39.

²⁸ Sobre las razones que empujaron a *la Calderona* a ingresar en un convento, existen diferentes versiones entre los cronistas, como apunta M. H. Sánchez Ortega. Según la versión que ofrece Mme. D’Aulnoy, la actriz a pesar de mantener una relación con el Rey, seguía a la vez su relación con el duque de Medina de las Torres, su amante antes de Felipe IV, y cuando un día este último los descubrió decidió desterrar al duque, aunque esto no evitó que los dos amantes mantuviesen una correspondencia amorosa. Sólo más tarde, cuando el Rey encontró a otra mujer a la que destinar su atención, ordenó a la actriz que se retirase a un convento, la cual aceptó despidiéndose también del duque de Medina de las Torres. C. Pellicer, sin embargo, afirma que la actriz había tomado la decisión de retirarse a raíz del nacimiento de don Juan de Austria, pensando que no podía tener otro honor en este mundo. Véase M. H. Sánchez Ortega, *Pecadoras de verano, arrepentidas de invierno. El camino de la conversión femenina*, Madrid, Alianza Editorial, 1995, p. 212.

compañía de Andrés de Claramonte. Según una tradición, la actriz solía acudir los sábados a la misa solemne que se celebraba al amanecer en la catedral, y en una de ellas tuvo una visión sobre la vida penitente que debía emprender. Y allí pasó veintiocho años de austera penitencia, hasta su muerte. El lugar del retiro conserva hasta hoy el nombre de Cueva de la Comedianta o de la Cómica²⁹. Otra vida ejemplar fue la de la actriz Damiana López, una vez retirada del teatro. Consideramos de interés transcribir las palabras con las que la *Genealogía* recuerda a esta actriz:

Fue bien conocida por la virtud que profeso en Barzelona y fue muger que viuio evangelicamente, pues jamas reseruo para otro dia cosa alguna para su sustento y de su hermana Beatriz Lopez, donzella, y de una esclaua que tenian, a quien dandola libertad no fue posible apartarse de sus amas viuendo virtuosamente todas tres, y por quanto doña Ysabel Mesia su cuñada estaua en esta Corte y casada con un Señor del Consexo de Guerra y por amarla mucho por su virtud le daua al Liz. Peñarroja la comisiono de algunos socorros que la emuiaua hasta que esta Señora murio, en cuiio testamento dexó un legado de 500 ducados para que se los entregasen al dicho Peñarroxa para que desta cantidad la fuese socorriendo a Damiana, como la executaua, embiando este dinero en diferentes ueces con el conozimiento de que si de una uez se los enbiaua hera tan ardiente su caridad y tan observante de la pobreza que luego los gastaria con los pobres para serlo ella (G, 392).

La fama de santidad de la actriz llegó hasta el punto que, como cuenta la misma *Genealogía*, dos órdenes religiosos se disputasen su cuerpo después de muerta:

Ubo competencia por su cuerpo en la ciudad de Barcelona en donde murio el año 1690 alegando los relixiosos agustinos descalzos del Combento de Santa Monica les tocava por ser Cofradesa de Nuestra Señora de la Novena y tener en su Capilla entierro los representantes. Los relixiosos franciscanos fundauan su pretension en que hera de la Terzera Horden y en fin a fauor de estos se decidio, y asi la enterraron en el Combento de San Francisco en sepoltura separada (G, 392).

Lo que deberíamos preguntarnos es por qué ésta y algunas de las actrices antes mencionadas fueron presentadas como santas y arrepentidas, o por qué acerca de ellas se generaron leyendas a pesar de que no siempre llevaron una vida ejemplar. Una respuesta parcial se halla en el hecho de que los órganos oficiales afianzaron con casos de conversión

²⁹ A. García Valdecasas, “Los actores en el reinado de Felipe III”, art. cit., p. 383.

su programa religioso, ¿y qué mejor ejemplo podían ofrecer que las vidas de aquellas actrices pecadoras convertidas casi en santas? La vida de la actriz Francisca Baltasara, por ejemplo, “pecadora“ en juventud y “arrepentida” en la vejez constituía un *exemplum* para el público (a la vez fieles), así como otros tantos modelos los constituían los casos de aquellas actrices que, como *la Baltasara*, se habían convertido en escena mientras representaban o de aquéllas que dejaban el oficio para tomar los hábitos religiosos, aunque no siempre el arrepentimiento y el retiro en un convento de una actriz en la época, representaba, como bien subrayan Profeti y Oehrlein, un ejemplo verdadero de arrepentimiento y de conversión a la vida religiosa³⁰. Muchas actrices de la época, de hecho, después de haber representado durante años, elegían la vida retirada del convento sobre todo si eran viudas (como en el caso de Josefa Lobaco) sólo para disfrutar de una vejez honrada, tanto a nivel económico como social.

Tampoco es de extrañar que las mismas dejaran limosnas a conventos o a la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena. Esto respondía a un diseño bien preciso, el de su rehabilitación moral y social en el seno de aquella misma sociedad que siempre las había mirado con ojo escandalizado. En una sociedad como la del Siglo de Oro en la que los signos externos de *status* adquirían un valor fundamental, los actores intentaron dignificar social y moralmente su figura durante todo el siglo XVII, algo que se evidencia en la misma *Genealogía*, es decir, la fuente que en mayor medida nos documenta estos casos de conversión y santidad. El hecho de que esta obra fuera redactada, como se ha dicho, entre 1700 y 1721, convierte a su autor en un hombre contemporáneo, con todos los prejuicios que los hombres de aquel entonces podían tener sobre los actores. El afán del autor de la *Genealogía* por recoger estos casos de conversión o santidad de las actrices, demuestra, de hecho, que aún en 1700 los actores en general, y las actrices en particular, no estaban totalmente aceptados, algo que sorprende aún más si consideramos que las actrices antes citadas eran “hijas de la comedia” o desempeñaron su actividad en la segunda mitad del siglo XVII (Ángela de León (San Román) y Damiana López), condiciones estas dos que, por tanto, no eran aún totalmente suficientes para asegurarles una total integración y una consideración moral digna en la sociedad en la que vivían.

Sin embargo, también es cierto que entre las actrices activas de la época pudo haber casos verdaderos de actrices devotas, como lo fue, por ejemplo, María (de) Riquelme. De hecho, según recuerda Cotarelo, esta actriz siendo pequeña recibió una educación religiosa en el convento de la Encarnación, por deseo de la Reina Doña Margarita, fundadora de este

³⁰ M. G. Profeti, *Introduzione allo studio del teatro spagnolo*, op. cit., p. 202 y J. Oehrlein, *El actor en el*

convento. Sin embargo, no profesó por deseo de su padre, el actor y *autor* Alonso de Riquelme que la sacó del claustro cuando ya era mayor. No obstante, ella conservó siempre su devoción, dando lugar a la leyenda de su santidad (CM2, 20), según recoge la misma *Genealogía*:

Está enterrada en Barzelona en Santa Monica en la capilla de los representantes. Fue muger de mucha virtud, por lo que merecio mucho aplauso. Está su cuerpo entero hauiendo muerto el año 1656³¹. Consta lo de la sepoltura por una carta que escriuio al Lic. Don Geronimo Peñarroxa con fecha de 19 de henero 1692 Fray Ysidro de Jesus Maria, relixioso agustino recoleto en el combento de Santa Monica, en que dize formales palabras: «[...] se puede decir desta que despues de 40 años enterrada en la voueda de los Señores representantes que está en la Capilla de la Virgen de la Nouena estava entera, y un relixioso que se llama el Padre Fray Geronimo entró en dicha boueda y la quitó la correa para tenerla como reliquia, y el Padre Prior que entonzes hera que murio en nuestro combento de Madrid llamado Fray Raphael de San Miguel se la mandó boluer; estaua toda entera, y el velo que lleuaua tambien, que causó mucha admiracion a los que lo vieron. Aora está toda desecha por la poca politica que an tenido los sepoltureros, que quando enterrauan algunos en dicha boueda sin atender lo que hacian encontrauan con el cadauer y le an todo descompasado. A sido muger que los que ai oi de aquellos tiempos dicen que a sido una muger mui perseguida por auer sido mui hermosa, y representar tan diuinamente y que por ninguna manera se supo cosa fea antes bien mui deuota, frecuentando mucho los sacramentos y que la tenian todos por mui santa al decir de todos, etc.» (G, 373).

Otro ejemplo de religiosidad lo representa la actriz Fabiana (de) Laura cuya historia es también recogida por la *Genealogía* que subraya la gran devoción de la actriz, devoción que manifestó hasta los últimos momentos de su vida:

Aseguranme los que la asistieron en su enfermedad y muerte que fue esta con gran edificazion de todos, pues despues de hauerse comferido tomó vn crucifixo en la mano haciendo vna mui expresiua y deuota exclamacion y con tantas beras como en lo aparente lo supo representar en las tablas, de genero que vn relixioso trinitario

teatro español del Siglo de Oro, op. cit., p. 229.

³¹ La fecha de 1656 es incorrecta, pues en la misma *Genealogía* se ofrece otra fecha de su fallecimiento, la de 1634 que parece ser la cierta (G, 373).

descalzo que la confesó quedó admirado y con gran confianza se su saluazion (G, 562-63).

A pesar de la ocasional utilización de las virtudes de algunas actrices como modelo edificante, en general seguía pesando sobre los actores una imagen negativa que indujo el Consejo de Castilla a intervenir con unas ordenanzas que reglamentaran la actividad teatral y las compañías de actores.

Es cierto que aquella vida de los actores que tanto escandalizaba generaba, a la vez, cierta fascinación: bien porque les ofrecía beneficios, bien porque sus representantes alcanzaban, en más de una ocasión, gran fama y competencia en su arte. Sin embargo, la gran popularidad de muchos actores, idolatrados por una masa popular, no implicaba necesariamente que la profesión fuese considerada digna y honorable, como bien apunta Díez Borque cuando afirma que a pesar de que algunos de los primeros actores y actrices

alcanzaron riquezas importantes y sobrada popularidad, no pudieron desclasarse ni salir del *apartheid*, ni conseguir una estimación social de acuerdo con su verdadera situación, quizá, también, porque el dinero en sí, en el XVII, no ennoblecía y para ello era imposible, o al menos había enormes dificultades, acceder a la nobleza de segundo rango mediante la adquisición, por dinero, de títulos, meta soñada de labradores enriquecidos e industriales y comerciantes, pero también cabe pensar que no le interesaba demasiado³².

Y recuerda que aunque algunos actores llegaron a tener gran estima profesional, esto no garantizaba la valoración social de su persona señalando, a este propósito, el caso del actor Iñigo de Velasco, cuya muerte fue recogida en un *Aviso* del 25 de agosto de 1643, en el que se anotaba que: “de Valencia han avisado que allí degollaron a Iñigo de Velasco, un comediante de opinión, porque olvidado de la humildad de su oficio, galanteaba con el despejo que pudiera cualquier caballero”³³.

Los prejuicios acerca de los actores eran muchos a principios del siglo XVII, es decir, cuando la actividad teatral se incrementa, puesto que no tenían espacio en aquella sociedad, al no existir, como se ha dicho, una consideración legal y social del oficio del actor y por

³² J. M. Díez Borque, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, *op. cit.*, p. 87.

³³ *Ibidem*, p. 88. En este *Aviso* que fue recogido por C. Pellicer, aparece el nombre de Iñigo de Velasco. Cotarelo y Bergman observaron que Pellicer se equivocó en el apellido, y que la noticia se refiere en realidad a la muerte del actor Iñigo de Loaysa (CM3, 81; Be, 498). Esta misma noticia fue recogida también por Rennert, que tampoco se percató del error en el apellido, y por otro lado, y sin motivo aparente, fechó la muerte del actor el 1 de diciembre (R, 623-24).

tanto de la figura de éste como profesional. Si esta ausencia de consideración legal respecto al oficio contribuyó a la consideración social negativa del actor en la época, no menos contribuyó, como se ha dicho, a esta visión negativa, su manera de vida considerablemente diferente de la que llevaba la mayor parte de sus coetáneos, y su origen social, pues la mayor parte de los primeros actores procedía de ámbitos básicamente humildes, como apunta Rennert cuando afirma que: “actores were mostly a shiftless lot recruited from the under strata of society [...]. They were addicted to gambling” (R, 164).

Y de hecho, hemos ya apuntado que los primeros actores que accedieron al teatro profesional eran de extracción artesanal. En los documentos legales relativos a estos primeros actores se hace referencia, en ocasiones, al primer oficio que éstos desempeñaron (“batihoja”, “calcetero”, etc.) ya que era ésta la única “identidad” profesional que se les reconocía y con la que se les podía identificar ya que no existía, como se ha dicho, una consideración social y legal definida del oficio del actor en los años en los que la actividad teatral se estaba poniendo en marcha.

La procedencia humilde de los primeros actores generó el menosprecio que la clase acomodada sentía por ellos, motivo por el que cuando alguien de familia medianamente situada socialmente entraba en la comedia, por ejemplo inducido por el amor hacia una actriz, inmediatamente sus familiares intentaban rescatarlo de aquel oficio que consideraban infame. Este fue el caso, por ejemplo, del actor Don Pedro Antonio de Castro y Salazar que era alguacil mayor de la Inquisición. Su historia es recogida en la *Genealogía* con las siguientes palabras:

Salio a la comedia abandonando su casa por hauerse enamorado de una representanta que se llamava Antonia Granados [...], muger tan honrada que viendose pretendida del dicho don Pedro en dicha ziudad [Logroño] donde a la sazón representaua, le dijo que ella solo se rendiria al que fuese su marido, con cuiá respuesta determino don Pedro dejar su casa, como lo executo, y disfrazado se fue con la conpañia a Zaragoza donde se caso con Antonia Granados, llamada por otro nombre *la Diuina Antondra*, y avnque despues de muchos dias que se supo este caso le hicieron ynstancias sus parientes para que se voluiese a Logroño y vno dellos, fray Benito de Salazar, que algunos años despues fue General de su relijion, y despues murio obispo de Barcelona, no quiso el dicho don Pedro de Castro, y luego murio, huiendo sido representante ocho años... (G, 305)³⁴.

³⁴ Al morir, don Pedro de Castro dejó a sus hijos (Matías, Juan y Lucía) por herencia una carta ejecutoria de su hidalguía, que, a comienzos del siglo XVIII, estaba en poder de Damián de Castro, nieto de don Pedro de Castro y Salazar (G, 305, 151).

Un caso similar fue el de Lope Sasieta Avendaño que era de origen hidalgo y recibió formación académica en Salamanca, llegando a bachiller (SaA1, 265). Lope Sasieta se casó con la actriz Jerónima (de) Salcedo (SaA1, 259), hija del *autor* Mateo de Salcedo. En 1596-97 cuando se abrió el proceso judicial en que se vieron implicados Mateo de Salcedo, su hija Jerónima y el mismo Lope Sasieta, respectivamente acusados de alcahuetería, amancebamiento y lenocinio, la familia Salcedo confesó que ya en 1596 cuando representó ante el Duque de Osuna, gente próxima al Duque había manifestado a Lope Sasieta los sufrimientos de la madre del actor ocasionados por la profesión de su hijo, juzgada indigna de su linaje. Siempre según esta declaración, el Duque le habría propuesto entonces que abandonase el oficio de actor, ofreciéndole unas tierras en las proximidades de Morón y el cargo municipal de alcalde mayor en Olvera, una de las villas de su señorío. Lope Sasieta aceptó esta proposición, pero no queriendo faltar a las obligaciones contraídas con su suegro y con el *autor* Nicolás de los Ríos, esperaba que venciera su contrato para acceder a su nueva vida. Al disponerse a hacerlo, se encontró con que las tierras ofrecidas por el Duque estaban embargadas y con que los miembros del Cabildo de la Villa donde debía tomar posesión de su cargo se negaron a aceptarlo. Tras varias reclamaciones judiciales que lo arruinaron, regresó después de unos meses a Madrid, donde se encontró envuelto en el proceso por lenocinio (SaA1, 264-65, 278-80) y cuando el proceso finalizó, siguió trabajando como actor.

En muchas ocasiones el menosprecio de la gente acomodada era tal que los actores procedentes de familias hidalgas se veían obligados a cambiar de nombre por consideración a sus parientes³⁵, tal como hizo Jerónimo Sandoval que pertenecía a una familia de linaje y que al incorporarse al oficio teatral adoptó este nombre sustituyendo al originario que era el de Jerónimo de Cárdamo y Salcedo (PP, II, 121; G, 79). Procedía también de una familia acomodada el actor Félix Pascual “hijo de padres mui honrados, y de buen linaje”, cuyo verdadero nombre era Jaime Lledó. Cuenta la *Genealogía* que este actor —que nació en Muchamiel, en el Reino de Valencia— también entró en la comedia por amor a la actriz María de Heredia, “y solo en este exerzizio tocaba la guitarra [...] y las vezes que estubo en Valenzia, por atenzion de sus parientes no salio a las tablas” (G, 46).

Otras veces a los actores que procedían de familias acomodadas se les substraían sus derechos de hidalguía por haber entrado en la comedia. A este propósito recordamos, por ejemplo, el caso de Alonso de Olmedo y Tofiño que pertenecía a una familia de “hijosdalgos e ynfançones en el [...] reino de Aragon”, según constaba en un Real decreto de Su Majestad

³⁵ Como bien apunta A. García Valdecasas, “Los actores en el reinado de Felipe III”, art. cit., pp. 371-72.

(G, 338) y cuyo padre era el Mayordomo del conde de Oropesa (G, 156). Sin embargo, por un decreto de Felipe IV (probablemente la cédula real fechada el 20 de mayo de 1647), se rehabilitaron sus derechos y en el decreto se nombraron también a sus hijos, entre ellos Alonso de Olmedo, Bachiller de Cánones en la Universidad de Salamanca (P, II, 17). Un caso similar al de Alonso de Olmedo y Tofiño es el del *autor* Juan Francisco Ortiz el cual, una vez que accedió al teatro, tampoco pudo valerse siempre de su origen acomodado a causa del oficio que desempeñaba. De hecho, sabemos que “estubo preso por deudas, y queriendose valer del fuero de nobleza le opusieron el ser representante, y Phelipe IV declaro no hauerle perdido” (G, 277). Hay que precisar, sin embargo, que aunque hubo casos de actores que procedían de familias acomodadas, éstos siempre son pocos cuantitativamente hablando con respecto a los demás actores que procedían de ámbitos menos acomodados³⁶, lo que no evitaba que, tampoco en este último caso, sus familiares sintieran menosprecio por el oficio actoral, como muestra claramente el caso de María de Córdoba, la afamada *Amarilis*, la cual en su pleito de divorcio de 1639 hacía constar que había sido desheredada por haberse casado con un actor “a disgusto de sus padres” (CM2, 26-28).

Si es cierto que la sociedad de la época tardaría mucho tiempo en aceptar a los actores y su oficio como “socialmente honorable”, también es cierto que a esta falta de aceptación contribuyeron los propios actores, pues, en ocasiones, asumían los mismos prejuicios que la sociedad tenía hacia ellos, aun cuando habían alcanzado gran renombre en la profesión. Es este el caso, por ejemplo, del actor Cosme Pérez, el conocido *Juan Rana*, el cual, a pesar de ser el más afamado gracioso de la época y otorgándole esta fama enorme prestigio en la profesión y fuera de ella, solicitó a la Reina que la ración ordinaria de la que disfrutaba pasara a su hija, María (Francisca) Pérez, con la condición de que ella no se dedicara a su misma profesión (PP, II, 153). Otro caso es el Jerónimo de Peñarroja, actor y Tesorero de la Cofradía de la Novena (G, 119), el cual retiró del teatro a su hija Margarita que “hizo en las tablas angeles y algunos papelitos siendo muchacha”, cuando “se disponia muy bien”. La aversión de Jerónimo de Peñarroja al hecho de que su hija estuviese vinculada al teatro fue tan fuerte que hasta decidió casarla “fuera de la comedia” (G, 558).

³⁶ Recordemos, entre otros actores que podríamos citar, algunos de los más conocidos que procedían de una familia hidalga y acomodada. Entre ellos, Mateo Salcedo cuya primera noticia de su actividad es fechable en 1572; Juan Morales Medrano (1581); Lope Sasieta Avendaño (1588); Alonso de Olmedo Tofiño (1600); Juan Acacio Bernal (1610); Roque de Figueroa (1614); Lorenzo Hurtado de la Cámara (1621); Juan Coronel (1631). Jerónimo Sandoval (1641); Rosendo López de Estrada (1668), Félix Pascual (1653) y Matías Tristán que era “hombre de calidad conozida” (1671) o Francisco Aragón (1673) que era “de una ilustre familia”. A los actores de origen hidalgo hay que añadir también el nombre de Agustín de Rojas (1598), el cual aunque no consiguió su reconocimiento de hidalguía, era hijo de hidalgo. Al padre, Diego de Villadiego, de hecho, se le reconoció este título en la sentencia del 21 de mayo de 1566, es decir, después de que el mismo, tres años antes, había entablado un pleito de hidalguía (RV, I, 22-23 notas 47 y 48).

Es probable que también el afamado *autor* Jerónimo Velázquez se opusiera a que su hija Elena se convirtiera en actriz, algo que no parece extraño si consideramos que el otro hijo del *autor*, Damián, se desvinculó del teatro por deseo de su padre, y se doctoró en leyes viviendo en Cartagena de Indias, donde desempeñó el cargo de consultor del Santo Oficio de la Inquisición y sucesivamente el de teniente general del gobierno de La Habana (SAGG1,117)³⁷.

Los prejuicios que pesaban sobre los actores varones se intensificaban en el caso de las mujeres ya que las actrices rompían con las normas de conducta moral vigentes en la sociedad de la época propagados por los moralistas. Éstos, herederos del humanismo renacentista y del erasmismo, que había abordado la cuestión de la condición, educación y comportamiento de la mujer en la época, se arrogaron a su vez el derecho de establecer los modelos de conducta de la mujer y de definir el papel que ella debía desempeñar en el seno de aquella sociedad³⁸. La común doctrina difundida por estos moralistas a lo largo de los siglos XVI y XVII confinaba fundamentalmente a la mujer al espacio doméstico de la casa (y de la naturaleza) en el que debía desempeñar su función de madre y esposa. En ella se apreciaban y exigían virtudes como el silencio, la obediencia, la modestia, el recogimiento,

³⁷ Jerónimo Velázquez tenía también otra hija, llamada Jerónima, que al parecer murió siendo joven.

³⁸ En España son muestra de tal interés, entre otras, las obras de Fray Luis de Granada que escribió el *Tratado de la oración y meditación*; la de Luis Vives que escribió, como se ha dicho, *La instrucción de la mujer cristiana* (1524, traducida del latín en 1528); la del licenciado Pedro de Luján, que fue autor de *los Coloquios matrimoniales* (1550), o la de Fray Luis de León que compuso el tratado *La perfecta casada* (publicado en 1583). Para un estudio sobre la educación familiar en los humanistas, véase el estudio de F. Galvache Valero, *La educación familiar en los humanistas españoles*, Barcelona, Eunsá, 2001. Para un estudio sobre la condición y educación femenina desde el Renacimiento al Barroco, remito al estudio de M. Vigil, *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Siglo XXI, 1986 y, de esta misma autora, al artículo “La vida cotidiana de las mujeres en el Barroco”, en *Nuevas perspectivas sobre la mujer. Actas de las I Jornadas de Investigación Interdisciplinaria*, Madrid, Universidad Autónoma, 1982, pp. 151-65. Estudios interesantes sobre la educación y condición de la mujer en el Renacimiento son los realizados por: M. C. Barbazza, “L’*éducation féminine en Espagne au XVI^e siècle: une analyse de quelques traités moraux*”. *Actes du colloque de Tours (4-6 décembre de 1987), Ecole et Eglise en Espagne et en Amérique Latine, Aspects idéologiques et institutionnels*, CIREMIA, Publications de l’Université de Tours, 1988, pp. 327-48 y “L’*épouse chrétienne et les moralistes espagnols des XVI^e et XVII^e siècles*”, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, t. XXIV, 1988, pp. 99-137. Interesantes también resultan las aportaciones de J. Kelly, “¿Tuvieron las mujeres Renacimiento?”, en J. S. Amelang y M. Nash (eds.), *Historia y género. Las mujeres en la Europa Moderna y Contemporánea*, Valencia, Edició Alfons el Magnànim, 1990, pp. 93-126, de M. Sonnet, “La educación de una joven”, en G. Duby y M. Perrot (eds.), *Historia de las mujeres en Occidente. Del Renacimiento a la Edad Moderna*, (1991), Madrid, Taurus, 2000, 5 vols., t. III, pp. 142-79, de R. De Maio, *Mujer y Renacimiento*, (1987), Madrid, Mondadori, 1988 y de M. L. Lenzi, “Mujeres y ‘Madonnas’, la educación femenina en el primer Renacimiento italiano”, *Debats*, 7 (marzo 1984), pp. 60-63, revista —y número— en el que se encuentra otra interesante contribución, la realizada por I. Morant Deusa titulada “La mujer en la historia”, pp. 57-59, de la que no hay que olvidar el reciente estudio, ya citado, titulado *Discursos de la vida buena. Matrimonio, mujer y sexualidad en la literatura humanista*, Madrid, Cátedra, 2002. Un estudio más puntual sobre la educación femenina en el Siglo de Oro es el de M. T. Cacho, “Los moldes de Pygmalión (Sobre los tratados de educación femenina en el Siglo de Oro)”, en I. M. Zavala (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, Madrid, Anthropos, 1995, 2 vols., t. II, pp. 177-213, así como interesantes resultan los textos, y documentos, que sobre este tema han sido recopilados por R. M. Capel Martínez y M. Ortega López en “Textos para la historia de las mujeres en la Edad Moderna”, en A. M. Aguado (ed.), *Textos para la historia de las mujeres en España*, Madrid, Cátedra, 1994, pp. 223-317.

la sumisión, además de la castidad. No respetar estos imperativos significaba invadir el espacio público destinado al hombre, y romper con las normas morales establecidas, siendo tachadas despectivamente como “bachilleras”, por ejemplo si presumían de ser cultas, como en el caso de algunas de las pocas mujeres escritoras con las que contamos en la época, o como “ventaneras”, cuando de hecho superaban el límite del espacio privado de los muros de la casa, y se exponían a lo pecaminoso³⁹. En el sistema patriarcal que regía en estos siglos, el papel desempeñado por la mujer se definía siempre a partir de su relación con el varón (con las siguientes categorías: doncella, casada, viuda, monja). Si la familia era la célula y el mundo en el que la mujer debía moverse, por consiguiente a ella se la identificaba como *totus uterus* —tal como recitaba un habitual aforismo médico—, es decir, a partir de su aparato reproductor, eso es, a partir de su capacidad de procrear y, por tanto, se la idealizaba como madre, en la medida en que se hacía depositaria de los valores patriarcales que debía transmitir a sus hijos mediante la educación, y como esposa, en razón de su capacidad de contribuir a la economía familiar. De esta forma la mujer era anulada como sujeto individual, lo que respondía también a la idea de *imbecillitas sexus* que en la época se tenía de la mujer y que inhabilitaba a la vez su condición jurídica en aquella misma sociedad⁴⁰.

De los cánones de comportamientos *mulierum* establecidos por los tratados moralistas se hacía eco también la literatura costumbrista. Así dibujaba, por ejemplo, Juan de Zabaleta el comportamiento de la mujer cuando dejaba las paredes domésticas:

³⁹ Sobre las escritoras de la época, véanse M. Serrano y Sanz, *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas desde el año 1401 a 1833*, (1903), Madrid, Atlas, 1975, 2 vols., t. I, y el catálogo dirigido por J. A. Hormigón, *Autoras en la historia del teatro español (1500-1994)*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena, 1996-2000, 4 vols., al que se añaden los estudios puntuales de T. Ferrer Valls, “Mujer y escritura dramática en el Siglo Oro: del acatamiento a la réplica de la convención teatral”, en M. de los Reyes (ed.), *Actas del Seminario La presencia de la mujer en el teatro barroco español (Almagro, 23 y 24 de julio de 1997)*, Sevilla, Junta de Andalucía-Festival Internacional Clásico de Almagro, 1998, pp. 11-32 y “La ruptura del silencio: mujeres dramaturgas en el siglo XVII”, en S. Mattalía y M. Aleza (eds.), *Mujeres: escrituras y lenguajes (en la cultura latinoamericana y española)*, Valencia, Universitat de València, 1995, pp. 91-108. En esta misma obra véase también E. Rodríguez Cuadros, “Ventaneras y bachilleras: mujer y escritura en la España del Siglo de Oro”, pp. 109-22. Se acerca también al tema M. G. Profeti, “Mujer y escritura en la España del Siglo de Oro”, en I. M. Zavala (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, Madrid, Anthropos, 1995, 2 vols., t. II, pp. 235-84. De la esta misma colección véase también el tomo IV, *La literatura escrita por mujer (de la edad Media al s. XVIII)*, Madrid, Anthropos, 1997. Interesantes resultan además, las contribuciones de M. King, *Mujeres renacentistas. La búsqueda de un espacio*, Madrid, Alianza Editorial, 1993 y L. Schwartz Lerner, “La mujer toma la palabra: voces femeninas en la sátira del siglo XVII”, en A. Redondo (coord.), *Images de la femme en Espagne aux XVIe et XVIIe siècles. Des traditions aux renouvellements et à l'émergence d'images nouvelles. Colloque International (Sorbonne et Collège d'Espagne, 28-30 de septembre de 1992)*, Paris, Publications de La Sorbonne, 1994, pp. 381-90.

⁴⁰ Distinguimos entre condición jurídica y condición legal, tal como hace P. Cepeda Gómez, entendiendo por condición jurídica lo que la mujer puede hacer “dado el concepto social que se tiene de su capacidad personal para realizar los actos que implican el pleno uso de sus facultades y desarrollo de su actividad como ser de derecho”, P. Cepeda Gómez, “La situación jurídica de la mujer en España durante el antiguo régimen y régimen liberal”, en M. C. García-Nieto Paris (ed.), *Ordenamiento jurídico y realidad social de las mujeres (siglos XVI a XX)*. *Actas de la IV Jornadas de Investigación Interdisciplinaria*, Madrid, Universidad Autónoma, 1986, pp. 181-93, espec. p. 181.

La mujer en fin ha de ser encogida, con casi la soledad de su casa ha de estar en la calle. Con mirar poco y hablar menos, casi estará sola. La tortuga en público está encerrada. Muy dentro de sí ha de estar la mujer en público: los párpados echados sobre los ojos la encubren toda; el silencio la hace ausente. Nunca está una más hermosa que cuando está dormida: nunca parece mejor una mujer que cuando no está donde está⁴¹.

Si por un lado la actriz sufría los ataques de los moralistas porque como mujer había roto con las normas morales que aquellos pretendían imponer a la sociedad, por otro lado como profesional de la escena se veía afectada también por las acusaciones de inmoralidad que pesaban sobre el oficio que desempeñaba. Hemos apuntado en varias ocasiones que cuando la actividad teatral se puso en marcha la situación debía de ser bastante permisiva ya que no existía una legislación sobre la actividad teatral hasta que el Estado tomó cartas en el asunto, reglamentando —y controlando— la profesión con diferentes ordenanzas. Así, no es de extrañar que la prohibición de representar mujeres en escena, de junio de 1586, respondiera a la exigencia por parte del Estado de poner un freno a la inmoralidad que la presencia de la mujer en la escena provocaba. De hecho, las acusaciones que los detractores del teatro esgrimían y seguirían esgrimiendo contra las actrices también después del decreto de 1587 —es decir, cuando la presencia de la mujer en escena se había reglamentado y aceptado oficialmente—, estaban fundamentalmente relacionadas con la promiscuidad y lujuria fuera del escenario que se les atribuía y con el hecho de su supuesto comportamiento lascivo en escena, que procedía de su manera indecorosa de moverse en el tablado, ocasionando escándalo con sus bailes licenciosos, sus meneos o sus hábitos indecentes, sobre todo cuando representaban vestidas de hombre.

Numerosas son las obras de los detractores del teatro, tanto teólogos como laicos, que en sus escritos reflejan la imagen de la actriz de la época como mujer promiscua y lujuriosa inducida, en ocasiones, por el mismo cónyuge a mantener relaciones extra-conyugales. Así Francisco de Quevedo satirizaba en un conocido pasaje de *El Buscón* un matrimonio de actores de la época, ella promiscua y él consentidor de la relación ilegítima de su esposa:

Topé en el paraje una compañía de farsantes que iban a Toledo; llevaban tres carros, y quiso Dios que entre los compañeros iba uno que lo había sido mío en el estudio de Alcalá [...]. Al fin me hizo amistad [...] de alcanzar de los demás lugar para que yo fuese con ellos. Íbamos barajados hombres y mujeres, y una entre ellas, gran

⁴¹ *El día de fiesta por la mañana y por la tarde*, C. Cuevas García (ed.), Madrid, Castalia, 1983, p. 76.

bailarina (que también hacía las reinas y papeles graves en las comedias), me pareció estraña sabandija. Acertó a estar su marido a mi lado; y yo, sin pensar con quien hablaba, llevado del deseo de amor y gozarla, díjele: “Suplico a v. m. me diga: a esta mujer, ¿por qué orden la podríamos hablar para gastar con su merced unos veinte o treinta escudos, que me ha parecido hermosa?” Díjome el buen hombre: “No me está a mí bien el decirlo, porque soy su marido, ni tratar de eso; pero sin pasión (que no me mueve ninguna), se puede gastar con ella cualquier dinero, porque tales carnes no las tiene el suelo, ni tan juguetoncita”; y en diciendo esto saltó del carro y fué al otro, según pareció, por darme lugar porque hablase. Cayóme en gracia la respuesta del hombre, y eché de ver que éstos son de los que dijera algún bellaco que, torciendo la sentencia a mal fin, cumplen el precepto de San Pablo de tener mujeres como si no las tuviesen. Yo gocé de la ocasión, háblela y preguntóme que dónde iba, y algo de mi vida. En fin, tras muchas palabras, dejamos concertadas para Toledo las obras⁴².

Y también Andrés Rey de Artieda se haría eco de algunas de las murmuraciones generadas en torno a los cómicos:

Murmuran deste género de gente
(digo de los actores que recitan)
muchos que en este mundo están a diente.
Dicen que como todos juntos cohabitan,
los solteros emprenden las casadas
que sus maridos propios facilitan⁴³.

Si es cierto que algunas de estas opiniones reflejan una visión tópica, también es cierto que existen testimonios de la época que dejan constancia de relaciones ilícitas protagonizadas por actrices, que sus maridos y padres toleraban o promovían en función del beneficio que de ellas podían recibir. Es el caso de la actriz Quiteria Casaus que había sido inducida por sus padres a mantener una relación con el conde de Puñoenrostro, motivo por el cual no “hacía vida con su marido”. Sin embargo, en este caso, el escándalo que esta relación generó indujo a la justicia a actuar y el 11 de agosto de 1626 llevaron preso en Madrid al Conde “y a los padres de la moza, que eran los alcahuetes, los azotaron y encorozaron” (NM, 146-47).

⁴² F. de Quevedo, *Vida del Buscón llamado Pablos*, A. Castro (ed.), Madrid, Espasa-Calpe, 1960, pp. 237-38.

Entre los religiosos que consideraban a las actrices como prostitutas recordamos al Padre jesuita Pedro de Rivadeneira, el cual afirmaba que:

Las mujercillas que representan comúnmente son hermosas, lascivas y que han vendido su honestidad, y con los meneos y gestos de todo el cuerpo y con la voz blanca y suave, con el vestido y gala, á manera de sirenas encantan y trasforman los hombres en bestias, y les dan tanto mayor ocasión de perderse, quanto ellas son más perdidas y por andar vagueando de pueblo en pueblo menos se echa de ver su perdición⁴⁴.

Así lo afirmaba también el padre Pedro de Fonseca dibujando la seducción a la que inducía el cuerpo de la actriz sobre los escenarios de la época:

Para tal oficio [los actores] no buscan sino a las [mujeres] de mejor parecer y más desenvueltas, y que tengan más modo y arte para atraer los hombres, así con sus modos de hablar como sus gestos y meneos, y después que les enseñan a perder todo encogimiento, respeto y vergüenza, las meten en los teatros tales cuales ya ellas entonces pueden estar tan enseñadas y amaestradas⁴⁵.

De ahí que sobre todo en las ordenanzas de teatro, como ya hemos apuntado, se insistiera constantemente en que las mujeres representaran con cierto decoro, sobre todo cuando bailaran. Así se establecía, por ejemplo, en el Reglamento de 1615:

Que [las mujeres] no representan cosas, bailes, ni cantares, ni meneos lasciuos, ni deshonestos, o de mal exemplo, sino que sean conforme a las danças y bailes antiguos, y se dan por prohibidos todos los bailes de Escarramanes, Chaconas, çarauandas, carreterias, y qualesquier otros semejantes a estos: de los quales se ordena, que los tales Autores y personas que truxeren en sus compañías no vsen en manera alguna, so las penas que adelante irán declaradas, y no inuenten otros de nueuo semejantes, con diferentes nombres. Y qualesquier que huuieren de cantar y bailar, sea con aprouacion de la persona del señor del Consejo a cuyo cargo estuuieren el hazer cumplir lo susosdicho. El qual ha de tener particular cuenta y cuidado, de no

⁴³ “Epístola al Marqués de Cuellar”, en *Discursos, epístolas y epigramas* de Artemidoro, *apud* J. M. Díez Borque, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, *op. cit.*, p. 82.

⁴⁴ P. de Rivadeneira, *Tratado de tribulación*, Madrid, 1589, *apud* E. Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias...*, *op. cit.*, p. 523a.

⁴⁵ A. de la Granja, “Un documento inédito contra las comedias en el siglo XVI: los ‘Fundamentos’ del P. Pedro Fonseca”, *art. cit.*, pp. 173-94, p. 178.

consentir que se hagan los dichos bailes, y que sin su aprouacion no se haga ninguno, aunque sea de los licitos (F, III, 56)⁴⁶.

La lascivia e inmoralidad atribuida a la actriz en el escenario no sólo era debida a los deshonestos movimientos de su cuerpo, sino también a los adornos, los “afeites” y el “maquillaje”, igualmente objetos de condena moral, ya que las actrices los usaban “No para que no las conozcan, sino para que sean más conocidas, y no para conservar la vergüenza, sino para perderla más, si más la pueden perder”⁴⁷, a lo que contribuía el tocado y la forma de componer el cabello que las ordenanzas dictaban que fuera llevado con compostura⁴⁸.

Al ser el cuerpo el medio del que dispuso mayormente la actriz para tomar la palabra y romper con los cánones que le habían sido impuestos como mujer, fue el objetivo mayoritariamente atacado por los detractores de la comedia. Y no podía ser de otra forma, en una época, como la barroca, en la que la cultura de lo corporal era “un objeto teológica y ontológicamente rechazado”⁴⁹, motivo por el que el cuerpo femenino, fuente de seducción sobre los escenarios, debía necesariamente estar expuesto a la condena misógina⁵⁰. Aún en 1682, cuando la presencia de la actriz en escena debía haber sido más aceptada, su cuerpo en escena seguía siendo objeto de condena. El texto de ese año del Padre Agustín Herrera, defensor de la comedia, es un claro ejemplo de las contradicciones que, durante el siglo

⁴⁶ En el Reglamento de 1608 ya había un intento de control a través de la censura: “Que dos días antes que ayan de representar la comedia, cantar o entremeses, lo lleuen al Señor del Consejo, para que lo mande ver, y examinar”. En el Reglamento de 1641 se volvía a repetir que los bailes y cantares y, en general, las representaciones ofrecidas fueran decentes y honestas: “Que no se representan cosas, bayles ni cantares lascibos ni deshonestos o de mal exemplo, sino que sean conforme a las danzas y bayles antiguos, y qualesquier que huvieren de cantar y bailar sea con la lizenzia y aprovazió[n] [...] y sin ella no”. La aprobación a la que se hacía referencia, se citaba en el mismo documento e indicaba que “Las comedias, entremeses, bayles, danzas y cantares que huvieren de representar, antes que los den los tales autores a los representantes para que los tomen de memoria, tengan obligazion de traerlos o embiarlos al Sr. del Consejo a quien está cometido para que las censure, para que visto si fueren de la decencia y modo que se requiere les dé lizenzia el Sr. Protector del Consejo” (F, III, 48, 92).

⁴⁷ Según afirmaba J. Ferrer en su *Tratado de las comedias* (Barcelona, 1618), *apud* E. Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias...*, *op. cit.*, p. 251b.

⁴⁸ E. Rodríguez Cuadros, “Autoras y farsantas: la mujer tras la cortina. La presencia de la mujer en el teatro barroco español”, en M. de los Reyes (ed.), *Actas del Seminario La presencia de la mujer en el teatro barroco español (Almagro, 23 y 24 de julio de 1997)*, Sevilla, Junta de Andalucía-Festival Internacional Clásico de Almagro, 1998, pp. 35-65, p. 51.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 22.

⁵⁰ M. Ortega López afirma que el desconocimiento de la anatomía femenina que aún se tenía en el siglo XVII era imputable, en parte, a su cuestionamiento ético. A dicho desconocimiento se unía la pervivencia de ideas peregrinas y tópicos. Por ejemplo, se decía que el cuerpo femenino poseía unas características desmesuradas e incorrectas, y entre las ideas peregrinas que existían sobre el funcionamiento del “soma” femenino, existía la que perpetuaba la imagen del útero como un órgano móvil que podía desplazarse por todo el cuerpo y de ese modo se concebía la posibilidad, por ejemplo, de la comunicación entre el aparato genital y el bucal. De esta idea, según la estudiosa, pudo desprenderse probablemente la supuesta lujuria achacable al elemento femenino, M. Ortega López, “Cuerpo e identidad en el Antiguo Régimen”, en M. T. López Beltrán (coord.), *De la Edad Media a la Moderna: mujeres, educación y familia en el ámbito urbano y rural*, Málaga, Universidad de Málaga, 1999, pp. 187-206, espec. pp. 189-98.

XVII, acompañaban las representaciones teatrales y sus protagonistas, condenados por las mismas razones por las que a veces eran salvados o aclamados:

En las comedias todas de los públicos teatros que son la materia de disputa, representan mugeres que suelen ser de pocos años, de no mal parecer, profanamente vestidas, esquisitamente adornadas con todos los esfuerzos del arte de agradar, haciendo ostentación del aire, del garbo, de la gala de la voz, representando y cantando amorosos, halagüenos y afectuosos sentimientos; y en los bailes y sainetes pasándose a más licenciosos y aún desenvueltos desahogos. Son mugeres en quien el donaire es oficio, el encogimiento culpa, el desahogo primor, el agradar logro y la modestia inhabilidad. La profesión, al paso que las infama, las facilita, porque el mismo empleo que las saca a la publicidad del teatro a hacer ostentación de todo lo atractivo, sin demasiada temeridad persuade no será honradísima en el resistir la que tiene con deshonra el oficio de agradar⁵¹.

La presencia en el escenario de una actriz vestida de hombre fomentaba aún más, si cabe, el escándalo⁵². Si muchas habían sido las pragmáticas que, ya con respecto al traje en escena, prohibían a las mujeres salir al escenario de forma obscena descubriendo lo que no se debía⁵³, el cuerpo de la actriz seguía siendo objeto de condena si estaba tapado con vestidos ceñidos que lo sugerían, como cuando, por ejemplo, la actriz se disfrazaba de varón. Exigido por los papeles que representaba, el disfraz varonil fue sin duda uno de los atractivos más importantes de las representaciones teatrales tanto en las piezas breves, en las que provocaba la hilaridad del auditorio, como en las comedias en las que comportaba una fuerte dosis de erotismo, sobre todo ante el público masculino. El otro atractivo que ejercía la mujer vestida de hombre en el escenario era el que indudablemente operaba sobre las

⁵¹ *Discurso teológico y político sobre la Apología de las Comedias, que ha sacado a la luz el Reverendísimo Padre Maestro Fray Manuel Guerra, apud E. Cotarelo y Mori, Bibliografía de las controversias..., op. cit., pp. 355a, 353-54.*

⁵² El tema de la mujer vestida de hombre es un tema mejor conocido gracias a los estudios de C. Bravo-Villasante, *La mujer vestida de hombre en el teatro español*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1976 y M. McKendrick, *Woman and society in the Spanish Drama of Golden Age: A Study of the mujer varonil*, Cambridge, University Press, 1974. Puede verse ahora también T. Ferrer Valls, "Damas enamoradas, o el galán fingido en la comedia de Lope de Vega", en F. Pedraza, R. González Cañal y E. Marcello (eds.), *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega. Actas de las XXV Jornadas de Teatro Clásico de Almagro (Almagro, 9, 10, 11 de julio de 2002)*, Almagro, Festival de Almagro-Universidad de Castilla-La Mancha, 2003, pp. 191-212 y el ya citado trabajo de L. González Martínez, "La mujer vestida de hombre. Aproximación a una revisión del tópico a la luz de la práctica escénica", en *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Burgos-La Rioja, 1, 15-19 de julio de 2002)*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2004, pp. 905-16.

⁵³ Véase M. G. Profeti, "Nudità femminili e commedia: un intervento nella polemica sulla liceità del teatro", in B. Periñán e F. Guazzelli (eds.), *Symbolae pisanae. Studi in onore di Guido Mancini*, Pisa, Giardini Editori, 1989, II, pp. 485-98.

mujeres de la cazuela. La mujer que en la comedia se disfrazaba de hombre para alcanzar sus objetivos, representaba para el público femenino de la cazuela su *alter ego* con el que se identificaba, ya que realizaba, en la ficción teatral, aquellas “otras” posibilidades de vida que en la realidad *de facto* les eran negadas a las mujeres⁵⁴. Por este mismo motivo muchas de las dramaturgas de la época, de cuyas obras tenemos constancia, al escribir obras teatrales prefirieron las comedias al drama serio “porque la comedia, por sus características genéricas, les permitía situar en el centro de la acción personajes femeninos en situaciones más permisivas que el drama”⁵⁵ y dentro de algunas de estas comedias el recurso tópico del disfraz varonil fue muy utilizado⁵⁶.

Aunque sólo en la ficción la mujer vistiéndose de hombre usurpaba la personalidad varonil, e invertía el orden social establecido en la realidad, este motivo junto con la componente erótica que el disfraz varonil conllevaba, fueron razones suficientes para que este último fuera condenado por los moralistas y por tanto prohibido por las ordenanzas teatrales⁵⁷. Sin embargo, la prohibición impuesta desde la normativa no siempre tuvo su correlativo en la práctica, como explica Catalina Buezo:

Frente a la comedia y a la tragedia, en el teatro breve se toleraba la entrada en escena de la mujer vestida de varón, que no subvertía los límites de unos géneros vinculados

⁵⁴ Tenemos testimonios de mujeres que en ocasiones, en la realidad, se vestían de hombre. M. E. Perry recuerda, entre otros, el caso de Catalina de Erauso, monja que huyó desde un convento hacia el Nuevo Mundo donde se hizo pasar por un hombre, ingresando en el ejército. Su verdadera identidad se descubrió cuando, acusada ante el tribunal virreinal de haber matado a otro soldado en una palea de taberna, se acogió a su estatus eclesiástico. Indultada, recibió de Felipe IV y del Papa la licencia para vestirse de hombre, convirtiéndose en un mito. M. E. Perry, *Ni espada rota ni mujer que trota (Mujer y desorden social en la Sevilla del Siglo de Oro)*, (1990), Barcelona, Crítica, 1993, pp. 127-32. Entre los demás casos de mujeres que en la realidad gustaron del traje varonil, mencionamos el de Mariana de Rueda, mujer del *autor* Lope de Rueda que con frecuencia acompañaba al tercer duque de Medinaceli vestida de paje. También se puede evocar el caso de la actriz Bárbara (de) Coronel que fuera del escenario “andaua siempre casi vestida de hombre, particularmente en los caminos y a caualllo” (G, 422), motivo por el que se la llamó “muger casi hombre” y “amazona de las farsantas de su tiempo” (P, II, 28). Recordemos también que el travestismo varonil era usado por las mujeres que públicamente ejercían la prostitución, que lo usaban para ocultar su identidad cuando iban por las calles, y a las que se les sancionaba, en caso de ser descubiertas, con el pago de una multa, véase sobre este tema V. Graullera, “Mujer, amor y moralidad en la Valencia de los siglos XVI y XVII”, en A. Redondo (dir.), *Amours légitimes, amours illégitimes en Espagne (XVIe-XVIIe siècles). Colloque International (Sorbonne, 3-6 octobre de 1984)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1985, pp. 109-19.

⁵⁵ T. Ferrer Valls, “Mujer y escritura dramática en el Siglo Oro: del acatamiento a la réplica de la convención teatral”, art. cit., p. 11.

⁵⁶ Véase, por ejemplo, en *Valor, agravio y mujer* de Ana Caro y *El muerto disimulado* de Ángela de Acevedo, T. Ferrer Valls, *Ibidem*, y C. Bravo-Villasante, *La mujer vestida de hombre en el teatro español*, op. cit.

⁵⁷ Además de las normativas sobre el travestismo varonil antes mencionadas, véase también A. Granja, “Notas sobre el teatro en tiempos de Felipe II”, art. cit. Muchos son los casos, en las obras del Siglo de Oro, de mujeres vestidas de hombre, mientras pocos son los casos inversos, es decir, hombres vestidos de mujeres. Remito para este último tema a J. Canavaggio, “Los disfrazados de mujer en la comedia”, en *La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII. Actas del II Coloquio del Grupo de Estudios Sobre el Teatro Español (Toulouse, 16-17 Noviembre de 1978)*, Toulouse, Institut d’Estudes Hispaniques et Hispano-Americaines-Université de Toulouse-Le Mirail, 1979, pp. 133-47.

a festividades públicas de raigambre carnavalesca donde sí eran posibles inversiones sexuales en el vestido, desenfrenos en la comida y en la bebida, etc.⁵⁸

Y de hecho, Buezo analiza el caso de Teresa de Robles, actriz que se especializará en el papel de alcalde burlesco en las mojigangas dramáticas del último tercio del siglo XVII heredando la especialidad de gracioso de su abuelo Antonio de Escamilla que, a su vez, la había heredado del actor *Juan Rana*. Otras actrices también gustaron del disfraz varonil. Entre ellas cabe recordar a las ya citadas Bárbara Coronel, sobrina del propio *Juan Rana* y Francisca Baltasara. Ésta consiguió su mayor éxito en la escena sobre todo “vestida de hombre, montando a caballo, haciendo de valiente en retos y desafíos” (P, II, 49-51). Con ella recordamos también a la actriz Micaela Fernández (G, 471), la afamada Josefa Vaca (GoA, 36) o a María (de) Navas que “hizo galanes vistiéndose de hombre” (G, 476).

En cuanto a su modo de vida, las actrices fueron acusadas de ser promiscuas, lujuriosas, demasiado sensibles a las joyas y a los presentes que recibían de los poderosos que de ellas se encaprichaban y a los que ellas solían ceder convirtiéndose en sus amantes. Muchas, de hecho, son las fuentes contemporáneas que recogen noticias de actrices que eran retiradas del teatro por nobles. Escribía al respecto el anónimo autor de los *Diálogos de las comedias* en 1620:

He visto tantos caballeros y señores perdidos por estas mugercillas comediantas: uno que se va con una; otro que lleva á otra á sus lugares, uno que les da las galas y trata como á reina; otro que la pone casa y estrado y gasta con ella, aunque no quite de su muger e hijos [...]; otro que con publicidad celebró en iglesia pública el baptizo de un hijo de una destas farsantas colgando la iglesia y haciendo un excesivo gasto con música de capilla y convite. No hay compañías destas que no lleve consigo cebados de a desenvoltura muchos destes grandes peces ó cuervos que se van tras la carne muerta⁵⁹.

No extraña, pues, que el mismo Luis de Góngora se hiciera eco con sus sonetos de la codicia de algunas actrices de aquel entonces a daño de los caballeros que las pretendían, como el destinado a la actriz Isabel de la Paz⁶⁰:

⁵⁸ C. Buezo, “Mujer y desgobierno en el teatro breve del siglo XVII: el legado de Juan Rana en Teresa de Robles, alcalde gracioso y ‘autora’ de comedias”, art. cit., pp. 107-08.

⁵⁹ *Apud* E. Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias...*, op. cit., p. 215b.

⁶⁰ Probablemente se trata de Isabel Eugenia Almendros (de la Paz) recogida en el *Diccionario biográfico de actores*.

De humildes padres hija, en pobres paños
envuelta, se crió para criada
de la más que bellísima Hurtada,
do aprendió su provecho y nuestros daños.

De pajes fue orinal, y de picaños,
hasta que, por barata y por taimada,
un caballero de la verde espada
la puso casa, y la sirvió dos años.

Tulló a un Duque, y a cuatros mercadantes
más pobres los dejaron que el Decreto
sus ojos dulces, sus desdenes agros.

Esta es, lector, la vida y los milagros
de Isabel de la Paz. Sea mi soneto
báculo a ciegos, Norte a navegantes⁶¹.

La misma Mme. D'Aulnoy se refería al poder que las actrices ejercían sobre sus ricos amantes con estas palabras:

En esta Corte las comediantas son verdaderamente adoradas, casi todas entretienen la pasión de algún personaje, dando lugar a riñas y desafíos, donde algunos caballeros han perdido la vida. Y no sé lo que tendrán de atractivo tales mujeres; pero son la peor facha del mundo y derrochando de una manera estupenda, saben aprisionar de tal modo a sus amantes, que más bien dejarían morir éstos de miseria a toda su familia que ver a su pedigüeña comedianta con deseo mal satisfecho⁶².

Abundan los casos documentados acerca de actrices que fueron amantes de poderosos. Cuando el anónimo teólogo de los *Diálogos de las comedias* afirmaba que alguno de estos señores hasta “celebró en iglesia pública el bautizo de un hijo de estas farsantas”, nos viene inmediatamente a la memoria la relación entre Lope de Vega y la actriz Micaela (de) Luján. Como es sabido, Lope tuvo muchos hijos con esta actriz, entre ellos a Marcela y

⁶¹ L. de Góngora, “De Isabel de la Paz”, en *Sonetos completos*, B. Ciplijauskaitė (ed.), Madrid, Castalia, 1982, p. 291.

⁶² *La cour et la ville de Madrid vers la fin du XVII^e siècle; Relation du voyage en Espagne (1679)*, apud J. Deleito y Piñuela, ...*También se divierte el pueblo*, (1935), Madrid, Alianza Editorial, 1988, p. 234.

Lope Félix (Lopito), sus predilectos. Este último fue bautizado en la madrileña iglesia de San Sebastián en 1607, fecha en la que Lope, casado por aquel entonces con Doña Juana de Guardo, dejaba que el hijo tenido con su amante *Camila Lucinda* tuviera por madrina a Jerónima de Burgos, la actriz que al cabo de unos años se convertiría en otra de sus pretendidas, a la vez requerida por el Duque de Sessa, mecenas del *Fénix*⁶³.

El mismo autor de los *Diálogos de las comedias* recordaba la locura de ciertos señores por algunas actrices:

Oimos decir que el otro señor salió desterrado por la otra, Amarilis [María de Córdoba]; otro por la otra Maritardía [María Tardía] ó Maricandado [María (de) Candado], que le dieron un faldellín que costó mil ducados, un vestido que costó dos mil, una joya de diamantes rica, y todo esto se escribe y gacetea en otros reinos y se pierde mucha honra y aun se desacredita la cristianidad⁶⁴.

Así como era conocido el episodio que veía protagonista al tercer duque de Osuna, don Pedro Téllez Girón el cual en 1592, cuando contaba dieciocho años, quiso agasajar a la actriz Mariana de Velasco, pero no disponiendo del dinero necesario para el obsequio, obligó a los mayordomos de su padre a firmar una escritura de obligación con la actriz por el importe de 1.000 ducados. Sucesivamente, el mismo duque tuvo por amante a la actriz Juana de Villalba (SaA1, 276). En muchas ocasiones las actrices eran pretendidas por varios amantes a la vez. Tal fue el caso de la actriz Josefa Vaca, esposa del *autor* Juan de Morales Morales, cuya vida privada escandalosa dio lugar a muchos epigramas e invectivas. Sus principales cortejadores eran todos hombres relevantes de la Corte, entre ellos el Marqués de Villanueva, el Conde de Villafior, el duque de Peñafiel, don Gómez Suárez de Figueroa, tercer Duque de Feria, don Ruy Gómez de Silva y Mendoza, tercer Duque de Pastrana, don Juan Alonso Enríquez de Cabrera, quinto Duque de Medina de Ríoseco, así como don Gaspar de Guzmán, Conde-Duque de Olivares, como pone de manifiesto el soneto “A Josefa Vaca, comedianta” que don Juan de Tassis, conde de Villamediana, escribió sobre la actriz

Oye, Josefa, a quien tu bien desea,

⁶³ Aunque no tengamos pruebas de que Jerónima y Lope ya fuesen amantes en estas fechas, A. González de Amezáa sitúa los “episodios eróticos de relaciones amorosas” del *Fénix* con la actriz entre los años 1607 y 1608, al interpretar esta partida de bautismo como una prueba de la estrecha amistad que los unía. Según el hispanista, “siguiendo su práctica de siempre, Lope asocia a su amante su vida familiar, sin el más mínimo escrúpulo”. Sobre la relación entre Lope de Vega y Jerónima de Burgos, remito a mi artículo ya citado, “Notas sobre Lope de Vega y Jerónima de Burgos: un estado de la cuestión”, *Homenaje a Luis Quirante, Cuadernos de Filología*, Anejo L (2003), 2 vols., t. I, pp. 141-56.

⁶⁴ *Apud* E. Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias...*, *op. cit.*, pp. 215b-216a.

que es Villa-nueva aquesta vida humana,
y a Villa-flor se pasará mañana,
que es flor que al sol que mira lisonjea.

Más hace Peña-fiel al que desea,
si en ferias te da Feria ya Pastrana,
que anda el diablo suelto en Cantillana
y en barca rota tu caudal se emplea.

Que es Rio-seco aquesta corte loca;
que lleva agua salobre ya Saldaña;
que pica el gusto y el amor provoca;

que a tu marido el tiempo desengaña.
que mucha presunción con edad poca
al valor miente y al amor engaña.

Que hallarás, si plantares,
fáciles Alcañices, no Olivares⁶⁵.

Si el conde de Villamediana recordaba la lujuria de la actriz en éste y otros sonetos, como, por ejemplo, en el titulado “A Josefa Vaca, reprendiéndola su marido”⁶⁶, a la infidelidad conyugal de la actriz asimismo aludió en varias ocasiones Lope en su epistolario, Quevedo en el soneto titulado “Diálogo entre Morales y Jusepa, que había sido honrada cuando moza y vieja dio en mala mujer” (RP3, 90-91) y Góngora que en el soneto titulado “A Jusepa Vaca, farsanta”, de este modo ridiculizaba a la actriz:

Si por virtud, Jusepa, no mancharas
el tálamo consorte del marido,
otra Porcia de Bruto hubieras sido,
que sin comer sus brasas retrataras.

Mas no es virtud el miedo en que reparas,

⁶⁵ J. de Tassis, *Poesía impresa completa*, F. Ruiz Casanova (ed.), Madrid, Cátedra, 1990, pp. 460-61. Los demás poderosos mencionados en el soneto son don Juan Vicentelo de Leca y Toledo, caballero del hábito de Santiago y Conde de Cantillana, Saldaña, hijo del segundo duque de Lerma, Francisco de Sandoval y Rojas y don Álvaro Enriquez de Almansa, sexto Marqués de Alcañices y cuñado del Conde-Duque de Olivares.

⁶⁶ *Ibidem*, pp. 458-59.

por la falta que encubre tu vestido;
pues yo sé que sin ella fueras Dido
que a tu Siqueo en vida disfamaras.

No llames castidad la que forzada
hipócrita virtud se representa,
saliendo con su capa disfrazada.

Jusepa, no eres casta; que si alienta
contraria fuerza a tu virtud cansada,
es vicio la virtud cuando es violenta⁶⁷.

Otras veces las actrices mantenían verdaderas relaciones duraderas con sus pretendientes poderosos, convirtiéndose en sus favoritas y adquiriendo el *status* de verdaderas “damas cortesanas”, es decir, concubinas de estos representantes influyentes de la Corte. El caso más emblemático es el de la relación que la actriz conocida como *la Calderona* mantuvo con el Rey Felipe IV y de la que nació don Juan de Austria (G, 513)⁶⁸. A través de los relatos más o menos fiables de los viajeros, se conocen bastantes datos sobre esta relación⁶⁹. Entre los que recordaron a los personajes de la Corte de la época y su manera de vivir y divertirse, aunque a veces de forma novelesca, destacó la condesa D’Aulnoy, antes mencionada, la cual recuerda en sus escritos también la historia de amor de *la Calderona*. Sin embargo, Mme. D’Aulnoy, a diferencia de los biógrafos de la actriz que recogieron únicamente la relación que la cómica tuvo con el Monarca, refiere también la relación que la

⁶⁷ L. de Góngora, *Sonetos completos, op. cit.*, p. 298.

⁶⁸ Muchas fueron las actrices que tuvieron hijos con los poderosos con quien mantuvieron relaciones y por los que, a veces, fueron obligadas a abandonar el oficio. Entre otras, Josefa López, *la Hermosa* que hubo un hijo con el Duque de Medinaceli [Luis Francisco de la Cerda y Aragón, noveno duque de Medinaceli] (G, 559); la actriz María de la O Carrillo a la cual “la retiro el Principe de Parma por hauer auído en ella un hixo, el qual emuio a Ytalia, y a ella la dio hazienda, y a su padre, para que pasasen sus días...” (G, 417), Josefa Nieto que asimismo “la retiro de la comedia el Duque de Linares, hauiendo echo con violencia que el marido [Gaspar] se ausentase, donde murio, y despues tubo el Duque dos hijos en ella, los quales viuen con la madre con renta competente por hauerlos cruzado a los dos para mantener su casa, familia y coche” (G, 463), y la actriz Luciana Mejía que tuvo al actor Juan de Guzmán, apodado *Guzmanillo*, con el marqués de Liche (G, 144). O Bernarda Ramírez que en la declaración que añadía a su testamento en 1662, que agregó “en descargo de su conciencia”, hacía constar que había tenido dos hijos, Diego y Jerónima López, de la relación con el Duque de San Pedro, don Jerónimo López (CM1, 289-91, 36).

⁶⁹ Recordemos que la vida disipada de la Corte, cuyo símbolo es el propio Rey Felipe IV, es relatada también por J. Deleito y Piñuela en varios textos, de los que merece recordar, *Sólo Madrid es Corte (La capital de dos mundos bajo Felipe IV)*, (1942), Madrid, Espasa-Calpe, 1968; *La mala vida en la España de Felipe IV*, (1948), Madrid, Alianza Editorial, 1998; *El rey se divierte (Recuerdos de hace tres siglos)*, (1935), Madrid, Alianza Editorial, 1988. En este último y en el titulado *...También se divierte el pueblo*, Deleito y Piñuela hace particular hincapié en las relaciones amorosas que las actrices de la época mantuvieron con varios poderosos.

misma mantuvo con el Duque de Medina antes y durante su relación con el Monarca, como ya hemos señalado (*supra* nota 28). Así lo cuenta esta viajera privilegiada:

Supongo, señora, que no os enfadareis si tomo las cosas desde su raíz y os digo que este príncipe [don Juan de Austria] era hijo de una de las muchachas más bellas que ha habido en España, llamada María Calderona [*sic*]. Era una comedianta y el duque de Medina de las Torres se enamoró de ella perdidamente. Este caballero tenía tantas ventajas por encima de los demás, que la Calderona no le amó menos que él a ella. En medio de esta relación, Felipe IV la vio y la prefirió a una joven de calidad que era la dama de la reina, y quien quedó tan despachada de este cambio del rey, que ella amaba de buena fe y del que había tenido un hijo, que se retiró a las Descalzas Reales, donde tomó el hábito de religiosa. Para la Calderona, como toda su inclinación se dirigía al duque de Medina no quiso escucharle al rey antes de saber si el duque consentía en ello. Le habló secretamente del asunto y le ofreció retirarse al lugar que a él le pareciera bien, pero el duque temió incurrir en la desgracia del rey, que él no podía disputarle. Ella le hizo mil reproches, le llamó traidor a su amor, ingrato hacia su amante, e incluso le dijo que si era tan feliz como para disponer de su corazón a su antojo, ella no estaba en las mismas circunstancias, y que era preciso que siguiera viéndola o que se preparara a verla morir de desesperación. El duque, afectado por una gran pasión, le prometió que fingiera un viaje a Andalucía y permaneciera en su compañía, escondido en su cámara. Efectivamente salió de la corte y fue a encerrarse en casa de ella a continuación como estaba convenido, a pesar del riesgo que correría a causa de una conducta tan imprudente. El Rey, sin embargo, estaba sumamente enamorado y sumamente satisfecho. Por aquel tiempo, dio a la luz a don Juan de Austria y el parecido que tenía con el duque de Medina de las Torres produjo la impresión de que podía ser hijo suyo...⁷⁰.

⁷⁰ Comtesse D'Aulnoy, *La cour et la ville de Madrid vers la fin du XVII^e siècle; Relation du voyage en Espagne* (1679), apud M. H. Sánchez Ortega, *Pecadoras de verano, arrepentidas de invierno. El camino de la conversión femenina*, op. cit., p. 210. Hay que precisar que la actriz María Calderón y la conocida como *la Calderona* eran en realidad hermanas, como aparece claramente en la *Genealogía*, que identifica a la primera como célebre actriz y “acavó sus días miserablemente” (G, 499) y a la segunda, *la Calderona*, como amante de Felipe IV y madre de don Juan de Austria (G, 513). A pesar de la distinción hecha en esta obra, existe toda una tradición que identifica a ambas actrices con una misma persona. Esta confusión la encontramos a fines del siglo XVII en la *Relación del viaje de España* de la condesa de Aulnoy que hemos citado, obra en que, como se puede constatar, la Condesa, al recoger diferentes rumores sobre la amante de Felipe IV, se refiere a ella nombrándola como María Calderón. En el siglo XIX, Pellicer confundió también a María Calderón con *la Calderona* (P, II, 90-94), al igual que hicieron después Sánchez Arjona (SA, 266) y, tras él, Rennert (R, 440). También Shergold y Varey, al editar la *Genealogía* identificaron en el índice onomástico de su edición a ambas mujeres con una misma actriz (G, 595). Sin embargo, unos años antes, González de Amezúa, al realizar la biografía de *la Calderona*, ya había aceptado la distinción realizada en la *Genealogía* entre ésta y su hermana

Hemos recordado esta relación no sólo porque *la Calderona* fue la favorita del poderoso entre los poderosos, sino porque esta relación, según afirma Sánchez Ortega, fue una de las pocas que tuvieron algún significado sentimental en la vida del Rey, hasta el punto de que éste sintió la necesidad de legitimar al hijo que tuvo con la actriz —el único que legitimó de los habidos de sus relaciones extra-matrimoniales— a pesar de los insistentes comentarios de los cortesanos que lo creían hijo de su rival sentimental, el Duque de Medina de las Torres⁷¹.

Si algunas actrices mantenían más de una relación sentimental a la vez, como hemos visto en el caso de *la Calderona* o en el caso de Josefa Vaca, en otros casos las actrices eran concubinas de uno solo de los personajes relevantes de la Corte, aunque eran muchos los que las pretendían al mismo tiempo. Un caso significativo, en este sentido, es el de la actriz Antonia de Ribera, cuya historia de amor, recogida por Benedetto Croce, se desarrolla en la Italia de los años 1632-35, fecha en la que gobernaba como virrey de Nápoles el conde de Monterrey. En estos años la actriz era amante de Pompeo Colonna, príncipe de Galliciano, cuando se enamoró de ella el virrey el cual, con el pretexto de satisfacer a la mujer del príncipe le prohibió a éste volver a verse con la actriz, bajo pena de 10.000 ducados, al mismo tiempo que intentaba convencer a la actriz de que se dejase sorprender *in fraganti* con el príncipe, de manera que la cómica y el virrey se repartiesen el producto de la multa. Sin embargo, Antonia de Ribera amaba al príncipe y, fiel a este amor y disfrazada de hombre, huyó con su amante hasta Livorno en donde encontraron refugio. El virrey los hizo seguir y al final, por mediación del Gran Duque de Toscana, consiguió que se separasen. Pero la actriz no aceptó regresar a Nápoles, y para no caer entre los brazos del virrey y traicionar de esta forma a su amante, prefirió hacerse monja, tomando los votos en abril de 1636 (Cr, 74-75).

El caso de la actriz Antonia de Ribera recuerda a aquellas actrices a las que se las separaba de sus maridos a la fuerza para satisfacer la voluntad de los poderosos que las pretendían. Tal fue el caso, por ejemplo, de la actriz Bernarda Ramírez que en 1637 fue raptada por el Duque de San Pedro y llevada a las ciudades italianas de Benevento y Nápoles en donde el Duque la tuvo en su poder durante más de tres años (CM1, 289-91, 36). También fueron víctimas de la fuerza de un poderoso, entre otras, la actriz Isabel de Andriago, la cual “saliendo de Seuilla para Cordoua la robo con violenza en el camino don Francisco Tello, vn cauallero de Seuilla, y la tubo en su poder mucho tiempo y acauo sus

María Calderón (GoA, 19-21), distinción que creemos que puede ser fiable, dado el conocimiento que la *Genealogía* muestra en relación con la vida de los actores y la Cofradía de la Novena.

días en un convento” (G, 442) y María de León la cual, a los pocos días de casarse con el actor Alonso de Olmedo, fue raptada por el Almirante de Castilla cuando salía de la casa de comedias y “dando Alonso muchas muestras de sentimiento no la boluio a ver mas” (G, 161). Jerónimo de Barrionuevo que en sus *Avisos (1654-1658)* nos ofrece detalles interesantes de la escandalosa vida de la Corte protagonizada a veces por las actrices, recoge también casos significativos de los abusos cometidos por algunos poderosos los cuales, haciendo uso del poder y de la “inmunidad” que les confería su estado, obtenían los favores de alguna actriz. Entre los casos por él recogidos, recordamos el de la actriz Isabel de Gálvez, mencionado en un *Aviso* de 1657:

Estaban el Marqués de Almazán y conde de Monterrey juntos viendo una comedia. Antojóseles una comedianta muy bizarra que representaba muy bien y con lindas galas. Asieron de ella sus criados, y así como estaba, la metieron en un coche que picó, llevándosela como el ánima del sastre suelen los diablos llevarse. Siguióla su marido [Francisco García, *el Pupilo*] dando, sin por qué, muestras de honrado, y con él un alcalde de corte que se halló al robo de Elena. No se la volvieron, aunque los alcanzaron, hasta echarle a la olla las especias. Mandólos el rey prender. Todo se hará noche; contentarán al marido, con qué habrá de callar y acomodarse al tiempo, como hacen todos, supuesto que se la vuelven buena y sana, sin faltarle pierna ni brazo, y contenta como una Pascua. Llámase la tal la Gálvez (Ba, II, 106-07).

Las actrices que con violencia eran raptadas y de las que los poderosos abusaban, así como aquéllas que deliberadamente decidían convertirse en amantes de dichos poderosos, pasaban a adquirir el *status* de concubina del noble que las pretendía, algo que probablemente, aunque no sin escándalo, la sociedad solía asumir mucho mejor que otras relaciones extra-conyugales, puesto que sus protagonistas masculinos pertenecían a las clases elevadas, cuyas licencias sexuales eran generalmente más justificadas. De hecho, en la época las relaciones amorosas fuera del matrimonio podían ser consideradas como delictivas, ya que se entendían como relaciones adúlteras, sobre todo si eran el fruto de un delito sexual, como podían serlo, por ejemplo, el rapto o los abusos deshonestos. Generalmente cuando se verificaban estos tipos de delitos sexuales y se presentaba una denuncia sobre estas materias, a nivel legal se procuraba aplicar, de ser posible, una solución como el matrimonio o la constitución de una dote, en caso de que la mujer en cuestión no estuviese casada, lo que

⁷¹ M. H. Sánchez Ortega, *Pecadoras de verano, arrepentidas de invierno. El camino de la conversión femenina*, op. cit., p. 211.

compensaba, aunque sólo económicamente, la pérdida de su virginidad, uno de los bienes más preciados de una doncella y uno de los más valorados en la sociedad de la época⁷².

Sin embargo, el hecho que el violador fuera un poderoso hacía probable que el delito ni siquiera fuese denunciado, sobre todo cuando estas mujeres (en nuestro caso las actrices), aunque ya estuvieran casadas, decidían acomodarse a la vida que dichos poderosos les ofrecían, lo cual, como se ha dicho, las convertía en sus concubinas, situación que si no era llevada con escándalo, que era lo que en realidad se condenaba, era tolerada por la sociedad, puesto que, como bien resume Deleito y Piñuela, “el buen pueblo español era indulgente con las debilidades de señores y poderosos”⁷³. Y de hecho, resulta significativo en este sentido el caso de la actriz Quiteria Casaus antes citado, la cual mantenía una relación con el Conde de Puñoenrostro. Aunque el amante en cuestión era uno de los personajes en vista de la época, sin embargo la relación que mantenía con la actriz no era nada discreta, lo que determinó que el 11 de agosto de 1626 la justicia actuara poniendo remedio y llevara preso en Madrid al conde “por el escándalo que daba” con la actriz “por lo cual no hacía vida con su marido” (NM, 146-47). Cabe señalar, sin embargo, que en la época las penas aplicadas por delitos sexuales eran peores en el caso de las mujeres. Éstas podían ser desterradas o encarceladas por las justicias eclesiásticas o seculares, a diferencia de sus amantes. Además, y como se ha referido, los delitos contra el orden moral sexual colectivo que atacaban la moralidad y buenas costumbres como bien jurídico que corresponde a toda la sociedad, se sancionaban con distintas penas en virtud de la condición social a la que pertenecía el violador y, sobre todo, su víctima, ya que, de hecho, en los siglos XVI-XVII, así como en la Edad Media, la honestidad de una mujer se consideraba en proporción a su condición social⁷⁴.

La condena o la consideración de los actores como gente inmoral duró en la sociedad española durante todo el siglo XVII. Y prueba de ello, como se ha dicho, es el afán con el que en la *Genealogía* se subraya el origen y procedencia de éste o aquel actor (sobre todo si

⁷² Este procedimiento era, por ejemplo, aplicado por los Fueros de Valencia, V. Graullera, “Mujer, amor y moralidad en la Valencia de los siglos XVI y XVII”, art. cit., espec. p. 111.

⁷³ J. Deleito y Piñuela, *La mala vida en la España de Felipe IV*, op. cit., p. 22.

⁷⁴ Según afirma el propio J. Rossiaud en relación a la Edad Media: “l’onestà di una donna era considerata dai notabili proporzionale alla sua “condizione sociale” e dunque la moglie di un manovale non poteva pretendere la stessa “onestà” della moglie di un borghese”, J. Rossiaud, *La prostituzione nel Medioevo*, Roma-Bari, Laterza, 1984, p. 40. Para el tema de los delitos sexuales en la época, remito a B. Bennassar, “Problématique de la prostitution en Espagne à l’époque moderne”, en R. Carrasco (coord.), *La prostitution en Espagne de l’époque des Rois Catholiques à la IIe République*, Paris, Centre de Recherches sur l’Espagne Moderne, 1994, pp. 13-21 y a los importantes estudios reunidos por A. Redondo, *Amours légitimes, amours illégitimes en Espagne (XVIe-XVIIe siècles). Colloque International (Sorbonne, 3-6 octobre de 1984)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1985. Para la situación de las damas cortesanas, sus características y los casos de entre ellas que se convirtieron en actrices, así como un estado de la cuestión sobre la prostitución en la España del período, remito al apartado que en este capítulo se dedica a las damas cortesanas.

procedían de un ámbito acomodado o si eran “hijos de la comedia”) o si se distinguió por su vida ejemplar, todos indicios que revelan cómo entre 1700 y 1721, fechas en las que pudo ser redactada la *Genealogía*, el oficio teatral aún no estaba bien considerado.

Es cierto que muchos actores fueron admirados y celebrados por sus buenas actuaciones, según veremos, pero también es cierto, como afirma Profeti que, en ocasiones, dichos elogios eran funcionales a los que los hacían⁷⁵. Si, de hecho, como indica García Valdecasas⁷⁶ algunos importantes contemporáneos (como Lope de Vega, Andrés de Claramonte y Agustín de Rojas Villandrando) celebraron en sus obras a determinados actores-*autores*, también es cierto, como corrige Profeti, que en realidad los elogios procedentes de dichos dramaturgos eran el fruto de su personal interés⁷⁷. En el caso de Lope en particular, la hispanista italiana subraya cómo algunos de sus elogios a los actores-*autores* estaban relacionados con sus propios intereses como dramaturgo, así como los elogios presentes en *El peregrino en su patria* (1604), la obra del *Fénix* en la que los halagos son, de hecho, más numerosos e institucionalizados y cuya presencia, según Profeti, forma parte de “una strategia indirizzata dal commediografo alla pubblicazione diretta dei suoi testi teatrali, fin allora ‘possessione’ dei capocomici, che è quindi interessato a blandire”⁷⁸.

El propio Lope es un claro ejemplo de la actitud bipolar que la sociedad de la época tenía hacia la profesión teatral. Hombre cercano al mundo teatral, Lope era a la vez “dueño y vasallo” de los actores para los que escribía sus piezas. La relación y los intereses entre el dramaturgo y los actores eran mutuos: gracias a los actores Lope pudo escribir determinadas piezas y gracias a estas piezas algunos *autores* y actores adquirieron la fama. Pensemos, sin ir más lejos, en la cantidad de piezas que Lope escribió para Baltasar de Pinedo, piezas en las que representaba el propio hijo del *autor*, el pequeño Juan⁷⁹.

Esta relación mutua a menudo se convertía en chantaje. De hecho, si Lope era amante de algunas actrices, como ya hemos visto, al mismo tiempo era el dramaturgo de los *autores* en cuyas compañías sus amantes representaban. Relaciones privadas y laborales que era difícil separar y que otorgaban beneficios a las partes implicadas. Así Micaela (de) Luján, Jerónima de Burgos, Lucía (de) Salcedo fueron todas actrices y amantes de Lope mientras que su pluma llenaba a la vez las carteleras y los repertorios de las compañías

⁷⁵ M. G. Profeti, *Introduzione allo studio del teatro spagnolo*, op. cit., pp. 202-03.

⁷⁶ “Los actores en el reinado de Felipe III”, art. cit, pp. 379-80.

⁷⁷ M. G. Profeti, *Introduzione allo studio del teatro spagnolo*, op. cit., p. 203.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ Tema bien estudiado por T. Wilder en “Lope, Pinedo, some Child-Actors, and a Lion”, *Romance Philology*, XI (1953-54), pp. 19-25 y sucesivamente por la misma Profeti en “I bambini di Lope: tra committenza e commozione”, en *La vil quimera de este monstruo cómico. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Kassel,

respectivamente de Alonso de Riquelme, Pedro de Valdés y Hernán Sánchez de Vargas, es decir, de los *autores* de comedias en cuyas compañías trabajaban dichas actrices⁸⁰. Sin embargo, esto no quería decir que en sus relaciones con los actores Lope se dejase guiar sólo por intereses personales. Admiraba y demostraba por escrito su admiración por determinados actores y actrices como grandes profesionales de la escena. Fue él, por ejemplo, quien, en una carta de 1633, elogiaba a la actriz María (de) Riquelme como “singular en los afectos, por camino que no imita de nadie, ni aun se podrá hallar quien la imite” (Ep, IV, 150-51). La voz de Lope no fue la única en la época en celebrar a esta actriz como una de las grandes protagonistas teatrales de su tiempo a la que se aludía como “Fénix de la Representación española, tan única que sólo ella entre los de su tiempo mereció este nombre”, como se recordaría en la misa de su entierro (Su, 77-78). Fue la misma pluma de Lope la que compuso aquel conmovedor soneto dedicado a una actriz fallecida, de la que celebraba sus virtudes escénicas:

Yacen en este mármol la blandura,
la tierna voz, la enamorada ira,
que vistió de verdades la mentira
en toda acción de personal figura;
la grave del coturno compostura,
que ya de celos, ya de amor suspira,
y con donaire, que, imitando, admira
del tosco traje la licencia pura.
Fingió toda figura de tal suerte,
que, muriéndose, apenas fue creída
en los singultos de su trance fuerte.
Porque como tan bien fingió en la vida,
lo mismo imaginaron en la muerte,
porque aun la muerte pareció fingida⁸¹.

Reichenberger, 1992, pp. 173-95 (análisis ya publicado en *Il personaggio bambino a teatro. Seminario di Studi*, Torino, 1988, *Quaderni di Lingue e letteratura*, 15 (1990), pp. 187-206).

⁸⁰ Sin olvidar a Elena Osorio que aunque no actriz, como hemos dicho, fue amante de Lope e fue hija del afamado *autor* Jerónimo Velázquez, para cuya compañía Lope igualmente escribió piezas mientras duró la relación con su hija. Véase mi artículo ya citado escrito junto con A. Gadea, “Jerónima de Burgos y Pedro de Valdés: biografía de un matrimonio de representantes en la España del Seiscientos”, *diablotexto*, 4-5 (1997-1998), pp. 143-75.

⁸¹ El título del soneto es: “A la muerte de una dama, representanta única”, *apud* E. Rodríguez Cuadros, “Autoras y farsantas: la mujer tras la cortina. La presencia de la mujer en el teatro barroco español”, art. cit., pp. 64-65.

Y fue el mismo dramaturgo quien en una carta al conde de Saldaña, fechada en Madrid el 9 de noviembre de 1608, anunciaba la muerte de otra profesional de la escena, la apodada *Papirulico*, elogiándola en su epistolario como “hermosa, moza, musica y mujer de la comedia unica” (Ep, III, 9-10). Sin embargo, como hemos dicho, Lope era un hombre de su tiempo y, por tanto, si por un lado celebraba a determinados actores/actrices, siendo incluso amante de algunas de ellas, por otro lado su voz y pluma servían también para condenarlas como lascivas y promiscuas, revelándose, pues, perfecto ejemplo de la contradicción de la sociedad de aquel entonces en la que cada uno de sus miembros podía llegar a “aborrecer” o a “amar” a las mismas personas con igual intensidad. Así que no nos sorprende *el Fénix* cuando en 1628 escribía, por ejemplo, de la que fue su amante Jerónima de Burgos y de su marido Pedro de Valdés, las siguientes palabras:

El háuito de la bendita Geronima no es exemplo de la Fortuna, sino de la comedia; y la zeniza que ahora trahe, del oro quemado de sus vestidos; pensando estoy lo que pareciera aquella nariz sobre picote y aquella panza con escapulario. Vi una vez dos locos, que el uno texia vna estera, y el otro se la yba desaziendo. Assí fueron Geronima y su marido, pues quanto ella adquiria con los prinçipes, perdía él con los tahures. Consolarse debe con que le ha quedado sana la campanilla, después de tantos badaxos; que con menos golpes se les ha caydo a otras hasta la torre ençima. El dia del juïcio dizen que seremos todos de treynta y tres años. Dios nos los dexee con salud, para que siquiera nos acordemos de lo que fuimos...

En esta carta Lope sintetizaba todos los prejuicios morales que un hombre de su tiempo podía tener hacia los actores, ya que describía a Jerónima de Burgos y a su marido según los tópicos con los que se consideraba y condenaba a los representantes de la escena. Ella era lasciva y promiscua (“Consolarse debe con que le ha quedado sana la campanilla, después de tantos badaxos”) y había vivido de aquel lujo (“el oro de sus vestidos”) adquirido con los “príncipes”, es decir, gracias a las relaciones extra-conyugales, relaciones consentidas por su marido, el cual a su vez gracias a ellas había podido “perder con los tahures”⁸².

Sin embargo, y a pesar de la consideración negativa que a veces pesaba sobre las actrices, su presencia se vio legitimada en los escenarios, aunque —sobre todo en razón de su intervención en los autos sacramentales—, muchas veces sus defensores debieron

⁸² Para un comentario más exhaustivo de esta carta remito a mi artículo citado, “Notas sobre Lope de Vega y Jerónima de Burgos: un estado de la cuestión”, espec. a las pp. 153-55.

justificar su presencia, como se ha visto anteriormente, insistiendo sobre la conversión de sus vidas. De esta forma, los casos de las actrices cuyas vidas se convertían en ejemplares, no sólo quitaban validez a los argumentos de los enemigos del teatro, sino que sus vidas eran pruebas de que la aparición de la mujer en los tablados del Corpus no constituía en absoluto un mal ejemplo, razón por la que las actrices podían representar en estas ocasiones⁸³. Con este reconocimiento oficial de la participación de la mujer en el escenario del Siglo de Oro quedaban también confirmadas implícitamente, como bien apunta Oehrlein, las posibles debilidades morales de los actores varones⁸⁴, cuyas vidas, en ocasiones, también se ofrecían como *exemplum* de arrepentimiento. Tal es el caso, por ejemplo, de Antonio de Acevedo Fajardo que fue poeta dramático, actor y apuntador, el cual, después de haberse dedicado al teatro durante un tiempo, decidió entregarse a la vida religiosa, retirándose a una ermita de Carcagente (G, 133). Otro caso es el del actor Sebastián de Prado que dejó el teatro para tomar el hábito. Cuenta la *Genealogía* que fue muy estimado

de todas las señoras y señores de la Corte por su gran discrecion y buenos prozederes y aun estando en el siglo fue hombre de buenas costumbres, casto y deboto, ayunando todas las visperas de Nuestra Señora a pan y agua [...] y después de algunos años de viudo entro en la religion de los clerigos menores en el Convento del Spiritu Santo de Madrid, haviendoles dado a la religion muchas cantidades (G, 110).

Sin embargo cabe preguntarse, como señala el propio Oehrlein,

si la actividad de los actores era sólo tolerada por las instancias competentes del Estado, Ciudad o Iglesia —en parte por razones de provecho propio— o si estas personalidades y gremios no habían transformado su convencimiento de que era necesaria la existencia de un estamento profesional en una influencia sistemática sobre la institución, mediante la cual se pudiera vigilar el comportamiento moral del actor [...], elevar el prestigio del estamento profesional en la sociedad y proteger a los actores de los ataques de los enemigos del teatro⁸⁵.

Y de hecho, la aceptación de la fundación de la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena, cuyas “Constituciones” se aprobaron definitivamente en 1634 y cuyos fines fueron

⁸³ J. Oehrlein, *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, op. cit., p. 240.

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ *Ibidem*.

fundamentalmente de carácter religioso-social, respondía por un lado a la intención por parte del Estado de controlar a los actores, pero por otro lado, como bien ha visto el hispanista alemán, respondía a la necesidad que sintieron algunos prestigiosos *autores* de comedias, encabezados por Andrés de la Vega, de fundar una asociación en la que reconocerse y con la que dignificar su profesión. En la “Introducción” a las “Constituciones”, de hecho, se dejaban claros no sólo los fines de la hermandad, sino también los objetivos que los actores querían alcanzar con ella. En primer lugar el reconocimiento del gremio profesional y con él el prestigio de la gente que lo formaba y formaba parte de la asociación, haciendo claramente constar que “personas de ciertas cualidades” podían fundarla y ser admitidas en ella. Además, el hecho de que la Cofradía estuviera vinculada a la Virgen de la Novena, al culto mariano, y la referencia explícita a la función caritativa del ejercicio teatral⁸⁶, ponía la Cofradía al servicio de la Iglesia católica librando automáticamente a sus miembros de la sospecha de apostasía y escándalo, lo que permitió a los actores revalorizarse moralmente⁸⁷. Como es obvio la Iglesia obtuvo de esto sus beneficios: usar el actorado para transmitir su mensaje evangelizador, además de poder controlar un grupo profesional que no tenía una posición fija en la sociedad estamentalmente constituida.

El hecho de que en la Cofradía pudiesen entrar únicamente actores (“no pueda hauer en toda España Representante ni autor que no sea Cofrade, ni Cofrade que no sea o haya sido autor o Representante”), como se hacía explícito al fundarse la hermandad, no sólo determinó que ésta se convirtiera en una asociación en la que la gente que hacía teatro se reconociera, con su imagen y estandartes, sino que entre los actores admitidos se generara un sentimiento de grupo y cohesión⁸⁸. Lo aquí interesa destacar es que si bien es cierto que también podían ser admitidos como Cofrades aquellos actores “que no estuvieran con Autor fijo y representasen en fiestas y octavas de Madrid y su contorno” (Su, 46-47), a estos se les consideraría como actores “de la legua”, es decir, de menor categoría. En este sentido creemos que la Cofradía de la Novena creó un sentimiento de *élite* entre sus representantes que tenían título, es decir, entre los oficialmente autorizados como, en parte, ya había

⁸⁶ “...con lo que le dan a ganar los Teatros de la Representación se sustentan la mayor parte de los Hospitales de España, naciendo tan útil efecto de Charidad: de tan licito entretenimiento [...] se promete duración y asegura calidad”, *Ibidem*, p. 252.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 253. Además, como indica el propio hispanista alemán (p. 271), la Cofradía absolvía a la función de coordinación de las compañías que actuaban dispersas por el país, lo cual quitaba la idea de las compañías como perennemente nómadas.

⁸⁸ Ch. Davis ha subrayado este aspecto, corrigiendo de esta forma a Oehrlein que, en cambio, mal interpretó, según Davis, la estipulación según la que también podían ser admitidos como Cofrades “los actores que no estuvieran con Autor fijo y representasen en fiestas y octavas de Madrid y su contorno”, y que Oehrlein creía se refería a “aquellos representantes que trabajaron como sobresalientes en una compañía licenciada”, concluyendo, por consiguiente, que en la dicha hermandad sólo podían ser admitidas las compañías de título (F, XXXV, LXIII nota 154).

apuntado el mismo Oehrlein, el cual, además, corrigiendo las afirmaciones de Shergold, Díez Borque y Subirá afirmaba que la hermandad no era una asociación democrática ya que si bien es cierto que los mozos y guardarropas podían inscribirse, no tenían sin embargo derecho de voto, ni podían desempeñar cargos como representantes de la hermandad⁸⁹.

Los *autores* que podían inscribirse en la Cofradía eran aquellos a los que, de hecho, se les había concedido oficialmente la licencia para representar —los cuales debían presentar el “Título de su Majestad” al secretario de la hermandad—. El hecho de ser *autor* “de título” y el hecho de trabajar como actor en una compañía oficialmente admitida generó, por consiguiente, y según he apuntado, una *élite* entre los actores. Estos últimos eran los privilegiados que defendieron sus prerrogativas y posición ante los demás actores, los llamados “cómicos de la legua” que, en realidad, no poseían ninguna licencia ni privilegio alguno. Ya hemos citado anteriormente la clasificación de tipos de compañías que Rojas Villandrando hace en su *Viaje entretenido* (1603) a través del personaje de Solano, y está claro que a pesar de la mención de múltiples tipos de formaciones, este autor hace una diferenciación clara entre la que llama “compañía” y todas las demás agrupaciones de las que hace mención. Con otros actores, Rojas Villandrando parece compartir un afán de honorabilidad al referirse a la “compañía”, ya que afirma que ésta está formada por “gente muy discreta, hombres muy estimados, personas bien nacidas y aun mujeres muy honradas (que donde hay mucho, es fuerza que haya de todo)”⁹⁰. En la España de aquel entonces dicha clasificación correspondía de hecho a dos categorías de agrupaciones: *las compañías de título* (o *compañías reales*), a las que, como se ha dicho, el Consejo Real, a través del Protector, otorgaba el título oficial para representar (F, III, 56) y *las compañías de la legua*, es decir, aquellas compañías, que como ha observado Davis en su reciente estudio (LXXIII), más que ser las que representaban alejadas una legua de las grandes ciudades (que eran los dominios de las compañías oficialmente reconocidas), como en su momento supuso Shergold, eran compañías de poca calidad que representaban en los pueblos, en los lugares pequeños, lo cual no quiere decir, según apunta el propio Davis, que en un momento determinado no pudiesen representar en los corrales de comedias de Madrid, aunque era poco frecuente.

Los *autores* de comedias recibían el título de Su Majestad, presentando las listas de los miembros de sus agrupaciones por Pascua de Resurrección, es decir, después de

⁸⁹ *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, op. cit., pp. 272-73, 259.

⁹⁰ Como ha indicado T. Ferrer Valls, “La incorporación de la mujer a la empresa teatral: actrices, ‘autoras’ y compañías en el Siglo de Oro”, art. cit., pp. 146-48.

Cuaresma, época en las que se formaban las compañías para el nuevo año teatral⁹¹. Por la documentación conservada sabemos que el número de compañías admitidas era de seis a fines de 1598, fecha en la que se levantó la prohibición de representar comedias por la muerte de Felipe II (F, XX, 137), ocho en 1603 (y cuyos nombres de *autores* se indicaban claramente siendo los de Gaspar de Porres, Nicolás de los Ríos, Baltasar de Pinedo, Melchor de León, Antonio Granados, Diego López de Alcaraz, Antonio de Villegas y Juan de Morales), y doce en 1615 (los *autores* eran Alonso Riquelme, Fernán Sánchez, Tomás Fernández, Pedro de Valdés, Diego López de Alcaraz, Pedro Cebrián, Pedro Llorente, Juan de Morales, Juan Acacio, Antonio Granados, Alonso de Heredia y Andrés Claramonte), y en 1641⁹². En 1644 el número de compañías autorizadas volvió a reducirse, pasando de doce a ocho, algo que parece haberse decidido en la “Consulta del Consejo de Castilla” de ese año en la que se hacía explícita mención de que “las Compañías fuesen seis, ú ocho, y que se prohibiesen las llamadas *de la legua*, en que andaba gente perdida en los lugares cortos” (F, XXXV, LXXI), Consulta que a su vez debió de incidir y determinar la introducción, en ese mismo año, de otra Reforma de las leyes a las que, como observa Davis (F, XXXV, LXXI), alude el propio Pellicer en sus *Avisos históricos*, cuando refiriéndose al 1 de marzo de 1644 afirma que: “en lo que más se habla ahora en Madrid es las leyes que se han puesto á comedias y á comediantes. Hanse hecho á instancia de D. Antonio Contreras, del Consejo Real de Castilla y Cámara”⁹³. Sin embargo, y a pesar de los decretos que establecían el número oficial de compañías autorizadas a representar, parece que en la práctica el número de las compañías que circulaban por España no se redujo a las autorizadas, y prueba de ello es que en 1625 la Junta de Reformatión, vinculada al Consejo de Castilla, establecía “que las compañías de cuarenta se reduzcan a doce” (PP, II, 58) y en 1632, cuando se escrituraban las capitulaciones de la fundación de la Cofradía de la Novena, el número de *autores* de comedias que aparecían autorizados como tales por Su Majestad, y que se encargarían de fundar la dicha hermandad, ascendía a diecisiete (eran Andrés de la Vega, Juan de Morales, Antonio de Prado, Fernán Sánchez, Juan Bautista Valenciano, Manuel de Vallejo, Pedro de

⁹¹ La temporada teatral empezaba habitualmente en Pascua y finalizaba en Martes de Carnaval del año siguiente. Seguía la Cuaresma, período en el que la actividad teatral era suspendida por motivos religiosos, y que por tanto servía para la formación y reestructuración del personal de las compañías, y para el ensayo de nuevas piezas. Entre Pascua y el Corpus sólo las dos compañías elegidas para las representaciones del Corpus de Madrid actuaban en los corrales y a la vez ensayaban los autos sacramentales previstos para el año respectivo, que representarían en la capital durante la Octava del Corpus, fecha en las que se suspendían las representaciones en los corrales. Las demás compañías, en cambio, representaban durante en este mismo período, en las localidades del alrededor, J. Oehrlein, *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, op. cit., pp. 123-31.

⁹² T. Ferrer Valls, “La incorporación de la mujer a la empresa teatral: actrices, ‘autoras’ y compañías en el Siglo de Oro”, art. cit., pp. 151-52.

Valdés, Cristóbal de Avendaño, Roque de Figueroa, Alonso de Olmedo, [José] Salazar Mahoma, Juan Acacio, Manuel Simón, Juan Martínez, Tomás Fernández, Francisco López y Bartolomé Romero (Su, 42-43)⁹⁴.

El hecho de formar parte de una compañía de título garantizaba al actor miembro de la misma, como se ha dicho, cierto prestigio profesional y moral. De hecho, en el mismo Reglamento de 1615, cuando se mencionaban a los *autores* autorizados, se especificaba que “...traigan en sus compañías gente de buena vida y costumbres, y den memoria cada uno de los que traen a la persona que el Consejo señalare...” (F, III, 47). El hecho mismo que sólo las compañías que tuvieran título pudiesen representar los autos del Corpus en Madrid (y en los corrales y en la Corte en el período de preparación de los mismos)⁹⁵ y que la mejor entre estas dos se premiase con la “joya” (un premio de 100 ducados), demuestra, como bien ha visto Oehrlein⁹⁶, el hecho de que obtener “el título” era motivo de prestigio entre los *autores* y los actores a ellos vinculados, lo que creaba necesariamente una *élite* en la profesión.

A este propósito cabe recordar también cómo su posición y reconocimiento se vio recompensado, de alguna forma, a mediados del siglo XVII, cuando se imprimió, a nombre del “representante” Cristóbal de Santiago Ortiz, un Memorial dirigido al rey Felipe IV⁹⁷.

La datación de dicho Memorial propuesta por Pellicer es en parte compartida por Cotarelo, el cual a su vez cree más oportuna la fecha de 1649, aunque no duda del hecho de que ese Memorial sea un documento de mediados del siglo XVII, ya que se adscribe a aquel grupo de escritos en pro y contra del teatro, motivados por la suspensión de representar iniciada en 1646 y que se prolongó hasta fines de 1649. Sin embargo, a diferencia de Pellicer, Cotarelo cree imposible que su autor sea un actor ya que el Memorial es, en

⁹³ E. Cotarelo y Mori reproduce dicha consulta copiándola de la misma obra de Pellicer en su *Bibliografía de las controversias...*, *op. cit.*, pp. 164-65.

⁹⁴ T. Ferrer Valls, “La incorporación de la mujer a la empresa teatral: actrices, ‘autoras’ y compañías en el Siglo de Oro”, art. cit., p. 152.

⁹⁵ Recordemos que la Villa y los Comisarios de la fiesta del Corpus se encargaban de formar las compañías para hacer los autos y éstas eran las que representaban en los corrales después de Pascua de Resurrección (F, V, 13).

⁹⁶ *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, *op. cit.*, p. 278.

⁹⁷ Como recuerda Cotarelo (*Bibliografía de las controversias...*, *op. cit.*, pp. 541-44) este Memorial fue citado por primera vez por D. Gonzalo Navarro Castellanos en su *Discursos políticos y morales contra los que defienden el uso de las comedias modernas* (1682) y después por C. Pellicer (P, I, 34-35 y P, II, 181-188), los cuales parece ser que fueron los únicos en consultarlo directamente, y del que copiaron unos pasajes. Sin embargo, como corrige Cotarelo, Pellicer cometió un error identificando al presunto autor del Memorial, Cristóbal de Santiago Ortiz, con el *autor* de comedias y actor Cristóbal Ortiz de Villazán (error que cometió el mismo Sánchez Arjona, que siguió a Pellicer y fechó el Memorial en 1632 (SA, 206, 281-82), identificación que parece incorrecta ante todo porque en la fecha en la que el Memorial se publicó, es decir, aproximadamente alrededor de 1647 (P, II, 182), el *autor* Cristóbal Ortiz de Villazán ya había fallecido. Con fecha 1626, de hecho, consta la partida de defunción de Cristóbal Ortiz de Villazán que murió el 1 de julio en la calle del León de Madrid y fue enterrado en la Merced. Según se hace constar en la partida de defunción había testado el 6 de junio mandando que le dijeran “cien misas de alma y otras ciento ordinarias” y nombrando albacea a don Diego de Villegas (PP, I, 360-61).

realidad, un ataque al teatro y a un grupo determinado de actores, puesto que con él Cristóbal de Santiago Ortiz denunciaba, de hecho, el elevado número de compañías existentes (que alcanzaban el número de cuarenta), solicitando que sólo se autorizase para representar a las compañías reales o de título. Cotarelo concluye que, por su contenido, el Memorial parece más la obra de algún teólogo o moralista que tomó el seudónimo de Cristóbal de Santiago Ortiz, que la denuncia de un actor hacia sus compañeros. Lo que a nosotros nos interesa destacar es que se trata de un documento de mediados del siglo XVII con el que su autor aunque denuncie las costumbres de los actores, según los tópicos de la época, en realidad centra sus acusaciones en los actores no autorizados, que se multiplicaban y circulaban por la Península sin permiso. Transcribimos algunos de los pasajes de este Memorial, ilustrativos de la defensa que su autor hace de los actores profesionales, haciendo a la vez un breve recorrido por la historia del teatro comercial en la Península desde sus albores⁹⁸:

En los principios y en tiempo del rey, nuestro señor, D. Felipe II —empezaba el autor del Memorial—, no había más que cinco ó seis compañías de representantes en que se ocupaban setenta ú ochenta hombres y mujeres no más, con quien se tenía cuidado que fuesen de buenas costumbres. Y, sin embargo, de ser tan pocos en número y del cuidado que con ellos se tenía, como la vida es libre y apetecida de gente moza *fue creciendo el número y con él los desordenes que obligaron a condenarlas* después de permitir las, á las instancias de los hombres doctos y celosos del servicio de Dios y salvación de las almas.

Aludía en este pasaje el autor a la prohibición de 1597-1598 motivada, en realidad, como hemos apuntado en las páginas anteriores, por el luto tras la muerte de la infanta Catalina de Saboya, y después de Felipe II, luto que desató un verdadero pulso de fuerza entre detractores y partidarios del teatro. Y luego seguía evocando la historia del teatro de la época con las siguientes palabras:

Después, en tiempo del rey, nuestro señor, don Felipe III, de piadosa memoria, volvieron á permitirse reformadas, seis compañías solas con otras limitaciones y condiciones —en realidad fueron ocho, como apunta Cotarelo, las aprobadas por la pragmática de 26 de abril de 1603— [...] y con la sombra *de los que más debieran*

⁹⁸ Todos los pasajes que citamos son los copiados por D. Gonzalo Navarro y que aparecen en la obra de Cotarelo (*Bibliografía de las controversias...*, *op. cit.*, pp. 541-44). Los citamos dejando la cursiva tal como aparece en este último texto. Ya que algunos de los pasajes del Memorial no fueron transcritos por D. Gonzalo Navarro, mientras sí fueron recogidos por Pellicer (P, I), señalamos cuando acudimos directamente a esta fuente para el pasaje en cuestión.

oponerse á estos desordenes, en poco tiempo *adelantaron su número a doce compañías* —como vuelve a señalar Cotarelo, este aumento fue aprobado por una reformatión hecha el 8 de abril de 1615.

Para continuar denunciando el aumento de las compañías en la época de Felipe IV:

Viéronse en poco tiempo discurrir con *desvergüenza* grande, al abrigo desta impunidad, por todo el reino, cuarenta compañías, en que se ocuparon mil ó pocas menos personas, *gente vagabunda, licenciosa y casi toda de costumbre estragadas*, con que se corrompieron ó corrompen las de todo el pueblo [...]. Suelen andar en las compañías no permitidas hombres delinquentes, y frayles, y clerigos fugitivos y apostatas de sus habitos, y con capa de ser representantes, y de andar siempre de unos Lugares en otros, se libran y esconden de las Justicias, viviendo con grandes desordenes y escandalos; porque como el exercicio es festivo y de entretenimiento, en qualquier lugar á donde llegan hallan en la gente moza valedores que los amparan, y obligan á las Justicias á que disimulen sus libertades, siendo las mugeres que llevan consigo la capa con que se cubren y disimulan todos (P, I, 183).

Como afirma Cotarelo, otra razón que indica que el autor de este Memorial no fue un actor, sino un hombre de la iglesia, son los aspectos eruditos de su escrito que se evidencian cuando el autor pide que el teatro español contemporáneo esté formado por representantes “conocidos y examinados” y por tanto autorizados, como lo eran en la “república romana”:

El obispo de Guadix (más conocido por su segunda mitra de Mondoñedo) D. Antonio de Guevara escribe en su *Relox de Príncipes*, que se tenía cuidado con los representantes en la república de los romanos, tan digna de imitarse en el gobierno político, que les había hecho leyes y preceptos particulares que observasen. La primera era que mandaban que fuesen todos los representantes conocidos y examinados á ver si eran hombres prudentes; porque cuanto más eran los officios livianos tanto más querían que estuviesen en poder de hombres cuerdos.

La apología hacia el grupo de los actores autorizados se hace evidente también cuando el autor del Memorial se quejaba de que

costando á los Autores de las Compañías Reales ó permitidas, cada comedia *ochocientos reales* (cuyo usufructo en el discurso de un año solia importar, si era buena, mil ó dos mil ducados), apenas acababan de representarse, quando los

vagamundos recintantes de la legua, se las hurtaban con sus secretas inteligencias, y las iban representando por los pueblos de España con notorio perjuicio de los Autores... (P, I, 183-84).

En la conclusión del Memorial su autor proponía que se nombrara un Censor al modo de los Romanos que, denunciando ante el Consejo a los delincuentes, procurase su castigo, y proponía que las mismas doce compañías autorizadas habían de costearle su salario

para que así cesen tantos escrúpulos de los que condenan las comedias, y lleguen los comediantes á celebrar con decencia las fiestas del Santísimo Sacramento en presencia del Rey del cielo, y entren como deben entrar, sin tanta indignidad en los palacios del de la tierra á servir á V. M. pues gusta de verlas tantas veces en sus Reales Salas... (P, I, 186).

Si la fundación de la Cofradía de la Novena había representado el primer paso para la institucionalización del oficio teatral, a ello contribuyeron también algunas acciones individuales de los propios *autores* y actores a mediados del siglo XVII, lo que muestra cómo ya en este período los actores tenían plena conciencia de sí mismos como grupo profesional y es indicio del orgullo que algunos de ellos ya sentían hacia el oficio que desempeñaban. Una clara demostración en este sentido la representa la demanda que, en septiembre de 1653, el *autor* de comedias Adrián López interpuso ante el Consejo de Castilla para pedir que “se recoxa y enmiende el libro compuesto por don Juan de Zaualeta yntitulado *Errores celebrados*” ya que en

el capítulo 18 del dicho libro habla de los representantes y de su ejercicio en conocido descrédito de su reputación, y en razón dello haga todas las súplicas y pedimientos, autos y dilixencias, las que judicial o extrajudicialmente se requieran hasta que con efeto el dicho libro, en quanto toca a su descrédito, esté recoxido y enmendado.

En efecto en el citado capítulo dieciocho de su libro, Zabaleta difamaba a los actores considerándolos inútiles y ociosos. Así, por ejemplo, lo afirmaba en un pasaje de su obra:

Lo que hazen los comediantes es vna cosa, que ya que el verla no sea malo, es mejor no verla [...]; Lo que haze vn comediante, quando no haze nada malo, es no hazer

nada. Alquila su cuerpo al ocio entretenido de la Republica, y quedase en su trabajo ocioso. La vejez pobre, es congetura de mocedad valdia. No he visto vejez de comediante, que no sea necesidad. Ocioso deuio de veuir, quien muere mendigo [...];A los que se aplican a representar que estimación los engaña? No ay gente ta[n] despreciada en la Republica⁹⁹.

La voluntad de los actores legalmente reconocidos de diferenciarse de los actores que no lo eran repite en España, en cierto sentido, la lucha que los actores de *la Commedia dell'Arte* emprendieron en Italia para diferenciarse de los que ellos no consideraban verdaderos actores y eran definidos como *ciarlatani* y *buffoni*, según la distinción del jesuita Giovanni Domenico Ottonelli en su apología del teatro, cuando afirmaba lo siguiente:

Distinguo tutti i recitanti in due ordini: uno di coloro che si chiamano comunemente i commedianti, e questi fanno le loro azioni dentro le case, nelle camere o sale o stanzoni assegnati. L'altro ordine è di quelli che si nominano i ciarlatani, e questi fanno i loro trattenimenti e giuochi nelle pubbliche strade o piazze di concorso [...]. I ciarlatani diventano commedianti e si servono della commedia come mezzo efficace per alletare al banco, donde fanno lo spaccio delle loro mercanzie e bussolotti¹⁰⁰.

También los actores de *la Commedia dell'Arte* como los actores españoles de título, intentaron defender su posición no sólo dignificándola al convertirse en ciudadanos integrados en la sociedad, sino a la vez intentando obtener en el ámbito profesional un mayor reconocimiento que les venía ante todo en tanto se diferenciaban de los *ciarlatani*, a los que oponían su *arte*. Su reivindicación, apoyada en ocasiones por hombres de la Iglesia (como por ejemplo el padre Ottonelli), y a diferencia de la de los actores españoles, será llevada a cabo a través de sus propios escritos, con los que reclamaban la dignidad de su profesión y con los que mostraban a la vez sus capacidades intelectuales (ya que eran ellos mismos los autores de dichos escritos). Prueba fehaciente de esta reivindicación es *La Supplica* que en 1634 publicó en Venecia el actor Nicolò Barbieri. Por medio de esta *lettera* el actor italiano se enfrentaba a aquellos que “scrivendo o parlando trattano dei comici trascurando i meritti delle azzioni virtuose”¹⁰¹, y a la vez se manifestaba a favor de la distinción entre el oficio

⁹⁹ Nos dan constancia de la demanda interpuesta por Adrián López, Ch. Davis y J. E. Varey (F, XXXV, LXVI, 355 y nota 577).

¹⁰⁰ *Della Cristiana Moderatione del Theatro*, Firenze, 1652, apud E. Rodríguez Cuadros, *La técnica del actor español en el Barroco...*, op. cit., p. 18.

¹⁰¹ *La Supplica. Discorso famigliare di Nicolò Barbieri, detto Beltrame, diretta à quelli che scriuendo ò parlando trattano dei Comici trascurando i meritti delle azzioni uirtuose. Lettera per què galanthuomini che*

servil del actor-bufón y el oficio del actor-profesional, cuyo ingenio y arte se ligaba al entendimiento, al intelecto y, en definitiva, era indisociable de la *virtù*¹⁰². Por esto Barbieri afirmaba pertenecer a los *corsarios*, es decir, a aquellos actores que no sólo tenían conciencia de la profesión que ejercían, sino que poseían también la *virtus* (es decir, la técnica) que los diferenciaba de los *piratas*, es decir, los simples bufones que no sabían reconocer la diferencia, y por tanto no podían medir la distancia, entre ser bufón y fingirlo¹⁰³.

El de la búsqueda de la dignificación del oficio por parte de los propios actores es un proceso al que se asiste en la Italia del Renacimiento, y que se muestra cercano al que se desarrolla después en España y que desembocaría en la fundación de la Cofradía de la Novena y de un gremio para los actores. A pesar de que todos los actores profesionales, hombres y mujeres, formasen parte de este gremio, la consecución de la honorabilidad para la mujer, desempeñando este oficio, era una cuestión, como hemos visto, mucho más espinosa, en su caso, que en el de sus compañeros varones.

non sono in tutto critici ne affatto balordi, (Venezia, Marco Ginammi 1634), *apud* E. Rodríguez Cuadros, *Ibidem*, pp. 14, 87-88.

¹⁰² Lo mismo hará el actor de *La Commedia dell'Arte* Flaminio Scala en el prólogo a su obra *Il finto marito* (Venezia, 1619).

¹⁰³ “Qual è colui così sciocco che non sappia chè differenza sia dall'esser al fingere? Il buffone è realmente buffone; ma il comico, che rappresenta la parte ridicola, finge il buffone... Il comico è una cosa e il buffone è un'altra: buffone è colui che non ha virtù e che, per avere una natura pronta e sfacciata, vuol vivere con mezzo di quella”, *La Supplica ...*, *apud* E. Rodríguez Cuadros, *La técnica del actor español en el Barroco...*, *op. cit.*, pp. 156-57. Para la explicación de la metáfora utilizada en la *Supplica* por N. Barbieri (corsarios y piratas), remito a R. Tessari, *La Commedia dell'Arte nel Seicento. “Industria” e “arte giocosa” della civiltà barocca*, Firenze, Ed. Olschki, 1969. Véase también, S. Ferrone, *Attori, mercanti, corsari. La commedia dell'arte in Europa tra Cinquecento e Seicento*, Torino, Einaudi, 1993.

2.2. El ámbito de procedencia social de la actriz

Como ya señalamos anteriormente, al igual que sucedía en otros oficios en la época, y sobre todo cuando la profesión teatral se consolidó como tal, en la mayor parte de los casos el oficio era algo que se solía heredar. Es decir, que alguien que había nacido en el oficio y era, como en la época se llamaba, “hijo o hija de la comedia”, podía optar más fácilmente a iniciarse en él. Muchas de las actrices que constituyen el objeto del presente estudio eran, de hecho, “hijas de la comedia”, es decir, procedían del ámbito teatral ya que sus padres (o al menos uno de ellos) o sus familiares cercanos (tíos, hermanos mayores, etc.) ejercieron como profesionales de la escena. A estas actrices hay que sumar aquéllas que no parecen proceder de una familia vinculada a la actividad teatral, bien porque la documentación no lo indica claramente —lo cual no significa necesariamente que no procediesen del ámbito teatral—, bien porque tenemos clara constancia de que sus padres, o familiares, se dedicaran a otros oficios, como veremos a continuación.

¿Qué información arrojan los documentos conservados sobre el ámbito de procedencia social de la actriz? Hay que adelantar que los documentos no siempre nos ofrecen la información que quisiéramos. Aún así, con los datos que tenemos, trataremos de llevar a cabo algunas reflexiones.

2.2.1. El acceso a la profesión desde fuera de la profesión: huérfanas, expósitass, criadas, esclavas y cortesanass

A pesar de que el legado del oficio de padres a hijos era lo más habitual, y prueba de ello son las sagas familiares de actores que se van consolidando durante el siglo XVII, entre los pocos datos biográficos con los que contamos sobre el origen y procedencia de los actores de la época que no parecen estar vinculados a una familia o entorno teatral¹, podemos documentar la adopción de la profesión por parte de algunas mujeres que procedían de otros oficios u otros entornos familiares, generalmente humildes.

La principal fuente que ofrece noticias sobre el origen de las actrices o que nos consigna algún dato sobre sus vidas antes de llegar a pisar las tablas es la *Genealogía*, aunque no es la única que hemos tenido en cuenta, ya que se contempla el conjunto de fuentes vaciadas en el *Diccionario biográfico de actores*; pero siendo la obra que más noticias relacionadas con el origen y procedencia de tal o cual actor (y actriz en nuestro caso) nos ha proporcionado, es la más citada en el presente apartado.

De todos los casos de actrices de las que se conservan datos sobre su origen y de las que sabemos que no estaban vinculadas a una familia de actores, contamos con tan sólo tres casos en los que, según sabemos, procedían de un ámbito social acomodado. No es éste obviamente el origen más habitual, considerada como estaba socialmente la profesión, lo cual justifica, de hecho, como al carecer la misma de una dignidad moral o intelectual ampliamente reconocida en la sociedad de la época, la procedencia social de las actrices vinculadas a una familia hidalga o acomodada sea insignificante numéricamente hablando, así como se puede constatar también en el caso de los actores vinculados a este mismo ámbito.

Los tres casos de actrices que sabemos que procedían de un entorno social acomodado son los de: María Pinilla, María Teresa y Fabiana (de) Laura. La primera de ellas, María Pinilla, nació en Argamasilla de Calatrava (Ciudad Real). La *Genealogía* refiere que “hera de familia mui noble y conocida” (G, 325-26)². Aunque no tenemos constancia del período en que María Pinilla ejerció como actriz, es probable que su actividad sea fechable

¹ De hecho del total de las actrices documentadas como activas durante los siglos XVI y XVII (alrededor de 1.350) de tan sólo 40 de ellas se conservan datos que nos dan alguna información con respecto a su origen y de las que no consta que procediesen o no estuviesen vinculadas, por lo menos de forma clara, a una familia de actores o un entorno relacionado con el oficio teatral.

² A pesar de que no se le otorgue entrada principal en la *Genealogía*, ya que los datos biográficos de esta actriz son recogidos bajo la entrada del marido, el actor y músico Ignacio Francisco Hidalgo, sabemos que María Pinilla ejerció como actriz, tal como indica el propio autor de la *Genealogía* al afirmar que “hiço quintas damass” (G, 326).

en la segunda mitad del siglo XVII, ya que su cónyuge desarrolló su actividad en esta época³. De la segunda actriz, María Teresa, sabemos que era el fruto de una relación ilegítima, siendo hija de “doña Francisca de Barros y de don Julian Rubio” que la habían tenido “fuera de matrimonio”. Su madre, doña Francisca de Barros, pertenecía a una familia acomodada, ya que era “muger de cualidad en Galicia”⁴ y estuvo casada en La Coruña con don Francisco Sanjurjo, Señor del Grajal⁵, al enviudar se casó por segunda vez con Fernando de Arach, capitán “reformado”⁶ (G, 563). Respecto a la tercera actriz, Fabiana (de) Laura, la *Genealogía* relata que

fueron sus padres don Mathias Andres de Esclaua, doctor de medicina de la misma ciudad, y doña Saluadora Hurtado [...]. Don Mathias [...] Mendoza y Esclaua, descendiente de Cordova, fue letrado y casó con doña Salbadora Hurtado por ser mui hermosa, y, aunque de buen linage, hixa de un boticario, por lo que se disgustaron con el sus parientes, que los mas eran veinte y quatros de Granada⁷, y haviendose perdido y sin comueniencias, en una peste que ubo se aplicó a ser medico (G, 513-14).

La importancia del origen familiar de Fabiana (de) Laura es confirmada por la misma *Genealogía* la cual, al dar noticia de los hijos de Don Matías Andrés Mendoza, recuerda que una de sus hijas, hermana de Fabiana “casó con un cauallero portugues llamado N. Silueira que tubo dos hixas, la huna monja y la otra casó con un hombre que, pretendiendo un puesto mui honorifico en la Ynquisicion, se valió de los papeles del abuelo de su muger por ser de mucha extimacion” (G, 514).

Aunque no sean siempre demasiado precisas las alusiones a un familiar es evidente que la *Genealogía* vincula a estas tres actrices con un entorno de clase media acomodada —quizá de familia hidalga, de la que procedieron también algunos de los actores varones de la época—, y por ello de cierto reconocimiento social. Hay que destacar también que aunque sólo de una de ellas (Fabiana (de) Laura), se conserva la fecha de inicio de su actividad,

³ La muerte de Ignacio Francisco Hidalgo se hacía constar en 1711 en la Carta de Difuntos de la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena, mientras que María Pinilla murió de repente de sobrepeso en fecha que no se precisa en la *Genealogía* (G, 325-26).

⁴ “Calidad: Se llama la nobleza y lustre de la sangre: y assi el Caballero ò hidalgo antiguo se dice que es Hombre de calidad” (DAU, 67b).

⁵ “Grajal: Quizás se refiere a alguien vinculado a los marqueses de Grajal cuyo castillo, construido a mediados del s. XVI, estaba situado en Grajal de Campos en la provincia de León, en la Tierra de Campos, *Gran Enciclopedia Larousse*, Barcelona, Planeta, 1979, t. V, p. 341.

⁶ “Reformado: Usado como sustantivo, se toma por Oficial Militar, que no está en actual ejercicio de su empleo” (DAU, 537b).

⁷ “Veinticuatro: Regidor de ayuntamiento en algunas ciudades de Andalucía, según el antiguo régimen municipal”, *Diccionario de la Lengua Española*, op. cit., p. 1370.

pensamos, como ya hemos apuntado, que también las otras dos actrices debieron de ejercer su oficio en la segunda mitad del siglo XVII. Su acceso a la profesión teatral en la segunda mitad del siglo, podría tener relación con su misma procedencia social, es decir, se producía en un momento en que la profesión iba adquiriendo aquella dignidad que le había sido denegada, en mayor medida, a principios del siglo XVII, y en que, por tanto, la presencia de la mujer en escena comenzaba a ser algo — aunque no del todo— asimilado.

Por los datos que proporciona la *Genealogía* sabemos también que otras actrices que estuvieron en activo durante el siglo XVII no procedían del mundo teatral, es decir, que sus padres no eran actores, o no consta que lo fueran. En algunos casos la misma *Genealogía* lo explicita claramente: es el caso de la actriz María (Manuela) Navarro, de la que se recoge que no era “hija de la comedia” (G, 519), o de María de Quiñones, apodada *la Mala*, de la que igualmente se indica que “no era de la comedia” (G, 436), o el de Jerónima (de) Morales, de la que la *Genealogía* señala que “era fuera de la comedia y no de los Morales que a hauido en ella” (G, 107)⁸. En otros casos, ningún dato se ha conservado sobre la actividad de su familia, lo cual nos induce a pensar, por lo tanto, que no debieron de llegar a la profesión a través de una familia de actores. Sin embargo, el que no se conserven noticias que vinculen a sus padres con la actividad teatral, no significa necesariamente que no tuvieran relación con ella, ya que podían ser actores quizás de la legua, de menor categoría dentro de la profesión, vinculados a ésta por oficios cercanos o que practicaban en contacto con los actores. Éste pudo ser el caso, por ejemplo, de la gallega Inés Bermúdez, de la que sabemos que era hija de Domingo Bermúdez y Andrea García. Aunque en ningún momento la *Genealogía* hace referencia al oficio desempeñado por sus padres —y hermanos—, suponemos que éstos debían de estar vinculados a la actividad teatral, según indica esta misma fuente en el único dato biográfico que de Inés Bermúdez y su familia nos restituye, según el cual:

Estando [en 1689] en La Coruña la compañía de Joseph de Mendiola, autor de comedias, tubo él y demas representantes de dicha compañía noticia de esta muger [Inés Bermúdez], que por lo vien que cantaua yba a barios lugares con las capillas de los musicos a cantar, y la dauan su porcion como si fuera musico. Solicitaronla para que entrase en la compañía, como con efecto entró y representó todo el tiempo que estuvo en la compañía en La Coruña y queriendo que prosiguiese en este exercicio propuso que admitiesen en la compañía a su padre y hermanos y huiendolo

⁸ Es poco probable que esta frase quiera decir que Jerónima (de) Morales no fuera actriz. Prueba de que lo fue no es sólo el hecho que en la *Genealogía* se le otorgue entrada principal (G, 406), sino que otros datos recopilados en el *Diccionario biográfico de actores* dan constancia de su actividad teatral (LL1, 185; F, XXXV, 10-11).

repugnado por algunos motivos se quedó en la Coruña, y después se pasó a Santiago (G, 563).

Un entorno de familias que ejercían oficios humildes es el panorama que dibujan mayoritariamente los documentos. De hecho, entre los datos con los que contamos sobre el origen de algunas actrices, y aporta la *Genealogía*, sabemos que algunas de ellas eran hijas de personas adscritas al servicio doméstico (criados), y por tanto pertenecientes a una de las categorías sociales y económicas más bajas de la jerarquía estamental de la época⁹, como lo eran Bernarda y María Ramírez, hijas de Catalina de Flores, criada de los actores Mariana (de) Guevara (Varela) y Bartolomé de Robles (Su, 18-19, 74; G, 428), o Francisca (López), conocida como *Guantes de ámbar*, cuyo padre prestaba servicio, en calidad de criado, al duque de Nájera (G, 419)¹⁰.

Además de estas actrices de origen humilde, tenemos documentadas otras que eran hijas de artesanos¹¹, como Ana de la Rosa que era hija de un carpintero (G, 552) o la actriz Ana María, conocida como *la hija del lapidario*¹², probablemente porque su padre se dedicó a este oficio (G, 447)¹³; o como Mariana Engracia “a quien llaman *la Balonera*”, apodo que

⁹ Al final de este capítulo ofrecemos el Apéndice “El entorno social de la actriz” en el que incluimos el Apéndice 1 “Actrices documentadas cuyo acceso a la profesión se produjo desde fuera de la profesión” en el que recogemos a todas aquellas actrices de las que no tenemos constancia de que procedieran familiarmente del mundo teatral. De cada una de ellas indicamos el nombre de pila y apellido, el entorno social de procedencia y el oficio al que se dedicaban los padres, o algún familiar, cuando tenemos constancia de ello. Hay ocasiones en que sabemos que una actriz no procedía de una familia de actores porque la *Genealogía* lo testimonia, aunque no dé otros detalles sobre su origen. Hemos incluido también a estas actrices en el Apéndice antes mencionado, aunque en el apartado correspondiente a su entorno social hemos señalado esta circunstancia con interrogantes (¿?)

¹⁰ Para un análisis sobre los diferentes oficios en la sociedad de la época, en particular el de criado, remito al estudio de M. Herrero, *Oficios populares en la sociedad española de Lope de Vega*, Madrid, Castalia, 1977, en particular al cap. I: “Una profesión cortesana: el servicio doméstico”, pp. 23-88. Véase también B. Bennassar, *La España del Siglo de Oro*, (1983), Barcelona, Crítica, 1994, espec. pp. 184 y ss.

¹¹ El esquema (categorías sociales) en el que en parte nos hemos basado es el ofrecido por D. R. Ringrose el cual, al realizar su estudio sobre Madrid y su economía entre mediados de 1500 y 1800, ofrece un cuadro en el que aparece la distribución ocupacional en la ciudad entre 1600 y 1663. El cuadro da muestra de las siguientes categorías: “Gobierno y Casa Real; Títulos y caballeros; negocios y profesiones liberales; industria de servicios; industria y comercio alimentarios; artesanos y trabajadores cualificados; varios y sin indicar”. Este esquema trata de dar muestra de la estructura económica que surgía en Madrid en aquel período, aunque de él están ausentes las mujeres, los criados y los trabajadores sin cualificar, que de hecho la mayoría de las veces tampoco aparecían en los catastros, D. R. Ringrose, *Madrid y la economía española, 1560-1850: ciudad, corte y país en el Antiguo Régimen*, (1983), Madrid, Alianza Editorial, 1985, pp. 112-13.

¹² “Lapidario: El que trabaja y labra las piedras preciosas, ò tiene conocimiento de ellas” (DAU, 362a).

¹³ La única noticia que se conserva de esta actriz es probablemente fechable en 1627 (Be, 300), es decir, cuando parece haberse representado la *Loa con que empezó en la Corte Roque de Figueroa*, de Quiñones de Benavente, en cuyo reparto la actriz aparece (G, 447). Aunque en la copla que en la *Loa* se le canta a la actriz cuando sale al escenario, se la indica como “La hija del *Lapidario*”, no parece que esta actriz sea la hija del actor y autor Miguel (Domingo) de Salas, apodado *el Lapidario*, ya que de este actor poseemos noticias sólo a partir de 1690 (FM, 124). La relación de parentesco entre los dos actores es una mera suposición de Shergold y Varey los cuales establecieron dicha relación de parentesco en los índices de la *Genealogía* —indicando en la entrada de Ana María que era “hija de Miguel de Salas” (G, 591)—. Los hispanistas ingleses creyeron, de

se le dio por aderezar “valonas en Madrid” junto con su madre (G, 480)¹⁴. A ellas añadimos las que pertenecían a la pequeña burguesía¹⁵, sobre todo la ligada al comercio alimentario que encontró su auge en las ciudades de la época¹⁶. Así por ejemplo sabemos que la actriz Antonia Baldira era hija de un hornero valenciano (G, 446); Jerónima de Burgos era, según supuso González de Amezúa, hija de un pastelero de Valladolid (Ep, II, 288-89)¹⁷ y el padre de Mariana de León, Gabriel Alonso de León (G, 194), era un vendedor napolitano de aguas y mistelas en la Casa de Comedias de Mallorca, y tuvo con su mujer, la valenciana Juana de Mora, una botillería¹⁸ en la calle de la Mar en Valencia (G, 501).

Algún familiar de estas actrices pertenecía a la que Ringrose define la “industria de servicio”¹⁹, siendo cirujano, como en el caso del hermano de Juana Bautista de León (MaM, 567), mientras que las madres de otras actrices eran lavanderas, como lo era, por ejemplo, la de las hermanas Ana de Barrios y Gracia de Velasco (G, 368), y la madre de Francisca (López) antes citada (G, 419). Otras podrían presumir de tener un padre “capitan”, como podía hacerlo la actriz Jerónima del Río (G, 436).

La mayoría de las noticias que poseemos sobre estas actrices apuntan, sin embargo, como decíamos, hacia un entorno social humilde, como se evidencia por la procedencia de algunas de ellas y queda reflejado en el oficio que desempeñaban sus padres naturales, o en su ausencia, algún familiar cercano. Otras veces los datos biográficos que de ellas poseemos, apuntan en el mismo sentido, especialmente en los muchos casos de aquellas actrices cuyos

hecho, que la palabra *Lapidario*, presente en el soneto bajo la entrada de la actriz, se refería al apodo de Salas (G, 447). En vista de lo dicho, parece evidente que dichos hispanistas se equivocaron.

¹⁴ Para los apodos relacionados con el oficio que los actores desempeñaron con anterioridad a la actividad teatral, o para aquéllos relacionados con la ocupación ejercida por alguno de sus familiares, remito a mi artículo titulado “Los apodos de los actores del Siglo de Oro: procedimientos de transmisión”, *Scriptura*, 17 (2002), pp. 293-318, espec. pp. 305-06.

¹⁵ Sobre esta categoría social, y en particular sobre la burguesía mercantil en la España y la Europa del período, así como sobre la jerarquía estamental de la época, es interesante el estudio realizado por P. Molas Ribalta, *La burguesía mercantil en la España del Antiguo Régimen*, Madrid, Cátedra, 1985 y la recopilada por L. M. Enciso Recio en *La burguesía española en la Edad Moderna. Actas del Congreso Internacional sobre la Burguesía Española en la Edad Moderna (Madrid y Soria, 15-18 de diciembre de 1991)*, Valladolid, Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico, 1996, 3 vols., t. III.

¹⁶ Entre los profesionales que se dedicaban al comercio urbano de los comestibles en la España del siglo XVII, Herrero incluye a los pasteleros, los taberneros, los bodegoneros y a los vendedores ambulantes, entre los cuales destaca a los aguardenteros, los chocolateros y los despenseros. Remito al cap. II “Un comercio urbano: los comestibles”, en *Oficios populares en la sociedad española de Lope de Vega*, *op. cit.*, pp. 91-182.

¹⁷ Entraban entre los profesionales del horno de la España del XVII los pasteleros, los reposteros y los panaderos, con establecimientos fijos, a los que se añadían los vendedores ambulantes o al aire libre de pequeños manjares. Los pasteleros, en particular, tenían una gran importancia en el comercio urbano de 1600, ya que eran productores de un manjar de consumo habitual y extendían sus actividades a sectores de importancia capital como la confitería, la panadería y el comercio de la carne, *Ibidem*.

¹⁸ “Botillería: Antiguamente según Covarr. significaba la despensa de los Señores, en que se guardaban y aderezaban las bebidas; pero oy está reducida à aquel sitio público, donde se hacen bebidas compuestas y heladas para vender, que muchas suelen ser en las mismas casas de los Señores, por tener este trato sus Repostéros, que así se llaman oy los que antes se llamaban sus Botilléres” (DAU, 662b).

¹⁹ D. R. Ringrose, *Madrid y la economía española, 1560-1850: ciudad, corte y país en el Antiguo Régimen*, *op. cit.*, p. 112.

padres, a todas luces sin medios para mantenerlas, trataron de asegurarles la supervivencia y las entregaron, siendo pequeñas, a alguien de la profesión teatral, es decir, a alguien que contaba con una situación económica más estable, para que las mantuviera adoptándolas o proporcionándoles un oficio (por ejemplo en calidad de criada). A un entorno humilde apuntan también aquellos casos de actrices que sabemos que procedían de una situación de marginalidad y que fueron, por ejemplo, abandonadas por sus padres naturales y acogidas en hospicios. Gracias a que fueron mantenidas por actores, adoptadas por ellos o que trabajaron a su servicio como sirvientas (durante un período de tiempo), muchas actrices de la época no sólo lograron sobrevivir a una inmediata situación precaria, sino que, con el tiempo, tuvieron la posibilidad de acceder al oficio teatral, pisar el escenario y convertirse, a su vez, en profesionales de la escena.

2.2.1.1. Huérfanas y expósit

Entre los datos con los que contamos sobre el origen de las actrices objeto de nuestro estudio, tenemos constancia explícita de que algunas de ellas fueron criadas o adoptadas por profesionales de la escena, siendo una práctica muy común entre éstos, como en muchas de las categorías sociales de la época, la de hacerse cargo de pequeños que no podían contar con una situación económica y social favorable, bien porque sus padres, no pudiendo mantenerlas, las habían entregado a estos profesionales para que se hicieran cargo de ellas, bien porque por estas mismas razones dichas niñas habían sido abandonadas, haciéndose cargo de ellas en estos casos las casas de acogida, a las que eran destinadas, en su mayoría, también las pequeñas huérfanas que no podían contar con apoyos familiares¹. La fuente que nos restituye estos casos es, una vez más, la *Genealogía*, la cual, al referirse a ellos, utiliza fundamentalmente dos verbos, el verbo “criar” y el verbo “prohijar” o su sinónimo “adoptar”².

Así, por ejemplo, sabemos que María de la Novena era “hija adoptiva” de Pedro García de Salinas (G, 548) y que a Juliana (de) Candado la “prohijó Luis Candado de quien tomo el apellido” (G, 49). En otros casos en la *Genealogía* se utiliza el verbo “criar”. Así, por ejemplo, de la actriz María de los Reyes se refiere que “no se saue quien fueron sus padres y la crio Juana de los Reyes que fue autora, de quien tomo el apellido” (G, 471), y se señala que también a Manuela de Sierra “la criaron [el actor] Bernardino de Sierra y su muxer Leonor” (G, 488). Entre los diferentes significados que el verbo “criar” tenía en la época, además de “nutrir, alimentar, como hacen las Madres ò Amas, que dán el pecho, y nutren à alguna criatura” (DAU, 657b), adquiría también el significado de “educar, instruir, dirigir, amaestrar y enseñar”(DAU, 657b), y es más que probable que en esta última acepción se emplee en la *Genealogía* para referir la función que debieron de desempeñar aquellos actores que, según afirma, “criaron” a estas pequeñas-futuras actrices y se hicieron cargo de ellas en un momento determinado. Otras veces la *Genealogía* utiliza el verbo “criar” y el verbo “adoptar” como sinónimos. Esto resulta evidente en aquellas ocasiones en las que utiliza ambos verbos (“criar” y “prohijar”) para referirse a un mismo caso. Así lo

¹ Remito al Apéndice 1 “Actrices documentadas cuyo acceso a la profesión se produjo desde fuera de la profesión” al final de este capítulo en el que se incluyen sus nombres y apellidos, así como su condición de “adoptadas o criadas” por profesionales de la escena.

² El verbo “prohijar” era sinónimo en la época de “adoptar”, tal como se especifica claramente en el *Diccionario de Autoridades*, en el que se indica que “prohijar” significa “Adoptar y declarar por hijo al que lo es de otro naturalmente” (DAU, 398a).

hace, por ejemplo, al relatar la historia de la actriz Esperanza Labraña. En la entrada correspondiente a esta actriz, la *Genealogía* indica que “la crio Domingo de Labraña que fue autor y Ginesa de [espacio en blanco] su muger” (G, 515), mientras que en la entrada de Domingo Labraña indica que éste y su mujer “prohijaron vna hija que se llama Esperanza Labraña” (G, 173). Ambos verbos vuelve a emplear en el caso de la actriz huérfana Ana de Barrios, de la que afirma que fue criada por el actor Jacinto de Barrios (G, 368), para luego indicar, en otro lugar de su obra, que este mismo actor “prohijo por hija suia a Ana de Barrios” (G, 296).

La documentación parcial con la que contamos en el caso de las actrices y el hecho de que en la *Genealogía* se utilice, en más de una ocasión, el verbo “criar” como sinónimo del verbo “prohijar”, no nos permite discernir siempre cuándo la crianza de una pequeña por parte de los actores se tradujo en una adopción legal, con las repercusiones y beneficios que el hecho de adoptar implicaba. La acción de adoptar, de hecho, a diferencia del simple acto de criar, en ella implícita, exigía algunas “condiciones y calidades” señaladas a nivel jurídico, tal como se especifica en el mismo *Diccionario de Autoridades*, cuando se ofrece la definición de “adopción”, que es “el acto de recibir, ò admitir por hijo à alguno, que naturalmente lo es de otro de la qual acción se dice que imita à la naturaleza, y por esso requiere en el derecho algunas condiciones y calidades señaladas en él” (DAU, 90b). Además, el hijo adoptivo “adquiere por este título derecho à la hacienda del padre, y se llama por el mismo hijo adoptivo” (DAU, 91a, entrada del adj. “adoptivo/va”)³.

Sin embargo, si en la teoría el derecho a la herencia distinguía la adopción de la simple crianza, en la práctica nada podía impedir que un pequeño criado por otros pudiese recibir en herencia sus bienes, sobre todo cuando los que lo criaban no tenían hijos naturales. Nos da constancia de ello la propia *Genealogía*, cuando relata el caso de la actriz María Laura (cuyo “propio nombre es Maria Theresa”), que según sus palabras, “es hixa de Granada y la tubo y crio en su casa doña Gertrudez [*sic*] de Eslaua”, la cual dejó a María Laura “su hazienda y caudal” (G, 419). Creemos por lo tanto que no siempre en la práctica se podía distinguir claramente cuándo la crianza de una pequeña correspondía a una adopción legal. Aunque se trate de un caso tardío respecto al período que estudiamos (1714), resulta indicativo en este sentido el caso de la actriz Juana de San José, que recoge la propia *Genealogía*. Según se relata en esta fuente, Juana de San José, de padres desconocidos, fue

³ Véase, M. T. López Beltrán, “El prohijamiento y la estructura oculta del parentesco en los grupos domésticos malagueños a finales de la Edad Media e inicios de la Edad Moderna. (Aportación a su estudio)”, en M. B. Villar García (coord.), *Vidas y recursos de mujeres durante el Antiguo Régimen*, Málaga, Universidad de Málaga, 1997, pp. 49-77, espec. p. 49.

sacada, siendo niña, de la Inclusa de los Niños de San José de Valladolid por los actores Fernando de Mesa y su mujer Ana de la Rosa. Sin embargo,

habiendo muerto en Granada Ana de la Rosa acudieron vnos ministros de justizia a casa de Fernando de Mesa queriendole poner embargo en sus bienes alajas y querian sauer si aquella muchacha hera hija o prohijada o lo que era. Biendo esto Juana llamó aparte a Fernando y le dijo: «Padre (que asi le llamaua), estos ministros no bienen si no es solamente a sacarnos dinero, y se remedia si quiere vsted casarse conmigo». Pareziolle bien el adbitrio a Fernando y consintiendo en ello y diziendoselo a los ministros delante de ellos y siendo testigos se dieron las manos y quedo ajustada la boda... (G, 564).

En otro lugar de la propia *Genealogía*, al referir este caso, se apunta que Juana de San José fue “criada” por los dichos Fernando de Mesa y Ana de la Rosa (G, 553). Pese a este dato, y al hecho de que la misma Juana se dirigiese a Fernando de Mesa llamándole “padre”, indicios que inducen a pensar que debió de ser adoptada por los actores, sin embargo, esto no pareció claro a los ministros de la justicia que necesitaban saber si “aquella muchacha hera hija o prohijada o lo que era”. No era hija de los actores, ya que había sido recogida de la casa de la inclusa, ni, por lo que parece, fue su prohijada, ya que ambos no tuvieron, como se ha visto, ninguna dificultad (e impedimento) en contraer matrimonio.

El caso de Juana de San José, así como el de María Laura antes mencionado, y otros que veremos, y el mismo hecho de que en la *Genealogía* se usen muchas veces como sinónimos el verbo “criar” y el verbo “prohijar”, como se ha dicho, nos permite suponer que en la práctica la crianza de algunas actrices, por parte de los actores, debió de traducirse en una adopción *de facto*.

Perry apunta un fenómeno curioso por lo que respecta la adopción: la mayoría de los padres adoptivos eran artesanos, motivo por el que estaban muy interesados en adoptar a los pequeños, de los que apreciaban sobre todo el valor potencial de su trabajo, fuera o dentro de las paredes domésticas⁴. A los pequeños adoptados, como a los naturales, se les instruía transmitiéndoles unos conocimientos, de modo que la adopción se convertía en un modo de perpetuación de un oficio. En este sentido, adquiere, pues, una relevancia especial la significación del verbo “criar” en la acepción de “educar, instruir, dirigir, amaestrar y enseñar” (DAU, 657b) que antes hemos apuntado, y que refuerza la idea de que las pequeñas

⁴ M. E. Perry, *Ni espada rota ni mujer que trota (Mujer y desorden social en la Sevilla del Siglo de Oro)*, (1990), Barcelona, Crítica, 1993, p. 159.

criadas por actores, con el tiempo, pudieron recibir el mismo trato y beneficios, que las legalmente adoptadas. En este sentido, nos parece acertado el significado que de la palabra “criado” ofrece M. C. García Herrero, quien, refiriéndose a la sociedad zaragozana bajomedieval, señala lo siguiente:

El verbo *criar* y su voz derivada, criado, poseen en los documentos zaragozanos del Cuatrocientos un especial y originario significado que perderán posteriormente y que diferencia el concepto de mero servicio. El uso de la palabra criado/a es restringido y se emplea en aquellos casos en los que los amos o señores han intervenido activa y conscientemente (con frecuencia también contractualmente) en el proceso formativo del niño o de la niña colocados bajo su mando o “gobierno” desde edad muy temprana. Las obligaciones que los amos asumen con respecto a las mozas serviciales o sirvientas, por muy jóvenes que sean, se limita en principio a tratarlas bien, mantenerlas y entregarles el dinero acordado como soldada cuando finalice su contrato. Sin embargo, las responsabilidades que se adquieren en el caso de las criadas son mayores, pues los amos se comprometen a educarles y proporcionarles una dote y un marido idóneo cuando llegue el momento de contraer matrimonio⁵.

Y efectivamente en este sentido creemos que el verbo “criar” se puede emplear en los casos que tenemos recogidos y que aquí tratamos, y que en este mismo sentido debió de utilizarse este verbo en la *Genealogía*. Además, si pensamos en el ámbito teatral y en el sistema de aprendizaje que regía en él, con un fuerte componente de carácter gremial, es lógico que se produzcan en él crianzas (y adopciones) por parte de algunos actores que, a lo largo del siglo XVII, se hicieron cargo, a nivel económico y personal, de algunas pequeñas a las que transmitieron su oficio aunque probablemente, en un primer momento, valiéndose de ellas como mano de obra barata al emplearlas en el servicio doméstico. Confirma lo que acabamos de decir el caso de la propia Juliana (de) Candado antes mencionado. Pese a que en la *Genealogía* se deje constancia de que Luis Candado adoptara a la pequeña Juliana, es más que probable que la función del actor de hacerse cargo de la pequeña, sólo con el tiempo se convirtiera en una adopción *de facto*, como induce a pensar sobre todo el testamento de la esposa del actor, la actriz Mariana de Velasco, conocida como *la Candada*. Al otorgar sus últimas voluntades, en 1636, Mariana de Velasco se refería a la pequeña Juliana mencionándola claramente como su “criada”:

⁵ M. C. García Herrero, *Las mujeres en Zaragoza en el siglo XV*, vol. I, *apud* M. T. López Beltrán, “El prohijamiento y la estructura oculta del parentesco en los grupos domésticos malagueños a finales de la Edad Media e inicios de la Edad Moderna. (Aportación a su estudio)”, art. cit, pp. 64-65.

Se le dé a Juliana, mi *criada*, por lo bien que yo la quiero, todos los desposos que yo tengo de bestidos [...] mas es mi voluntad que el día que tomare estado la dicha Juliana se le entreguen sus bestidos con más 50 ducados [...] y en el ýnter se esté en compañía de su *amo* [es decir, Luis Candáu] o de mi hixa [Antonia Candáu], conforme la escritura que tengo hecha” (F, XXXV, 8 nota 15)⁶.

La transmisión del oficio teatral a hijas adoptadas o criadas por actores es una muestra más de cómo éstas podían llegar a ser consideradas *de facto* también como hijas naturales. El hecho de ser acogidas en un nuevo hogar les permitió tener una nueva familia y recibir una formación, además de poder contar con una tutela personal. Ésta era importantísima en la consideración que se tenía de la infancia como etapa vital en la que, como bien afirma Dubert García, “al margen de la protección dada por el agregado doméstico, el niño se encuentra desvalido en un mundo en el que la reciprocidad es la norma y en el que su incapacidad para mantenerse hace que su consideración social sea mínima”⁷.

Como ya hemos apuntado, las razones económicas inducían a muchos progenitores de la época a entregar a sus hijos a profesionales de la escena para que se hiciesen cargo de ellos, bien asegurándoles un futuro, con la transmisión de un oficio, bien empleándolos en el servicio doméstico. Para las familias más humildes de la época, de hecho, la crianza de un niño podía constituir una verdadera carga económica, sobre todo cuando a una situación familiar ya de por sí precaria se añadían factores que empeoraban aún más la situación, como por ejemplo, la enfermedad o viudedad de uno de los padres, factores que determinaban su empobrecimiento y marginación, y los obligaban a entregar a sus hijos a otros. Normalmente, si una familia contaba con más de un hijo, siempre prefería ceder a las féminas antes que a los varones. La explicación de esta elección se encuentra, según bien explica Tarifa Fernández, en los valores sociales de las comunidades del Antiguo Régimen y en la mayor consideración, desde un punto de vista social y económico, del varón como patrimonio familiar y potencial mano de obra⁸.

En alguna ocasión, la entrega de las pequeñas a los actores y no a otros profesionales de la época dependía del hecho de que los padres naturales de la pequeña en cuestión estaban vinculados directamente a ellos, por ejemplo, en los casos en los que trabajaban o habían

⁶ *La cursiva es mía.*

⁷ I. Dubert García, *Historia de la familia en Galicia durante la época moderna, 1550-1830: estructura, modelos hereditarios y conflictividad*, Sada (La Coruña), Ediciós do Castro, 1992, pp. 242-43. Para un estudio sobre la infancia remito al fundamental P. Ariès, *El niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen*, (1960), Madrid, Taurus, 1987; véase también M. G. Cava López, *Infancia y sociedad en la Alta Extremadura durante el Antiguo Régimen*, Cáceres, Institución Cultural “El Brocense”, 2000.

servido en sus casas en calidad de criados, un vínculo profesional y humano que a veces era el único con el que podían contar dichos padres, sobre todo cuando a las razones económicas graves que les determinaban a este paso se sumaban otras causas dramáticas que eran, por ejemplo, como ya hemos apuntado, la enfermedad de uno de ellos. Tales debieron de ser las razones que indujeron a Catalina de Flores a dejar a sus dos hijas, Bernarda y María, a los actores Bartolomé de Robles y a su mujer Mariana (de) Guevara (Varela)⁹. Tal como indica Subirá (Su, 18-19) y confirma Cotarelo (CM1, 259), Catalina de Flores era una simple criada (Su, 18) y, según añade la *Genealogía*, era “natural de Medina del Campo y residia en la Corte de Madrid en aquel tiempo desde que pasó a ella la Corte de Valladolid y heran sus padres montañeses” (G, 428). Siguiendo la versión que sobre ella y sus hijas Bernarda y María nos ofrece Subirá, sabemos que Catalina

Durante los últimos años de su soltería ejerció aquellas labores plebeyas en el hogar de unos acreditados representantes, llamados Bartolomé de Robles y Mariana de Valera. Una vez casada la criada de servicio con el buhonero montañés Lázaro Ramírez, le acompañó en sus constantes andanzas por villas, aldeas y caseríos. Tenía ya esta mujer dos niñas de corta edad cuando malparió hallándose de paso en la villa de Santa Cruz, cerca de Ocaña. Regresó entonces a Madrid con su marido. Los fríos y humedades en las inhóspitas carreteras, así como las incomodidades y penurias de tan lamentable peregrinación, ocasionaron una enfermedad que la dejó tullida. Camina durante unos tres meses apoyándose en un palo. En vez de mejorar, aumentó su dolencia, y como se le cargara el humor, finalmente necesitará muletas para ir de un sitio a otro. La maltrecha y desventurada Catalina pedía limosna para sustentarse, y en su devoción por la Virgen del Silencio estableció su puesto de mendicidad a los pies del camarín, solicitando la ayuda de los transeúntes para sentarse o levantarse. Pasando por allí un día los acreditados cómicos Bartolomé de Robles y Mariana de Valera, la reconocieron, le hablaron, la compadecieron ante su desventura y la invitaron a que los visitase para socorrerla. Aún hubo más: aquellos seres caritativos recogieron en su mansión a Bernarda y Ana [*sic*] Ramírez, las dos hijas de la antigua

⁸ Véase A. Tarifa Fernández, *Marginación, pobreza y mentalidad social en el Antiguo Régimen: Los niños expósitos de Úbeda (1665-1778)*, Granada, Universidad de Granada- Ayuntamiento de Úbeda, 1994, p. 174.

⁹ Resulta poco fiable, como ya apuntábamos, el dato ofrecido por la *Genealogía*, según el cual Bernarda Ramírez era hija adoptiva de Catalina: “sacóla de la Ynclusa Catalina Flores, representanta [...], y se la proeio [*sic*, ¿por “prohijó”?]” (G, 384), cuando en otro lugar de esta misma obra se afirma explícitamente que Bernarda era hija de Catalina de Flores y Lázaro Ramírez (G, 428), hecho que documentó Cotarelo, corrigiendo los errores de la *Genealogía*, y después Subirá.

criada de servir. Tenían ocho y dos años, respectivamente. Esos actores las trataron como a hijas propias (Su, 18-19)¹⁰.

Aunque se trata de un caso posterior respecto al período que estudiamos, también resulta significativa la historia de Eufrasia de Salazar (1717) como una muestra más de cómo algunas actrices de la época se hicieron cargo de las hijas de sus sirvientas. La *Genealogía* refiere, de hecho, que Eufrasia de Salazar “fue hija de una criada de Joseph [*sic*, ¿por “Josefa”?] de Salazar por cuió motivo tomo este apellido, y se llamaua su madre Juana, y la dicha Josepha de Salazar la crio y sacó de [*sic*, ¿por “a”?] la comedia...” (G, 566).

Estrictamente relacionado con el factor económico, también el fallecimiento de uno de los padres (o ambos) de la pequeña podía determinar su entrega a un profesional de la escena, sobre todo si quien fallecía era el padre de la pequeña, lo que ocasionaba que ella, así como su madre, perdiera a la vez la protección personal y la estabilidad económica que su progenitor le ofrecía. No eran raros los casos en los que, en situaciones como éstas, la madre de la pequeña, al quedarse viuda, si no contaba con otro apoyo familiar que la amparaba, y si no poseía suficientes recursos económicos, caía fácilmente en la más absoluta pobreza y marginación en una sociedad, como la de la época, en la que las mujeres se encontraban ya *a priori* en una situación de desventaja. Para hacer frente a esta difícil situación, una de las salidas de las que disponían las viudas era la de emplearse como sirvientas, motivo por el que, a menudo, se veían obligadas a dejar su pueblo para dirigirse a la ciudad más cercana para encontrar trabajo. Gracias al servicio doméstico muchas fueron las madres solas (viudas o doncellas) que pudieron sobrevivir sin necesariamente abandonar al hijo que tenían, el cual, en más de una ocasión, era criado por el propio amo al que sus madres prestaban servicio. Dicho amo podía llegar a convertirse, al menos simbólicamente, en el sustituto de la figura paterna del pequeño. Fue éste el caso, por ejemplo, del futuro actor y *autor* Juan Antonio Matías. La *Genealogía* refiere, de hecho, que “le crio [el actor y *autor*] Miguel de Castro, a quien entro a seruir su madre que se llamo Catalina Rosi, por hauer enviudado y quedado pobre” (G, 285).

Otra solución, para las viudas, podía ser la de volver a contraer matrimonio, posiblemente con alguien que dispusiera de cierta estabilidad económica —como podría ser un actor—, representando este matrimonio no sólo la posibilidad de supervivencia personal, sino también la posibilidad de reconstruir una nueva familia y por lo tanto de dar a su propio

¹⁰ Parte de esta historia es recordada también por la *Genealogía* (G, 428) y por Cotarelo (CM1, 259). Este último, al ofrecer el expediente de depuración instruido por el Vicario General de Madrid sobre la milagrosa

hijo un nuevo padre y una posibilidad de futuro¹¹. Fue éste el caso de algunas actrices cuyas madres se casaron con actores o con hombres relacionados con el mundo teatral, los cuales, pues, como si fueran sus padres naturales, las criaron y les transmitieron su propio oficio. Dichos actores son mencionados en la *Genealogía* como “padrastrós” de las actrices, o éstas reciben el apelativo de “hijastras” de los mismos¹². Un ejemplo representativo de actriz, huérfana de padre, que fue criada por un hombre relacionado con la actividad teatral, con el que su madre contrajo matrimonio es la ya citada Mariana de León “a quien llamaban la Mallorquina”. La *Genealogía* cuenta de ella que

era hija de un napolitano llamado Gabriel Alonso de Leon. Este vendía aguas y mistelas en Mallorca en la de [sic] casa de la comedia. Su madre se llama Juana de Mora, natural de Valencia, y despues de hauer muerto Alonso caso Juana con Juan Saez, cobrador y guardarropa, a quien mataron de una puñalada en Zaragoza estando cobrando (G, 501).

Si la madre de Mariana de León se casó con el guardarropa Juan Sáez es porque probablemente el mundo teatral era el entorno más cercano que tenía a su alcance dada la actividad desempeñada por su anterior marido. Aunque no siempre tenemos datos que lo corroboren, podemos suponer que otros casos similares al de *la Mallorquina* fueron los de aquellas actrices indicadas también por la *Genealogía* como “hijastras” de algún actor, o en los casos en los que estos últimos son mencionados como “padrastrós” de las mismas. Estaríamos, pues, ante el caso de actrices cuyos padres naturales habían fallecido y cuyas madres volvieron a contraer matrimonio con un actor que, en la práctica, se encargaría de criarlas, convirtiéndose en su padrastro. Éste podría ser el caso de la actriz Eufrosia María Reina, de la que no tenemos datos tan detallados como en el caso de Mariana de León, pero sí sabemos que la madre “casó en Lisboa con un correbero [sic, “por corredero”] del Correo mayor¹³” (G, 421). Es probable, sin embargo, que la madre de Eufrosia María enviudara y

curación de Catalina de Flores, ofrece, sin embargo, algunos datos que difieren de aquellos presentes en la versión relatada por Subirá.

¹¹ M. T. López Beltrán, “El prohijamiento y la estructura oculta del parentesco en los grupos domésticos malagueños a finales de la Edad Media e inicios de la Edad Moderna. (Aportación a su estudio)”, art. cit, p. 71.

¹² “Padrastro: El hombre casado con mugér que tiene hijos de otro Matrimonio, respecto de los quales se le dá este nombre” (DAU, 72b). “Hijastró/a: Lo mismo que Alnado” (DAU, 155b); “Alnado/da: El hijo, ò hija que trahen los casados al matrimonio, respecto del hombre ò muger con quien le contráhen. Llamanse también Antenádos, ò Entenádos. Una y otra voz vien del Latino *Antenatus*, que quiere decir nacido antes de aquel matrimonio, ò nacido de otra muger” (DAU, 238a).

¹³ Es probable que el oficio de “corredero” corresponda, en este caso, al oficio de corredor o correo de posta, sobre todo si tenemos en cuenta la definición de “Correo mayor” a él relacionado. Según dicha definición, ofrecida por el *Diccionario de Autoridades*, el “Correo mayor” era, de hecho, en la época el “Empléo

que sucesivamente, pues, contrajera matrimonio con el guardarropa Diego Martín, ya que la *Genealogía* se refiere a este último como “padrastra de Eufrosia María de Reyna” (G, 174). Un caso similar pudo ser también el de la actriz Rosolea Ruiz, que figura en esta misma fuente como “hijastra de Juan Ruiz [*Copete*] de quien tomo el apellido por haberla criado y no hauer conozido otro padre” (G, 493).

Aunque no siempre se especifican directamente las causas que determinaron que una de estas actrices fuera criada por un profesional de la escena, al conservarse, en ocasiones, los datos sobre los padres naturales de ellas, que ratifican su procedencia de un entorno humilde, tenemos confirmado cómo el factor económico, unido al factor de marginación social a él asociado, estuvieron en la base de la entrega de estas pequeñas al cuidado de los actores, aunque otro factor importante es, como se ha dicho, el fallecimiento de los padres naturales (o de uno de ellos) de las mismas. De este último caso nos ofrece un ejemplo la historia de las hermanas napolitanas Ana de Barrios y Gracia de Velasco, hijas de un arraez¹⁴ y una lavandera. Su caso, de hecho, introduce la otra variable que determinaba en la época el que algunas familias se hicieran cargo de niñas de corta edad, es decir, el de quedarse huérfanas y no poder contar con un entorno familiar que les garantizara una tutela personal y económica. Es la *Genealogía*, una vez más, la fuente que consigna esta historia, especificando claramente los factores que determinaron que los actores Jacinto de Barrios y Felipe de Velasco decidieran hacerse cargo de las pequeñas Ana y Gracia. Así leemos en esta fuente que

aúia dos niñas en Napoles en el Varrío de Santa Lucia, hijas de un arraez y una labandera, y estando en un balcon de piedra las muchachas con su madre, caio el balcon y se mató la madre y quedaron las hixas sin lesion y hallandose allí Jazinto de Barrios y Phelipe de Velasco, coxieron a estas niñas y las criaron y cada una tomo el apellido de ellos y así se llamaron Ana de Barrios y Gracia de Velasco (G, 368).

Aunque los datos biográficos que poseemos sobre las actrices criadas o adoptadas por actores no siempre hacen explícita la causa por la que fueron criadas o adoptadas por ellos, por todo lo que hemos venido diciendo, suponemos que las razones —o una de las razones— arriba indicadas debieron de inducir a algunos padres, o instituciones encargadas, de la época a dejarlas al cuidado de profesionales relacionados con el oficio teatral. Así, pues,

honorífico que exerce ò tiene persona calificada, y à cuyo cargo esta la disposicion y providencia para el avío y despacho de las postas, assi ordinarias, como extaordinarias” (DAU, 611a).

¹⁴ “Arraez: Patrón ò Maestro de Gabarra, barco, ò otra embarcación. Viene del Árábigo *Raiz*, que significa principal Piloto” (DAU, 399b).

suponemos que una de las razones antes expuestas justificaría, por ejemplo, el caso de la actriz Lucrecia López (Chesa), de la que el único dato que poseemos en este sentido lo ofrece la *Genealogía*, según el cual “la sacó [la actriz] Fauiana Laura mui muchacha de Milan y la crio y despues la caso con Juan Manuel Cano de Mendieta” (G, 558). O explicaría el caso de la antes mencionada actriz María Laura de la que sabemos que “es hixa de Granada y la tubo y crio en su casa doña Gertrudez [*sic*] de Eslaua” (G, 419). En realidad es probable que María Laura fuera huérfana de padres y que fuese entregada a doña Gertrudis porque sus parientes más cercanos no disponían de los recursos económicos suficientes para hacerse cargo de ella. Esto parecen indicar las mismas palabras de la *Genealogía* cuando refiere, de hecho, que una vez que María Laura ya actuaba como actriz, era acompañada por “doña Maria Triana a quien llamaua tia”. No tenemos constancia, sin embargo, de que doña Gertrudis fuera actriz ni de que estuviese vinculada a la actividad teatral, aunque sí podía serlo su cónyuge, de quien sin embargo ni la *Genealogía*, ni otras fuentes recogidas en el *Diccionario biográfico de actores*, nos dan noticias. A pesar de esto, el caso de María Laura no deja de ser interesante ya que es prueba de cómo las pequeñas menos afortunadas de la época podían ser destinadas al cuidado de familias y personas cuya situación económica era más favorable. Tal debía ser la de doña Gertrudis, ya que disponía de una “hazienda y caudal” que dejó a María Laura (G, 419)¹⁵.

Si muchos padres de condición humilde se veían obligados a entregar a sus pequeños a otros con fin de garantizarles la supervivencia y un futuro, en otras ocasiones algunos padres abandonaban temporalmente a sus hijos en centros de acogida, como los Hospitales, para que, una vez recuperada su estabilidad económica, pudiesen rescatarlos. La *Genealogía* nos da constancia de esta práctica cuando, por ejemplo, refiere el caso de la actriz Manuela Chirinos (1705), casada con el actor Matías Tristán, la cual “saco de la casa de San Joseph de Valladolid vna niña para criarla y la trujo a Madrid y a los dos o tres años de hauerla

¹⁵ Eran huérfanas también las actrices Juana (de) Flores e Isabel María, ya que, en contratos diferentes, pero ambos fechados en 1641, con los que se comprometían a representar, hacían constar ser menores de edad, solteras, y que administraban y gobernaban sus bienes por sí mismas, no estando sujetas a patria potestad, ni a tutor, ni a curador (F, XXXV, XL). Así lo hacía constar Juana Flores, aunque sabemos que, por lo menos ella, sí tenía una abuela, María del Castillo que, sin embargo, en ningún documento figura como su tutora. Así cuando en 1641 Juana Flores otorgaba, por sí misma, dicha escritura lo hacía como “representanta, muger soltera que no está sujeta a patria potestad ni a curador de su persona y vienes, aunque menor de 25 años maior de 22, que reji [*sic*, por “rige”] y administra sus vienes y hacienda con su propia persona” (F, XXXV, 123). También Isabel María, al incorporarse, aquel mismo 1641, a la compañía de Antonio de Rueda, firmaba el contrato por sí misma como “muger soltera que ni está sujeta a patria potestad ni a tutor y curador y se gouierña y administra su persona y vienes, aunque menor de 25 años mayor de 21” (F, XXXV, 110). El hecho de estar ya activas en el oficio teatral siendo aún menores de edad, y huérfanas, según parece, podría inducir a pensar que dichas actrices también pudieron ser criadas o adoptadas por actores, aunque los datos de los que disponemos no nos permiten corroborarlo. Por este motivo no las incluimos en el Apéndice 1 “Actrices documentadas cuyo acceso a la profesión se produjo desde fuera de la profesión” presente al final de este capítulo.

sacado bino a buscarla el padre de la niña que le agradezio mucho el trauajo de la crianza”. Sin embargo, sabemos por la propia *Genealogía* que “enuiudo en este tiempo Manuela Chirinos y el padre de la criatura se lleuo a su lugar a la Manuela con la niña y la entrego su hazienda, y está con muchas combeniencias este año de 1721” (G, 546-47).

Sin embargo, no todas las pequeñas fueron rescatadas sucesivamente por sus padres, y muchas fueron las niñas adoptadas o criadas por actores que procedían de estas casas de acogida, las cuales se hacían cargo, en la época, de las pequeñas huérfanas o abandonadas por sus padres, dato que ratifica una vez más el entorno humilde del que procedían algunas de aquellas actrices que fueron criadas y/o adoptadas por profesionales de la escena.

La Casa de San José de Valladolid,¹⁶ la Inclusa de Madrid¹⁷, o los Hospitales públicos¹⁸ en general, difundidos en toda España en el período que estudiamos, servían para recoger y criar a los niños expósitos, es decir, a aquellos que, según explica el *Diccionario de Autoridades*, “han sido echados de sus padres, ò por otra persona à las puertas de las Iglesias, de las casas y otros paráges públicos, ò por no tener con que criarlos, ò porque no se sepa cuyos hijos son” (DAU, 690b).

Larquié ha destacado el alto porcentaje de orfandad existente en la época a partir del estudio de los libros de siete parroquias madrileñas (las de San Martín, San Sebastián, Santa Cruz, Santiago, San Juan y San Gil, San Pedro el Real, y Santa María de la Almudena), en las que se conservan los datos de los niños bautizados durante 1650 y 1700¹⁹. En este período, que coincide con la crisis económica y humana más intensa de la época, de los 97.303 niños bautizados (suma que corresponde al total de los niños bautizados en las siete parroquias consideradas, más los niños registrados que procedían de los alrededores de la

¹⁶ Para un análisis sobre el tema de los niños abandonados de Valladolid, de cuya recogida y crianza se ocupaba la Cofradía de San José desde 1540, remito en particular a T. Egido, “Aportación al estudio de la demografía española. Los niños expósitos de Valladolid (siglos XVI-XVIII)” en *Actas de las I Jornadas de Metodología Aplicada de las Ciencias Históricas*, III, Vigo, pp. 281-96, y “La Cofradía de San José y los niños expósitos de Valladolid (1540-1757)”, *Estudios Josefinos*, 53-54 (1973), pp. 77-259.

¹⁷ “Inclusa: La casa ù hospital donde se recogen y crian los niños expósitos. Parece que se llamó assi por ser la casa en que se encierran, y que contiene estos niños. Llamase assi en Madrid y otras partes, y en otras se llama Cuna, y en otras la Casa de niños expósitos, en otras la Piedra” (DAU, 241b). La Inclusa madrileña nació en 1567 con la fundación de la Cofradía de Nuestra Señora de la Soledad y de las Angustias que a partir de 1572 se ocupó, entre otras acciones benéficas, también de los recién nacidos y abandonados en Madrid y sus alrededores, empeño que llevó hasta 1651, año de su disolución, P. Demerson, “La Real Inclusa de Madrid a finales del siglo XVIII”, *Anales del Instituto de Estudios madrileños*, VIII (1972), pp. 261-72, espec. pp. 261-62.

¹⁸ Desde la época medieval los Hospitales ya eran conocidos como “Casas de Dios” porque daban cobijo y hospitalidad a los peregrinos y viajeros, a los pobres y a los enfermos, a los que asistían a expensas de las rentas del propio Hospital o de las limosnas que recogían, véase M. E Perry, *Ni espada rota ni mujer que trota (Mujer y desorden social en la Sevilla del Siglo de Oro)*, op. cit., pp. 152 y ss.

¹⁹ C. Larquié, “Amours légitimes et amours illégitimes á Madrid au XVIIe siècle (Une approche quantitative)”, en A. Redondo (dir.), *Amours légitimes, amours illégitimes en Espagne (XVIe-XVIIe siècles)*. *Colloque International (Sorbonne, 3-6 octobre de 1984)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1985, pp. 69-100, espec. pp. 71-74.

capital), 2.899 eran ilegítimos (es decir “hijos de solteros, de madre soltera, *de mère inconnue mais dont le père décline sa propre identité...*”, según la definición del propio Larquié²⁰) y 2.933 eran abandonados (es decir “hijos de padres desconocidos, de la piedra, de la tierra, expósitos...”), lo que suma un total de 5.833, y que constituye un 5,99% del total de los niños bautizados. Tanto en el caso de los niños ilegítimos como en el de los abandonados, las parroquias de San Martín y la de San Sebastián, situadas respectivamente al Noroeste y al Sureste de la ciudad, eran las que contaban con las cifras más altas con respecto a las demás parroquias. De hecho, en San Martín, de 38.721 niños bautizados, 1.874 eran ilegítimos (es decir, el 4,83%) y 752 eran abandonados (es decir, el 1,94%); en la parroquia de San Sebastián, de entre los 36.324 niños bautizados, 725 eran ilegítimos (el 1,99%) y 1.829 eran abandonados (es decir, el 5,03%), números elevados si consideramos que en estas dos parroquias se concentraba el número más alto de feligreses pertenecientes a todas las categorías sociales, y no sólo a las más marginales²¹.

A estas cifras hay que añadir aquéllas constituidas por los niños cuyos datos se conservan sólo en parte en los registros de las demás parroquias de la Capital²², y también el abundante número de niños que durante el mismo período fueron abandonados en la Corte y que llegaron a alcanzar, entre 1650 y 1700, un total de 30.938 (es decir, casi 631 niños abandonados al año). De muchos de estos niños tenemos hoy constancia gracias a que sus datos fueron registrados en el libro de la Inclusa de la Capital. De hecho, si tenemos en cuenta estos niños abandonados y recogidos en los registros de la Inclusa, el porcentaje de abandonados e ilegítimos registrado en los libros de las parroquias antes citado aumenta por lo menos en un 75%-80%, de modo que el total de niños ilegítimos y abandonados pasa de 5.833 a 15.100 (lo que constituye el 15,51% del total de los 97.303 niños bautizados y legítimos), un número que, sin embargo, es seguramente inferior al total de los niños que en realidad eran abandonados. De hecho, debemos tener en cuenta también que hubo niños de cuya existencia no queda constancia documental por haber fallecido antes de ser bautizados o de ser entregados a alguna casa de acogida, siendo, en ocasiones, víctimas inocentes de la

²⁰ *Ibidem*, p. 71.

²¹ En la parroquia de Santa Cruz, de los 13.722 niños bautizados registrados, 152 eran ilegítimos y 238 eran abandonados; en la de Santiago, de los 2.998 bautizados, 78 eran ilegítimos y 11 abandonados; en la de San Juan, de 1.364 bautizados, 10 eran ilegítimos y 23 abandonados; en la de San Pedro el Real, de los 1.972 bautizados, 38 eran ilegítimos y 49 abandonados; y en la de Santa María, de los 2.202 niños bautizados, 20 eran ilegítimos y 31 abandonados, *Ibidem*, pp. 71-73.

²² Por ejemplo, en las parroquias de San Ginés o San Justo y Pastor se contabilizan durante este mismo período, respectivamente 234 (de entre los 16.840 bautizados) y 631 (de entre los 24.418 bautizados) niños expósitos.

desesperación paterna que, muy a menudo, encontraba en el infanticidio otra posible solución a su desesperada situación²³.

El número elevado de niños abandonados y recogidos en la Inclusa y en las demás casas y Hospitales encargados de esta función en la España de la época tiene diferentes explicaciones y, a veces, un común denominador: el factor económico precario que determinaba que los padres del recién nacido lo abandonaran. Muchos de los niños abandonados eran el fruto de relaciones ilícitas, hijos de mujeres casadas, viudas, doncellas, o extranjeras (así como esclavas), que no disponían de suficientes recursos económicos, muchas de las cuales, por ello (sobre todo las doncellas), habían dejado sus casas y campos, que no les ofrecían posibilidad alguna de sobrevivir, para ir a la ciudad más cercana y buscar trabajo en el servicio doméstico²⁴. Sin embargo, no siempre su situación mejoraba; al no encontrar un trabajo o al no tener suficientes ingresos, muchas de ellas caían en la pobreza más absoluta, a la que las únicas salidas eran la mendicidad y la prostitución. Esta última era la única solución, a veces, de la que disponían aquellas doncellas que habían sido violadas por sus amos y habían sido despojadas, de esta forma, del bien máspreciado en la época, la virginidad, sin la cual les quedaban pocas posibilidades de casarse, algo que se revelaba aún más difícil si no se poseía, como en su caso, de una dote que aportar²⁵. En una sociedad como la de la época en la que la legislación civil sobre delitos sexuales condenaba con

²³ Remito a A. Tarifa Fernández, *Marginación, pobreza y mentalidad social en el Antiguo Régimen: Los niños expósitos de Úbeda (1665-1778)*, op. cit., especialmente al cap. V “Exposición, pobreza e ilegitimidad. La Cuna y las mentalidades de la época” (pp. 277-334), en el que se hace una reflexión sobre la infancia, el infanticidio y el abandono de los recién nacidos en la época y las razones que los determinaron. Véase también V. Pérez Moreda, *La crisis de mortalidad en la España interior (siglos XVI-XIX)*, Madrid, Siglo XXI, 1980.

²⁴ O. Hufton, “Mujeres, trabajo y familia”, en G. Duby y M. Perrot (eds.), *Historia de las mujeres en Occidente. Del Renacimiento a la Edad Moderna*, (1991), Madrid, Taurus, 2000, 5 vols., t. III, pp. 23-65, espec. pp. 33 y ss. Véase también M. E. Perry, *Ni espada rota ni mujer que trota (Mujer y desorden social en la Sevilla del Siglo de Oro)*, op. cit., pp. 149 y ss. Sobre el tema de la marginación y pobreza como causas del abandono en la época, remito también a J. Rodríguez Molina, “La pobreza como marginación y delito”, en M. D. Martínez San Pedro (ed.), *Los marginados en el mundo medieval y moderno (Almería, 5-7 de noviembre de 1998)*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, Diputación de Almería, 2000, pp. 159-97 y M. Fernández Ugarte, “Los marginados familiares. Los expósitos: el modelo de Salamanca”, en V. Montojo Montojo (ed.), *Linaje, familia y marginación en España (SS. XII-XIX)*, Murcia, Universidad de Murcia, 1992, pp. 127-48; V. Pérez Moreda, “Las circunstancias del abandono”, en *Enfance abandonée et société en Europe, XVIe-XXe siècles. Actes du colloque international organisé par la Società italiana di demografia storica (Roma, 1987)*, Roma 1991, pp. 73-80, y de este mismo autor, “Infancia abandonada e ilegitimidad en la Historia de las Poblaciones Ibéricas”, en V. Pérez Moreda (coord.), *Expostos e ilegítimos na realidade ibérica: do século XVI ao presente. Actas do III Congresso da Associação Ibérica de Demografia Histórica (Braga-Guimaraes, 1993)*, Porto, Afrontamento, 1996, pp. 7-35. Para un estudio estadístico sobre el tema del abandono y sus causas, es interesante el realizado por A. Marcos Martín en “Infancia y ciclo vital: el problema de la exposición en España durante la Edad Moderna”, en *Estudios de Historia Moderna*, Valladolid, Universidad de Valladolid-Secretariado de Publicaciones, 1992, pp. 43-69. Igualmente interesante, aunque referido fundamentalmente a la realidad francesa, es el estudio de J. Sandrin, *Enfants trouvés, enfants ouvriers, XVIIe-XIXe siècles*, Paris, Aubier, 1982.

²⁵ Para el tema de la prostitución, sus razones y sus diferentes manifestaciones en la España de la época, remito al apartado que en el presente trabajo dedicamos a algunos casos de “damas cortesanas” que accedieron al oficio teatral.

mucha más severidad a las mujeres que a los hombres²⁶, el comportamiento moral de estos últimos era juzgado con mayor tolerancia cuanto más elevada fuese su posición jerárquica en la sociedad. El abandono de los recién nacidos se reveló, para algunas de estas mujeres, la única vía de escape. Mujeres solas, que se encontraban sin la protección de un marido, de un padre o de un clan familiar que las apoyara; mujeres sin recursos económicos, mujeres por esto marginadas que vieron en la entrega de sus hijos a las casas de acogida la única posibilidad de salvarles la vida y de salvarse. Sin embargo, también es cierto que a veces la salvación de estos pequeños, si por un lado se traducían en un prolongamiento de su vida, por otro representaba una verdadera muerte social. Dice a propósito Domínguez Ortiz:

Entre todas las modalidades de la marginación la que afectaba a los expósitos era una de las más crueles. No tenía fundamento legal, pero sí una grande resonancia social por la combinación de varios motivos. Aquella sociedad era profundamente religiosa; se basaba en un fuerte sentimiento de la solidaridad familiar, y como todas, tenía, aun sin querer confesarlo, un sentido reverencial de la riqueza. Pues bien, el expósito quedaba al margen de estas tres leyes o tabúes sociales; tenía contra él la sospecha de ser el fruto de una unión ilegítima, de haber sido concebido en pecado; no tenía padres reconocidos, no pertenecía a una familia, y por último, su indigencia era absoluta²⁷.

Las condiciones económicas difíciles en las que se encontraban algunas de las madres que abandonaban a sus hijos, y por tanto las relaciones ilícitas en las que caían por necesidad, eran en realidad el reflejo de crisis económicas (carestías) y sanitarias (epidemias, como, por ejemplo, la peste) más generales, pero cuyos efectos se abatían con más intensidad sobre las clases más pobres de la sociedad, y cuyas consecuencias no sólo se traducían en una mayor pobreza, sino también en un aumento del número de los huérfanos,

²⁶ Recordemos, por ejemplo, que el adulterio se entiende en la época exclusivamente como un crimen femenino. La ley civil condenaba la adúltera a la muerte, mientras que los varones bigamos eran condenados a un breve destierro o a un turno al remo. El único delito sexual al que eran condenados los hombres era el de inducir a sus mujeres a la prostitución, pero no eran condenados los clientes de las prostitutas. Las mancebas también eran condenadas con más severidad con respecto a los hombres que las mantenían. Sobre este tema, desde un punto de vista jurídico, véase, entre otros, E. G. Friedman, “El estatus jurídico de la mujer castellana durante el Antiguo Régimen”, en M. C. García-Nieto Paris (ed.), *Ordenamiento jurídico y realidad social de las mujeres. Siglos XVI-XX. Actas de las IV Jornadas de Investigación Interdisciplinaria*, Madrid, Universidad Autónoma, 1986, pp. 41-53, especialmente las páginas relativas a los “delitos sexuales” (pp. 49-52). Para el tema de las mancebas y las leyes de la época en materia de prostitución, remito al apartado que en el presente trabajo dedicamos a las “damas cortesanías” y a la prostitución en la España del período.

²⁷ A. Domínguez Ortiz, “Los expósitos en la España Moderna: la obra de Antonio Bilbao”, (1983), *apud* M. G. Cava López, *Infancia y sociedad en la Alta Extremadura durante el Antiguo Régimen*, *op. cit.*, p. 199. Este concepto acerca de la consideración social de los expósitos expresado por Domínguez Ortiz ya fue analizado en

de los indigentes y de la gente sin hogar. Domínguez Ortiz ha evidenciado, de hecho, cómo la epidemia que en 1649 se propagó sobre Sevilla costó 60.000 vidas. El hospital de niños abandonados que normalmente solía atender a treinta o cuarenta niños al año, registró en 1659 un total de 340 niños²⁸.

La mayoría de los niños admitidos en las casas de expósitos generalmente no sobrevivía lo suficiente como para llegar a la adopción, al ser los índices de mortalidad en la época casi del 90%, y al producirse la mayoría de las muertes en los primeros meses de vida. Larquié revela, de hecho, que entre 1650 y 1700, de los 949 “includeros” presentes en Madrid, la mayoría (841) tenía una edad comprendida entre pocos días y un mes, y sólo 34 de ellos habían superado el primer año de vida. Para que los que eran acogidos sobrevivieran, los funcionarios de los hospitales de expósitos intentaban proporcionarles madres. Lo primero que hacían después de haberlos bautizado, era contratar a una mujer lactante, generalmente una mujer pobre, que bajo el pago de una cantidad mínima (de aproximadamente 20 reales de vellón al mes)²⁹, amamantaba a los pequeños. La ciudad pagaba el servicio de estas lactantes sólo durante los primeros años de vida del niño, cuyo destino, por lo tanto, dependía de la caridad cristiana de la nodriza, que podía decidir seguir cuidando de él o no. En este último caso la vida del niño abandonado dependía de que otras personas estuvieran dispuestas a adoptarlo o que éstas entregasen limosnas a las casas de acogida³⁰.

Entre los muchos datos recopilados en el *Diccionario biográfico de actores*, contamos con tres documentos significativos que dejan constancia de esta praxis entre los actores o sus familiares. El primero es un testamento, fechado en Madrid el 5 de noviembre de 1650, transcrito por Pérez Pastor. Se trata de las últimas voluntades de Doña Eugenia Luisa de Acuña y Velasco, mujer del actor y *autor* Maximiliano Eustaquio Morales. En su testamento Doña Eugenia Luisa hacía constar, entre otras cosas, que no tenía descendencia, motivo por el que nombraba como sus herederos a “los niños huérfanos de la Inclusa” (PP, II, 141). También al otorgar sus últimas voluntades, en 1610, el *autor* de comedias Jerónimo

1970 por M. Fernández Álvarez en su obra titulada *La sociedad española del Renacimiento*, Salamanca, Anaya, p. 161.

²⁸ Apud M. E. Perry, *Ni espada rota ni mujer que trota (Mujer y desorden social en la Sevilla del Siglo de Oro)*, op. cit., p. 158. En 1558 se constituyó en Sevilla la cofradía y hermandad de Nuestra Señora del Amparo cuyo encargo era el de atender a la crianza y educación de los niños expósitos. En 1627 dicha cofradía se renovó bajo la advocación de San José y la nueva hermandad fue sometida al control del arzobispo y cabildo catedralicio, L. C. Álvarez Santaló, *Marginación social y mentalidad en Andalucía Occidental: expósitos en Sevilla (1613-1910)*, Sevilla, La Junta de Andalucía, 1980, p. 48. De este mismo autor véase también, “La Casa de Expósitos de Sevilla en el siglo XII”, *Cuadernos de Historia, Anexos de la Revista Hispania*, 7 (1977), pp. 491-532.

²⁹ Según indica M. E. Perry, *Ni espada rota ni mujer que trota (Mujer y desorden social en la Sevilla del Siglo de Oro)*, op. cit., p. 159.

Velázquez destinaba parte de sus bienes a los niños más necesitados de Madrid. De hecho, en una de las cláusulas de su testamento, este afamado *autor* disponía lo siguiente: “...mando para Nuestra Señora de la Soledad para el sustento y crianza de las niñas huérfanas que allí se recoxen dos ducados y se paguen de mis vienes. Item mando a los niños expósitos desta villa zinquenta reales y les den luego de mis vienes” (SAGG1, 123).

El último documento con el que contamos es el transcrito por Prota-Giurleo, el cual, aunque se refiere a la realidad napolitana de principios de Seiscientos, da testimonio de la caridad de algunos actores españoles que allí se encontraban ante el abandono de una recién nacida. Cuenta el investigador italiano que en la Nochevieja de 1628, mientras la compañía de Sancho de Paz estaba representando en el teatro napolitano de San Bartolomeo, fue abandonada una recién nacida en la puerta del teatro. Los actores españoles decidieron recogerla y encargarse de ella. Así que unos días más tarde, el 2 de enero de 1628, Sancho de Paz y su mujer Jumara de Sayas la bautizaron en la parroquia de San Giuseppe, la misma iglesia en la que, unos días antes, otros actores de la compañía, Pedro de Salas y su mujer Urbana de León, habían bautizado a su hijo recién nacido. Y fue esta última actriz, Urbana de León, quien también prestó ayuda a la pequeña *esposta*, decidiendo amamantarla. Con estas palabras Prota-Giurleo nos refiere este suceso:

Nella notte di Capodanno 1628, mentre la Compagnia di Sancio de Paz recitava, come abbiamo detto, al S. Bartolomeo, da uno dei servi di scena fu rinvenuta sulla soglia della porta secondaria del teatro, che dava in un sordido vicolo, una creatura nata appena da qualche giorno, ravvolta in miserabili cenci. Era stata deposta proprio lì, perchè fra la folla gioconda e spensierata, che a momenti sarebbe uscita dalla “commedia”, ci fosse stato qualcuno disposto a raccogliere quell’umano relitto, *ex miseria proiectus*. Ma i Comici spagnuoli, fra gridi di meraviglia e parole di tenerezza, non vollero lasciare ad altri il compito di quell’azione buona e gentile, e, come risulta dai registri della Parrocchia di S. Giuseppe, “il due gennaio 1628, i coniugi Sancio de Paz e D. Jumara de Sayas tennero a battesimo una bambina, figlia d’ignoti, abbandonata in istrada, alla quale fu messo nome Jumara Andreana”. Le offrì il proprio latte Urbana de Leon, moglie di Pedro Salas, che pochi giorni innanzi aveva avuto un bambino, battezzato nella stessa Parrocchia col nome di Francesco Antonio (Pro, 99).

³⁰ *Ibidem*.

Si algunos matrimonios de la época, como el formado por doña Luisa de Acuña y el actor Maximiliano Eustaquio, que no tenían descendencia, decidían destinar sus bienes —o parte de ellos— a los pequeños desafortunados de la Inclusa, otros, en cambio, tomaban la decisión de adoptarlos. Sobre todo acudieron a estos orfanatos, los actores que no tuvieron hijos naturales con el propósito de adoptar o criar a una pequeña para enseñarle su oficio, o simplemente para acogerla en sus hogares para mantenerla recibiendo a cambio sus servicios domésticos. Un servicio que, como también hemos apuntado, se convirtió con el tiempo en aprendizaje del oficio teatral, y sobre todo en una adopción *de facto* de la pequeña. Al recoger estos casos, la *Genealogía* indica claramente que se trata de niñas de “padres desconocidos”. Así lo señala en el caso de Juliana (de) Candado cuando afirma que “no se saue quienes fueron sus padres sino que se le prohijó Luis Candado de quien tomo el apellido” (G, 49) o en el caso de la actriz María de los Reyes, de quien confiesa que “no se saue quien fueron sus padres y la crio Juana de los Reyes de quien fue autora, y de la que tomo el apellido” (G, 471)³¹.

Su condición de niñas expuestas vuelve a ser confirmada por las palabras presentes en la *Genealogía* también cuando, al referirse a algunas de ellas, se las define como “hijas de la piedra”³², como sucede en el caso de Manuela de Figueroa, de la que se observa que fue “prohija por Joseph Garzeran y Gabriela Figueroa” y que “tomo el apellido de su madre por no tener padres conozidas [*sic*] pues hera hija de la piedra” (G, 477); o cuando los datos que de ellas recoge —además del hecho de desconocerse la identidad de sus padres naturales— indican claramente que procedían de instituciones encargadas de acudir y recoger a los niños huérfanos, pobres y abandonados, siendo dichas instituciones, como se ha dicho, los Hospitales o la Inclusa³³. Así sabemos, por ejemplo, que Manuela de Sierra “la criaron Bernardino de Sierra y su muxer Leonor. Ygnorase quienes sean sus padres, aunque se discurre ser hija del Ospital de Zaragoza” (G, 488); mientras que Manuela de Torres “se la prohijo doña Leonor de Villanueva y es hija de la Ynclusa. Nazio en Tarancon y es su propio nombre Maria Manuela Rosa de Jesus” (G, 487). Aunque no tenemos constancia de que doña Leonor fuera actriz, sí sospechamos que lo fue su marido, cuyo apellido debía de ser “Torres”, junto al que doña Leonor debió de adoptar a Manuela y a la que su cónyuge

³¹ Aunque según Pellicer fue el comediante Juan de los Reyes quien la crió (P, II, 107-08), probablemente se trata de una lectura errónea de este investigador realizada a partir de la *Genealogía*.

³² “Hijo de la piedra: El expósito que se cria de limosna, sin saberse sus padres. Gozan de las excenciones de hidalgo por privilegio. *Lat. Expositus. Fortunæ infans*” (DAU, 156a).

³³ Larqué indica, de hecho, como la condición de abandonado se especificaba en los documentos de las parroquias de Madrid de la época con la indicación de que los pequeños en cuestión eran de “padres desconocidos”, o eran “hijos de la piedra” o “hijos de la Iglesia”, “hijos de la tierra” o “expósitos”, “Amours

transmitió su apellido, apellido que, de hecho, llevaba la hija natural de doña Leonor, la también actriz María de Torres, la cual coincidió en el escenario varias veces con su hermanastra a la que “llamara [*sic*, por «llamaba»] hermana [...] aunque ai duda que lo fuese” (G, 487).

En otras ocasiones, algunos de los actores que decidieron adoptar o criar a pequeñas abandonadas no sólo lo hacían por no tener descendencia o por simple caridad cristiana, sino también para devolverles de alguna forma la suerte que ellos mismos habían recibido siendo pequeños. Aunque posterior a la época que estudiamos, resulta interesante en este sentido el caso de la actriz Juana de San José (1714), que hemos citado en las páginas anteriores. La *Genealogía* cuenta que a Juana “la saco Fernando de Mesa y Ana de la Rosa su muger siendo niña de la Ynclusa de San Joseph de Valladolid, por lo que tomó el apellido de San Joseph, ygnorando sus padres” (G, 564). Este caso resulta significativo, como se ha dicho, si consideramos que la madre adoptiva de la pequeña, la actriz Ana de la Rosa, aunque era hija natural de un carpintero de Cuenca había sido criada a su vez por un actor y *autor*, el mallorquín Esteban Vallespir (G, 552).

Hemos dicho que no siempre los documentos que poseemos nos permiten saber si estamos ante una adopción legal o una simple adopción *de facto*. A este propósito queremos aportar algunos documentos, y dos ejemplos en concreto, que muestran la dificultad de discernir estos casos y que, sin embargo, demuestran cómo en la práctica las hijas adoptadas o criadas por actores fueron consideradas, en más de una ocasión, como hijas naturales de los mismos, motivo por el que hoy podemos considerarlas como descendientes *de facto* de aquellos actores que se hicieron cargo de ellas garantizándoles un futuro a nivel personal y profesional. Los casos que ilustramos son los de las actrices Isabel Piñola y Josefa (Gabriela) de la Cruz, que fueron adoptadas (o criadas) respectivamente por las actrices Ana María Díaz e Inés de la Cruz. Da constancia de ello una serie de contratos en los que dichas actrices aparecen trabajando en colaboración con sus presuntas madres, estas últimas viudas en las fechas de dichos contratos, las cuales se comprometieron en sus nombres para que aquéllas representaran en las fiestas de los diferentes pueblos que las contrataban.

A pesar de que Isabel Piñola y Josefa (Gabriela) de la Cruz son contratadas en nombre de sus presuntas madres en todas las escrituras en que aparecen, y a pesar de que en algunas de ellas se las llama “hijas” de las mismas, en realidad gracias a otros datos sabemos

légitimes et amours illégitimes á Madrid au XVIIe siècle (Une approche quantitative)”, art. cit., pp. 69-100, espec. p. 72.

que no eran sus hijas naturales³⁴. Así, por ejemplo, en el caso de Isabel Piñola, resulta significativo que en un contrato de 1647 se haga referencia a ella como la “niña, que tiene en su casa” Ana María Díaz, la cual se compromete por sí y en nombre de dicha “Ysabel, niña” para que ambas representen para el Corpus de este año en la localidad de El Álamo, cerca de Madrid (F, XXXV, 278)³⁵. La “niña” Isabel sería en realidad aquella misma “Isabel Ana de Alcalá” que aparece como “hija” de Ana María Díaz (F, XXXVI, 639) en un contrato del año siguiente (1648), en cuyo nombre Ana María Díaz vuelve a obligarse para que juntas representen en la villa de Brunete (Madrid) en ocasión del Corpus del mismo año (F, XXXVI, 302). A partir de esta fecha en todos los documentos que se conservan sobre Ana María Díaz aparece que esta actriz se obliga para que en su nombre represente también “Isabel Piñola”. Creemos por lo tanto que esta última es la misma “Isabel” mencionada en los documentos anteriores simplemente con el nombre de pila y que a partir de 1648 siempre es mencionada en los mismos con el apellido “Piñola”, es decir, con el apellido del cónyuge de Ana María Díaz, su supuesto padre adoptivo, apellido por el que se menciona, en ocasiones, a la propia Ana María Díaz³⁶. Así, por ejemplo, en un contrato de 1653 se hacía constar que Ana María Piñola se obligaba “en nombre de su hija, Isabel Piñola” para que ésta representara como segunda dama, pudiera “cantar y bailar” en la villa de Odón (Madrid) con ocasión del Corpus (F, XXXVI, 346)³⁷. Es probable, pues, como se ha apuntado, que aquella “niña” Isabel que Ana María “tenía en su casa” fuese adoptada por la actriz, probablemente después de que su cónyuge falleciera, y fuese criada e iniciada por su madre adoptiva en el oficio teatral tal como queda documentado. Un vínculo que queda demostrado también por un contrato de 1655 en el que se deja constancia de que su abuela Luisa Jiménez, madre de Ana María Díaz (G, 414), se obligaba “en nombre de su nieta, Isabel

³⁴ El propio Davis al extractar los documentos a que nos referimos apunta en nota la posibilidad de que pudieran ser hijas adoptivas de las actrices arribas citadas (F, XXXV, 278 n. 457; F, XXXVI, 428 n. 660).

³⁵ El contrato se indica lo siguiente: Ana María Díaz “viuda, por sí, para primeros papeles, cantar y bailar «en los dichos dos días y no más», y en nombre de «Ysrael, niña, que la tiene en su casa», para representar, cantar y bailar, 550 reales; estarán prevenidas para ir 15 días antes”. En esta fecha, como queda evidente, Ana María Díaz ya aparece como viuda. De hecho su cónyuge, el actor Juan Pinol de Ribera (G, 127), mencionado también en la documentación como Juan Piñol de Ribera (LM, 91), debió de fallecer alrededor de 1635-36, puesto que en contrato de 1636 Ana María Díaz ya aparecía como su viuda (F, XXXV, 44; G, 127).

³⁶ Como por ejemplo en un contrato fechado en Madrid, el 13 de marzo de 1645, en el que la actriz es mencionada como “Ana María Díez y Piñola” y se concierta para participar representando, cantando y bailando en las fiestas del Corpus [15 de junio] de Torres (Madrid) (F, XXXV, 312).

³⁷ A partir de esta fecha, en los demás contratos que sobre esta actriz se conservan, y que llegan hasta 1655 (F, XXXVI, 381), ésta es indicada con el nombre de “Isabel Piñola”, y aunque no se haga explícita mención a ella como “hija” de Ana María Díaz, es ésta última quien se obliga en su nombre para que represente en las diferentes localidades que la contratan, tal como consta, de hecho, ya en un anterior contrato de 1651, cuando Ana María Díaz se obligaba “en nombre de Isabel Piñola” para que ésta representara “segundos papeles, cantar y bailar” para representar en la localidad de Peñaranda (de Bracamonte) cerca de Salamanca (F, XXXVI, 319).

Piñola” para que ésta representara “primeros papeles, cantar y bailar” en ocasión de la Fiesta de Santa Ana en la localidad de Galapagar (Madrid) (F, XXXVI, 401).

El caso de la actriz Isabel Piñola recuerda mucho al de la actriz Josefa (Gabriela) de la Cruz que fue adoptada (o criada) por la actriz Inés de la Cruz, ya que con esta actriz se la documenta trabajando en los diferentes contratos que de ella se conservan y en los que Josefa aparece en más de una ocasión como “hija” de dicha actriz, la cual se obligaba en su nombre. Así, por ejemplo, lo hace en un contrato fechado en 1653 cuando las dos actrices se comprometen para ir a representar en la villa de Maqueda (Toledo) con motivo del Corpus de ese año. En el mismo se indica, de hecho, que Inés de la Cruz se contrataba por sí misma para primeros papeles, cantar y bailar, y en nombre de su hija, Josefa, que “baylará y ará lo demás que se a de repartirla” (F, XXXVI, 347). En un contrato de junio del año siguiente, Inés de la Cruz se obligaba con la Cofradía de Nuestra Señora del Rosario de Villaverde (Madrid) para representar en dicha localidad en ocasión de las Fiestas de Nuestras Señora de Septiembre. En el contrato se daba constancia que la actriz se obligaba por sí, para primeros papeles de dama, cantar y bailar, y en nombre de “la niña su hija”, para bailar, hacer lo “que se le ordenare” y cantar (F, XXXVI, 375). Sin lugar a dudas esta “niña” que figura como “hija” de la actriz era Josefa (Gabriela) de la Cruz, que como tal es mencionada en otro contrato de ese año, y en otros de años posteriores³⁸.

Sin embargo, como en el caso de Isabel Piñola, también en el caso de Josefa (Gabriela) de la Cruz y a pesar de que dicha actriz aparezca en casi todos los contratos que de ella se conservan como “hija” de Inés de la Cruz, sabemos que no era hija natural de dicha actriz, aunque se comprometiese en su nombre para que aquélla pudiera representar, praxis esta última, que si es cierto que ejercían los padres naturales de los actores menores de edad, también podía ser desempeñada por los padres adoptivos o por aquellos que ejerciesen una tutela sobre los menores en cuestión, como estamos viendo.

³⁸ Así, en un contrato fechado el 1º de noviembre de 1654, para la realización de dos representaciones teatrales en la villa de Priego (Cuenca) para la festividad del Corpus de 1655, constaba lo siguiente: “Inés de la Cruz, viuda, por sí, para primeros papeles, cantar y bailar, y en nombre de su hija, Josefa de la Cruz, para representar, cantar y bailar” (F, XXXVI, 379). En un contrato del 5 de abril, para el Corpus de ese mismo 1655, en la localidad de Torralba (Cuenca) se hacía constar que: “Inés de la Cruz, por sí, para representar, y en nombre de su hija, Josefa de a Cruz, soltera, para representar” (F, XXXVI, 396). En un contrato, fechado el 20 de abril del año siguiente, siempre en ocasión del Corpus, pero en la localidad de Santo Domingo (Toledo), se hacía constar que Inés de la Cruz se contrataba por sí misma, para representar y en nombre de su hija, Josefa de la Cruz, para que ésta hiciera los terceros papeles, “cantar y bailar” (F, XXXVI, 417); y finalmente en un contrato del 22 de febrero de 1657, en ocasión del Corpus de la villa de Fuente el Saz (Guadalajara), vemos como Inés de la Cruz ya no toma parte en las representaciones, pero sí continua ejerciendo de tutora de la hija, obligándose en su nombre (F, XXXVI, 429).

El documento que revela claramente que Josefa de la Cruz no fue hija natural de Inés de la Cruz, sino hija adoptiva o criada por ella, es el testamento de la propia actriz fechado en Madrid el 8 de agosto de 1656 en el que declaraba lo siguiente:

yo casé lejitimamente con Francisco de Arteaga a más de 26 años, de cuyo matrimonio no emos tenido hijos ningunos, y a más de 24 años que se ausentó que se ausentó [*sic*], y no truxo al matrimonio vienes ningunos, y yo lleué al matrimonio 300 ducados, y quando se ausentó me dexó consumido parte de mi dote; declároló así para que en todo tiempo conste por no sauer si muere o viue...³⁹ (F, XXXVI, 427-28).

A continuación, mandaba que

luego que yo fallezca se le dé a Josepha Gabriela, qu[e] está en mi casa y compañía, vn luto que yo tengo y tres camisas[s] y tres pares de naguas blancas, las mexores [?], y de los bestidos ordinarios que yo traygo lo que les [*sic*] pareziere, para que ande vien tratada (F, XXXVI, 428).

Es más que probable que esta “Josepha Gabriela” citada en el testamento, fuera aquella misma actriz que aparecía como Josefa de la Cruz e “hija” de Inés en los contratos que hemos ido mencionando⁴⁰. Y creemos que dicha “Josefa” no era hija natural de la actriz, no sólo porque en su testamento Inés de la Cruz daba clara constancia de que “no emos tenido hijos ningunos”, sino porque en el mismo la actriz, haciéndola heredera de sus bienes, subrayaba también que

...la dicha Josepha Gabriela, por los buenos serbicios que me a echo y asistencia que a tenido a mis enfermedades y se lo deue mi voluntad y amor que la tengo y me tiene, los quales dichos vienes de la herencia quiero y es mi voluntad sirban para el estado de monja o casada que elijiere...

En realidad los datos que Inés de la Cruz nos descubre en su testamento acerca de “Josepha Gabriela” repiten las cláusulas presentes en muchos testamentos de personas acomodadas de la época que, en sus últimas voluntades, solían reconocer que habían criado

³⁹ El hecho de que a los dos años de casada Inés de la Cruz fuera abandonada por el marido indica que la actriz pudo criar sola a la pequeña Josefa, y justificaría la adopción, por parte de esta última, del solo apellido materno.

⁴⁰ Identificación que apunta el mismo Davis (F, XXXVI, 428 n. 660).

algún niño o niña. De hecho, como afirma Muñoz Buendía, estos otorgantes no sólo recordaban que habían criado a un niño, sino que ponían énfasis también sobre lo bien que éste les había servido, motivo por el que le dejaban una importante recompensa, por regla general una manda en dinero u otros bienes para ayuda a su casamiento⁴¹. Así, por ejemplo, —según aporta el mismo estudioso— Juan Ros, vecino del lugar de Gádor, reconocía por una cláusula testamentaria que había criado en su casa a María Ros desde niña y por lo bien que le había servido y para cumplir con su conciencia, mandaba que el día en que la susodicha tomare estado le diesen 100 ducados de sus bienes, 50 en dinero y 50 en bienes muebles, y si no tomare estado que se les diesen cuando tuviera edad para gobernarlos⁴².

Dejando sus bienes a Josefa Gabriela, Inés de la Cruz aseguraba, pues, a la pequeña que había criado, una dote que le permitiese elegir entre el matrimonio o la vida religiosa. Le garantizaba, de esta forma, la posibilidad de un futuro que era seguramente mejor de lo que le hubiera reservado su originaria condición. Inés de la Cruz deseaba, de hecho, que Josefa estuviese “vien tratada”. Una herencia que probablemente representaba un último agradecimiento de la actriz a aquella “niña” que, con su presencia, años atrás, la había ayudado probablemente a soportar mejor las consecuencias económicas que el abandono de su cónyuge le debió de causar.

⁴¹ A. Muñoz Buendía, “La infancia robada. Niños esclavos, criados y aprendices en la Almería del Antiguo Régimen”, en M. D. Martínez San Pedro (ed.), *Los marginados en el mundo medieval y moderno (Almería, 5-7 de noviembre de 1998)*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2000, pp. 65-78, p. 70.

⁴² *Ibidem*.

2.2.1.2. Las criadas...

Aunque no siempre podemos contar con datos sobre el origen de las actrices que son objeto de nuestro estudio, tal como hemos referido en más de una ocasión, las noticias que de ellas se han recogido en el *Diccionario biográfico de actores* permiten individualizar a un grupo, entre ellas, que antes de dedicarse a la actividad teatral ejercieron como criadas, prestando servicio, como tales, a profesionales de la escena.

De hecho, no resulta extraño encontrar, en los documentos de la época con los que contamos, referencias alusivas a criados que acompañaban y servían a los actores. Como señala Herrero, había diferentes categorías de criados en la España del siglo XVII, y aparte de los señores de título, en cuyas casas había un verdadero escalafón de sirvientes, las personas acomodadas solían también tener criados¹. Las referencias documentales con las que contamos dejan constancia de que tanto los actores como las actrices de la época también solían tener criadas o criados, que servían en su casa y/o los acompañaban en su gira teatral, y que en ocasiones podían llegar a convertirse en un miembro más de sus familias. Muchos son los datos que podemos aportar al respecto. Catalina de Flores, por ejemplo, que hemos recordado en las páginas anteriores, sirvió como criada, durante tres años, en la casa del los cónyuges Mariana (de) Guevara (Varela) y Bartolomé de Robles, antes de casarse con el buhonero Lázaro Ramírez (CM1, 259). A veces, el vínculo que unía a las criadas y a los profesionales de la escena era tan fuerte que éstos las recordaban en sus testamentos, subrayando su labor y dejándoles, muchas veces, parte de sus bienes. Así, por ejemplo, la actriz Jerónima de Burgos al otorgar sus últimas voluntades en 1641, recordaba a su criada difunta Ana García y disponía que “se digan otras 50 misas de alma por la ánima de Ana García, difunta, que fue mi criada”, ajustando en el mismo testamento las cuentas con otra criada que tenía y la había servido: “Item, mando se le pague a Juana mi criada lo que se le deviere de su salario el tiempo que me ha servido, a raçon de 8 reales cada mes, como se consertó conmigo, y se le desqüente lo que [tu]viere receuido a qüenta” (F, XXXV, 134). Asimismo el afamado *autor* Lope de Rueda en una de las cláusulas de su testamento, fechado en 1565, mandaba destinar algún bien a sus criados:

á Francisco de Cordiales, é á Juan Bautista é á Andrés Valenciano mis criados que están en mi casa á cada uno de ellos una capa è un sayo y unos calzos de paño negro veinticatreño y un jubón y dos camisas de lienzo y unos calcetines y unos zapatos; lo

cual le mando á cada uno de ellos por razón y entero pago del servicio que me han hecho (RA, 15-16).

También Pedro de la Rosa, en su testamento (1660), dejaba a su criado Manuel “que me está asistiendo, un vestido delgado de camino que yo tengo con sus cabos, y dos camisas y unas medias de seda que le quisieren dar” (PP, II, 190-93).

No son pocos los casos de actrices de la época que, igual que sus colegas varones, en el momento de redactar sus últimas voluntades destinaban parte de sus bienes a su joven criada, sobre todo en el caso en los que ésta fuera doncella, y necesitara una dote para contraer matrimonio. Así, por ejemplo, la actriz Mariana de Velasco en su testamento, fechado en Madrid en 1636, dejaba a su criada “la ropa suya” y “50 ducados para tomar estado” (PP, II, 96)². En otras ocasiones, el estrecho vínculo entre la criada y el amo al que servía se evidenciaba en los testamentos del actor cuando éste disponía que la criada que había tenido a su servicio hasta aquel momento, continuara trabajando al servicio de sus descendientes una vez que él hubiera fallecido. Así lo decidió el actor Juan Núñez que en el codicilo de su testamento, fechado en Madrid en 1652, mandaba que

a Damiana, su criada, no le tomen quenta de lo que a estado a su cargo ni de lo que tiene; si pareziere que se le a dado más de lo que ynporte su salario del tiempo que le a seruido, se lo perdona, y si quisiere continuar en el seruir a mis hijos, lo haga, y si no quisiere, haga su voluntad (F, XXXV, 332).

Los datos con los que contamos dejan constancia también de que algunos actores llegaron a contraer matrimonio con su criada o con alguna criada que prestaba servicio a un familiar del actor. Así sabemos, por ejemplo, que el actor Manuel de Santos “se caso en Granada con una criada suia” (G, 233); o que el *autor* Domingo Labraña se casó con Ginesa, una criada de la actriz Francisca Bezón, *la Bezona* (G, 173, 515), mientras que Damián de Castro y Salazar tuvo una criada, Ángela Díaz, que se casó con su hermano Juan de Castro (G, 214). En otras ocasiones, cuando la criada era una doncella, y el actor al que servía ya tenía (o había tenido) un vínculo conyugal, la relación entre el amo (actor) y su criada se traducía en una relación de amancebamiento, relación que a veces el actor reconocía sólo en sus últimas voluntades y a la que intentaba poner remedio antes de fallecer haciendo oficial no sólo dicha relación, sino reconociendo también como legítimo al hijo, o hijos, fruto de la

¹ M. Herrero, *Oficios populares en la sociedad española de Lope de Vega*, op. cit., p. 26.

misma. Es lo que hizo, por ejemplo, el actor y *autor* Luis López Sustaete, quien al otorgar su testamento, en 1658, se refería, ante todo, a la ruptura de su tortuoso matrimonio con su segunda esposa, Jacinta de Herbias. Con esta actriz Luis López había contraído matrimonio en 1648³, pero ella, tal como declaraba el mismo *autor* en su últimas voluntades, le había abandonado a los ocho meses de casados, llevándose su dote, y parte de sus bienes, además de haberle puesto un pleito de divorcio al *autor* que éste ganó (PP, II, 180-81). En su testamento Luis López explicaba también que casi contemporáneamente a la ruptura de la relación con su esposa, servía en su casa la criada María (de la) Mesa. Así lo declaraba al afirmar que “Ha siete años, antes mas tiempo que menos, que tengo en mi casa á Maria de Messa, muger soltera, la qual me ha servido todo este tiempo y asistido en mis enfermedades” (PP, II, 179). Sin embargo, María (de la) Mesa no sólo era “soltera”, sino que era “doncella”, y sobre todo era la madre de Luis Antonio López Sustaete, el niño que el *autor* reconocía como hijo propio en el codicilo a su testamento, fechado en Madrid dos días después de otorgar sus últimas voluntades. Al reconocer como hijo legítimo al pequeño Luis Antonio, el *autor* reconocía a la vez que había mantenido una relación con su criada, madre del pequeño. Así lo afirmaba en el documento cuando declaraba que “le hubo [a Luis Antonio] fuera del matrimonio con muxer soltera, limpia, y honrada y doncella, que tendrá de edad cinco años y medio, poco más o menos” (PP, II, 182; G, 222).

Otros actores, además de Luis López Sustaete, mantuvieron relaciones con alguna criada que prestaba servicio en su casa con la que, en ocasiones, como hemos documentado, llegaron a contraer matrimonio, convirtiéndola en su esposa, aun cuando dichos actores ya estaban casados. Éste fue el caso del actor y *autor* Esteban Núñez apodado *el Pollo*. La *Genealogía* refiere, de hecho, que

a este Esteban Nuñez le prendió en Toledo el Santo Tribunal por dezir, siendo casado con [la actriz] Juliana [Candado], que no era valido su matrimonio, pues el verdadero constaba de dos voluntades, y esta concurría en el con vna criada que tenía, de quien estaba enamorado (G, 106).

² Véase también M. C. Valenzuela Robles, “Las relaciones afectivas entre amos y servidumbre femenina a través de las mandas testamentarias. Málaga (1496-1529)”, art. cit., pp. 29-45.

³ Aunque en 1640 se cita a Jacinta de Herbias como mujer de Luis López Sustaete (CV, 125), tenemos constancia documental de que las capitulaciones matrimoniales con este *autor* fueron el 20 de enero de 1648 (PP, II, 138), motivo por el que creemos que el dato aportado por Cruzada Villamil (CV, 125) es erróneo, algo que vemos confirmado por los documentos extractados por Davis y Varey (F, XXXV-XXXVI). Remito a esta última fuente (F, XXXV, 293) para el documento completo de las capitulaciones matrimoniales entre Luis López Sustaete y Jacinta de Herbias.

Además de los datos hasta ahora expuestos, los recogidos en el *Diccionario biográfico de actores* también dan testimonio frecuentemente de criados y criadas que servían a los actores acompañándolos en sus giras teatrales, aunque no tomaran parte en la representación o en actividades relacionadas con el oficio teatral. Así sabemos, por ejemplo, que en 1635 el actor Francisco Trebiño, miembro de la compañía de Roque de Figueroa, contrató a una nodriza, la viuda María González, para que fuera “con el dicho Francisco Trebiño a la parte y lugar donde fuere con su compañía y estuviere en ella para efeto de dar el pecho a vna hija suya de edad de tres meses de tiempo que fuere necesario” y recibiendo 3 ducados al mes y su comida (F, XXXV, 29).

Sin embargo, otros criados que acompañaban a sus amos actores en sus giras teatrales, desempeñaban diferentes funciones relacionadas con la actividad teatral. En ocasiones hasta tomaban parte en las representaciones para las que sus respectivos amos habían sido contratados. Su presencia es recogida en la documentación de la época, y se les mencionaba simplemente como “criados/as” o como “criados de la comedia” categoría a la que pertenecían también los “mozos (mozas) de la comedia” frecuentemente mencionados en la *Genealogía*.

Generalmente eran las actrices o actores de mayor categoría los que disponían de una criada o de un mozo con la función de ayudante personal. Su presencia y su vinculación a profesionales de la escena a los que acompañaban por la Península, no siempre es explicitada directamente en los contratos de los actores a los que acompañaban, aunque no faltan documentos contemporáneos que dan testimonio de dicha presencia y vinculación. Entre ellos merece recordarse el dictamen por el que el Consejo de Castilla establecía, en 1644, las condiciones según las que “pudieran representarse las comedias” en “la villa de Madrid á principios de dicho año”. En el noveno artículo de dicho dictamen se hacía explícita mención a que “los vestuarios estuviesen sin gente; ni entrasen en ellos más que *los comediantes y sus ayudantes*”⁴. Otras veces la presencia y vinculación de los criados a profesionales de la escena se puede deducir por el número más elevado de caballerías del que disponía el actor o actriz en cuestión, caballerías que eran necesarias para realizar el desplazamiento tanto del actor como del criado que lo acompañaba, como recientemente ha observado Davis (F, XXXV, CXXV-CXXVI). De hecho, según indica el hispanista inglés, el número de caballerías de las que disponía un actor (o actriz) no dependía únicamente del número de familiares que viajaban con él, sino también de un factor jerárquico. Algo que se evidencia perfectamente en un contrato transcrito por Davis y Varey. Se trata de un compromiso entre

⁴ E. Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias...*, op. cit., pp. 164, 165a. *La cursiva es mía*.

el actor Juan Gutiérrez Coronel y su mujer Isabel de Guadalupe y Coronel para trabajar en la compañía de Pedro de Ascanio en 1645. En el contrato se establecía explícitamente que el número de caballerías que se asignaba al matrimonio dependería del papel que hiciera Isabel de Guadalupe: “si hace segundas tres cauallerías y lleuado su ato y si primeras quatro” (F, XXXV, 240). Así que la caballería se convertía en un incentivo otorgado a algunas primeras damas que a veces la necesitaban, como se ha dicho, para el desplazamiento de su criada.

Así en muchos de los documentos publicados por los dos hispanistas ingleses relativos a la participación de actrices profesionales a representaciones de aficionados organizados en pueblos de los alrededores de Madrid, se pone de relieve que muchas veces eran acompañadas por alguna criada que podría ejercer, junto a las funciones domésticas habituales, quizá como una especie de ayudanta más personal. Así, por ejemplo tenemos constancia documental de que la actriz Isabel de Villalba era contratada en 1639 por las autoridades de la villa de Campo de Quintana [*sic*, ¿por “Campo de Criptana”?] (F, XXXVI, 738)] cerca de Ciudad Real para tomar parte en las fiestas del Corpus y de San Juan. En el contrato la actriz se obligaba a “representar, cantar y bailar”, comprometiéndose las autoridades de dicho pueblo a darle “cauallería para sí y para María de Roxas que las sirua y de comer, camas y posada” (F, XXXV, 91). Asimismo sabemos que en 1641 la actriz Mariana de los Reyes, mujer del actor Jerónimo Carbonera “mediante la lizencia que dijo tener del dicho su marido [...] y de la justicia de la ziuudad de Granada, firmada de don Martín de la Caeza, Alcalde maior della, y de Juan Baptista Sánchez, scriuano público”, se obligaba a desempeñar los primeros papeles, cantar y bailar para la fiesta del Corpus de ese año en Valdemoro (Madrid). Las autoridades de dicha villa se obligaban a dar a la actriz 1.150 reales, más “cauallerías para sí y para vna criada [...] y 8 reales de ración [...] o de comer [...] en casa de rejidor, camas y posada para anbas” (F, XXXV, 117).

Podríamos mencionar otros ejemplos. Así en una obligación, fechada en Madrid en 1637, por la que la actriz Antonia de Bobadilla se comprometía a ir a la villa de Brunete (Madrid) para representar, cantar y bailar en tres comedias y un auto que se habían de hacer los días 15 y 16 de agosto, se hacía constar que se le pagarían a la actriz 200 reales, “más los viajes, posada y comida para ella y una criada” (PP, I, 270). Para estas mismas representaciones y para ese mismo año, fue contratada también, entre otras, la actriz Lucía Sevillano, que cobraba lo mismo que la actriz Antonia de Bobadilla, acompañada también por su criada, por lo que las autoridades encargadas de la villa se comprometían a pagarle también “viaje, posada y comida para ella y una criada” (PP, I, 268). En ese mismo año, la actriz María Salvador se obligó a representar dos comedias en el pueblo de Serranillos

(Ávila) por lo que cobraría 30 ducados, y además se le pagaría la posada, la comida y los viajes para ella y una criada (PP, I, 267). En 1639 la actriz María de Córdoba, la afamada *Amarilis*, se obligaba con los vecinos de Valdemoro para ir a dicha localidad a representar cuatro comedias el día del Corpus y el siguiente, por lo que recibiría 1.000 reales, la posada y “dos camas”. La mención de “dos camas” en el contrato revela que la actriz era acompañada por otra persona, su criada, como se especifica más adelante en el documento en el que se afirma, de hecho, que los vecinos de Valdemoro se obligaban también a “llevarla y traerla [a la actriz] y á una criada suya” (PP, I, 302).

Si era habitual que las actrices que se contrataban individualmente con los organizadores de fiestas en los pueblos, para participar en representaciones de aficionados, hiciesen incluir en su contrato los gastos derivados del hecho de llevar consigo alguna criada, lo mismo podemos observar que sucede en los contratos de algunas actrices con *autores*, para formar parte de su compañía. Así, tenemos constancia de que alguna primera dama a la hora de vincularse a una determinada compañía y formar parte de ella como miembro durante un determinado período de tiempo, hacía constar claramente, en el contrato por el que se comprometía con el *autor*, cuáles debían ser las condiciones de su desplazamiento cuando ella iba a representar fuera de los grandes circuitos teatrales, estableciendo, entre otras cosas, que el *autor* debía hacerse cargo de su desplazamiento y del de la criada que la acompañaba. Así lo pretendía, por ejemplo, la actriz Mariana de los Reyes, anteriormente citada, cuando en 1638, con poder de su marido se obligaba a representar durante un año en la compañía del *autor* Segundo de Morales. En el contrato se establecía que la actriz haría “la primera parte y cantar y bailar”, asignándole la “mayor parte de las que hubiere en la dicha compañía” en los casos de que “representare en los corrales de la corte ó de otra ciudad”. Para dichos papeles la actriz cobraría, según se establecía en el mismo documento, cantidades diferentes según la fiesta en la que representaría, estableciéndose éstas en 100 ducados por el Corpus, 7 ducados por cada fiesta, 11 ducados por las fiestas principales de agosto y septiembre “y además se le darán al salir de Madrid cinco reales de ración y llevarla y traerla con su ropa y un criado” (PP, I, 280).

Las mismas condiciones de transporte se hacían constar muchas veces también en los contratos de los matrimonios de actores cuando éstos se comprometían a trabajar para una determinada compañía. En dichos contratos no sólo se dejaba constancia que el matrimonio en cuestión era acompañado por un criado o una criada, sino que el *autor* en cuya compañía el matrimonio se comprometía a trabajar, se tenía que hacer cargo también de la posada, comida y viajes de la criada o criado que les acompañaba, condición esta última bastante

frecuente sobre todo cuando la actriz contratada era una primera dama. Así se establecía, por ejemplo, en el concierto con el que, en 1619, el actor Alonso Fernández de Guardo y su mujer Ana Cabello se obligaban a representar en la compañía del *autor* Fernán Sánchez de Vargas, durante un año. Entre las condiciones del mismo, se hacía constar que Ana Cabello haría “los primeros papeles de muger sin podérselos quitar porque así están de acuerdo y concierto y debaxo de esto se ha de efectuar este asiento”, y que el matrimonio recibirían 10 reales diarios de ración, 24 reales por cada representación, 400 reales por la fiesta del Corpus y “viajes para el matrimonio y un criado ó criada” (PP, I, 169-70).

Si las actrices principales eran acompañadas por criadas, también los actores tenían sus propios criados ayudantes que los acompañaban en sus giras teatrales. También en estos casos el actor exigía —en los contratos con los que se comprometía a representar para una determinada compañía o en una determinada localidad— una caballería adicional necesaria para el transporte de su criado. Así, por ejemplo, entre las condiciones establecidas en el asiento que, en 1642, el actor Francisco García firmaba con el *autor* Luis López Sustaete para representar “los segundos y terzoros papeles que se repartieren”, se indicaba que el actor cobraría “17 reales, 7 de ración ordinaria cada día y 10 de representación, y por la fiesta del Corpus y otauas 250 reales”, además de darle “dos cauallerías y lleuado vn mozo” (F, XXXV, 535-36). Cuando el 7 de marzo de 1609 el actor Francisco de Porras se comprometía, en la ciudad de Valencia, con el *autor* Andrés de Claramonte para permanecer en su compañía por espacio de un año, en el contrato se hacía explícita mención de que dicho *autor* daría a Porras, además del sueldo convenido, las caballerías para su mujer y 10 reales castellanos cada mes a un criado que “le ayude en el teatro” (E, 497).

También los *autores* de comedias contaban con la ayuda de criados y mozos que les acompañaban en sus giras, y que se desplazaban con la misma compañía. Así, por ejemplo, sabemos que en los carros que llevaban el hato del *autor* Pedro de la Rosa a Valencia en 1637, viajaban “cuatro mozos de la comedia” (F, XXXV, CXXVI). El 9 de enero de 1658 el *autor* Esteban Núñez declaraba que había de recibir una ayuda de costa para realizar el traslado de su compañía desde Cuenca, en la que se encontraba, hasta Madrid, ciudad en la que tenía que representar, indicando que su agrupación estaba formada por treinta y tres personas entre actores, criados y criadas, y que su traslado, así como el del hato, se realizaría en 3 carros y un coche (F, IV, 125-26).

En ocasiones contamos también con documentos que dan constancia de la contratación, por parte de un determinado *autor*, de los criados que trabajarían en su agrupación en calidad de ayudantes. Así sabemos, por ejemplo, que en 1604 el *autor*

Antonio de Villegas otorgaba poder a su mujer, Ana Muñoz, y a su hermano, Juan de Villegas, para que en su nombre pudieran pedir, demandar y cobrar cualquier cantidad que se le debiera y “recibir y acojer qualesquier criados y oficiales que me ayuden en mi oficio y arte...” (SR, 98-99).

Sólo en poquísimas circunstancias se especifica en los documentos qué función desarrollaba el criado/a en la agrupación a la que estaba vinculado y cuál era realmente su papel en caso de servir y ayudar a un determinado actor. Gracias a algunos documentos de los que disponemos, tenemos constancia, por ejemplo, de que una de las funciones desempeñadas por los criados de la comedia era la de cuidar de la ropa de los actores a los que servían. Así, por ejemplo, en un documento fechado en Valladolid en 1630, se hace constar que Leonisia, criada de la actriz María de Córdoba, estaba al cargo, por voluntad de su señora, de “los recaudos para una ropa de damasco que tiene y es suya, y un hábito de pellejo de culebra que está por hacer” (RoV, 329). Cuando en 1660 el actor y *autor* Mateo de Almansa otorgaba sus últimas voluntades, hacía constar que Domingo, el criado “que fue de Rosa” le debía “66 reales menos lo que ynportare vn remedo que me hizo en vn vestido” (F, XXXVI, 521). Asimismo, en 1580, nueve actores italianos, encabezados por *Ganassa*, al volver a asentar su compañía “de una conformidad y amistad [...] sobre el rreçitar y haçer comedias y otras cossas semejantes en nuestra lengua y curso italiano”, hasta el día de Carnaval de 1581, establecían que:

demás de que hemos de rrepresentar en todo aquello que nos fuere hordenado e mandado por el dicho alverto [Alberto Naselli, alias *Ganassa*], emos de tener y tendremos quenta y custodia con la rropa y adereços de la dicha conpañía e de linpiarla y la dicha conpañía a de ser obligada a nos dar un criado que nos sirba para el dicho efeto e pagarle el salario que para ello ubiere de aver (GG, 355-56, 361-65).

Entre las funciones que parecen haber desempeñado las criadas de algunas actrices, una era la de ayudar a sus amas a vestirse para representar. Así lo revela un contrato, fechado en Madrid en 1640, en el que el actor Jerónimo de Morales, se comprometía para que su mujer, la actriz Manuela de Córdoba, como primera dama y la actriz Ana María (de) Díaz participasen en dos representaciones en la localidad de Fuentelencina (Guadalajara) en las fiestas celebradas el 27 y 28 de agosto. En el documento se indicaba que las autoridades de Fuentelencina “las sustentará [a ambas actrices] y a dos criadas que las vistan”, asignándoles, como naturalmente en estos casos, “caballerías, camas y posadas” (F, XXXV, 106).

Diferentes eran las funciones que los criados podrían desempeñar junto a los amos a los que servían. Los encontramos, por ejemplo, entregando en su nombre limosnas a la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena, como hizo en 1633 “Sebastián, criado de la hermana de Bernarda [Ramírez]”, en cuyo nombre entregaba una limosna a la congregación (CM1, 266 nota 1). Otras veces los encontramos acompañando a los actores a recaudar dinero para la Cofradía de la Novena, de la que sus amos eran congregantes. Así sabemos, por ejemplo, que en 1675 Manuela (de) Escamilla y su criado se habían encargado de ir recaudando dinero para comprar un órgano para la capilla de la Cofradía, y por los datos presentes en los libros de cuentas de la misma hermandad tenemos constancia de que se le pagaron a esta actriz “dos reales de a ocho para la silla en que había ido a pedir la demanda”, y que se dio un real de a ocho para zapatos “al gallego” su criado que la acompañó “porque fue recogiendo los doblones para el órgano” (Su, 66, 71).

En otras ocasiones los criados sustituían al *autor* al que servían y en su nombre concertaban, con las diferentes instituciones, las representaciones que su amo representaría posteriormente con su agrupación, o simplemente lo sustituían en las funciones y lugares a los que su amo no podía acudir. Así, por ejemplo, sabemos que en 1605 el *autor* Alonso de Riquelme que se hallaba con su compañía en Murcia, envió a Granada a su criado Lorenzo de Santacruz y a su compañero Alonso de Ribera para que hicieran concierto con el regidor de la Casa de Comedias de dicha ciudad (MB, 698, 705). Asimismo, en 1623, el *autor* Cristóbal de Avendaño otorgaba poder a su criado Juan Antonio para que le obligara y concertara con el convento de la villa de Uclés (Cuenca), donde iría con su compañía el día de Santiago a representar comedias y autos, con las loas, bailes y entremeses que acordaran (PP, I, 196-97). Y en 1614 Bartolomé González, criado del *autor* Tomás Fernández Cabredo se comprometía en nombre de su amo a que su compañía se trasladara, en el plazo de doce días, desde Ronda, donde estaba representando, a Málaga para hacer veinticuatro comedias en el patio del Hospital de esta ciudad (LL, 153).

Otras veces la función de los criados se limitaba simplemente a la de testigos de los conciertos firmados por los actores o *autores* a los que acompañaban. Dicha función desempeñó, por ejemplo, Pedro Mota, criado del *autor* Pedro de la Rosa en el poder que éste otorgó en Madrid en 1655 a favor de Diego Gutiérrez, vecino de dicha ciudad (AgC3, 109). Asimismo Domingo Pérez, en 1584, fue testigo de la carta de poder que la actriz Barbara Flaminia otorgó a favor de su marido, Alberto Naselli, y en la que figura como “criado de los dichos otorgantes” (GG, 367-69). También fueron testigos de un contrato que el *autor*

Antonio de Prado otorgó en 1635, Diego de Medina, Antonio Fernández y Juan de Maluenda que figuran en el mismo como “criados del dicho Antonio de Prado” (F, XXXV, 23)⁵.

Las funciones que podían desempeñar los criados y criadas eran pues múltiples y variadas. Aunque encontramos rara vez detalle de su participación en la actividad teatral como auxiliares de sus amos, ésta debía producirse, como ocasionalmente se recoge en algún documento. Así, en las cuentas reales de 1675 se hacía mención con relación a la comedia que representó la compañía de Antonio de Escamilla, para celebrar el cumpleaños de la Reina [Mariana de Austria] el 22 de diciembre, que se pagaron 30 reales al “gallego”, criado de Manuela (de) Escamilla “para medias y çapatos por asistir a los ensayos” (F, I, 64-65). Mientras que en 1631, cuando la compañía de Roque de Figueroa se inscribió en la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena, se hacía constar que Juan López “criado de Roque: también representa” (CM4, 205-06).

Si hemos destacado la importancia de la presencia de criados y criadas de actores y actrices en la documentación, es porque según se revela en algunos testimonios de la época, el trabajo como “criada de la comedia”, sirviendo a una actriz o actor, debió de constituir en algunos casos un paso previo a la dedicación a la escena por parte de algunas actrices (y actores), que pudieron por este medio entrar en contacto e iniciarse en la actividad teatral⁶.

Son siete los casos que hemos podido documentar de actrices que trabajaron en calidad de criadas de un actor/actriz antes de convertirse a su vez en actrices⁷. Una vez más

⁵ En la nota 52 de su estudio (F, XXXV, 23) Davis se pregunta qué funciones cumplían dichos criados de Prado, y apunta la posibilidad de que cumplieran funciones administrativas en la compañía, como muestra el caso de Diego de Medina que, según aporta el mismo hispanista inglés, ejerció como cobrador en varias ocasiones en la propia compañía de Prado y en otras agrupaciones. Sin embargo, lo mismo no podemos afirmar en el caso de los otros dos criados de Prado, Antonio Fernández y Juan de Maluenda. El primero, Antonio Fernández, podría ser, como apunta el mismo Davis, Antonio Fernández Garrote, del cual, sin embargo, no tenemos constancia de que desempeñara funciones como cobrador (mientras sabemos, gracias al *Diccionario biográfico de actores*, que Antonio Fernández Garrote fue actor y *autor* de comedias (Se, 1239; VM, 230). De Juan de Maluenda no se han encontrado otras referencias que ésta de 1635, como el propio Davis admite y como confirman los datos recogidos en el *Diccionario biográfico de actores*.

⁶ Esta vía de acceso al teatro que se abría a algunas mujeres españolas debió de ser propia también de algunas actrices italianas de la misma época que no procedían del mundo teatral. Es lo que parece sugerir la afirmación del mismo Prota-Giurleo cuando, al mencionar la presencia de Sancho de Paz en Nápoles, afirma que en 1628, cuando este *autor* reorganizó su compañía con algunos actores italianos “*aggrogò, pei soliti Intermezzi, i nostri Comici Zito, Buonomo e Calcese, nonchè una servetta, a nome Margherita Sansone*”, conocida con el apodo de *Ricciolina* (Pro, 102).

⁷ Sus nombres se recogen en el Apéndice 1 “Actrices documentadas cuyo acceso a la profesión se produjo desde fuera de la profesión” al final de este capítulo. El total de las criadas que se convirtieron en actrices aumenta, obviamente, si incluimos aquéllas que aparecen en el escenario como actrices en el período inmediatamente posterior al que estudiamos. Entre ellas recordamos a Juana Martínez Cabrero (1700) que fue “criada de la comedia con diferentes damas” (G, 517); a Josefa de Rivas (1702) y a Francisca Álvarez Vallejo (1704), estas dos últimas criadas del *autor* José Garcés (G, 555-56) y a Manuela Quirinos (1705) mencionada en la *Genealogía* como “criada de la comedia” (G, 228). El número de actores que sabemos que ejercieron en calidad de “criados” de algún actor antes de pisar el escenario es más elevado que el de las criadas en la misma

es la *Genealogía* la fuente que en mayor medida apunta estos casos al documentar, a veces, entre los datos biográficos de una actriz, de que había sido “criada de la comedia” o indicando simplemente, cosa que hace en la mayoría de los casos, que fue “criada” de algún profesional de la escena con la consiguiente indicación del nombre de este último. Sin embargo, como es obvio, el que un criado o criada sean mencionados en la documentación como “criado/a de la comedia”, no siempre es garantía de que el criado/a en cuestión se convirtiera después en profesional de la escena. Lo muestra claramente el caso de Manuela Ruiz. La *Genealogía* refiere que ésta “fue criada de la comedia” y que tras la muerte de su marido, el cobrador y guardarropa José Rivero, fue “criada de [la actriz] Josepha Laura” (G, 269). A pesar de que se aluda a Manuela Ruiz como “criada de la comedia” en la *Genealogía* y tengamos constancia de que estuvo sirviendo como tal a una actriz, esto no la convirtió automáticamente en actriz, ya que se limitó a desempeñar su oficio, como otros tantos criados de la época, únicamente vinculando su actividad a la de un profesional de la escena. De hecho, como confirma la propia *Genealogía*, Manuela Ruiz “no a salido a las tablas”, ni tenemos constancia, por otras fuentes, que lo hiciera. Lo que sí parece cierto es que la muerte del cónyuge, acaecida en 1702, debió empujar a Manuela a servir, precisamente a partir del mismo año en que quedó viuda, a la actriz Josefa Laura. Un caso análogo al de Manuela Ruiz es el de *Siete Virguillos*, es decir, la esposa del autor Juan Ruiz Copete. Ésta al igual que Manuela Ruiz es indicada en la *Genealogía* como “criada de la comedia” aunque ningún dato recopilado en el *Diccionario biográfico de actores* dé constancia que se convirtiera posteriormente en actriz (G, 144-45)⁸.

¿Quiénes eran, pues, estas criadas que se convirtieron en actrices y cuál era su procedencia? Como otros oficios de la época, también el de criado era un oficio que podía ser transmitido de padres a hijos, así que no es de extrañar que encontremos casos de criadas que no hacían más que continuar el oficio desempeñado por sus padres, aunque no lo hicieran en los mismos ámbitos. Así por ejemplo, sabemos que la futura actriz Francisca

época. Entre ellos recordamos a Manuel García; Miguel de Ayuso (1614) y Pedro de Ayuso (1613); Juan de Navia (1633); Juan Ruiz Copete (1655); Juan de Figueroa (1658); José de Sobremonte, *Chinchilla* (1658); Salvador de la Cueva (1660); Miguel Felipe (1674); Bernardino de Resa (1680); Francisco Rodríguez (1681); Jacinto García y Domingo Canejil, *Ranilla* (1684); Vicente Miralles (1686); Pedro Félix Pascual, *el Indiano* (1691); Isidro Tovar (1692); Antonio Ruiz (1692); José Rivero (1698). De época posterior recordamos, por ejemplo, a José Martínez conocido como *el Valenciano* (1703). Es probable que Domingo Pérez, criado en 1584 de Alberto Naselli y de su mujer Barbara Flaminia, se convirtiera en actor una vez que estos actores dejaran España, tal como pedían en marzo de 1584 en la carta de poder que hemos citado (a partir de febrero de 1584 *Ganassa* y su mujer desaparecen de la escena española, perdiéndose el rastro de sus actuaciones). Tenemos constancia, de hecho, de que un actor con el mismo nombre y apellido (Domingo Pérez) se encontraba en Valladolid en 1586 (RoV, 315).

⁸ La *Genealogía* que ofrece su caso, de hecho, no le otorga entrada principal, señalando su caso bajo la entrada del cónyuge (G, 144). Tampoco nos ofrece su verdadero nombre, indicándola, tal como se ha referido, simplemente con el apodo de *Siete Virguillos*.

López, conocida como *Guantes de ámbar*, trabajó como criada de la actriz Manuela (de) Escamilla. Francisca perpetuaba en realidad el oficio de su padre, Francisco de la Soledad, que ejercía como criado al servicio del Duque de Nájera (G, 419). Su caso da indicio de la que parece ser una constante en el ejercicio del oficio de criado, como revela la bibliografía sobre el tema: el ámbito humilde del que procedían las que desempeñaban dicho oficio⁹.

Aunque no siempre tengamos los datos objetivos que lo corroboren es lógico pensar que a este mismo entorno humilde quedarían adscritas también las demás actrices que, según tenemos documentado, prestaron servicio como criadas a algún actor antes de pisar la escena. De hecho, durante el Seiscientos el servicio doméstico era una de las ocupaciones a la que mayoritariamente se dedicaban aquellas mujeres que se encontraban en una situación económica difícil y necesitaban trabajar para sobrevivir. Éste era el trabajo que mejor podían (y sabían) desempeñar sobre todo si consideramos que muchas de ellas carecían de cualquier formación cultural y habían sido educadas y preparadas, entre las paredes familiares, para ejercer, fundamentalmente, las tareas domésticas. Al servicio doméstico recurrían esencialmente, pues, mujeres solas y sin recursos económicos, las que se habían quedado viudas o las que habían sido abandonadas por sus cónyuges. Su situación empeoraba en los casos en los que tampoco podían contar con la ayuda de un entorno familiar y cuando tenían hijos que mantener, todas razones que las obligaban necesariamente a trabajar para sobrevivir y sustentar a sus pequeños. Un caso representativo de lo que acabamos de apuntar es sin duda el de Catalina Rosi la cual, como ya hemos referido en las páginas anteriores, por “hauer enviudado y quedado pobre” y con un hijo que mantener “entro a servir” al actor y *autor* Miguel de Castro (G, 285).

Al servicio doméstico se dedicaban también la mayoría de las doncellas que procedían de un ámbito familiar humilde y, en muchas ocasiones, rural, viéndose obligadas a dejar la familia, que no podía mantenerlas y asegurarles un futuro, y a dirigirse a los pueblos o ciudades más cercanas para encontrar trabajo. Si la función del servicio doméstico era la de

⁹ Véase, entre otros, D. Segura del Pino, “La integración de la mujer en la sociedad almeriense del siglo XVI: aspectos sociales y económicos”, en M. D. Martínez San Pedro (ed.), *Los marginados en el mundo medieval y moderno (Almería, 5-7 de noviembre de 1998)*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2000, pp. 119-29; en esta misma obra, véanse también los artículos de A. Muñoz Buendía, “La infancia robada. Niños esclavos, criados y aprendices en la Almería del Antiguo Régimen”, espec. pp. 68 y ss. y el de M. Jiménez Jurado, “El trabajo infantil femenino: un caso de similitud entre los siglos XVI y XX”, pp. 153-57. Importantes también, en este sentido, el apartado titulado “Servicio doméstico” que Bravo Lozano dedica a este tema en su artículo ya citado, “Fuentes para el estudio del trabajo femenino en la Edad Moderna. El caso de Madrid a fines del s. XVII”, espec. pp. 146-50, así como las aportaciones de M. C. Valenzuela Robles, “Las relaciones afectivas entre amos y servidumbre femenina a través de las mandas testamentarias (1496-1520)”, y M. Herrero, *Oficios populares en la sociedad española de Lope de Vega*, op. cit., espec. el cap. I: “Una profesión cortesana: el servicio doméstico”, pp. 23-88; M. G. Cava López, *Infancia y sociedad en la Alta Extremadura durante el Antiguo Régimen*, op. cit., espec. pp. 154 y ss. y M. King, *Mujeres renacentistas. La búsqueda de un espacio*, op. cit., pp. 101 y ss.

garantizar la supervivencia inmediata de dichas doncellas, rescatándolas de la miseria —representando, a la vez, un alivio para sus familias—, a la larga se reveló, en ocasiones, una de las posibilidades a través de la que muchas de ellas pudieron acumular una dote y, de esta forma, contraer matrimonio, cosa que en caso contrario, ya que carecían de otros recursos económicos, se hacía mucho más difícil. Sin embargo, no siempre el abandono del hogar familiar se reveló, para dichas doncellas, una verdadera salvación. Solas llegaban a una ciudad que casi siempre desconocían siendo empleadas como domésticas y mal remuneradas, lo que las pudo obligar a caer, como bien afirma King, en aquel “*cursus dishonorum* que desembocaba del trabajo en la mendicidad y prostitución”¹⁰. En otras ocasiones, el mismo servicio doméstico desembocaba en relaciones personales entre la criada y el amo para que aquélla prestaba servicio (como en el caso, según en parte hemos visto y profundizaremos, de María (de la) Mesa). Numerosos eran, de hecho, en la época los casos en los que la criada mantenía una relación sentimental con el señor al que servía, convirtiéndose de esta forma en su concubina y, otras veces, aunque menos frecuente, en su legítima esposa.

Por otro lado, según hemos ya apuntado, las familias humildes solían entregar también algunos de sus hijos en calidad de criados, ya que representaban una carga económica insoportable dada la situación precaria de la familia. Como ya hemos dicho, en caso de tener más hijos que mantener, los padres de la época preferían deshacerse de las hijas y no de los varones, ya que estos últimos eran brazos indispensables por los trabajos del campo. Sin embargo, al entregar su pequeña a otros, los padres de la época trataban no sólo de equilibrar de alguna forma su situación familiar difícil económicamente, sino que, automáticamente, destinándolas a familias acomodadas (o por lo menos pertenecientes a una clase socioeconómica de tipo medio)¹¹, como podía ser la de un actor de cierta categoría en la época, le aseguraban una inmediata supervivencia y la posibilidad de un futuro mejor, como ya hacía manifiesto en 1598 Lupercio Leonardo de Argensola con estas palabras: “...había padres que sin ser ellos representantes [...] hacían sus escrituras y los entregaban á

¹⁰ M. King, *Ibidem*. Véanse también A. L. Molina Molina, *Mujeres públicas, mujeres secretas. (La prostitución y su mundo: siglos XII-XVII)*, Murcia, Editorial KR, 1998, pp. 29 y ss., y J. Rodríguez Molina, “La pobreza como marginación y delito”, en M. D. Martínez San Pedro (ed.), *Los marginados en el mundo medieval y moderno (Almería, 5-7 de noviembre de 1998)*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, Diputación de Almería, 2000, pp. 159-97; O. Hufton, “Mujeres, trabajo y familia”, art. cit., espec. pp. 33-40.

¹¹ Como confirma el estudio realizado por A. Muñoz Buendía acerca de las familias almerienses de la época que tenían a su servicio a niños de la ciudad o del alrededor, “La infancia robada. Niños esclavos, criados y aprendices en la Almería del Antiguo Régimen”, art. cit., espec. pp. 68, 72.

los representantes, de manera que veíamos á las niñas de cuatro años en los tablados bailando la zarabanda deshonestamente”¹².

La familia en cuestión generalmente se encargaba de mantener a la pequeña durante un período de tiempo determinado, a cambio de su servicio como doméstica “fuera y dentro de la casa”¹³ es decir, tanto en las faenas domésticas como en aquéllas que estaban estrictamente relacionadas con el oficio que los miembros de la familia en cuestión desempeñaban, como por ejemplo los trabajos en el campo, si la familia para la que trabajaba la pequeña se dedicaba a dicha actividad o los trabajos relativos a la actividad teatral, si la familia que se encargaba de ella estaba formada por profesionales de la escena. Generalmente la relación entre el pequeño entregado y su amo se formalizaba a través de una “carta de soldada o de servicio”¹⁴. Mediante ésta, los padres de la época le ponían a servicio de una persona acomodada de la ciudad durante un número determinado de años, con la obligación de que el pequeño sirviera a su amo en todas las faenas y con la obligación, por parte de la persona que lo acogía, de darle una remuneración. Ésta consistía generalmente en alojar al niño, alimentarlo y vestirlo y, sobre todo, finalizado el tiempo del contrato, entregarle un vestido completo¹⁵. Sin embargo, el amo podía pagar también los servicios del pequeño con una remuneración en dinero que normalmente quedaba en poder del padre; en caso de las niñas una parte de este dinero constituiría su dote de casamiento que se abonaba al final del servicio. En todo caso, la remuneración que se pagaba a los pequeños o a sus familias era un coste ínfimo en relación al aprovechamiento que estas familias acomodadas obtenían del servicio de los mismos¹⁶.

Entre los datos recopilados en el *Diccionario biográfico de actores* contamos con algunos documentos que nos dan constancia de esta práctica entre los actores, siendo éstos últimos también, al igual que otros profesionales de la época de cierta categoría, entre los que solían acoger en sus hogares a pequeños/as de familia humilde, entregados por sus padres al fin de mantenerlos, recibiendo a cambio su servicio como criado. Así, sabemos, por ejemplo, que en Nápoles, precisamente el 4 de marzo de 1624, el copista de Palermo Giovanni Loise de Caccano, dejaba a su hijo Carlo, de cinco años, a la actriz María de los

¹² *Memorial sobre la representación de comedias dirigido al Rey Felipe II*, apud E. Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias...*, op. cit., p. 68a. *La cursiva es mía*.

¹³ A. Muñoz Buendía, “La infancia robada. Niños esclavos, criados y aprendices en la Almería del Antiguo Régimen”, art. cit., pp. 69, 71.

¹⁴ *Ibidem*, pp. 69 y ss. “Soldada: El estipendio, y paga, que se dá al criado, que sirve. Dixose de sueldo, por ser este una moneda de justo peso” (DAU, 138b).

¹⁵ El vestido masculino solía consistir en ropilla o camisas, calzas, zapados, sombrero y jubón. En el siglo XVI se incluyen zaragüelles. El vestido femenino consistía en saya, jubón y manto, A. Muñoz Buendía, “La infancia robada. Niños esclavos, criados y aprendices en la Almería del Antiguo Régimen”, art. cit., p. 73.

¹⁶ *Ibidem*, p. 68.

Ángeles, esposa del *autor* Francisco de León (Pro, 83) por el tiempo de catorce años, y que la actriz se comprometía a tener al dicho Carlo en su casa,

ben trattarlo, darli da mangiare, bere, calzare, vestire, letto da dormire, impararli legere et scrivere et altre virtù che ad essa Maria parerà et piacerà, per possere servire in comedia, secondo la capacità del suo ingegno, ed per suo salario darli uno vestido di valore di duc[ati] quaranta, quale vestito la detta Maria promette consignare al detto Carlo in fine del detto tempo d'anni 14 (Pro, 91-92).

Es asimismo importante otro contrato con el que contamos, fechado en Zaragoza el 6 de febrero de 1589, por el que los padres de María Palacín, menor de doce años, ponían a su hija al servicio doméstico y profesional del *autor* de comedias Fernán González por tiempo de doce años:

...Eadem die nosotros Anthon Palacin trabajador y Ysabel Guillema conyuges haitantes en Caragoza de grado etc. ponemos y firmamos con uos el magnifico Fernan Gonzalez autor de comedias comorante al presente en la ciudad de Caragoca que presente soys a Maria Palacin nuestra hija que presente esta menor de hedad de doze años presente a esto, por tiempo de doze años de oy adelante contaderos con las condiciones sigientes: que le haueys de dar de comer, vestir y beuer y calzar, sana y enferma y le haueys de dar de dar al cauo de los doze años para su casamiento veynte libras jaquesas y que hos haya se seruir en todo lo que Dios le administrare y su habilidad halcanzare hora sea en seruicio de la cassa, hora en coser, labrar, representar comedias, o, en otras cosas que su habilidad alcanzare, y si passados los doze años no quisiere casarse que vos dicho Fernan Gonzalez la hayays de tener como antes y si se fuese antes de cumplir supiendo donde esta hos la trayremos para que hos acaue de cunplir el tiempo et prometemos y nos obligamos de no quitarosla durante el dicho tiempo sino traherhosla como dicho es dandole lo arriba dicho, a lo qual cumplir obligamos nuestras personas y todos nuestros bienes mobles y sitios haidos y por hauer, los quales etc. con clausulas de execucion etc. et yo dicho Fernan Gonzales autor de comedias comorante al presente en la ciudad de Caragoca que a todo lo sobredicho presente soy la dicha Maria Palacin para su casa y seruicio por el dicho tiempo y por los dichos veynte escudos y con las dichas condiciones arriba expresadas tomo y recibo et prometo y me obligo tener, cumplir y pagar lo que a mi toca a lo qual cumplir obligo mi persona y todos mis bienes mobles y sitios haidos y por hauer en dondequiere los quales etc. con clausulas de execucion renunciemos etc. jusmetemonos etc. fiat large... (SaV, 322-23).

Por los datos presentes en el contrato se puede deducir que el entorno del que procedía María Palacín era humilde. El primer indicio que nos lo sugiere es el hecho de que sus padres decidiesen entregarla para el servicio doméstico siendo aún menor de doce años. A esto se añade el hecho de que estaban dispuestos a alejarse de ella durante un período de tiempo muy largo (doce años), y a entregarla al *autor* en caso de que su hija “se fuese antes de cumplir” lo pactado por ellos y el *autor*. Otro indicio significativo, como veremos más adelante al retomar este contrato, es que entre las condiciones que los padres de María Palacín exigían al *autor* Fernán González, se indicaba que éste “al cauo de los doze años” le entregara a María “para su casamiento veynte libras jaquesas”, una dote que seguramente Antón Palacín, padre de María, como simple “trabajador” como era y hacía constar en el contrato, no podía entregar a su hija¹⁷.

Al servicio doméstico eran destinados también aquellos pequeños que se habían quedado huérfanos, los cuales, aun teniendo otro familiar cercano, no podían contar con su ayuda, ya que éste no disponía de los recursos económicos suficientes, o no se encontraba en la situación adecuada para poder hacerse cargo de él. Generalmente estos familiares tutores preferían, pues, también colocar al menor, en calidad de criado, en la casa de alguna familia que le mantuviera a cambio de sus servicios o a cambio de los beneficios de los frutos de la hacienda del mismo, en caso de que sus padres les habían dejado bienes, aliviándose de esta forma de la carga relacionada con su crianza¹⁸. Dos documentos con los que contamos dejan constancia de este modo de proceder. El primero de ellos se refiere a la pequeña Bernarda del Peral, que habiendo quedado huérfana de ambos padres en 1642 (G, 536), fue entregada al cuidado de su tío Francisco Álvarez de Vitoria que ejercía en calidad de su tutor y curador (VS1, 291). Sin embargo, al ejercer Francisco Álvarez de Vitoria como actor “y por este ejercicio a de andar a diferentes partes del reyno con la dicha conpañía y porque no quiere traer en ella a la dicha su menor [...] por quanto la dicha Vernarda del Peral es de hedad de nueue años, poco más o menos”, la dejaba al cuidado de Bernardo de Bobadilla, Jurado de la ciudad de Málaga y Guarda mayor de las aduanas de la seda de Málaga y reino de Granada, y a su mujer, María de Vitoria, tía de Bernarda, entregándole por ello

todos los vienes que estauan en su poder de la dicha su menor que le fueron adjudicados de su hijuela de partición en la que se hiço de los vienes que quedaron por fin y muerte de la dicha Ysrael de Vitoria entre la dicha Vernarda del Peral, su

¹⁷ San Vicente, que nos restituye este contrato, afirma que las condiciones del mismo además de ser “todas francamente leoninas [...], constituyen uno de los casos más deplorables que conocemos en la práctica de tales contratos” en la ciudad de Zaragoza (SaV, 285).

menor, y el dicho Francisco Vélez de Guevara, como padre y legítimo administrador de la persona y bienes de Josepa María, su hija y de la dicha Ysabel de Vitoria, su mujer, que casó con el dicho Francisco Vélez de segundo matrimonio (F, XXXV, 193-94).

Otro caso es el del pequeño huérfano Felipe de Aragón cuya tía, la “donzella” Isabel de Guete, en 1595 lo ponía al servicio doméstico del *autor* de comedias Melchor de León. Queremos transcribir los términos de este contrato puesto que es el único, de este tipo, que hemos encontrado entre la documentación publicada:

...Yo Isabel de Guete donzella habitante en la ciudad de Caragoca como tía y tutora que soy de la persona de Felipe de Aragon sobrino mio lo pongo e firmo con vos el magnifico Melchior de Leon autor de comedias por mozo y servicio para vuestro servicio y casa por tiempo de ocho años de oy adelante contaderos con que le abeys de dar de comer, beber, vestir y calzar durante el dicho tiempo al dicho Felipe de Aragón mi sobrino y al cabo del tiempo le habeys de vestir de nuevo y darle un bestido entero de panyo, jubon, dos camisas, calzas, capatos y sombrero nuevos, y si hos llevare algunos bienes de vuestra casa os lo pagare. Et con las dichas condiciones e por el dicho tiempo hos lo firmo e doy, et prometo tener y cumplir y pagar lo que a mi toca so obligacion etc. Et yo dicho Melchior de Leon autor de comedias habitante en Caragoza qui presente soy de vos dicha Isabel de Guete al dicho Felipe d’Aragon por mozo para mi servicio y casa por el dicho tiempo y condiciones arriba expresadas tomo y recibo et prometo tener, pagar e cumplir lo que a mi toca dius obligacion etc. renunziamos, jusmetemonos etc. fiat. (SaV, 329-30).

Asimismo eran destinadas al servicio doméstico, como se ha dicho, aquellas pequeñas huérfanas residentes en las casas de acogida que eran colocadas en otros hogares, habitualmente de conocida honestidad, para que sus dueños se hiciesen cargo de ellas manteniéndolas y alojándolas a cambio del trabajo que éstas les ofrecían como criadas¹⁹.

Casos como el de María Palacín antes recordado, es decir, de niñas menores de edad que eran puestas al servicio doméstico por sus padres o administradores legales, se repiten, aunque con fórmulas distintas, en los contratos que de la época se conservan, aunque en todos la constante es que las niñas entregadas son de corta edad y se comprometen a servir para una determinada familia durante un período de tiempo bastante prolongado. Un trabajo

¹⁸ M. G. Cava López, *Infancia y sociedad en la Alta Extremadura durante el Antiguo Régimen*, op. cit, p. 154.

infantil que en la época, de acuerdo con el estudio de Jiménez Jurado²⁰, pasaba, sobre todo en el caso de las niñas, fundamentalmente por la vía del servicio doméstico. De hecho, tal como afirma esta estudiosa, la mayoría de los documentos con los que contamos en torno al trabajo infantil femenino son contratos para “el servir” en los que se estipula que la niña en cuestión deberá hacer “todo lo que le mandaren y honesto fuere”. Una fórmula muy general y que podía incluir todas las tareas de una casa de la época, desde las faenas domésticas a las que se realizaban fuera de las paredes de la casa. Así, por ejemplo, entre los contratos que de esa época la investigadora aporta, vemos cómo las condiciones a las que se comprometían ambas partes (padres de la niña y familia que la recibe) eran siempre las mismas. Así por ejemplo, tenemos constancia de que: “Isabel Fernández, la de Coria, pone a servir con Sebastián Díaz, a su hija Ana, muchacha, de nueve años, para que le sirva por espacio de tres años en todas las cosas que sean honestas y posibles”. O que

Gonzalo de Santana y Magdalena, su esposa, ponen a servir en casa de Alonso de Cebado a su hija Elvira, de siete años. Le darán de comer, la vestirán y le pagarán cinco mill maravedís al año durante diez años durante los cuales, Elvira no huirá de la casa de Alonso de Santana²¹.

La familia —y la compañía— del profesional (actor en nuestro caso) a la que la pequeña era entregada y para la que servía en calidad de criada se convertía, de esta forma, en su nueva familia, con las obligaciones que esto comportaba, que se traducían para la familia que la acogía en garantizarle sustento inmediato, educación, además de una casa y a veces la oportunidad de una dote²². Algunas de estas obligaciones, de hecho, son contempladas en la definición misma de “criado” que ofrece el *Diccionario de Autoridades*, según el cual el “criado” es “el doméstico, familiar ò sirviente de una casa. Llamase assí por la educación y sustento que le da el amo” (DAU, 658b).

Además de estos beneficios, a veces el criado/a sacaba de la relación con el amo al que prestaba servicio otros beneficios, por ejemplo, el de aprender el mismo oficio de su amo convirtiéndose, en caso de servir a un profesional de la escena, a su vez en actor. De hecho el aprendizaje de un oficio en la época, sobre todo de los oficios artesanales, podía pasar a través del servicio doméstico. No es extraño encontrar cartas de “soldada o servicio”

¹⁹ Véanse O. Hufton, “Mujeres, trabajo y familia”, art. cit., pp. 33-35 y M. King, *Mujeres renacentistas. La búsqueda de un espacio*, op. cit., pp. 101 y ss.

²⁰ “El trabajo infantil femenino: un caso de similitud entre los siglos XVI y XX”, art. cit., espec. pp. 153-55.

²¹ *Ibidem*, p. 154.

²² *Ibidem*, pp. 153-55.

mediante las que muchos de los menores de la época entraban a servir como criados a un artesano con el propósito de aprender su oficio²³, aunque en la mayoría de las veces sus amos-maestros aprovechaban de ellos fundamentalmente como criados. Es lo que confirma Muñoz Buendía cuando, al estudiar la realidad de los niños almerienses durante el Antiguo Régimen, afirma que:

aunque el fin pretendido era positivo, el aprendizaje de un oficio, en la realidad el estado de aprendiz fue un remedo del de criado, pues el niño se ponía al servicio del oficial o maestro: así en los contratos de aprendizaje se especifica que el niño entraba en casa y servicio del maestro y que “le servirá de todo lo que hubiere menester dentro y fuera de la casa”. Incluso a veces el niño entraba como criado de un artesano, con su carta de soldada correspondiente, con el fin de aprender un oficio. Se convertiría, así, el aprendiz en una especie de “mozo para todo” que, además, debía estar atento al aprendizaje de un oficio²⁴.

Al recopilar los contratos de aprendizaje de los niños almerienses de la época, Muñoz Buendía afirma no haber hallado ni una sola carta de aprendizaje relativa a niñas y destaca cómo, al menos por lo que se refiere a la realidad almeriense de aquel entonces, el aprendizaje de un oficio estaba reservado exclusivamente a los niños, mientras que las niñas eran destinadas al servicio doméstico²⁵. Si es cierto, como este mismo estudioso afirma, que en muchas ocasiones el aprendizaje del oficio por parte de una menor pasaba por el servicio doméstico, no podemos descartar que a través de este servicio pudieran aprender el oficio teatral aquellas niñas entregadas para servir como criadas (o aquellas mujeres que, en general, se dedicaron al servicio doméstico) cuando el amo al que servían era un profesional de la escena.

Esto explicaría cómo debieron aprender este oficio aquellas actrices que no procedían del mundo actoral y que, antes de pisar el escenario, ejercieron en calidad de criadas de un profesional de la escena, lo que de alguna forma explicaría también la menor presencia de contratos de aprendizaje del oficio teatral con la que contamos en el caso de niñas, es decir de menores (niñas) que eran entregadas a un *autor* con el propósito de aprender el oficio teatral. De hecho, sólo contamos con un documento en este sentido, según evidencia Sanz

²³ A. Muñoz Buendía, “La infancia robada. Niños esclavos, criados y aprendices en la Almería del Antiguo Régimen”, art. cit., pp. 67-68.

²⁴ *Ibidem*, p. 68.

²⁵ *Ibidem*.

Ayán²⁶, la cual precedentes estudios con García García (SAGG y SAGG1) ha analizado el tema del aprendizaje del oficio teatral en la primera época del teatro, exhumando del Archivo de Protocolos de Madrid un *corpus* de contratos entre menores y varios *autores* de comedias concerniente el período que va desde la década de 1570 a los inicios de la de 1600²⁷. Según el estudio de Sanz Ayán y García García los *autores* de comedias de la época se comportaban al igual que los demás maestros de oficio de aquel entonces, tutelando a menores para formarlos en sus agrupaciones como “aprendices” y “ayudantes”, relación que se formalizaba con “cartas de conciertos y obligaciones” cuyas fórmulas y condiciones repetían las empleadas en los contratos de aprendizaje de los demás oficios artesanales de la época. Entre las condiciones similares se pueden destacar la edad de dichos menores, normalmente comprendida entre 14 y 25 años, el hecho de que se les contrataba para una temporada teatral y que sus obligaciones eran las de “servir en el oficio de representar y en anexo, es decir todo tipo de trabajos menores”. También parecidos eran los derechos de que se beneficiaban dichos menores que consistían en “comer, beber, dormir en cama, lavarles la camisas y no ir a pie en los viajes, lo harían bien en cabalgaduras o en carro y la calidad del tratamiento sería la del criado” (SAGG1, 113-14). Si llevan la razón Sanz Ayán y García García, sería un contrato de aprendizaje, pues, el documento fechado en Valladolid en 1585 por el que el *autor* de comedias Andrés de Angulo, estando probablemente en Valladolid, recibió en su compañía a la menor Catalina Rodríguez “para que os ayude en el dicho vuestro oficio de representar y cantar en todas las comedias y entremeses que hiciéredes”. El sueldo cubría comida, bebida, camisa lavada “y cabalgadura en que andar cuando fuere camino y más os tengo de dar por cada una de las representaciones a que así me ayudáredes tres reales, así de las que se hicieren en público como las que se hicieren en secreto” (RoV, 280, 359)²⁸.

Aunque el único contrato de aprendizaje de niña con el que contamos parece ser éste en esa primera época del teatro, no descartamos que haya contratos de niñas similares que se conservan en los Archivos y en los que se da testimonio de que algunos *autores* de la época tomaban bajo su tutela a algunas menores para que éstas aprendieran el oficio teatral a la vez

²⁶ “Las ‘autoras’ de comedias en el siglo XVII: empresarias teatrales en tiempos de Calderón”, art. cit, espec. pp. 547-48.

²⁷ Se trata fundamentalmente de contratos entre el *autor* Jerónimo Velázquez y unos menores. Entre ellos, el menor Jerónimo Ruiz (asiento fechado en Madrid, el 26 de marzo, 1576, AHPM, prot. 852); Lucas de Castro (Madrid, 11 de junio, 1576; AHPM, prot. 852) y García de Jaraba (Madrid, 21 de mayo, 1577; AHPM, prot. 853, fols. 235r.-236v.). Otros *autores* que contrataron a menores fueron Andrés de Vargas Machuca que recibió en su agrupación al menor Gaspar de Sosa (Madrid, 21 de marzo, 1580; AHPM, prot. 856) y el *autor* Gaspar de Porres que recibió en su agrupación al menor Juan Albricio (Madrid, 7 de mayo, 1585, AHPM, prot. 1055, fol. 506 ; SAGG, 496 nota 72).

que ayudaban al *autor* en su compañía, recibiendo por esto un sustento y una remuneración. Algo que parece probable si consideramos, como aducen Sanz Ayán y García García, que los *autores* de comedias, como otros maestros artesanos de la época, solían tutelar en sus agrupaciones a menores para que aprendieran su oficio. Además, hay que considerar que el oficio teatral, como otros oficios en la época, necesitaba reclutar personal para representar y parece normal que lo reclutara fuera de su ámbito, sobre todo en la primera época, es decir, cuando el oficio se estaba poniendo en marcha y aún no podía contar con actores procedentes de sus mismas filas, como haría en las décadas posteriores (contando fundamentalmente con los “hijos de la comedia”). El aprendizaje del oficio por parte de menores procedentes de otros ámbitos o del mismo ámbito teatral, como lo fueron posteriormente los “hijos de la comedia”, demostraría además cómo los *autores* de comedias contaron con sus propias canteras de futuros actores, cosa bastante obvia si consideramos que el sistema de formación profesional durante el Antiguo Régimen descansaba en el aprendizaje del oficio durante la infancia.

No resulta pues descabellado suponer que algunas actrices de la época aprendieron el oficio mediante el servicio doméstico siendo entregadas por sus padres o tutores al profesional de la escena en cuestión para este fin, es decir, servirle “dentro y fuera de la casa” recibiendo a cambio una educación y un sustento, condiciones que, como apuntábamos al comienzo, quedaban reflejadas en la “carta de servicio”. Sin embargo, las obligaciones estipuladas para el criado o criada en la carta de servicio eran tan laxas que podían incluir tareas relacionadas con el oficio de su amo, y por esa vía convertirse, en la práctica, el criado/a en una especie de aprendiz del oficio. Su situación y obligaciones, pues, no se diferenciaban mucho de las de aquellos menores que formalmente habían sido entregados para aprender el oficio a través de una carta de aprendizaje y cuyo fin prioritario era aprender el oficio.

A veces resulta difícil distinguir claramente si estamos ante una “carta de aprendizaje” o “de servir”, ya que, como apunta el propio Muñoz Buendía, las condiciones establecidas en ambas cartas y el trato reservado al niño eran casi idénticas. Dicho estudioso afirma, de hecho, que al fin y al cabo el niño contratado como aprendiz era, muchas veces, un remedo del criado ya que al no ser especializada su labor el aprendizaje del oficio se reducía, en más de una ocasión, al desempeño de las tareas del criado demostrando, de hecho, por lo que a la realidad almeriense del período se refiere, la similitud entre los

²⁸ Como “aprendiz” define a Catalina Rodríguez la propia Sanz Ayán en su artículo citado, “Las ‘autoras’ de comedias en el siglo XVII: empresarias teatrales en tiempos de Calderón”, pp. 547-48.

contratos de “aprendizaje” en los oficios artesanales y los contratos de “servicio” en la misma realidad²⁹.

Las únicas características formales que parecen distinguir mayoritariamente los contratos de aprendizaje del de servir son la duración, que era normalmente, aunque no siempre, más prolongada en el caso de los contratos de servir y además, obviamente, en el contrato de aprendizaje se hacía explícito el aprendizaje del oficio. Para demostrar que el servicio doméstico fue una de las vías a través de las que algunos pequeños no procedentes del ámbito teatral, y entregados por sus padres o administradores para servir a unos profesionales de la escena, pudieron aprender el oficio y convertirse a su vez en actores, transcribimos un documento fechado en Toledo el 4 de marzo de 1604. En este documento se daba constancia que Miguel de Ayuso, vecino de la villa de Cofrentes, cerca de Valencia, en calidad de “padre legitimo administrador de Miguel e Pedro, mis hijos legitimos”, se obligaba a lo siguiente:

los doy y pongo [a mis hijos] a servicio con Antonio de Villegas, autor de comedias, estante al presente en esta dicha ciudad, que esta presente, para que le sirvan en todas las cosas que les mandare el y su mujer [Ana Muñoz], ansi del servicio de su casa como en representacion y en todas las demas cosas...por tiempo de un año...porque en este tiempo le dé mantenimiento de comer y beber y vestir e calzar...e trescientos reales... (SR, 98).

Miguel y Pedro de Ayuso se convirtieron con el tiempo en actores apareciendo en el escenario como tales y de forma autónoma respectivamente en 1613 (SR, 181-82) y en 1614 (PP, I, 144). Este contrato nos recuerda el de María Palacín anteriormente mencionado. En el contrato de María Palacín, “menor de doze años de edad”, se indicaba, como ya se ha referido, que sus padres la entregaban al *autor* Fernán González a fin de “seruir en todo lo que Dios le administrare y su abilidad halcanzare hora sea en seruicio de la cassa, hora en coser, labrar, representar comedias, o, en otras cosas que su abilidad alcanzare” (SaV, 322-23). Vale la pena destacar que en este contrato de María Palacín aunque se habla de su

²⁹ En ambos el pequeño tenía una edad comprendida generalmente entre 10 y 15 años, en ambos era el padre o su administrador quien lo entregaba al maestro de un determinado oficio. Como condiciones generales, también en los contratos de aprendizaje, como en el de servir, el niño quedaba obligado a servir en todos los menesteres fuera y dentro de la casa-taller del maestro y no ausentarse de ella; a cambio el maestro se comprometía a la manutención y alojamiento del niño (darle de comer, vestir, calzar, y a veces también cama para dormir si el niño no era del mismo lugar que el maestro) y a entregarle al final del período de aprendizaje, un vestido de paño nuevo y completo (calzón, ropilla, y ferreruelo, sombrero, calzas y zapatos, jubón y camisas), A. Muñoz Buendía, “La infancia robada. Niños esclavos, criados y aprendices en la Almería del Antiguo Régimen”, art. cit., p. 66.

función fundamental como sirvienta, se deja la vía abierta a la otra posibilidad que se le podía plantear ocasionalmente a bastantes de estos niños “si su habilidad alcanzare”, la de formarse como actores a través del contacto directo con la profesión, constituyéndose en la práctica no sólo como criados, sino como aprendices del oficio. Si comparamos el contrato de María Palacín con el de los hermanos Ayuso encontramos unas analogías. Los tres son puestos “a servir ” con un *autor* de comedias. Al igual que María Palacín, también los hermanos Ayuso debían de ser menores de edad, ya que es el padre quien se obliga por ellos y es mencionado en el contrato como su “legítimo administrador”; también en el caso de los dos hermanos, como en el de María Palacín, el servicio y ayuda que los pequeños debían prestar al *autor* se realizaba dentro de las paredes domésticas y fuera de ellas, concretándose en esta ocasión en una ayuda y participación en el oficio teatral, indicándose el auxilio de María Palacín en “representar comedias” y el de los hermanos Ayuso en la “la representacion”.

Sin embargo, si el servicio de María Palacín duraba “doze años”, el de los hermanos Ayuso sólo duraba un año y era seguramente dictado por exigencias mucho menos desesperadas que las que movían a los padres de María Palacín a entregarla durante un período de tiempo de doce años al *autor* y a devolvérsela “si se fuese antes de cumplir” lo establecido en el contrato. Pedro y Miguel de Ayuso, como se ha dicho, se convirtieron en actores en los años posteriores. De María Palacín no se conservan noticias por los años posteriores que la documenten como profesional de la escena, ausencia que bien podría explicarse con su fallecimiento, algo que parece más que probable dado el alto índice de mortalidad en la época. O simplemente “su habilidad” no había “alcanzado” para convertirla en actriz.

Pese a la tendencia señalada anteriormente a reclutar niños para el servicio entre aquellas capas de la sociedad más necesitadas económicamente, también encontramos algunos casos de “criados de la comedia” procedentes de un entorno social más acomodado, aunque éste debió de ser la excepción. De ello son los casos de los actores Salvador de la Cueva y de Juan de Morales Medrano. Del primero, la *Genealogía* refiere ante todo que su verdadero nombre era Juan Antonio del Castillo, nombre que cambió por el de Salvador de la Cueva una vez se inició en la actividad teatral, como hicieron otros actores que, como hemos visto, al proceder de una familia acomodada cambiaron de nombre por consideración a sus parientes; y precisamente, según la *Genealogía*, los parientes de Salvador de la Cueva eran “mui conocidos y que estan oy en dia en enpleos de mucha graduazion por la milizia”. Gracias a los datos biográficos que de este actor recoge esta fuente, podemos dibujar el

camino que Salvador de la Cueva recorrió para acceder e iniciarse en el oficio teatral, en el que participó con diferentes funciones, primero en calidad de criado y, una vez ya como profesional, contribuyendo a este oficio no sólo como actor, sino también en calidad de apuntador, función esta última, que pudo desempeñar probablemente gracias a los estudios realizados antes de dedicarse al teatro. Así lo recuerda la propia *Genealogía*, cuando afirma que Salvador de la Cueva

Vyose de casa de sus padres, estubo en Mallorca y estudio la gramatica en el Conuento de San Francisco. Andubo algun tiempo en Corzo³⁰, fue criado de [la actriz] Gabriela de Figueroa, paso despues a ser apuntador en las conpañias de Madrid y en las de afuera, y en estas hiço graciosos y segundos (G, 247).

El segundo caso que aportamos es el de Juan Morales Medrano que resulta aún más interesante ya que contamos con el contrato mediante el cual entró a servir al *autor* de comedias Juan Granado. También Juan de Morales Medrano procedía de una familia “honrada”, era, de hecho, un “noble hijodalgo”³¹. Desconocemos qué razones lo llevaron a la profesión teatral, pero su servicio asociaba, a las tareas de criado, las estrictamente relacionadas con el oficio teatral. Así lo establecían las cláusulas de su contrato, fechado en Valladolid en 1581. En él se hacía constar que fue asentado “de soldada y servicio”, por su “curador ad litem” Pedro de Aranda³², con el *autor* de comedias Juan Granado, por el período de un año. En el contrato se indicaba que durante este tiempo el *autor* se encargaba de darle “de comer y beber, cama y camisa lavada”, mientras que Juan de Morales se obligaba a “servir y ayudar a representar en todo lo que le mandare”, por lo que cobraría 27 ducados (FM, 30). Su caso nos recuerda inmediatamente por similitud el de los hermanos Pedro y Miguel de Ayuso. De hecho, al igual que los hermanos Ayuso, también Juan de Morales entraba al servicio de un *autor* de comedias por el período de un año; al igual que ellos era contratado para servir y ayudar en las representaciones y en las “demás cosas”; al

³⁰ “Corso: El acto de andar pirateando por la mar el Cosário ò Piràta. Regularmente se usa de esta palabra con los verbos Andar ò Ir: y assi se dice, Ir en corso, Andar à corso” (DAU, 623b).

³¹ Según declaraba el mismo en 1630, fecha en la que ya era *autor* de comedias, y en la que comenzó un pleito de acreedores a sus bienes por no haber pagado los 1.400 ducados que quedó debiendo por la compra de la casa de la calle del Prado, y por adeudar, además, las obras que se estaban realizando en ella. El 12 de junio se le notificó a Juan Morales Medrano el embargo y el arresto, en caso de que no tuviera bienes, y cuando le pidieron fianzas contestó “que él no tiene fiador que dar ni puede estar preso por deuda ninguna por ser noble hijodalgo, y para ello requirió al dicho alguacil con un mandamiento de amparo de hijodalgo en virtud de una carta executoria”, fechada el 1 de septiembre de 1627 (PP, I, 238-39).

³² Fernández Martín que extracta el documento, transcribe que: “Juan de Morales, vecino de Sevilla, tiene necesidad de un curador ad litem y pide de curador a Pedro de Aranda, procurador del número de esta villa de Valladolid” (FM, 30).

igual que lo establecido en el contrato de los dos hermanos, el *autor* que recibía a Juan Morales se obligaba a pagarle un sueldo y a mantenerle. Miguel y Pedro de Ayuso eran puestos al servicio del *autor* de comedias por su padre que es definido en el contrato como su “padre legitimo administrador”, lo cual, como ya hemos apuntado, indica que los dos eran menores de edad en la fecha del contrato. Juan Morales Medrano fue “asentado”³³, por un “curador ad litem” que él mismo “pide”. La “necesidad” que tiene de un “curador ad litem” se justifica por el hecho de que seguramente él también era menor de edad en la fecha de la escritura, al menos menor de veinticinco años y mayor de catorce, edad mínima esta última, que debía tener el menor en cuestión para que el juez nombrara un “forense” —tal era el curador— para “el cuidado de la hacienda, y la defensa de las causas ò pléitos de algúno, que por ser menor de edad, ò falta de juicio, no puede defenderse por si” (DAU, 706). Confirma que Juan de Morales Medrano fuese menor de edad el mismo hecho de que buscara un “curador ad litem”, es decir, al forense encargado “para defender los pleitos del menor solamente. Lat. *Ad litem curator*” (DAU, 706b).

Aunque referido mayormente a la realidad de 1700 y 1800 resulta interesante en este sentido el estudio realizado por Cava López³⁴ la cual, de hecho, sirviéndose de la normativa de la época³⁵, y del lenguaje empleado en la misma, explica cuáles eran los derechos de los menores según la edad concreta que tenían o, mejor dicho, según el jalón de vida al que pertenecían. Así —afirma la estudiosa— si la primera clasificación jurídica de la persona en atención a la edad distingue en términos generales dos rangos referidos a la mayoría y minoría de edad, cuya línea divisoria la constituyen los veinticinco años, dentro del segundo la normativa establece distintos jalones de vida del individuo, coincidentes con los reconocidos en el lenguaje, delimitados en términos cronológicos y caracterizados por la atribución de derechos vinculados a los diferentes niveles de madurez³⁶.

El Derecho otorga a las escalas de la minoría de edad diferentes nombres, estableciendo lo siguiente:

En orden á la distinción nacida de la edad es de advertir que los menores pueden considerarse antes ó despues de la pubertad, la cual en los varones empieza á los catorce años cumplidos, y en las hembras á las doce. Los que no han cumplido siete

³³ Entre los muchos significados que tiene el verbo “assentar” (“asentar”): “Algunas veces se usa por introducir y establecer á uno familiar y domésticamente con otro, ò para que le sirva como criado, ò le acompañe y asista como amigo, ù disfrute y logre su favor y patrocinio” (DAU, 442a).

³⁴ *Infancia y sociedad en la Alta Extremadura durante el Antiguo Régimen*, op. cit., espec. pp. 27-33, 163.

³⁵ *Febrero novísimo o librería de jueces, abogados y escribanos*, Libro I, Valencia, 1828.

³⁶ M. G. Cava López, *Infancia y sociedad en la Alta Extremadura durante el Antiguo Régimen*, op. cit., p. 29.

años se llaman infantes [...]. Finalmente es de advertir que se llaman púberos los menores que han llegado á la pubertad, é impúberos los demas³⁷.

Si los doce y catorce años marcan la entrada en la pubertad y el punto de ruptura con la infancia, estos años corresponden también a la entrada en la etapa que la lengua reconoce como juventud que según el *Diccionario de Autoridades* corresponde al “tiempo de la edad, que comienza desde los catorce” años (DAU, 338a). Aunque el menor legalmente dependerá hasta los veinticinco años de los progenitores o curadores, su llegada a la juventud les otorga una serie de “facultades de elección y ejercicio de la voluntad” importantes. A partir de esta edad, de hecho, el menor es legitimado para disponer de su voluntad por vía testamentaria, se extingue su sumisión a la figura del tutor, que es el encargado fundamentalmente de defender y cuidar de su persona, y pasa a depender de un curador sobre el que se reconoce la facultad de elección del interesado y cuya función se dirige fundamentalmente “á la custodia y administracion de los bienes del púbero, y accesoria ó secundariamente á la de su persona”³⁸.

Y de hecho, la normativa establecía claramente que el menor podía y debía elegir su propio curador:

Los púberos capaces no están obligados ni deben ser compelidos á recibir contra su voluntad curador para la administración de su bienes y otras cosas, actos y negocios extrajudiciales [...]. No se infiera de lo dicho que los púberos no necesitan absolutamente de curador; que se pueden gobernar, tratar y contratar sin tenerlo; quedan obligados natural y civilmente, y poder ser compelidos como si fueran mayores, sin diferencia; sino que no se les debe precisar ni compeler á que reciban al que se les dé, antes bien lo han de nombrar por sí mismo a su elección...³⁹.

Por esto creemos que cuando en 1581 Juan Morales de Medrano pedía un “curador ad litem” para poder ser contratado por el *autor* Juan Granado, era menor de edad y tenía por lo menos más de catorce años, y que por esto estaba legitimado a elegir a alguien que gestionara sus intereses económicos para que él pudiera entrar en el oficio teatral, no pudiendo contar con una familia que desempeñara esta función, ya que, como hemos indicado, esta última, de origen hidalgo, no debió de compartir su decisión y, por lo tanto, no debió creer oportuno representarle legalmente. Su caso no deja de ser representativo del

³⁷ *Febrero Novísimo o Librería de Jueces, abogados y escribanos*, Libro I, *apud Ibidem*, p. 30.

³⁸ *Ibidem*, p. 32.

hecho de que algunos menores de la época, que no procedían del ámbito teatral, accedieron a él aprendiendo el oficio a través del servicio prestado a un profesional de la escena. Asimismo, aunque no poseemos una gran abundancia de datos, pensamos, por lo que hemos venido apuntando y por lo que la documentación ha evidenciado en algunos casos, que si el desempeño del servicio doméstico por parte de algunos niños de la época fue la vía a través de la que éstos pudieron aprender el oficio teatral desempeñado por su amo, lo mismo debió de ocurrir en el caso de algunas de aquellas niñas que entraron a servir como criadas a profesionales de la escena y, de este modo, cuando su “habilidad les alcanzó” (por recordar la expresión empleada en el contrato de María Palacín), se iniciaron ellas mismas como actrices.

Entre las actrices que podemos documentar que se encontraron en estas circunstancias, es decir, que sirvieron a un profesional de la escena antes de ser ellas mismas actrices, podemos mencionar los casos de Francisca López, *Guantes de ámbar*, María (de la) Mesa, Juana Enríquez, Manuela de Arias, Catalina Sánchez, conocida como *la Viuda, la Catuja y la Mellada*, Ángela Ortiz apodada *Lúa*, y Antonia María. Todas estas actrices prestaron servicio, como criadas, a profesionales prestigiosos de la época, que eran *autoras/es* afamados o que eran actrices, esposas o hijas de actores o *autores* señalados, y por lo tanto gozaban de una situación y condición privilegiada⁴⁰.

Uno de los casos más completos que podemos documentar de la trayectoria que llevó a las tablas a muchachas o niñas que habían servido a actores es el de Juana Enríquez, criada, como se ha dicho, de la actriz Josefa María de Jesús. En 1638 encontramos un contrato de la actriz en el que se comprometía con la Cofradía del Santísimo Sacramento de Valdemoro (Madrid) para ir a representar primeros y segundos papeles para las fiestas del Corpus de ese año. La misma Cofradía se encargaba de otorgarle “una cauallería para la susodicha y una criada, yda y buelta, y a anuas de comer el tiempo que allí asistieren en casa de vno de los rejidores, y 8 reales de ración en cada día para anuas” (F, XXXV, 77-78). Desconocemos si la criada que acompañaba a la actriz era ya en esta ocasión Juana Enríquez, la cual, sin embargo, aparece documentada como tal al año siguiente, en 1639, cuando Josefa María se obligaba a ir con ella a la villa de Trijueque (Guadalajara) para representar cinco comedias,

³⁹ *Ibidem*, p. 31 nota 52.

⁴⁰ Como en el caso de Damiana (de) Arias (Peñañiel), hija del afamado *autor* Damián Arias de Peñañiel y esposa del también conocido *autor* Gaspar [Fernández] de Valdés que tuvo a su servicio como criada a la futura actriz Manuela de Arias (G, 430). De entre los demás profesionales que tuvieron a su servicio criadas-actrices, recordamos que fueron *autoras* de comedias y conocidas actrices Eufrosia María (de) (la) Reina, cuya criada fue Antonia María (G, 421), Ángela Barba, *la Conejera*, cuya criada fue Catalina Sánchez (MG, 276); Manuela (de) Escamilla, actriz y *autora* reconocida, a cuyo servicio estuvo Francisca López *Guantes de ámbar*, y la

dos de las cuales se representarían el día de San Bernabé y tres el jueves y viernes del Santísimo. También en esta ocasión a la actriz se destinarían los primeros papeles, además de ayudar en los bailes y en la música. Lo que cabe destacar es que en el contrato de ese año se hace mención al hecho de que también su criada, indicada en el mismo como “Juana de Anríquez”, tomaba parte en la representación. Así se explicita en el contrato que transcribe Agulló y Cobo:

Jusepa María, representanta, residente en esta dicha Villa, se obliga a ir en compañía de su criada, Juana de Anríquez, a la Villa de Trijueque a representar el día de San Bernabé dos comedias, y Jueves y Viernes del Santísimo tres comedias, en las cuales se repetiría una de las hechas el día de San Bernabé. Haría los primeros papeles, ayudaría su parte en los bailes, ella y su criada en los bailes y la música. Cobraría 1.250 reales y una arroba de aceite, pagándoles el viaje. Llevaría las galas que habían de lucir ella y su criada (AgC3, 104).

En una obligación posterior, del 8 de marzo del mismo año, se indica simplemente que la actriz participaría, junto con su criada, en las representaciones de la villa de Peñalver (Guadalajara). Sin embargo, el sueldo en común que las dos cobrarían, un total de 300 reales, es indicio de que también en esta ocasión Juana Enríquez tomó parte, de alguna forma, en las representaciones para las que su ama había sido contratada (PP, I, 302-03)⁴¹. En 1641 Josefa María de Jesús era contratada como miembro de la compañía de Felipe Domínguez y Andrés de la Vega, y también en esta ocasión, fue acompañada de su criada (F, XXXV, 109). En esta última circunstancia, sin embargo, Josefa María de Jesús se contrataba no ya para ayudar en representaciones de aficionados en pueblos, sino para integrarse en la compañía de uno de los más importantes *autores* de la época, Andrés de la Vega, que compartía la dirección de la compañía con Felipe Domínguez. Aquí ya la actriz no recibe cantidad alguna en concepto de trabajo de su criada, a la que simplemente los *autores* se comprometen a transportar junto a su ama:

Conciertos de Andrés de la Vega y Felipe Domínguez, autores de comedias, con los representantes que han de asistir en su compañía: [...] Josefa María, viuda, representaría primeros papeles y ganaría 1.000 reales por la fiesta del Corpus, 11

actriz Josefa María de Jesús cuya criada fue Juana Enríquez. Luis López Sustaete también fue un prestigioso *autor* de comedias de la época y tuvo como criada a la futura actriz María (de la) Mesa (PP, II, 68-78).

⁴¹ Los demás profesionales contratados para la misma ocasión y que aparecen en el contrato, recibieron un sueldo inferior: Lucía Sevillano cobraría, de hecho, 160 reales y Miguel Juan 100 reales.

ducados por cada fiesta de las de Agosto ó Septiembre y 3 por las ordinarias (PP, II, 109)⁴².

Estos contratos ponen en evidencia que, cuando la actriz Josefa María de Jesús se contrataba para colaborar en representaciones de aficionados en fiestas de pueblos, como una especie de “estrella” en la representación, su criada podía colaborar con ella; sin embargo, cuando se contrata ya para formar parte de una compañía como actriz, el papel de su criada como colaboradora en la representación se oscurece. La situación de la criada Juana Enríquez pone de relieve lo que, como decíamos antes, debió ocurrir en la práctica con muchos criados: colaboraban en aquello que sus amos les ordenaban, bien fuesen las tareas domésticas, o, como en el caso de Juana, otras que podían tener que ver con la representación, y por esa vía muchas debieron de empezar a dar sus primeros pasos en la profesión.

Los documentos con los que contamos sobre la trayectoria de Juana Enríquez muestran, además, cómo su participación en las representaciones teatrales fue más activa a medida que transcurren los años, estando fuertemente vinculada, en los primeros, a la actividad teatral de su ama con quien colabora en el escenario, desempeñando papeles cada vez más relevantes hasta independizarse definitivamente de ella. En 1642, cuando Josefa María de Jesús es contratada para representar para la fiesta de San Juan en la villa de Humanes (Guadalajara), en calidad de primera dama, descubrimos que su criada Juana sigue acompañándola, aunque su participación en la escena ya es más importante. En el contrato, de hecho, se indica que Josefa María, representaría primeros papeles, cantaría y bailarían cobrando 200 reales; “asimismo se obliga de llevar en su compañía a Juana Enríquez”, para que representara terceros papeles, por lo que cobraría 60 reales (F, XXXV, 159), aunque de nuevo se trata de una colaboración circunscrita a las representaciones de su ama con aficionados.

Así, pues, si las funciones de la criada de una actriz podían desplazarse de la casa al escenario, una vez en el escenario su función pasaba de una inicial participación en las representaciones a una más concreta colaboración en las mismas. Esta trayectoria de “iniciación en el arte teatral” terminaba con la definitiva desvinculación de la criada de su ama, y su total autonomía en la escena en calidad de actriz. Esta última etapa en la trayectoria de Juana Enríquez se documenta a partir del año 1645, fecha en la que, de hecho,

⁴² Según Davis y Varey en el contrato, además, se hacía mención a la criada de Josefa María, es decir, a Juana Enríquez, como “la muchacha su criada acomodada” (F, XXXV, 109 y nota 188).

aparece representando en la localidad de Manzanares (Ciudad Real) con ocasión de la festividad de Pascua. En esta ocasión Juana Enríquez es contratada para representar “segundos papeles, cantar y bailar” y se indica también que es “soltera, mayor de 25 años” (F, XXXV, 232)⁴³, dato, el de la edad, que probablemente también explica su actuación con independencia de la actriz a la que estuvo sirviendo hasta aquel momento y justifica su contratación de forma autónoma (ya que es soltera y mayor de edad). A partir de este momento los documentos dan constancia de su total autonomía como actriz en diferentes representaciones y localidades. Así sabemos, por ejemplo, que el 7 de febrero del año siguiente (1646) era contratada para representar en la villa de Valdemorillo (Madrid) y es probable que también en esta ocasión se le asignaran los papeles de segunda (o tercera) dama, siendo destinados los primeros probablemente a la actriz Juana Estela que de hecho cobró 150 reales más que nuestra actriz (F, XXXV, 268). Muchas son las noticias que se han conservado de Juana Enríquez como actriz a partir de esa fecha, sobre todo las que se refieren a 1648, fecha significativa no sólo porque la actriz se casó (en marzo de ese año ya aparece casada), sino porque confirma su protagonismo en el oficio teatral del que un indicio es seguramente el hecho mismo de que Juana fuera acompañada a su vez por una criada. Así consta en un contrato fechado en enero de dicho año (1648), cuando era contratada para representar en la villa de Torrejón de Ardoz (Madrid) en ocasión del Corpus de ese año. En el contrato se indica lo siguiente:

29 de enero de 1648. Francisco Ortiz, en nombre de su mujer, Úrsula de Torres, para segundos papeles, cantar y bailar, “y estará prebenida para yr a los ensayos ocho días antes de Pasqua de Espíritu Santo, y para hazer la fiesta han de ir por ella a la parte y lugar donde tubiere fiesta del Corpus, no escediendo de 12 leguas de distanzia”, 400 reales; y también en nombre de Juana Enríquez, para terceros papeles, cantar y bailar, 300 reales; más 8 de ración cada día y caballerías para cada actriz y su criada” (F, XXXV, 288).

En marzo de ese mismo año Juana Enríquez aparece casada con Alonso González y será este último quien, en esta ocasión, se comprometerá en nombre de la actriz para que la misma represente “terceros papeles, cantar y bailar” para las fiestas de Nuestra Señora de

⁴³ Los primeros papeles fueron destinados a la actriz, viuda, Inés de la Cruz. Se les pagaría a las dos un total de 200 reales.

Septiembre y de Nuestra Señora del Rosario, en octubre, en la villa de Barajas (Madrid) (F, XXXV, 299)⁴⁴.

El caso de Juana Enríquez resulta importante, pues no sólo, como se ha dicho, indica las probables funciones que algunas de las criadas más capacitadas podían llegar a desempeñar cuando acompañaban y servían a una profesional de la escena, sino que da la idea del *cursus* que debieron de recorrer algunas criadas de actores que posteriormente se convirtieron, a su vez, en profesionales de la escena, sobre todo cuando éstas eran muy jóvenes, “muchachas”, como lo era, de hecho, Juana Enríquez. El alcance de la mayoría de edad, como se ha visto en su caso, probablemente determinaba la independización de la criada de su ama, y en caso de que la criada ya hubiera completado el aprendizaje del oficio su capacidad de entrar autónomamente en los circuitos teatrales profesionales.

Una independización y una incorporación definitiva a la actividad teatral que en ocasiones podía producirse oficialmente con otros profesionales de la escena que no fuesen sus amas y que se realizaba gracias a *autores* de comedias que las contrataban como miembros de su agrupación. Tal inducen a pensar los casos de Francisca López *Guantes de ámbar* y de Catalina Sánchez, conocida entre otros, como *la Mellada*. De la primera, Francisca López, la *Genealogía* refiere que “fue criada de Manuela de Escamilla” (G, 419). Sin embargo, no parece que con esta actriz se realizara la iniciación oficial a la escena de Francisca, ya que, como se observa en la misma *Genealogía* “la saco a las tablas [el autor] Juan Antonio Carvajal”. De la segunda, Catalina Sánchez, la *Genealogía* refiere que “fue criada de Angela Barba” pero que “estando en Lisboa el año 1688 la saco a la comedia [el autor] Joseph de Mendiola para musica, que es lo que a continuado” (G, 455)⁴⁵.

Como resulta evidente por estos dos casos citados y por el de Juana Enríquez antes comentado, la vía del servicio doméstico permitió a algunas mujeres, así como a algunos hombres, llegar a pisar las tablas. Sobre todo cuando las criadas y criados en cuestión eran muy jóvenes, normalmente menores, y su servicio a los profesionales de la escena duraba bastante tiempo. Entre estas menores incluimos también a aquellas doncellas que por las mismas difíciles razones económicas debieron de dedicarse al servicio doméstico, probablemente dejando por iniciativa propia su hogar y familia que no podía mantenerlas, ni ofrecerles una dote para contraer matrimonio. Tales pudieron ser las motivaciones que

⁴⁴ En diciembre de este mismo año Alonso González vuelve a comprometerse por su mujer para que represente “segundos papeles, cantar y bailar” en la localidad de Cañizar (Guadalajara) (F, XXXV, 310).

⁴⁵ En otro lugar de la *Genealogía* (G, 156) se indica que José de Mendiola “saco a las tablas” a Catalina Sánchez estando en Setúbal en vez que en Lisboa. En realidad, como precisan Bolaños Donoso y Reyes Peña, la compañía de José de Mendiola comenzó a representar en Setúbal en 1688 y luego recorrió Lisboa, Santarem, Oporto y Guimarães, y se deshizo en La Coruña en 1689 (BR, 885).

empujaron a María (de la) Mesa “soltera y doncella”, a prestar servicio como criada al *autor* Luis López Sustaete. Ya hemos citado el caso de esta criada y su relación con dicho *autor* de comedias y hemos afirmado que es gracias al testamento (y al codicilo) que de este último se conserva que podemos documentar la relación que los dos mantuvieron. Sin embargo, este documento se revela también importante a fin de reconstruir el probable camino que debió recorrer María (de la) Mesa para llegar a pisar las tablas como actriz, dejándonos entrever cómo en el camino que recorrió desempeñó diferentes funciones, a veces simultáneas. María (de la) Mesa fue, de hecho, criada del *autor* Luis López Sustaete, su compañera de trabajo, es decir, miembro de su compañía y la madre de uno de sus hijos. Así, a través del testamento de este *autor*, al que aludimos antes, vemos trazada una parte de la historia vital de esta criada, al menos la relativa al período en que su vida estuvo vinculada a este profesional de la escena. Declaraba Luis López Sustaete en 1658 que

...ha siete años, antes mas tiempo que menos, que tengo en mi casa á Maria de Messa, muger soltera, la qual me ha servido todo el tiempo y asistido en mis enfermedades, y asi mismo ha asistido con las compañías de representacion que he tenido, como un compañero dellas, en la parte de la musica y representacion; y de todo lo que importó las partes de su representacion y particulares y fiestas y octavas en el Retiro y otras partes dentro y fuera de Madrid, todo ello ha entrado en mi poder por efecto y dinero suyo propio. Y en todo este tiempo ha acudido á servirme, como llevo referido, sin que por estos servicios le haya satisfecho ni pagado cosa alguna; y aunque le ha dado algunos dineros para que se repare en orden a vestirse por cuenta de su propio dinero, ganado y adquirido de la parte de su musica y representacion y trabajo personal que en esto ha tenido. Y habiendo ajustado la cuenta de lo que esto importa, hallo que de lo demas y de sus servicios que ha ganado en los dichos siete años, la resto debiendo quinientos ducados, por cuenta de los quales di á la susodicha ducientos ducados para la casilla que compró en el Hospital general [...]. Y de los dichos ducientos ducados de la compra se estan debiendo cien reales y no mas, en todo lo qual no he entendido y he pagado por orden suya la dicha cantidad, mediante lo qual se le ha de despachar venta en su cabeza por ser casa suya y que yo la concerté para ella con su propio dinero; en la qual se habran gastado en reparos y ponerla en uso otros ducientos ducados, antes mas que menos, y los he gastado para mas pago de los dichos quinientos ducados que importan sus efectos y servicios. Mando que por quanto esta no es donación ni manda onerosa sino justificacion y paga de su debito para el descargo de mi conciencia, quiero y es mi voluntad que tenga la dicha casa por suya, como lo es, con sus reparos y mejoras, y lo que faltare á

cumplimiento de los dichos quinientos ducados, se la pague de mis bienes, que la resta dellos, segun los reparos hechos en la dicha casa por suya, seran noventa ducados, con los quales y la dicha casa estará satisfecha y pagada de lo que le debo de sus servicios y que hubo de haber de su trabajo... (PP, II, 179-80).

Completa este testamento el codicilo añadido dos días después de redactado el testamento, en el que el *autor* deja constancia de la relación íntima que mantuvo con su criada, afirmando que de ella tuvo un hijo que el *autor* quería reconocer antes de su fallecimiento:

...Declaraba por su hijo a Luis Antonio Lopez Sustaete, que le hubo fuera del matrimonio con muxer soltera, limpia y honrada y doncella, que tendrá de edad cinco años y medio, poco mas ó menos y se bautizó en la parroquial de San Sebastian. Y pide y encarga a sus hijos por amor de Dios le amparen y hagan por el todo quanto pudieren y sus fuerzas alcanzaren, por que Dios los haga bien, porque con esto irá, quando Dios sea servido de llevarle, con algun consuelo, y manda se le de a este niño un vestido de lama anteada, calzon y ropilla y jubon, guarnecido de plata (PP, II, 182).

El caso de María (de la) Mesa no sorprende si consideramos que en la época muchas criadas se convertían en amantes de sus amos. María había obtenido que su amo, su *autor* y finalmente el padre de su hijo lo reconociera como tal, y su condición de simple criada había cambiado seguramente con el tiempo, si atendemos a las declaraciones otorgadas por el propio Luis López. Es probable, de hecho, que las condiciones económicas difíciles empujaran a esta “muxer soltera, limpia y honrada y doncella”, al igual que otras jóvenes en su misma situación y condición, a prestar servicio desde más de “siete años” en casa de este *autor*. Era además “doncella y soltera” y por lo tanto no sólo necesitaba sobrevivir, sino también acumular dinero para obtener una dote y casarse. Luis López en aquel entonces ya estaba divorciado de su segunda mujer. En aquel mismo período María servía en su casa y al cabo de algunos años nació el pequeño Luis Antonio López Sustaete (que de hecho, en 1658, tenía alrededor de “cinco años y medio”). Así que en el camino que María había recorrido había servido como criada en casa del *autor* (“me ha servido todo este tiempo —es decir, durante los siete años— y asistido en mis enfermedades”) y había servido fuera de dicha casa acompañando al *autor* durante sus giras teatrales por la Península, probablemente haciéndolo en un primer momento en calidad de criada, para luego

acompañarlo como miembro de las varias compañías asentadas por el dicho *autor*: “y asimismo —declaraba Luis López— ha asistido con las compañías de representación que he tenido, como un compañero dellas, en la parte de la musica y representación”. Por las palabras del *autor* sabemos también que el mismo había gestionado las finanzas de su criada y compañera de trabajo:

y de todo lo que importó las partes de su representación y particulares y fiestas y octavas en el Retiro y otras partes dentro y fuera de Madrid, todo ello ha entrado en mi poder por efecto y dinero suyo propio. Y por todo ese tiempo ha acudido a servirme, como llevo referido, sin que por estos servicios le haya satisfecho ni pagado cosa alguna; y aunque le ha dado algunos dineros para que se repare en orden a vestirse por cuenta de su propio dinero, ganado y adquirido de la parte de su musica y representacion y trabajo personal que en esto ha tenido.

Más adelante en su testamento Luis López al indicar los bienes que dejaba a María como recompensa de lo que le debía, dejaba constancia de cómo durante estos siete años esta mujer había asociado a su servicio de criada el de actriz. Así lo afirmaba:

...es mi voluntad que [María] tenga la dicha casa por suya, como lo es, con sus reparos y mejoras, y lo que faltare á cumplimiento de los dichos quinientos ducados, se la pague de mis bienes [...] con los cuales la dicha casa estará satisfecha y pagada de lo que le debo de sus servicios y que hubo de haber de su trabajo... (PP, II, 180).

Así que antes de fallecer el *autor* quiso ajustar las cuentas con su criada y compañera de trabajo devolviéndole el dinero que le correspondía y, a nivel personal, reconociendo también como suyo al hijo de los dos. Además el *autor* se preocupaba por que el niño fuera amparado y por esto le entregaba al cuidado de sus hijos legítimos, los habidos con su primera mujer, Ángela (de) Corbella⁴⁶, para que

le amparen y hagan por el todo quanto pudieren y sus fuerzas alcanzaren, por que Dios los haga bien, porque con esto irá, quando Dios sea servido de llevarle, con algun consuelo, y manda se le de a este niño un vestido de lama anteaada, calzon y ropilla y jubon, guarnecido de plata (PP, II, 182).

⁴⁶ Eran Isabel, Luisa, Francisca y Josefa, todas actrices y todas citadas como herederas en el testamento.

Luis Antonio López Sustaete era el único hijo varón que tenía el *autor* de comedias Luis López Sustaete. Así que al destinarle su propio apellido y nombre (Luis) el *autor* le dejaría una herencia que se revelaría indudablemente importante cuando el dicho Luis Antonio, años más tarde pisara aquellas mismas tablas que habían consagrado a su padre al éxito⁴⁷.

Como hemos visto, aprendiendo el oficio de representar María (de la) Mesa pasó de ser criada a ser actriz, por eso una vez fallecido Luis López pudo continuar trabajando de forma independiente y autónoma y mantener a su propio hijo, representando en diferentes compañías. En 1668, por ejemplo, formaba parte de la agrupación de María Jacinta (LL2, 122); en 1669 y 1671 trabajaba en la agrupación de Alonso Caballero (LL2, 124; AP1, 301). En 1672 era miembro de la de Francisco Rodríguez (AP1, 303). Su carrera debió de finalizar dos años más tarde, en 1674, ya que tenemos constancia de que en esa fecha, es decir, cuando formaba parte de la compañía de Cristóbal de Medina, “la hubieron de retirar y por vieja y por mala representanta” (G, 477), hecho que justificaría la ausencia de datos que, posteriormente a esta fecha, la documenten como activa.

Si hubo criadas que, como María (de la) Mesa, continuaron prestando su servicio doméstico al profesional de la escena con el que se habían iniciado en la actividad teatral, aún cuando ya se habían convertido en actrices, hubo otras que siendo criadas de la comedia y luego actrices, volvieron definitivamente a su función de criadas cuando se alejaron definitivamente de la escena. Un caso ilustrativo en este sentido, aunque posterior al período que estudiamos, es el de Josefa de Rivas, documentada en los escenarios españoles desde 1702, fecha en la que formaba parte como tercera dama de la compañía de su marido, el *autor* Pedro de Estrada (G, 556). La *Genealogía* al referir su caso afirma que Josefa “fue criada de Joseph Garzes y continua en serlo despues de que se retiró de la comedia” (G, 556). Es probable que la vinculación de Josefa de Rivas a este *autor* de comedias respondiera, como en el caso de Manuela Ruiz (anteriormente citado), también a exigencias de carácter personal y económico. Es probable, de hecho, que después de 1704 Josefa de Ruiz dejara la actividad como profesional, fecha a partir de la que, en efecto, no se conservan datos de su presencia en los escenarios españoles (G, 556). Un alejamiento que parece corresponder a su viudedad, ya que las últimas noticias que se conservan del marido

⁴⁷ Luis Antonio López Sustaete era conocido también como Luis de Mesa, es decir, con el apellido materno (G, 222, 477). Tenemos constancia documental que como actor representó a partir de 1682 cuando formaba parte, en calidad de cuarto galán, de la compañía de Eufrosia María (RoV, 343). En 1693 era contratado como gracioso en la compañía de Miguel de Castro (RoV, 295, 343). En 1694 formaba parte de la compañía de Miguel Domingo Salas (F, XVII, 168-72; DM, 216, 223). Luis de Mesa moriría en 1711 “en la guerra”, según se hacía constar en la Carta de Difuntos de la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena de ese año (G, 222).

son de 1703 cuando con su compañía representaba en Segovia (G, 328). Al año siguiente, en 1704, tenemos constancia de que Josefa formaba parte de la agrupación de Francisco Manuel representando los papeles de sexta dama (G, 556). Era Josefa, en esta fecha, una mujer sola, una viuda y probablemente una mujer ya de cierta edad (representaba, de hecho, en 1704 como sexta dama). Así que el hecho de que sirviera como criada al *autor* José Garcés fue probablemente una de las salidas que tuvo a su disposición en aquellos años para retomar aquella estabilidad económica y personal que el fallecimiento de su cónyuge posiblemente le causaría.

2.2.1.3. ...y las esclavas

En la época que estudiamos los esclavos se circunscribían fundamentalmente al servicio doméstico. Al igual que algunos criados libres, tenemos constancia que también algunos de ellos —o de sus hijos— llegaron a convertirse en profesionales de la escena.

Los esclavos constituían uno de los grupos más marginados del siglo XVII y ocupaban las capas más bajas de la jerarquía social de la España de aquel entonces. Su presencia en la Península era muy numerosa, sobre todo en las grandes ciudades del Sur, y entre ellos destacaban en particular los negros y los musulmanes. Durante los siglos XVI y XVII en las ciudades andaluzas, particularmente en Sevilla, se encontraba el mayor mercado de esclavos negros de España, introducidos en la Península a través de Portugal. Barrio Gozalo¹ afirma, de hecho, que en 1563 vivían en el Reino de Sevilla 14.670 esclavos (de los 439.362 que constituían en esos años el arzobispado de Sevilla²), y que sólo en la ciudad de Sevilla había 6.327. Número que con gran probabilidad se vería incrementado considerando que en muchos de los testimonios documentales los esclavos no dejaron huellas³. Por otro lado, considerando proporcionalmente el número de esclavos españoles en relación con Europa, donde el número de esclavos no alcanzaba los cien mil, su presencia en el Reino de Sevilla parece significativa.

El mayor porcentaje de esclavos presentes en el Sur de España no se explica sólo por su cercanía a Portugal, sino también por su cercanía a Berbería que, junto a Portugal, era el principal mercado abastecedor de la época⁴. Además de los esclavos negros, había esclavos blancos, estos últimos generalmente musulmanes y de diversa procedencia. Predominaban fundamentalmente en Málaga y en Granada donde su presencia se hizo notar, con especial relevancia, tras la guerra (1568-70) y expulsión de los moriscos (1609) y durante el siglo

¹ *La sociedad en la España Moderna*, Madrid, Editorial Actas, 2001, pp. 103 y ss. El tema de los esclavos en la época ha sido tratado por varios investigadores que lo analizan en diferentes ciudades de la Península. Destacamos los estudios sobre la esclavitud en Castilla realizados por A. Domínguez Ortiz, “La esclavitud en Castilla durante la Edad Moderna”, en *Estudios de Historia Social de España*, Madrid, C.S.I.C., 1952, 3 vols., t. II, pp. 369-428 y B. Bennassar, *La España del Siglo de Oro*, op. cit., espec. pp. 97-102 que ha tratado este tema considerando también la realidad andaluza y madrileña en su volumen *Los españoles: actitudes y mentalidad*, Barcelona, Argos, 1975, espec. pp. 100 y ss. Investiga detenidamente la esclavitud en Valencia V. Graullera Sanz, en *La esclavitud en Valencia en los siglos XVI y XVII*, Valencia, Institutió Alfons el Magnànim, 1978, mientras para Madrid resulta interesante el trabajo de C. Larquié, “Les esclaves de Madrid à l’époque de la décadence (1650-1700)”, *Revue Historique*, 495 (1970), pp. 41-74.

² B. Bennassar, *Los españoles: actitudes y mentalidad*, op. cit., p. 114.

³ Presencia que parece aún más difícil cuantificar en aquellas ciudades, como Valladolid, en las que nunca se hizo un censo de los esclavos, tal como afirma Fernández Martín que analiza la presencia de esta minoría en dicha ciudad en la época (FM, 130).

⁴ Barrio Gozalo, *La sociedad en la España Moderna*, op. cit., pp. 103 y ss.

XVII, cuando muchos de ellos fueron cautivados y entregados a las comunidades como esclavos, como sucedió con los cautivados en la guerra de Berbería y en la batalla de Lepanto (1571)⁵. Sin embargo, la presencia de los esclavos moriscos en los albores del siglo XVII se difuminó poco a poco debido, al menos en parte, a las diversas expulsiones oficiales, siendo sustituida por la de los esclavos berberiscos traídos del Norte de África y por la de los negros⁶.

A partir de la expulsión de la población morisca, los esclavos negros ocuparon en España sus espacios y ámbitos laborales, como prueba el que su presencia se registre fundamentalmente en los talleres y en los campos, así como en los trabajos en beneficio de la Corona, por ejemplo, en el servicio de las galeras y en la construcción de obras públicas⁷. El descenso numérico que se produjo a mediados del siglo XVII y el consiguiente aumento de su precio, les confirió, además, un valor añadido: el de convertirse en icono del poderío económico de aquellos que los poseían. Por tanto, al menos en las grandes ciudades y en la Corte, cumplían una doble función, consistente en prestar servicio y proporcionar prestigio, como bien ha sintetizado Bennassar⁸. Y, de hecho, eran las clases más pudientes de la sociedad las que contaban con una servidumbre formada por esclavos, como confirma Muñoz Buendía en su estudio sobre la sociedad almeriense del Antiguo Régimen, en la que la mayoría de los dueños de niños esclavos pertenecían a las clases más acomodadas, entre los que destacaban altos cargos militares, terratenientes, eclesiásticos y burguesía tanto mercantil como artesanal y agraria⁹.

Los documentos de los que disponemos nos permiten constatar que algunos actores (fundamentalmente *autores* de comedias y actores-actrices principales) al igual que otros grupos de la época, también poseían esclavos, y resulta evidente que también en este ámbito (actoral) se mantendría la correlación poder económico-posesión de esclavos. También los actores, al igual de los demás dueños de esclavos, consideraban a estos últimos entre sus bienes más preciados y, como tales, los usaban, sobre todo cuando los hacían objeto de sus

⁵ A. Muñoz Buendía, “La infancia robada. Niños, esclavos, criados y aprendices en la Almería del Antiguo Régimen”, art. cit., p. 73.

⁶ *Ibidem*, pp. 73-74.

⁷ El bando de expulsión de los moriscos fue dado por el rey Felipe II el día 22 de septiembre de 1609. Los que permanecieron fueron los que demostraron haberse conducidos como cristianos viejos (FM, 188).

⁸ *Los españoles: actitudes y mentalidad, op. cit.*, p. 106. Una de las causas de la disminución de esclavos negros en España fue determinada, según Barrio Gozalo, por la sublevación de Portugal en 1640 que, de hecho, interrumpió el suministro de negros a la Península haciendo que a partir de esa fecha sólo pudieran introducirse algunos de ellos a través del contrabando, lo que determinó a su vez, y necesariamente, que su precio creciera, *La sociedad en la España Moderna, op. cit.*, p. 105.

⁹ A. Muñoz Buendía, “La infancia robada. Niños, esclavos, criados y aprendices en la Almería del Antiguo Régimen”, art. cit., pp. 76-77. Véase en este mismo artículo todo el apartado que el estudioso dedica a “Los niños esclavos” y que corresponde a las pp. 73-78.

negocios personales, siendo la compra-venta de los esclavos uno de los negocios más lucrativos con los que se podía contar. Podríamos aportar diversos documentos de la época que dan constancia de este negocio, pero preferimos centrarnos en los casos protagonizados por actores.

Un primer testimonio nos lo ofrece el testamento del *autor* Jerónimo Velázquez, fechado en Madrid en 1610. En sus últimas voluntades este afamado *autor* de comedias declaraba que “tengo por vienes míos propios las casas en que vivo [...] Miguel Jerónimo e Maria Bernarda, mis esclavos, hijos de Maria Buzio, mi esclava” (SAGG1, 124), lo que ratifica su consideración de los esclavos como bienes personales.

El valor de los esclavos cambiaba según su raza, según su sexo y según su edad. Muñoz Buendía afirma, por ejemplo, que el precio de cotización de los mismos iba en aumento progresivo conforme a la edad y según el sexo. La esclava, tanto niña como adulta, alcanzaba más cotización que el varón por regla general, un tercio más¹⁰.

El gran valor que llegaron a tener determinó que los esclavos se convirtieran en objeto de especulación, que sus dueños intentaban rentabilizar al máximo. Sobre todo en los casos en los que poseían a una esclava joven, cuyo valor aumentaba según su fertilidad, ya que al engendrar nuevos hijos su dueño tendría otros pequeños esclavos para vender. Los actores de la época también aprovecharon el negocio lucrativo que la venta de las esclavas les ofrecía. Así, por ejemplo, tenemos constancia de que en 1629 en la ciudad de Córdoba el *autor* de comedias Cristóbal de Avendaño otorgó un poder a favor de Francisco de Cartagena y Juan de Torres, vecinos de Antequera, para que pudieran vender dos esclavas que tenía (AP1, 288-89). Asimismo, en Toledo, en 1596, el *autor* Melchor de Villalba otorgó un poder a su mujer, Francisca Gutiérrez, para que vendiera “una esclava que tiene en su poder que se llama María o la vuelva a Alicante de quien yo la compré” (SR, 25-26).

Entre otros documentos referidos a negocios de actores con la compra-venta de esclavos contamos con uno relativo a la venta de una esclava que había pertenecido a Antonia (Manuela) Catalán, actriz y mujer del famoso *autor* Bartolomé Romero, fechado en Madrid el 14 de noviembre de 1638:

¹⁰ *Ibidem*, p. 74. En esta misma página Muñoz Buendía ofrece un análisis comparativo, realizado en la ciudad de Almería en el primer tercio del siglo XVII, entre el precio de una esclava negra de 13 años (181 ducados) y el de otros bienes de elevado precio como la tierra, las casas y el ganado. De este análisis se aprecia el gran valor económico de la esclava adolescente, ya que con el precio de una de ella (181 ducados) se podían comprar, por ejemplo, 5 caballos (un caballo valía 36 ducados), una casa (cuyo valor por unidad era de 169 ducados) o 117,5 fanegas de trigo (100 fanegas valían 154 ducados). Este dato es confirmado, entre otros, por Fernández Martín, el cual afirma que en Valladolid en el mismo período el precio medio de una esclava era de 128 ducados (FM, 132).

Doña María de Albear, viuda de Antonio Bermejo, vende a doña Juana de Bobadilla, viuda del Lic. Melchor de Molina, «vna esclava negra atezada llamada Esperanza, que es de edad de 22 años, poco tiempo más, qu[e] está preñada, que la vbe y compré de Antonia Manuela, muger de Bartolomé Romero, autor de comedias, por escritura que a mi fauor otorgó en esta villa de Madrid a 28 días del mes de julio próximo pasado deste presente año de la fecha ante Francisco de Peralta, scriuano de S. M., ratificada por el dicho Romero en la zitudad de Valencia ante Joseph Giner, notario y escriuano público della, por precio y quantía de 1.500 reales» (F, XXXV, 90).

En otras ocasiones tenemos constancia de cómo los actores, conociendo el valor de las esclavas con prole las compraban junto a sus hijos, sobre todo cuando estos últimos eran a su vez niñas, lo cual era una garantía de que su precio aumentaría con el tiempo. Las buenas actitudes de la esclava y buen estado de salud contribuían, con seguridad, a acrecentar su valor y facilitar su venta¹¹. Así, por ejemplo, en 1585, en la ciudad de Valladolid el *autor* de comedias Bernardino Velázquez compraba, por el precio de 1.100 reales, de Antonio Torres mercader de lencería y vecino de Lisboa a

una esclava negra atezada que ha por nombre Esperanza de veinte años o diecinueve, no es ladrona, ni borracha, ni fugitiva, ni tiene mal de gota coral, desmayos ni otras enfermedades contagiosas, habida en buena guerra y os la vendo con una criatura mulatica hija de la dicha Esperanza que ha por nombre Catalina de Santos de siete meses... (FM, 45).

Siendo los esclavos bienes preciados los *autores* y actores los usaban como objeto de intercambio, vendiéndolos o dejándolos en garantía para pagar sus deudas cuando se encontraban en apuros económicos. Es lo que hizo el actor Juan Jerónimo de Heredia cuando en 1643 entregaba una esclava de veintisiete años a Francisco Garro de Alegría hasta pagarle los 1.366 reales que le debía, deuda por la que se le había mandado embargar y meter en la cárcel real de la Corte (PP, I, 329). Asimismo, el *autor* Cristóbal Ortiz de Villazán y su mujer, (Ana) María de Ribera, que se encontraba en Málaga en 1620, se concertaron mediante la venta de una esclava mora con Francisco de Orense, arrendador del Hospital de

¹¹ Normalmente los negros eran juzgados “de buena naturaleza, fáciles de llevar y de mucho provecho”, mientras que los esclavos de origen musulmán se conceptuaban de “mal intencionados, borrachos, ladrones, llenos de mil sensualidades y cometedores de delitos”. Si una de estas tachas negativas se descubrían en el primer año, a partir del día de la venta, el contrato quedaría anulado y su precio devuelto al comprador, Barrio Gozalo, *La sociedad en la España Moderna, op. cit.*, p. 103; (FM, 133).

esa ciudad que había pedido requisitoria de ejecución contra ellos por 2.650 reales que les debían (LL1, 174).

En la mayoría de los hogares urbanos los esclavos desarrollaban esencialmente funciones que se adscribían al servicio doméstico aunque su presencia en las dichas casas era también indirectamente un testimonio del bienestar de sus dueños. King afirma que en los hogares urbanos, particularmente en los del Sur de Europa, generalmente había uno o dos esclavos que trabajaban con los sirvientes libres siendo la mayoría de ellos, así como las sirvientas, mujeres¹². Sus tareas en el ámbito doméstico eran, según apunta Muñoz Buendía, las de lavar ropa, limpiar, cocinar y, en particular, ejercer como ayas o amas de cría de su propietario, siendo las más cotizadas para esta función las esclavas de raza negra y también, aunque en menor medida, las blancas berberiscas a las que sus amos solían otorgar libertad una vez finalizada la crianza de los pequeños¹³.

Muchos documentos testimonian que los actores, obviamente aquellos que habían alcanzado mejor posición, así como las actrices de la época, tenían en su propia casa a esclavas empeñadas en el servicio doméstico que a veces engendraban hijos que se criaban en la misma casa del actor en cuestión, convirtiéndose, de este modo, en bienes de su pertenencia. Sabemos, por ejemplo, gracias a las pesquisas realizadas por San Román en los Libros de los Difuntos de la parroquia de S. Miguel de Toledo, que junto con la actriz Micaela (de) Luján vivía su esclava negra y su pequeña hija, ambas, sin embargo, fallecidas a una distancia de poco tiempo la una de la otra, según documenta el propio estudioso que publicó sus partidas de defunción. En el folio 65 de dicho Libro de los Difuntos figuraba, de hecho, la partida de defunción de “una criatura de la negra de *micaela de lujan*, nuestra parroquiana” la cual “falleció en 24 de setiembre [de] 1612” y que “enterrose en esta iglesia...” (SR, XVII). En el folio 67 del mismo libro se encontraba también la partida de defunción de la madre de la pequeña en la que se dejaba constancia que “elvira, esclava de *micaela de lujan*, desta iglesia—fallescio la susodicha en trece dias del mes de enero de mil y seiscientos y trece años...” (SR, XVII-XVIII).

Cuando una esclava tenía hijos, éstos, según hemos apuntado, pasaban a ser directamente bienes del dueño de la misma, el cual disponía de ellos como otros bienes más y, por tanto, podía dejarlos en herencia a sus descendientes. De hecho es frecuente encontrar en los testamentos de la época cláusulas en las que el otorgante disponía que, tras su

¹² M. L. King, *Mujeres renacentistas. La búsqueda de un espacio*, op. cit., p. 106.

¹³ A. Muñoz Buendía, “La infancia robada. Niños esclavos, criados y aprendices en la Almería del Antiguo Régimen”, art. cit., p. 78. Véase también el capítulo que sobre “Las mujeres moriscas” y sus tareas en la sociedad de la época aporta B. Vincent, “Las mujeres moriscas”, en G. Duby y M. Perrot (eds.), *Historia de las mujeres en Occidente. Del Renacimiento a la Edad Moderna*, op. cit., t. III, pp. 614-25, espec. pp. 618 y ss.

fallecimiento, sus esclavos prestaran servicio, como criados, a sus sucesores. Así lo decidía en 1610 Jerónimo Velázquez quien hacía constar en su testamento ya citado que “tengo por vienes míos propios las casas en que vivo [...] Miguel Jerónimo e Maria Bernarda, mis esclavos, hijos de Maria Buzio, mi esclava e no otros ningunos [...]” y mandaba “a Antonia Velázquez, mi nieta, hija del Doctor Velázquez, mi hijo, que se le dé a Miguel Jerónimo para que le sirva en la su casa e la dicha Maria Bernarda mando a la dicha Elena Osorio, mi hija, entrambos a rasa¹⁴ e no en propiedad...” (SAGG1, 124).

A pesar del gran valor que los esclavos tenían en la época, sus propietarios podían también decidir otorgarles la libertad como premio por su comportamiento fiel y obediente. El acto por el que se solía conceder la libertad al esclavo era por ahorramiento y éste podía realizarse a través de dos vías, por carta de ahorría, firmada por escribano público o a través de una cláusula del testamento del amo, como bien indica Franco Silva¹⁵. Generalmente la carta de ahorramiento se otorgaba cuando el esclavo compraba su libertad, bien mediante el rescate de algún familiar libre o interesado que la compraba, bien por concesión gratuita del amo¹⁶. En la mayoría de los casos, sin embargo, los amos concedían la libertad a sus esclavos en una cláusula de su testamento con la condición de que se hiciera efectiva al producirse su fallecimiento¹⁷.

Es lo que dispuso el *autor* Luis López Sustaete al otorgar, en septiembre de 1658, sus últimas voluntades, cuando declaraba que:

...Alí esclavo mío, está libre, y de su libertad tengo hecha escriptura ante Josef de Azpeitia, escribano, á lo qual me remito, para que luego que yo fallezca, use de su persona libremente. Y le mando uno de los quatro borricos que tiene mios, escoxa el que quisiere, y ruego y encargo á Maria de Mesa que por espacio de un año despues

¹⁴ “A rasa”, probablemente se trata de la fórmula “al raso [tacaren]” presente en muchos testamentos de la época, cuyo significado es “entre los dos”, “mitad para cada uno”. Agradezco a la Dra. Dolores Noguera Guirao haberme ayudado a descifrar el significado de este término.

¹⁵ Remito al importante estudio realizado por este estudioso sobre los libertos, en particular negros, de las ciudades andaluzas de fines del siglo XV y primeros treinta años del siglo XVI, F. Silva, “Los negros libertos en las sociedades andaluzas entre los siglos XV y XVI”, en M. D. Martínez San Pedro (ed.), *Los marginados en el mundo medieval y moderno (Almería, 5-7 de noviembre de 1998)*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2000, pp. 51-64.

¹⁶ Silva afirma que el precio del ahorramiento era bastante caro, por lo general superior al de compraventa, ya que el dueño lo encarecía porque, de esta forma, mayores eran los beneficios que conseguía. El precio de manumisión de las mujeres era obviamente más caro, ya que más caro era su precio de compraventa, estableciéndose este último, como ya se ha referido, en relación a la edad de la esclava y a su capacidad de engendrar hijos. El precio más alto se pagaba pues por la mujer joven y el varón cuya edad era comprendida entre dieciocho y veinticinco años, y oscilaba entre 20.000 y 30.000 maravedíes, *Ibidem*, p. 54.

¹⁷ De hecho, a diferencia de la carta de ahorría, cuyas disposiciones no se podían cambiar sucesivamente (y sólo se podía revocar o rectificar en el mismo momento en el que se firmaba el acto), la cláusula testamentaria podía ser revocada por el mismo otorgante cuando, por ejemplo, el esclavo no cumplía las obligaciones que su amo le había mandado, *Ibidem*, p. 52.

de mi fallecimiento le tenga en su casa sin pagar alquiler, y durante este año quiero y es mi voluntad que tenga el usufructo y ganancia de los otros tres borricos, que ha de ser para él, y cumplido el año, para mis herederos... (PP, II, 181)¹⁸.

La liberación llevada a cabo por testamento se convertía en una recompensa que el dueño concedía a su esclavo por su conducta leal y ejemplar y era una prueba del afecto que el amo sentía hacia su siervo al cual le agradecía su servicio concediéndole, antes de fallecer, el bien más preciado. El otorgante indicaba frecuentemente en su testamento la causa que movía a conceder la libertad a su esclavo. Así lo haría el propio Luis López Sustaete que en la escritura de libertad firmada ante el escribano José de Azpeitia en 1656, indicaba que su esclavo le había “servido mas de diez años bien y fielmente dandome muchos aprovechamientos”¹⁹.

Otras veces ocurría, en cambio, que cuando los amos concedían la libertad a sus esclavos, éstos considerando la amabilidad con la que habían sido tratados, preferían quedarse a vivir con ellos. La *Genealogía* da constancia de un caso como éste al relatar la historia de la actriz Damiana López que, junto a su hermana Beatriz, poseía una esclava. Así lo recoge esta fuente:

[Damiana López] fue bien conocida por la virtud que profeso en Barzelona y fue muger que viuio evangelicamente, pues jamas reseruo para otro dia cosa alguna para su sustento y de su hermana Beatriz Lopez, donzella, y de una esclaua que tenian, a quien dandola libertad no fue posible apartarse de sus amas viuiendo virtuosamente todas tres... (G, 392).

Los documentos que hasta ahora hemos aportado han constatado cómo los profesionales de la escena contaban, entre la servidumbre, con esclavos, alguno de los cuales, como se ha visto, al igual que los criados libres, prestaban servicio en sus casas.

Otros documentos ofrecen indicios de que los esclavos, como los criados libres, pudieron acompañar a los actores, sus amos, en las giras por la Península. La *Genealogía*

¹⁸ El 11 de octubre de ese mismo año, Luis López volvía a declarar que “La carta de escritura de libertad que tengo dada a Alí está en el oficio de Joseph de Aspitia, escribano real, que vive en la calle del Lobo junto a la calle del Infante, enfrente de una cochera que hacen coches. Doy esta memoria para que, fallecida mi persona, se le entregue su carta de libertad y escritura, que así es mi voluntad conforme tengo otorgado en la escritura, y así lo digo y firmo dicho día 11 de octubre de 1658” (F, XXXVI, 479).

¹⁹ En el documento completo, transcrito por Pérez Pastor, se indicaba lo siguiente: “Carta de libertad dada por Luis López Sustaete, autor de comedias, en favor de un esclavo suyo llamado Alí, «el qual hube y compré en la ciudad de Valencia en la Lonja de la Plaza del Mercado donde se me remató en publico pregon como mayor ponedor en mil y cinquenta reales, moneda corriente valenciana y me ha servido mas de diez años bien y fielmente dandome muchos aprovechamientos». Quedará libre al fallecer el otorgante” (PP, II, 166).

relata, por ejemplo, la llegada de la compañía de Ángela (de) León a la ciudad de Valencia en 1681. Compañía de la que era miembro la actriz María Laura y “uenian con ella doña Maria Triana [...] y Estefania la mulata” (G, 419, 448). Tomando en consideración las connotaciones del término “mulata”, que podría vincularse al ámbito de la esclavitud, podríamos estar ante uno de los casos en que los actores eran acompañados por esclavos.

En otras ocasiones contamos con documentos que revelan cómo los esclavos eran contratados como tales por los *autores* para que desempeñaran alguna función relacionada con la propia actividad teatral. Así lo muestra un contrato fechado en Sevilla en 1602, con el que Luis Téllez de Guzmán se concertaba con el *autor* de comedias Luis de Oviedo para servirle como “esclauo” desde la fecha de esta escritura hasta los tres meses siguientes, aceptando la obligación de poner “los carteles de las comedias en las partes y lugares desta çiudad y fuera della..., cada dia a las oras que vso y costumbre y más tañerá el atanbor para que benga la gente a ver las dichas comedias...”, cobrando por estas funciones 2 ducados al mes (RM, 174).

A pesar de algún documento que deja constancia de que los profesionales de la escena poseían esclavos y que éstos podían desempeñar funciones relacionadas con la actividad teatral, como en realidad hicieron los criados libres de los actores, pocos son, en cambio, los que documentan que dichos esclavos se convirtieran en profesionales de la escena. Un ejemplo en este sentido nos lo ofrece un contrato fechado en Valencia en 1635, en el que se hacía constar que el clavario del Hospital General de dicha ciudad se concertaba con el procurador del *autor* Sebastián González, para que éste acudiera a Valencia con su compañía a mediados de noviembre para representar en aquella ciudad. Entre los actores que figuraban como miembros de dicha agrupación se mencionaba a una “Luisa, la que fue comprada”, que representaría terceras damas (E, 462-64). Esta simple indicación “la que fue comprada” nos sugiere que Luisa era, o había sido, una esclava, quizás comprada por el propio *autor* Sebastián González, pero que, sin embargo, formaba parte de la compañía de forma oficial y en ella desempeñaba la función de “tercera dama”. A pesar de haber alcanzado el escenario, sin embargo, la indicación que la señala como esclava o ex esclava no deja de ser ilustrativa del entorno humilde del que procedía, ya que, como se ha dicho, a los esclavos les eran reservados los escalones más bajos de la jerarquía social de la época. No obstante, esto no quería decir, como el caso de Luisa muestra, que los esclavos —o los hijos de esclavos— no pudiesen acceder al teatro y pisar la escena como profesionales, aunque a veces para incorporarse a él debían pasar por una puerta secundaria, como podía ser, por ejemplo, el prestar previamente servicio a un actor en calidad de criado, como era

habitual en los casos de aquellos futuros actores que procedían de un entorno humilde (o que no estaban vinculados a una familia de actores).

Asimismo no es de extrañar que la futura actriz Francisca López, que hemos citado en varias ocasiones y que era hija de un “mulato y criado de el Duque de Naxera”, ejerciera primero como criada de la actriz Manuela (de) Escamilla para sólo luego pisar el escenario como actriz (G, 419). Y si la condición de esclava de Luisa era recordada en el contrato con la indicación, al lado de su nombre de pila, de que “fue comprada”, Francisca López llevaría el apodo *Guantes de ámbar* probablemente como estigma también de su raza y de su pertenencia a la servidumbre (como hija de un criado y de una lavandera, o como criada que fue ella misma), y por lo tanto a un entorno humilde²⁰. De hecho, muchos apodos se forjarían en la época a partir de los rasgos físicos de la persona a quien se aplicaban y muchos de dichos rasgos guardaban relación con el origen racial de la persona en cuestión²¹. A esta manera de proceder no fue extraño el autor de la *Genealogía*, el cual considerando la fuerza identificadora de este “mal nombre”, como el propio lo define (G, 149), recordaba a los actores también a través de su apodo²². Gracias a esta manera de proceder, sabemos que otros actores, de los que no se conservan más datos sobre su origen y cuyos nombres de pila no desvelan su pertenencia a otra raza (que no sea la blanca), y otra condición jurídica (que no los documente como libres)²³, eran, como Francisca López *Guantes de ámbar*, hijos de negros y podían ser, o habían sido, esclavos, como en el caso de Luisa. Tal debía ser la actriz Josefa María (Fernández), de la que la *Genealogía* nos dice que era “conocida con el nombre de *la Mulatilla*” (G, 438). O la actriz apodada *la Negrilla* y cuyo único dato conocido es el que nos facilita Pellicer en un *Aviso*, quien al mencionar la representación de los autos del Corpus en Madrid de 1641, por las compañías de Juana de Espinosa y Pedro de la Rosa,

²⁰ Remito a mi artículo “Los apodos de los actores del Siglo de Oro: procedimientos de transmisión”, art. cit., espec. p. 301 y nota 22.

²¹ Aunque hay que advertir también que algunos apodos que aparentemente podrían estar relacionados con un rasgo racial, en realidad se forjan a partir de algún papel que hizo famoso al actor/actriz que lo representó. Así por ejemplo en el caso de los apodos *Mahoma*, *la Turca*, *el Indiano* y *el Bárbaro*, *Ibidem*, p. 301 y nota 21.

²² Remito a mi artículo “Los apodos de los actores del Siglo de Oro: procedimientos de transmisión”, en el que analizo los mecanismos a través de los que se forjaban y transmitían los apodos de la época, con particular atención al ambiente teatral y a la manera de proceder, en este sentido, del autor de la *Genealogía*.

²³ Recordemos, de hecho, que la mayoría de los esclavos, o los que se convertían, eran bautizados y por tanto tenían nombres cristianos de los más comunes lo cual no permite distinguirlos, en la documentación de la época, de sus contemporáneos cristianos (FM, 168, 130). Así que es probable que también entre los numerosos actores recogidos en el *Diccionario biográfico de actores* hubiera algún que otro profesional perteneciente a otra raza pero cuyo nombre cristiano no permite identificarle como tal.

afirmaba que el auto de don Francisco de Rojas titulado *El sotillo de Madrid* “representóle Jusepe y la Negrilla, con la mitad de la compañía de la Viuda [Juana de Espinosa]”²⁴.

Además de éstos, otros datos apuntan a que los hijos de esclavos pudieron llegar a convertirse en actores en la época, a pesar de que su procedencia no les favoreciera, y no sólo porque fuesen hijos de esclavos, sino porque, en ocasiones, eran también hijos ilegítimos. De hecho, era bastante común en aquel entonces que los pequeños esclavos fueran el fruto de relaciones ilegítimas, generalmente entre una esclava y su amo. Siendo el fruto de una relación ilegítima el pequeño veía automáticamente empeorada su marginación social, ya que en estos casos normalmente el padre natural no solía reconocerle como hijo propio, sobre todo si estaba vinculado a la jerarquía eclesiástica²⁵. Éste fue el caso del actor y músico Lorenzo Escudero cuya historia es recogida por la *Genealogía* con las siguientes palabras: “A este [Lorenzo Escudero] le vbo vn canonigo de Seuilla en vna esclaua que tenia en su casa, y huiendole aberiguado otros tropiezos se vengo entre otras cosas en señalar al muchacho” (G, 149).

Así cuando en la década de 1630²⁶ se documenta en los escenarios de la época la presencia de actores vinculados por su origen a otras razas y descendientes de probables esclavos, o ex-esclavos a su vez, no estamos ante un fenómeno nuevo, pues ya a principios del siglo XVII Rojas Villandrando daba noticia, en *El viaje entretenido*, de haber trabajado en Sevilla en una compañía muy humilde cuyo *autor* era “Gómez”, y entre cuyos miembros figuraban también “un penitente y un moro de Berbería” (RV, I, 53). Unos años antes, en 1590, siempre en Sevilla, podemos documentar la presencia de Leonor Rija “mulata” en la representación del Corpus de esta ciudad bailando, tocando la guitarra, las sonajas y el timbal “en unión de otras cuatro mulatas y dos hombres”, por lo que recibieron 80 ducados (SA, 81; R, 570). El caso de esta mulata confirma cómo ya en esa fecha se puede constatar la presencia de mujeres pertenecientes a otras razas en las representaciones teatrales, aunque su participación, como en este caso, estuviese limitada únicamente al baile y al canto.

²⁴ *Aviso* recogido por M. Latorre y Badillo (LB, 207). Como en muchos de los demás casos de actores mencionados en la documentación de la época sólo por el apodo, también en el caso de esta actriz desconocemos cuál era su nombre de pila y apellido.

²⁵ M. L. King, *Mujeres renacentistas. La búsqueda de un espacio*, *op. cit.*, p. 106.

²⁶ Las primeras noticias que documentan a cada uno de los actores, antes citados, en el escenario corresponden a las siguientes fechas: la actriz Luisa (1635); Lorenzo Escudero (1636); la actriz apodada *la Negrilla* (1641); Josefa María, *la Mulatilla* (1655), y la actriz Francisca López, *Guantes de ámbar* (1652).

2.2.1.4. Da “dama cortesana” ad attrice: alcuni casi documentati*

Se gli schiavi occupavano uno dei gradini più bassi della gerarchia sociale del periodo ed insieme alla gente più povera incrementavano il gruppo degli emarginati, un altro tipo di emarginazione, morale e sociale, più che economica, era riservata a quelle donne che all'epoca esercitavano una prostituzione discreta e, in un certo senso, d'*élite*, ed erano conosciute con il nome di “cortesan^{as}”. Alcune di esse riuscirono ad intraprendere la carriera teatrale diventando attrici. La loro presenza nell'ambito teatrale, ovvero la presenza di donne segnate moralmente e socialmente per il fatto stesso di aver esercitato la prostituzione, spiega ancor di più il giudizio negativo che pesava sulla professione teatrale del periodo.

Così tra le attrici che calcarono la scena spagnola del Seicento senza essere figlie d'arte¹, si annovera la presenza di coloro che prima di diventare tali avevano esercitato come “damas cortesan^{as}”. Quest'ultimo termine è, difatti, l'appellativo con cui la *Genealogía* si riferisce almeno a cinque delle attrici attive del periodo². Il fatto che quest'ultima fonte sia stata redatta tra il 1700 e il 1721, ci fa supporre che il significato con cui tale termine venne usato dalla stessa non doveva discostarsi di molto da quello che un'altra fonte contemporanea, il *Diccionario de Autoridades*, gli attribuiva nel periodo. Secondo quest'ultimo, infatti, per “dama cortesana” si intendeva “La muger expuesta y de ruin trato” (DAU, 4a), o più precisamente:

La mugér libre, que vive licenciosamente, que oy por lo regulár se llama Dama cortesana. Llamase assi del Latino *Cohors, tis*, porque antiguamente les era permitido

* Tal como se ha indicado en la Introducción de esta Tesis, presentamos el apartado que sigue a continuación, y que dedicamos a las “damas cortesan^{as}”, en italiano, respetando lo que la normativa establece en el caso de las Tesis Doctorales Europeas.

¹ “Dal primo Seicento in poi, la parola ‘arte’ significò, per gli attori, l'insieme della loro professione, il loro cet^o e i loro usi”, F. Taviani, “Bella d'Asia. Torquato Tasso, gli attori e l'immortalità”, *Paragone*, 35, n. 408-410 (1984), pp. 3-76, p. 45. Gli attori del Seicento usarono tale termine per indicare appunto l'insieme dei professionisti del settore, come raccoglie lo stesso Barbieri ne *La Supplica*, *Ibidem*, p. 71. Ringrazio María del Valle Ojeda Calvo per avermi aiutata a trovare il significato che tale termine aveva nell'Italia del periodo.

² Si veda l'Apéndice 1 “Actrices documentadas cuyo acceso a la profesión se produjo desde fuera de la profesión” alla fine del presente capitolo, nel quale si indicano i nomi di queste cinque attrici-“cortesan^{as}”. Negli anni successivi a quelli che qui analizziamo, si documentano altri casi di “cortesan^{as}”, come quello di Margarita de Soto che nacque a Siviglia dove fu “dama cortesana, y de alli paso a Cadiz con el mesmo exerzizio que continuo en Lisboa y fizionandose a las tablas” (G, 564-65), o come il caso, non datato, di Teresa, quarta moglie dell'attore Manuel Ángel (G, 276), che però non dovette diventare attrice, poiché nessun dato professionale si conserva in tal senso, né possiede entrata principale nella *Genealogía*.

seguir las cohortes en tiempo de guerra, por evitar mayores males. Oy dia se entiende por Dama/cortesana la que no es tan común y pública³.

È più che probabile che il numero di “cortesanas” che riuscirono a calcare la scena spagnola del periodo fosse maggiore di quello che la stessa *Genealogía* ci riferisce, ipotesi che si rafforza se consideriamo i dati che questa fonte fornisce delle stesse, i quali documentano la loro presenza in scena dalla seconda metà del XVII secolo in poi⁴, ovvero nel periodo in cui la *Genealogía* fu scritta, cosa che non esclude, ovviamente, che altre attrici attive agli inizi dello stesso secolo potessero provenire, a loro volta, dal mondo della prostituzione. Bisogna precisare a tale riguardo però, che nonostante il grande sviluppo che la prostituzione ebbe nella Spagna moderna, soprattutto in città come Madrid, Valencia o Siviglia, quella esercitata dalle “damas cortesanas” fu meno diffusa, tanto per le sue caratteristiche che per la condizione di coloro che la esercitavano e ne erano coinvolti. Fu, innanzitutto, una prostituzione più discreta e, pertanto, più difficile da definire e precisare nella Spagna dell’epoca, Paese nel quale, secondo Marañón, “el pecado se hacía con misterio”, a differenza della vicina Francia in cui “las queridas de sus reyes, por ejemplo, eran amantes oficiales: aquí [en España] eran secretos a voces, pero secretos”⁵, anche se non sempre nella Spagna, e soprattutto nella Corte, del periodo il peccato “se hizo con misterio”. Lo testimonia il fatto che Filippo IV, il Re che decretò la fine della prostituzione in tutto il Paese, fosse noto appunto per la sua vita scandalosa e per le sue scelleratezze.

Alla poca conoscenza che si ha oggi della prostituzione esercitata dalle “damas cortesanas” spagnole, contribuisce, inoltre, il fatto che si tratta di un fenomeno che non raggiunse nella Spagna dell’epoca le stesse dimensioni che, per esempio, ebbe nell’Italia rinascimentale, Paese e periodo in cui questo tipo di prostituzione si definisce e sviluppa con maggiore intensità e dove è anche maggiormente tollerato. I documenti d’archivio, come sempre avviene in questi casi, costituiscono le fonti più importanti cui attingere per capire in modo più obiettivo e dettagliato simili fenomeni, come in parte ha rilevato Ríos Izquierdo che, nell’Archivo Nacional

³ Nel *Diccionario de Autoridades* si cita Guevara, che scrisse nel Menospr. de Cort. Cap. II: “Hai otro género de perdidos en la Corte, los cuales ni tienen Amo, ni salario, ni saben oficio, sono que estan allegados, ò por mejór decir, arrufianados con una *Cortesána*: la qual porque le procura una posada, y la acompaña quando la Corte se muda, le da ella à él quanto gana de dia labrando, y de noche pecando” (DAU, 630a). “Cohorte: Los Romanos daban este nombre à un batallón de Infantería, que se componía de quinientos hombres ò mas; aunque algunas tenían solo trescientos hombres, y cada legión consistía en diez cohortes” (DAU, 402a).

⁴ Nell’Apéndice final “Las actrices de los siglos XVI y XVII” si indica, accanto al nome di ciascuna “dama cortesana” menzionata, il periodo approssimativo in cui ognuna rappresentò come attrice sulla scena teatrale dell’epoca.

⁵ *Apud* J. Deleito y Piñuela, *La mala vida en la España de Felipe IV*, op. cit., p. 22.

di Madrid ha rinvenuto un registro di “damas cortesanas” attive a metà del Seicento⁶. Perciò, anche se nel caso spagnolo in realtà manca un’analisi dettagliata e un lavoro d’insieme riguardo alla prostituzione *d’élite*, possiamo tuttavia contare, come si è detto, su alcune testimonianze d’archivio o altre testimonianze, che, anche se meno obiettive delle precedenti, ci aiutano a capire meglio tale fenomeno. Tra queste ultime ricordiamo gli appunti dei cronisti dell’epoca o le relazioni dei viaggiatori stranieri che visitarono la Spagna e in particolare la Corte, fonti preziose anche se spesso intrise delle inclinazioni personali di coloro che le scrivono, i quali riflettono nei propri scritti le simpatie e antipatie verso ciò che osservano, sentimenti determinati a loro volta dal genere e dalla categoria sociale cui appartengono gli scrittori in questione.

Tra le fonti dell’epoca di cui disponiamo, non possiamo dimenticare la *Genealogía* che rivela alcuni casi di attrici che, come già si è detto, prima di calcare le scene avevano esercitato la prostituzione in qualità di “damas cortesanas”. I dati offerti dalla *Genealogía* ratificano in qualche modo che le città di Madrid e Valencia (così come le città italiane) vantavano il primato di essere i luoghi in cui la prostituzione pubblica e le relazioni illegittime in generale erano più numerosi. Difatti, tre delle cinque “damas cortesanas” menzionate in questa fonte esercitarono come tali a Valencia, ovvero Isabel de la Cruz, Bernarda Gertrudis Bata⁷ e Francisca de Tordesillas (G, 465, 79, 429, 434), mentre Francisca Manuela fu “cortesana” a Madrid (G, 509) e Isabel de Mendoza, conosciuta, tra l’altro, come *la Isabelona*, a Napoli (G, 228, 437)⁸. Naturalmente il fatto che la maggior parte delle attrici menzionate nella *Genealogía* esercitasse come “cortesana” nella città di Valencia, oltre a ratificare la preminenza di questa città riguardo al fenomeno della prostituzione, potrebbe avere anche un’altra spiegazione, che rimanda all’origine stessa dell’autore della *Genealogía* il quale, secondo quanto ipotizzarono Shergold e Varey, era valenciano.

La definizione di “dama cortesana” data dal *Diccionario de Autoridades* citata nelle pagine precedenti, permette di stabilire un’antitesi tra “dama cortesana” —una meretrice che “no

⁶ Il ritrovamento si conserva nella Sección de Consejos, Sala de Alcaldes. Libro de Gobierno, N° 1241, anno 1656, e riguarda i primi fogli. Secondo quanto precisa la stessa Ríos Izquierdo, le “damas cortesanas” menzionate nel registro sono sei. Di esse si indica il nome e cognome (Isabel García, Isabel María, Juliana Díaz, María de Torres, Isabel María y Margarita de Salas), quello dei genitori, così come la città natale e la residenza (che la studiosa, però, non trascrive nel lavoro che della stessa citiamo in queste pagine). Si descrive, inoltre, la fisionomia e l’età delle stesse (compresa tra i 19 e 38 anni), P. Ríos Izquierdo, *Mujer y sociedad en el siglo XVII: a través de los Avisos de Barrionuevo*, Madrid, Horas y Horas, 1995, pp. 76, 84-85.

⁷ Quest’attrice, secondo quanto riporta un documento del 1674 trascritto da Fernández Martín, era “natural de Gandía” (FM, 106).

⁸ Ai casi sopra citati aggiungiamo, anche se posteriore, quello di Margarita de Soto la quale, come già si è ricordato, era “natural de Seuilla en donde hera dama cortesana” (G, 564).

es tan común y pública”, i cui servigi l’avvicinano a un tipo di prostituzione “secreta”, cioè quella esercitata da alcune donne dell’epoca, di diversa condizione sociale, nel “secreto” di alcune case più o meno clandestine e alle quali sono indotte da un “rufián”, un “alcahueta”, dagli stessi genitori o per libera scelta—, e un altro tipo di prostituzione che potremmo definire pubblica, poiché esercitata da quelle donne che “se dan a todos los hombres por dinero” e che è legalizzata e controllata⁹.

Secondo quanto analizzato da Molina Molina, sin dal Medioevo le donne venivano classificate in base al loro comportamento morale in “mujeres honestas”, quelle che dovevano essere e sembrare oneste, e pertanto si muovevano e comportavano in base a quanto dettato dai trattati sull’educazione femminile, e in prostitute, donne che si davano a più uomini per denaro e che erano indicate con diversi epiteti (“cantoneras, putas, badas, busconas”). Oltre alla “mujer honesta” e alla prostituta, esisteva un altro tipo di donna, “la otra mujer”, cioè quella che pur non essendo una donna onesta non poteva per questo considerarsi una vera prostituta. Le donne appartenenti a questo gruppo, difatti, si davano a un uomo o a un gruppo ristretto di uomini, e potevano essere tanto le “mancebas”, coloro che, cioè, convivevano con un uomo, solitamente un chierico, che servivano e con il quale dividevano il letto, quanto quelle donne che avevano una relazione o ricevevano le visite di qualche uomo illustre di cui si definivano amiche (“amigadas”), o ancora giovani nubili che per un periodo di tempo si legavano a uno scapolo con il quale convivevano, dando luogo, così, ad una coppia fornicatrice, ma non adultera¹⁰. Questa classificazione si protrae fino all’Età Moderna.

⁹ Per una classificazione della prostituzione nella Spagna moderna, si veda A. L. Molina Molina, *Mujeres públicas, mujeres secretas. (La prostitución y su mundo: siglos XII-XVII)*, Murcia, Editorial KR, 1998, pp. 49, 109-10 e B. Bennassar, “Problématique de la prostitution en Espagne à l’époque moderne”, in R. Carrasco (coord.), *La prostitution en Espagne de l’époque des Rois Catholiques à la IIe République*, Paris, Centre de Recherches sur l’Espagne Moderne, 1994, pp. 13-21.

¹⁰ A. L. Molina Molina, *Mujeres públicas, mujeres secretas. (La prostitución y su mundo: siglos XII-XVII)*, op. cit., pp. 77-78. Lo studio di Molina Molina risulta interessante non solo per quel che riguarda l’analisi di questo tema nell’ambito della società spagnola ed europea dal XIII al XVII secolo, ma anche per la trattazione dello stesso nella letteratura di quest’arco di tempo. Per l’immagine della prostituta nella letteratura spagnola dei Secoli d’Oro, si veda l’analisi realizzata da M. G. Profeti, “Mujer libre-mujer perdida”: una nueva imagen de la prostituta a fines del siglo XVI y principios del XVII”, in A. Redondo (coord.), *Images de la femme en Espagne aux XVIe et XVIIe siècles. Des traditions aux renouvellements et à l’émergence d’images nouvelles. Colloque International (Sorbonne et Collège d’Espagne, 28-30 septembre, 1992)*, Paris, Publications de La Sorbonne, 1994, pp. 195-205. Per la trattazione della prostituzione nel periodo moderno, si vedano alcuni importanti studi raccolti da R. Carrasco, in *La prostitution en Espagne de l’époque des Rois Catholiques à la IIe République*, Paris, Centre de Recherches sur l’Espagne Moderne, 1994. Per il tema della prostituzione nel Medioevo, J. Rossiaud, *La prostituzione nel Medioevo*, Roma-Bari, Laterza, 1994, mentre per un’analisi più dettagliata del tema nel Rinascimento, si veda M. Fernández Álvarez Casadas, *Casadas, monjas, rameras y brujas: la olvidada historia de la mujer española en el Renacimiento*, Madrid, Espasa-Calpe, 2002.

La considerazione etica delle donne che esercitavano la prostituzione nella Spagna dal Medioevo all'Età Moderna non era di molto differente da quella presente nel resto dell'Europa Occidentale¹¹.

Nel Medioevo, tanto in Spagna quanto nel resto d'Europa, le prostitute erano tollerate dai moralisti, dagli ideologi e in generale dalla società, poiché considerate essenziali per l'ordine morale delle città, anche se ne trasgredivano le restrizioni morali. Erano accettate perché ritenute importanti per distrarre gli uomini da peccati più gravi, come l'omosessualità, l'incesto, l'adulterio o per evitare che questi si interessassero e dunque molestassero, le "mujeres honestas". Tuttavia, dal XV secolo si avvertì la necessità di controllare la prostituzione nell'ambito dell'*urbe*, in cui era esercitata con maggiore intensità, e la si inserì, pertanto, in strutture già esistenti. La Corona e le autorità municipali esercitarono tale controllo promulgando un insieme di leggi che non solo stabiliva quale dovesse essere il comportamento pubblico delle prostitute (multate con pene corporali o economiche, in caso di infrazione), ma che allo stesso tempo ne delimitava lo spazio di azione, relegandole, così, in un luogo definito della città: il bordello pubblico, nome ufficiale che ricevevano le "mancebías" e che si impose come unico spazio entro il quale esercitare legalmente la prostituzione nell'ambito urbano¹².

L'apparizione delle "mancebías" in Spagna risale alla seconda metà del secolo XV¹³ ed è la conseguenza del piano di risanamento sociale operato dai Re Cattolici con diversi fini, quali salvaguardare la moralità pubblica, con conseguente distinzione tra donne "malas" e donne "honestas", e regolamentarne il comportamento; mantenere l'ordine pubblico nelle città tenendolo sotto controllo e relegare in uno spazio determinato gli emarginati. Da tali fini la Corona riceveva indubbiamente un beneficio economico: le prostitute che lavoravano nei postriboli legalizzati erano, difatti, maggiormente controllate e identificate, e questo impediva loro di eludere il fisco, e permetteva alla Corona di contare su sicure e cospicue entrate rappresentate dal pagamento delle loro tasse¹⁴.

¹¹ Per un quadro sintetico sulla prostituzione europea dal Medioevo in poi, si vedano, A. L. Molina Molina, "En torno a la prostitución en Europa", in *Mujeres públicas, mujeres secretas. (La prostitución y su mundo: siglos XII-XVII)*, op. cit., pp. 9-65 e M. H. Sánchez Ortega, *Pecadoras de verano, arrepentidas de invierno. El camino de la conversión femenina*, op. cit.

¹² R. M. Capel Martínez, "La prostitución en España: notas para un estudio sociológico", in R. M. Capel Martínez (coord.), *Mujer y sociedad en España (1700-1975)*, Madrid, Ministerio de Cultura. Instituto de la mujer, 1986, pp. 269-98 e A. L. Molina Molina, *Mujeres públicas, mujeres secretas. (La prostitución y su mundo: siglos XII-XVII)*, op. cit., pp. 83-98.

¹³ A. L. Molina Molina, *Ibidem*, pp. 83, 87-88, 109-10.

¹⁴ A. Puig e N. Tuset insistono sull'importanza economica dei bordelli come fonte di entrata per la Corona, motivo per il quale quest'ultima, che era l'organismo che li regolava e controllava dall'alto, e si appropriava di gran parte dei suoi guadagni, si trasformò, dal XV secolo, nell'unica mezzana legale della prostituzione spagnola, A. Puig e N.

In questo modo non solo la prostituzione era legalizzata, ma le prostitute erano considerate esercenti di un'attività riconosciuta, anche se emarginata, poiché obbligate a utilizzare indumenti o segni distintivi che ne evidenziavano la condizione. Attività (e prassi) criticate sicuramente dai moralisti e dai predicatori¹⁵ che durante il XVI e XVII secolo si aggiunsero a quanti si mossero soprattutto a livello legale per delimitarla sempre più, fino alla definitiva abolizione che si ebbe, come detto, con Filippo IV¹⁶.

Le prostitute pubbliche esercitavano, come si è visto, in bordelli. Tutte le città ne avevano uno o più di uno, come nel caso di Madrid, Siviglia¹⁷ e Valencia¹⁸, città caratterizzate da un alto incremento demografico, da una grande ricchezza, ma anche da un'elevata prostituzione.

Tuset, "La prostitución en Mallorca (s. XVI): ¿El estado un alcahuete?", in M. C. García-Paris (ed.), *Ordenamiento jurídico y realidad social de las mujeres (siglos XVI a XX). Actas de la IV Jornadas de Investigación Interdisciplinaria*, Madrid, Universidad Autónoma, 1986, pp. 71-82, spec. pp. 72-73, 78.

¹⁵ Per un'analisi della posizione dei moralisti spagnoli rispetto al fenomeno della prostituzione, si veda M. Jiménez Monteserín, "Los moralistas clásicos españoles y la prostitución", in R. Carrasco (coord.), *La prostitution en Espagne de l'époque des Rois Catholiques à la IIe République*, Paris, Centre de Recherches sur l'Espagne Moderne, 1994, pp. 137-91.

¹⁶ Nel 1621 si promulgò un insieme di leggi sulle "mancebías" con le quali si stabiliva che le giovani che volevano esercitare la prostituzione dovevano certificare al giudice incaricato di essere maggiorenni, non essere vergini, essere orfane, figlie di ignoti o di essere state abbandonate. Il compito del giudice era innanzitutto quello di dissuaderle dal loro intento e concedere loro una licenza che le autorizzava ad esercitare come prostitute, nel caso in cui non ci fosse riuscito. Con le leggi sulle "mancebías" si stabiliva, inoltre, che le prostitute avevano l'obbligo di indossare in pubblico mezzo mantello nero, per essere riconosciute e distinte dalle donne oneste che portavano solitamente un mantello lungo. Il proprietario o proprietaria delle "mancebías", chiamati rispettivamente padre e madre, rispondevano della tranquillità delle case e avevano piena autorità e responsabilità sulle donne che in esse abitavano ed esercitavano, e delle quali dovevano prendersi cura a livello fisico e spirituale, attraverso visite mediche e religiose che le stesse leggi prevedevano periodicamente. Molte delle prostitute, infatti, erano religiose e per questo era concesso loro di assistere alle funzioni ecclesiastiche, anche se Filippo II ordinò che non vi si recassero con "escapulario ni otros hábitos ningunos de Religión..." proprio perché non fossero confuse con le donne oneste, e Filippo III, a sua volta, ordinò che non vi andassero senza velo e che non si sedessero tra "las mugeres principales, ni delante dellas", M. E Perry, *Ni espada rota ni mujer que trota (Mujer y desorden social en la Sevilla del Siglo de Oro)*, op. cit., p. 148 e M. H. Sánchez Ortega, *Pecadoras de verano, arrepentidas de invierno. El camino de la conversión femenina*, op. cit., pp. 140 e ss.

¹⁷ Per il tema della prostituzione a Siviglia e le sue caratteristiche si vedano A. L. Molina Molina, *Mujeres públicas, mujeres secretas. (La prostitución y su mundo: siglos XII-XVII)*, op. cit., pp. 126-31; F. Vázquez García e A. Moreno Mengibar, *Poder y prostitución en Sevilla (Siglos XIV al XX)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1995, pp. 76 e ss.; M. E Perry, *Ni espada rota ni mujer que trota (Mujer y desorden social en la Sevilla del Siglo de Oro)*, op. cit., specialmente il capitolo VI "Rebeldes sexuales" e il capitolo VII "Prostitutas, penitentes y padres de burdel", e, della stessa autrice, *Gender and desorden en the Early Modern Seville*, Princeton Univ. Press, 1992.

¹⁸ A Valencia il bordello pubblico esisteva già dagli inizi del XIV secolo e si trovava nella stessa area urbana nella quale lo si documenta in età moderna, ovvero nella parte occidentale della città, precisamente nell'area circoscritta dalle mura del 1356. Era una zona lontana dal centro cittadino, che si delimitò affinché avesse una sola via di accesso, che si trovava in "calle Muret". Il quartiere in cui era situato il bordello ebbe svariati nomi "Bordell", "el Publich", "la Pobra", ed era compreso tra "el portal Nou de la una part y de atra part dels quatre cantons de Mossen Sorell y de altra del cantó de casa de don Berenguer Aguilar, la qual está prop al Carme", V. Graullera Sanz, "Un grupo social marginado: las mujeres públicas (el burdel de Valencia en los siglos XVI y XVII). *Actes du I Colloque sur les Pays Valencien à l'époque moderne (Pau, 21-23 avril de 1978)*, Pau-Valencia, Publications de L'Université de Pau et de la Maison des pays iberiques, 1980, pp. 75-98, in particolare si veda la p.78 nella quale si offre la piantina del quartiere in cui si trovava il postribolo. Sempre di Graullera Sanz si veda, "Delincuencia y vida cotidiana en el burdel de Valencia del siglo XVI", in R. Carrasco (coord.), *La prostitution en Espagne de l'époque*

All'indomani della costituzione delle "mancebías", l'atteggiamento dei sovrani fu abbastanza permissivo. Filippo II, per esempio, anche se cosciente del loro aumento, non le fece chiudere, limitandosi a promulgare una serie di prammatiche che ne limitavano ulteriormente la diffusione¹⁹. Fu Filippo IV che, nonostante il lusso, lo sperpero e la lussuria che avevano caratterizzato il suo regno e la sua vita personale, adottò misure drastiche per porre fine alla prostituzione, essendo probabilmente condizionato in questa sua decisione dall'amicizia di Sor María de Agreda. Il suo regno coincise, difatti, con la fine dell'alleanza tra moralisti e pragmatici i quali, anche se negli anni passati si erano scontrati più volte sul tema della prostituzione, erano finalmente riusciti a trovare un accordo, considerandola di fatto un "male minore" da controllare e tollerare. La mancanza di un accordo tra queste parti indusse la Corona a prendere una decisione che si tradusse nella promulgazione, da parte di Filippo IV, del decreto del 10 febbraio del 1623, con il quale si proibiva la prostituzione pubblica, e si decretava la chiusura definitiva delle "mancebías" e dei bordelli in tutto il Paese:

Ordenamos y mandamos, que de aquí en adelante en ninguna ciudad, villa, ni lugar de estos reynos se pueda permitir ni permita mancebía ni casa pública, donde mugeres ganen con sus cuerpos; y las prohibimos y defendemos y mandamos, se quiten las que hubiere; y encargamos a los de nuestro Consejo, tengan particular cuidado en la execucion, como de cosa tan importante; y a las Justicias, que cada una en su distrito lo execute, so pena que, sin en alguna parte las consintieren y permitieren, por el mismo caso les condenamos en privación del oficio, y en

des Rois Catholiques à la IIe République, Paris, Centre de Recherches sur l'Espagne Moderne, 1994, pp. 67-80. Le leggi sulla prostituzione esercitata nel bordello e nella città di Valencia erano emanate dal "Consell" della città dato che la prostituzione era strettamente legata alla questione della vita e dell'ordine pubblico. Per il tema della prostituzione in questa città, e per le caratteristiche e funzionamento del "Consell", si veda, M. Carboneres, *Picaronas y alcahuetas o la Mancebía de Valencia. Apuntes para la historia de la prostitución desde principios del siglo XIV hasta poco antes de la abolición de los Fueros*, (1876), Valencia, Ed. Bonaire, 1978.

¹⁹ Con il decreto del 1656 Filippo II aumentò la pena contro i "rufianos", ovvero contro coloro che accompagnavano e proteggevano le prostitute, essendo, quest'ultimo, l'unico delitto sessuale per il quale gli uomini ricevevano una pena della stessa severità di quella applicata alle donne (*Nov. Recopilación*, Lb. XII. Tit XXVII, ley III). La presenza dei ruffiani era, difatti, illecita dall'editto di Ocaña emanato da Enrico IV nel 1469. Con il decreto del 18 febbraio del 1575 (Lib. XII, Tit XXVI, ley VI), e con le successive misure adottate da Filippo III, si stabiliva quale dovesse essere l'abbigliamento delle prostitute affinché, grazie ad esso, potessero essere facilmente identificate e distinte dalle donne oneste. Per evitare che agissero come "celestinas" o come "alcahuetas", Filippo III proibì, inoltre, che le prostitute avessero serve con un'età inferiore a quarantanni o che avessero a loro servizio degli scudieri. In caso di infrazione, la prostituta avrebbe pagato una multa di mille maravedi e la serva e lo scudiero sarebbero stati esiliati, E. G. Friedman, "El estatus jurídico de la mujer castellana durante el Antiguo Régimen", in M. C. García-Nieto Paris (ed.), *Ordenamiento jurídico y realidad social de las mujeres. Siglos XVI-XX. Actas de las IV Jornadas de Investigación Interdisciplinaria*, Madrid, Universidad Autónoma, 1986, pp. 41-53, pp. 49 e ss.; A. L. Molina Molina, *Mujeres públicas, mujeres secretas. (La prostitución y su mundo: siglos XII-XVII)*, op. cit., p. 103.

cincuenta mil maravedis aplicados por tercias partes, Cámara, Juez y denunciador; y que lo contenido en esta ley se ponga por capítulo de residencia²⁰.

Contribuí senza dubbio alla formulazione di questo decreto il memoriale che nel 1608 Madre Magdalena de San Jerónimo mandò al sovrano²¹ e con il quale gli suggeriva —alla luce della sua esperienza nel convento delle pentite di Valladolid e nella Galera di Santa Isabel, un carcere femminile di Madrid— che le donne “vagantes”, le “ladronas, alcahuetas y otras semejantes” fossero accolte in uno speciale carcere per donne recalcitranti da ubicare in ogni città spagnola. Da questo momento la prostituzione fu considerata un vero e proprio delitto, per il quale le colpevoli non ricevevano semplici pene corporali in pubblico, ma erano rinchiusi in riformatori privati. Tuttavia, la severità di queste pene, come del resto la stessa proibizione del 1623, non si rilevò affatto efficace per arrestare il dilagare della prostituzione, ragion per cui l’1 gennaio del 1632 Filippo IV emanava un nuovo decreto i cui termini ripetevano quelli del decreto precedente. Tutte misure legali inefficaci per lo sradicamento della prostituzione in sé, ma che tuttavia rivestirono grande importanza nel periodo, perché portarono alla classificazione giuridica degli atti illeciti²².

Oltre al decreto del 1632, e a riprova del fatto che la prostituzione continuava ad esistere in tutto il Paese nonostante la chiusura dei bordelli, Filippo IV adottò altre misure legali, come quella del 1657, con la quale decretava che tutte le donne “perdidas” della Corte fossero rinchiusi in carcere²³, cosa che troviamo riflessa anche nel decreto di quattro anni più tardi, quello dell’11 giugno del 1661:

...se procuren recoger las mugeres perdidas y echo menos que en las relaciones que se me remiten por los Alcaldes no se me den cuenta de cómo se executa; y porque tengo entendido que cada día crece el número de ellas, de que se ocasionan muchos escándalos y perjuicios a las causa pública, daré la orden que a los alcaldes, que cada

²⁰ A. L. Molina Molina, *Ibidem*, p. 143. Le “mancebías” furono riaperte solo con Carlo II, R. M Capel Martínez, “La prostitución en España: notas para un estudio sociológico”, art. cit., p. 282.

²¹ *Razón y forma de la galera y casa Real que el Rey nuestro Señor manda hazer en estos reynos, para castigo de las mugeres vagantes, ladronas, alcahuetas y otras semejantes*, Memoriale stampato nel 1608 a Valladolid e raccolto da M. Serrano Sanz in *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas desde el año 1401 a 1833*, (1903), Madrid, Atlas, 1975, 2 vols., t. II.

²² Come ha sottolineato P. Ríos Izquierdo in *Mujer y sociedad en el siglo XVII: a través de los Avisos de Barrionuevo*, op. cit., p. 80.

²³ Si tratta di una copia del regio decreto del 19 giugno del 1657 e non incluso nella *Novísima Recopilación de las Leyes de España*, come riferisce Ríos Izquierdo che ha trovato questa copia nell’Archivo Histórico Nacional de Madrid, *Ibidem*, p. 85 nota 32.

uno en sus cuarteles cuide de recogerlas, visitando las posadas donde viven; y que las que hallaren solteras y con oficio en ellas y todas las que encontraren en mi Palacio, plazuelas y calles públicas de la misma calidad, se prendan y lleven a la casa de la galera, donde estén el tiempo que pareciere conveniente y de lo que cada uno obrare, se da cuenta en las relaciones que de aquí adelante hicieren con toda distinción²⁴.

Si trattava di una misura legale con la quale, in realtà, si voleva porre freno al continuo vagabondaggio femminile presente nella Corte di questi anni, fenomeno, e conseguenti misure restrittive, ricordate già nel 1656 da Barrionuevo, precisamente nell'*Aviso* dell'11 marzo di tale anno:

Prenden a cuantas mujeres andan baldías por el lugar, llevándolas de diez en diez y de veinte en veinte maniatadas a la cárcel. La galera está de bote en bote, que no caben ya de pie, y si este rigor pasa adelante, será menester darle a la casa muchos ensanches y aun tener mucha leña de repuesto, por los que habrán de quemar faltándoles este socorro (B, II, 317-18).

Nonostante i decreti del 1657 e del 1661, le cose non cambiarono di molto. La presenza di donne “vagabundas” e “perdidas” nella Corte continuava ad essere numerosa, dal che la promulgazione di un ennesimo decreto, con data 8 febbraio 1665²⁵.

In realtà, l'effetto di questi divieti fu peggiore dello stesso male che dovevano combattere, poiché diedero vita a un incremento della prostituzione clandestina e di quella esercitata nelle strade, rafforzando, così, il ruolo delle donne in quanto soggetto attivo, poiché le stesse si videro obbligate ad appropriarsi della “calle” considerata, in un certo senso, lo spazio maschile per eccellenza. Per questo motivo secondo Capel Martínez²⁶, la prostituzione può essere considerata una delle prime attività extra-domestiche svolta dalle donne.

Come si è accennato, alla fine del Rinascimento si sviluppò in alcune città italiane, soprattutto Roma e Venezia, un tipo di prostituzione di alto livello esercitata da donne conosciute con l'appellativo di “cortigiane”. Nome che deriva da “curiales”, ovvero coloro che seguivano la

²⁴ *Nov. Recopilación*, Lib. XII, Tít. XXVI, ley VII, *apud* M. H. Sánchez Ortega, *Pecadoras de verano, arrepentidas de invierno. El camino de la conversión femenina*, *op. cit.*, p. 132.

²⁵ *Ibidem*, p. 152.

²⁶ “La prostitución en España: notas para un estudio sociológico”, *art. cit.*, pp. 269-98, p. 269 e A. L. Molina Molina, *Mujeres públicas, mujeres secretas. (La prostitución y su mundo: siglos XII-XVII)*, *op. cit.*, p. 144.

Curia (“*romanam curiam sequentes*”). La cortigiana era definita anche “meretrix honesta”, perché imitava la nobiltà nel modo di comportarsi, vestirsi e divertirsi²⁷. Le cortigiane non erano semplici meretrici, ma donne che esercitavano una prostituzione di lusso, colte e raffinate, che offrivano i loro servizi ad amanti che sceglievano tra nobili, intellettuali e membri del clero e che intrattenevano con le loro poesie, le loro musiche e i loro componimenti offerti durante feste e banchetti organizzati nelle proprie case. Tutto questo assicurava loro grande fama nelle città in cui vivevano, nonché elevate ricompense dai loro protettori²⁸.

La loro presenza nell’Italia del Rinascimento si spiega, secondo Canosa e Colonnello, per il grande squilibrio culturale esistente tra gli uomini e le donne appartenenti alle classi alte della società italiana. Nei grandi centri politici e culturali della Penisola, vi era, infatti, un elevato numero di uomini di grande cultura che, se da un lato aveva bisogno di soddisfare i propri desideri sessuali, dall’altro cercava anche di soddisfare quelli culturali. Esigenze a cui tuttavia non potevano venire incontro le donne comuni, custodite gelosamente tra le pareti domestiche, perché sposate o perché attente ai dettami della morale dell’epoca²⁹. Rispose a queste necessità maschili un gruppo di donne dotate di cultura, grazia ed eleganza, le quali per meglio

²⁷ R. Canosa e I. Colonnello, *Storia della prostituzione in Italia dal Quattrocento alla fine del Settecento*, Roma, Sapere, 2000, pp. 44-45.

²⁸ Si ricordino, per esempio, le famose cortigiane conosciute con il nome di Veronica Franco, Imperia Romana, Barbara Strozzi. È grazie alle cortigiane che la donna occupa nella letteratura italiana del Rinascimento, tanto come eroina che come autrice, un posto che non ha precedenti nella letteratura mondiale, secondo quanto afferma P. Larivaille, *La vita quotidiana delle cortigiane nell’Italia del Rinascimento, Roma e Venezia nei secoli XV e XVI*, (1975), Milano, Rizzoli, 1983, p. 216. Tra gli studi più recenti sulle cortigiane come poetesse, si veda il volume curato da S. Bianchi e intitolato *Poetesse italiane del Cinquecento*, Milano, Mondadori, 2003, nel quale si raccolgono alcuni poemi delle poetesse del ’500, tra cui quelle di Veronica Franco e Tullia D’Aragona (o quelli di Gaspara Stampa che gli storici tuttavia non concordano del tutto nel considerare cortigiana). Si vedano anche gli studi di F. A. Bassanese, “Private Lives and Public Lies: Texts by Courtesans of the Italian Renaissance”, *Texas Studies in Literature and Language*, XXX, 3 (1988), pp. 295-319; G. Padoan, “Il mondo delle cortigiane nella letteratura rinascimentale”, in AA.VV., *Le cortigiane di Venezia dal Trecento al Settecento, Catalogo della Mostra (Venezia, Casinò Municipale, Ca’ Vendramin Calergi, 2 febbraio-16 aprile 1990)*, Milano, Berenice, 1990, pp. 21-25 e 63-71 (studio successivamente ampliato e pubblicato in *Rinascimento in controtuce. Poeti, pittori, cortigiane e teatranti sul palcoscenico rinascimentale*, Ravenna, Longo, 1994). Tra gli studi generali sulla poesia femminile del Cinquecento italiano si veda, tra gli altri, *Le pouvoir et la plume. Incitation, contrôle et répression dans l’Italie du XVIe siècle. Actes du Colloque International (Aix-Marseille, 14-16 mai de 1981)*, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1982; L. Borsetto, “Narciso ed Eco. Figura e scrittura nella lirica femminile del Cinquecento: esemplificazioni ed appunti”, in M. Zancan (coord.), *Nel cerchio della luna. Figure di donna in alcuni testi del XVI secolo*, Venezia, Marsilio, 1983, pp. 171-233; P. Wend, *The Female Voice; Lyrical Expression in the Writings of Five Italian Renaissance Poets*, Frankfurt and Main, Lang, 1995. Per uno studio approfondito sulle cortigiane si vedano, oltre a quelli già citati di Canosa-Colonnello e Larivaille, quello di R. Casagrande di Villaviera intitolato *Le cortigiane veneziane nel Cinquecento*, Milano, Longanesi, 1968; quello di A. Barzaghi, *Donne o cortigiane? La prostituzione a Venezia. Documenti di costume dal XVI al XVII secolo*, Verona, Bertani, 1980; quello di G. Masson, *Cortigiane italiane del Rinascimento*, Roma, Newton Compton, 1981 e quello di L. Lawner, *Le cortigiane. Ritratti del Rinascimento*, Milano, Rizzoli, 1988.

²⁹ R. Canosa e I. Colonnello non negano, tuttavia, che nelle corti italiane dell’epoca vi fosse qualche nobildonna che adempisse a questa funzione, R. Canosa e I. Colonnello, *Storia della prostituzione in Italia dal Quattrocento alla fine del Settecento, op., cit.*, p. 231.

ottemperare al compito prefissato si ispirarono al modello dell'uomo cortigiano, trasformandosi ognuna, nella perfetta "donna del cortigiano"³⁰.

Se l'elemento che distingueva le cortigiane dalle semplici prostitute erano soprattutto le doti intellettuali, col tempo la società italiana finì per identificarle con le stesse prostitute, dalle quali si differenziavano semplicemente per il fatto di essere più care (quelle pagate meglio continuavano a essere chiamate "cortigiane oneste" o "curiales"), avere una casa più confortevole, essere predilette dai propri clienti e per avere un tenore di vita simile a quello delle grandi signore³¹. Potremmo affermare, ricordando una famosa pasquinata³² dell'epoca, che con il tempo le cortigiane italiane furono considerate "prostitute come le altre, anche se si danno ad un prezzo più caro"³³.

È probabile che questo tipo di cortigiana menzionato nella pasquinata sia quello che più si avvicini al concetto di "dama cortesana" presente nella Spagna dei secoli XVI-XVII così come definito dal *Diccionario de Autoridades*, ossia di donna libera e licenziosa "que no es tan común y pública" che come tale manteneva relazioni sentimentali con uomini di potere.

Sánchez Ortega³⁴, parlando delle cortigiane, sostiene, infatti, che non esistono dati che permettano di ipotizzare l'esistenza, nella Spagna del periodo, della figura della cortigiana così come fu presente nell'Italia rinascimentale, e Bennassar, dal canto suo, afferma che nessuna "cortesana" spagnola raggiunse mai la fama delle sue colleghe romane o veneziane³⁵. La posizione e situazione delle "damas cortesanas" è paragonabile, in realtà, a quella delle

³⁰ *Ibidem*, pp. 230-31.

³¹ Ricordiamo che il periodo di splendore delle cortigiane italiane, ovvero il periodo in cui furono considerate meretrici oneste e donne colte e non semplici prostitute di lusso, corrisponde al pontificato di Leone X, durante il quale Agostino Chigi, conosciuto come *il Magnifico*, e protettore della cortigiana conosciuta con il nome di Imperia, controllava le finanze romane. La morte prematura di quest'ultimo, avvenuta nel 1520, segnò l'inizio della crisi di tale periodo d'oro, che si concluse definitivamente nel 1527 con il Sacco di Roma, *Ibidem*, pp. 44-46.

³² Le "pasquinate" erano versi satirici, in latino o in volgare, scritti contro la Curia e solitamente appese a Pasquino, una statua di marmo mutilata di origine sconosciuta così denominata dai romani del XVI secolo che si trovava in Piazza Navona, a ridosso di palazzo Braschi, nel periodo in cui fu eletto papa Adriano VI. Pietro Aretino fu autore di numerose pasquinate con le quali ridicolizzava e criticava la Corte romana, teatro di vizi e bassezze, che rese oggetto di satira anche in un'altra delle sue opere, *La Cortigiana*, P. Aretino, *Las seis jornadas. La Cortesana*, A. Giordano e C. Calvo (eds.), Madrid, Cátedra, 2000. Si veda l'introduzione di quest'opera (pp. 9-87) in cui Giordano e Calvo offrono un'analisi dettagliata della biografia dell'Aretino, nonché del contesto culturale e sociale nel quale quest'ultimo si muoveva e scriveva.

³³ *Apud* A. L. Molina Molina, *Mujeres públicas, mujeres secretas. (La prostitución y su mundo: siglos XII-XVII)*, *op. cit.*, p. 36.

³⁴ *Pecadoras de verano, arrepentidas de invierno. El camino de la conversión femenina*, *op. cit.*, p. 109.

³⁵ B. Bennassar, *Los españoles. Actitudes y mentalidad*, *op. cit.*, p. 181. È probabile, invece, che in Italia ci furono spagnole che riuscirono a esercitare la stessa prostituzione di lusso delle colleghe italiane, come dimostra il caso di Caterina da Valenza, che viveva a Roma nella seconda metà del Quattrocento ed era appunto della città spagnola di Valencia, R. Canosa e I. Colonnello, *Storia della prostituzione in Italia dal Quattrocento alla fine del Settecento*, *op. cit.*, p. 44 n. 2.

“amigadas” presenti nella Spagna dell’epoca, cioè a quelle donne che non potevano essere considerate vere prostitute, ma che non erano di certo “mugeres honestas”. Si trovavano a metà strada tra le prostitute “públicas” e quelle che esercitavano la prostituzione “secreta”, e che a loro volta svolgevano una prostituzione di lusso, poiché stringevano relazioni con uno o più uomini illustri, da cui il loro agire discreto e le alte ricompense ricevute, elementi che a loro volta giustificano la maggiore tolleranza che la società dell’epoca aveva nei loro confronti.

Abbiamo detto che Madrid fu uno dei maggiori centri di sviluppo della prostituzione della Spagna moderna. Per questo non stupisce che questa stessa città, sede della Corte, specchio a sua volta della ricchezza e della vita dissoluta, fosse anche uno dei luoghi privilegiati della prostituzione di lusso. A Madrid vivevano, infatti, le “damas cortesanas” con i rispettivi amanti. Lo stesso Deleito y Piñuela che studiò la vita, e la “mala vida”, della Corte, soprattutto nel periodo di Filippo IV³⁶, indicava tra le meretrici di alto bordo proprio le “cortesanas”, definendole “asalariadas con disimulo y de cierta categoría”. Le “cortesanas” erano, secondo lo studioso, prostitute di alto livello definibili con vari appellativi; “cortesana”, difatti, era semplicemente il titolo ufficiale con il quale erano denominate nella legislazione dell’epoca, mentre nel linguaggio comune erano indicate con i termini di “tusionas” o “damas del tusón”. Termine, quello di “tusón”, che serviva ad evidenziare la loro preminenza nella professione, così come, tra gli ordini militari, i “caballeros del tusón” o “del toisón” occupavano i posti principali³⁷.

³⁶ I risultati di tali studi si trovano nelle opere, più volte indicate, intitolate *El rey se divierte (Recuerdos de hace tres siglos)*, (1935), Madrid, Alianza Editorial, 1988; *Sólo Madrid es Corte (La capital de dos mundos bajo Felipe IV)*, (1942), Madrid, Espasa-Calpe, 1968 e *La mala vida en la España de Felipe IV*, (1948), Madrid, Alianza Editorial, 1998. Si vedano, sullo stesso tema, anche P. Portocarrero y Guzmán, *Teatro Monárquico de España*, C. Sanz Ayán (ed.), Madrid, Boletín Oficial del Estado, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 1998 e P. Pérez de la Sala, “La prostitución en la Corte”, in *Costumbres españolas en el siglo XVII. Revista de España*, CXXXIV-CXXXV (1891), pp. 425-42, 524-43, 192-208, 330-42.

³⁷ J. Deleito y Piñuela, *La mala vida en la España de Felipe IV*, *op. cit.*, p. 44. Tra i diversi significati che del termine “tusón” troviamo nel *Diccionario de Autoridades*, ricordiamo quello che fa riferimento all’“orden de Caballería del Tusón de Oro”, che era un “orden Militar, que instituyó en el año de 1429 Phelipe II llamado el Bueno, Duque de Borgoña, y Conde de Flandes, al tiempo de la celebridad de sus bodas con la Infanta Doña Isabél hija del Rey D. Juan el Primero de Portugal [...]. La insignia de este Orden es un Collar de Oro...” e “pendiente de él una piel de un carnero con su lana, liado por el medio, todo de oro esmaltado, aludiendo al Velloncino de Gedeon, que le anunció la victoria contra los Madianitas: ò según otros al Velloncino dorado de Colchos, que Jasón, y los Argonautas fueron à conquistar con tantos riesgos, que es lo que se llama Tusón, ò Toisón [...]. Es sin duda este Orden uno de los mas célebres, è insignes, que se han establecido, por la grandeza, y singularidad de los Príncipes, y Señores, que sólo se admitten en él” (DAU, 380a). In questa stessa pagina del *Diccionario de Autoridades* troviamo la voce “tusiona”, termine con il quale si indica la “ramera, ò dama Cortesana. Pudo decirse así, porque les cortan el pelo por castigo, ò ellas le pierden por el vicio deshonesto”. È più che probabile, quindi, che la parola “tusiona” oltre ad indicare il prestigio che queste meretrici avevano rispetto alle altre prostitute, si riferisca anche alla consuetudine praticata all’epoca di tagliare i capelli alle prostitute quando queste erano punite. La parola “tusón”, difatti, deriva dallo spagnolo antico “tusar”, che significa appunto “cortar el pelo con tixera, ò esquilar” (DAU, 379b-380a).

Lo stesso Deleito y Piñuela per illustrare i diversi tipi di prostituzione presenti nella Corte dell'epoca, citava un passaggio de *La verdad sospechosa* di Ruiz de Alarcón, in cui l'autore fa riferimento alle "damas cortesanas" come prostitute di prima categoria:

Resplandecen damas bellas
en el cortesano suelo,
de la suerte que en el cielo
brillas lucentes estrellas...
Bellas casadas verás,
conversables y discretas,
que las llamo yo planetas,
porque resplandecen más.
Éstas, con la conjunción
de maridos placenteros,
infunden en extranjeros
dadivosa condición.
Hay otras cosas, cuyos maridos
a comisiones se van,
o que en las Indias están
o en Italia, entretenidos.
No todas dicen verdad
en esto, que mil taimadas
suelen fingirse casadas
por vivir con libertad.
Verás, de cautas pasantes,
hermosas recientes hijas;
éstas son estrellas fijas
y sus madres son errantes.
Hay una gran multitud
de señoras del tusón,
que entre cortesanas son
de la mayor magnitud.
Síguense tras las tusonas,
otras que serlo desean,
y aunque tan buenas no sean,

son mejores que busconas.
Éstas son unas estrellas
que dan menor claridad;
pero en la necesidad
te habrás de alumbrar con ellas.
La buscona no la cuento
por estrella, que es cometa;
pues ni su luz es perfecta,
ni conocido su asiento.
Niñas salen, que procuran
gozar todas ocasiones;
éstas son exhalaciones,
que mientras se quemán duran.
[...] Y así, sin fiar en ellas,
lleva un presupuesto solo,
y es que es dinero el polo
de todas estas estrellas³⁸.

Le relazioni dei viaggiatori dell'epoca attestano la grande libertà dei costumi della Spagna di Filippo IV, alla quale probabilmente contribuì lo stesso monarca con le sue numerose relazioni. Scriveva a tal proposito, e forse con esagerazione, Mme. D'Aulnoy:

el único goce y la sola ocupación de los españoles consiste en sostener una afición. Los jóvenes aristócratas que tienen dinero empiezan desde la edad más tierna (doce o catorce años) a tener manceba, es decir, una querida, y por atenderla no sólo descuidan los estudios, sino que se apoderan en la casa paterna de todo aquello que puedan atraer³⁹.

Molti viaggiatori francesi dell'epoca di Filippo IV, come la citata Mme. D'Aulnoy o Antoine de Brunel, raccolsero nei loro scritti alcune delle relazioni che i potenti della Corte mantenevano con donne che spesso appartenevano al loro stesso ambito sociale, relazioni non

³⁸ Apud J. Deleito y Piñuela, *La mala vida en la España de Felipe IV*, op. cit., pp. 45-46.

³⁹ Comtesse D'Aulnoy, *La cour et la ville de Madrid vers la fin du XVIIe siècle; Relation du voyage en Espagne*, (1679), apud J. Deleito y Piñuela, *Ibidem*, p. 23.

diverse da quelle che i signori dell'Italia Rinascimentale mantenevano con nobildonne dell'epoca. Scriveva al riguardo la stessa Mme. D'Aulnoy:

Los más viven amancebados con una mujer, aun cuando a otras les unan lazos matrimoniales, y con mucha frecuencia, los hijos naturales educan y viven con los legítimos, a ciencia y paciencia de una pobre mujer, que sufre viendo tales cosas y, prudente, calla. Es muy raro que los consortes riñan, y más raro aún que se separen, como sucede con frecuencia en Francia... Poco molestan a la justicia los desarreglos domésticos. Parece verdaderamente muy extraordinario que una señora, enamorada del caballero que la hace la corte, no sienta celos por la manceba. Mírala como una segunda mujer, y tan inferior a ella, y destinada tal vez a tan bajos oficios que no puede tomarla en consideración ni establecer comparaciones. De manera que suele tener un caballero: esposa, manceba y querida; esta última es generalmente persona de calidad, por ella ronda el enamorado toda la noche, y por ella y por su amor arriesga mil veces la vida⁴⁰.

Antoine de Brunel, a sua volta, raccontava casi di “damas cortesanas” che esercitavano nella Corte, soffermandosi alquanto sulla vita dissoluta che caratterizzava il regno di Filippo IV:

Cuando se habla de los grandes gastos de los españoles y se desea saber cómo se arruinan, no habiendo entre ellos mucha pompa ni mucho lujo, ni teniendo costumbre de ir a las armadas, todos los que han vivido en Madrid me aseguran que son las mujeres las que destruyen la mayor parte de las casas. No hay hombre alguno que no tenga su dama y que no trate con alguna cortesana...Y como no las hay en toda Europa ni más vivas, ni más descaradas, y que entienden más bien aquel maldito oficio, cuando llega al caer alguno en su red, lo despluman bellísimamente... En ninguna otra ciudad de Europa se encuentran más a todas horas⁴¹.

Altre fonti e relazioni di viaggio attestano che, oltre a Madrid, anche Valencia era una città conosciuta per la prostituzione di lusso, come ricordava un mercante milanese giunto nel 1517 nella città: “li sono poy infinite cortesane et bellissime et gentilissime, quale habitano per

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ A. de Brunel, *Voyage d'Espagne* (1665), apud J. Deleito y Piñuela, *Ibidem*, p. 23.

la città en diversi loci”⁴². Anche l’inglese John Howell era rimasto affascinato dalla bellezza delle “cortesianas” valenciane, come racconta in una lettera del 1620 al Dr. Mansell: “en esta ciudad se encuentran las sedas más fuertes, los vinos más dulces, las almendras más excelentes, los mejores aceites y las mujeres más hermosas de toda España, pues las primerísimas cortesianas de Madrid y de otros sitios proceden de aquí...”⁴³.

Queste linee che pian piano stiamo tracciando sulla prostituzione nella Spagna dei Secoli d’Oro permettono di avvicinarci sempre di più a quella che doveva essere la condizione e situazione delle “damas cortesianas” spagnole, anche se ancora ci mancano elementi importanti sulla loro origine, sulla loro vita privata o su quella che avrebbero svolto una volta ritiratesi dalla prostituzione. Dati di cui non sempre disponiamo anche nel caso delle cortigiane italiane nonostante la notorietà che queste raggiunsero rispetto a quelle spagnole⁴⁴. Malgrado ciò possiamo fare delle ipotesi partendo proprio dal vasto materiale di cui disponiamo riguardo alla prostituzione pubblica del periodo. Innanzitutto dobbiamo tener conto del fatto che “las damas cortesianas” cercavano di emulare le nobildonne nel comportamento, nel modo di essere e di vivere. Rappresentano un esempio in tal senso alcune popolari attrici dell’epoca, come *la Calderona*, Antonia de Ribera e le altre citate nelle pagine precedenti, che mantennero relazioni sentimentali con personaggi influenti della Corte, diventando loro concubine per un certo periodo di tempo. Furono le “damas cortesianas” che non provenivano da un ambito sociale elevato quelle che trassero, ovviamente, maggiore beneficio da queste relazioni, poiché potevano vivere in modo agiato ed avere, almeno in apparenza, lo stesso lusso e *status* delle donne di Corte. È probabile che alla base della stessa prostituzione di lusso ci fossero motivi economici e sociali, motivi che, d’altronde, sin dal Medioevo furono alla base della prostituzione, con la differenza che nel caso delle “cortesianas” non sempre erano così imperanti o vitali come negli altri casi di prostituzione.

Come indica lo stesso Molina Molina, le prostitute del periodo erano generalmente donne sole, nella maggior parte dei casi vedove o nubili che non avevano più possibilità o speranza di contrarre matrimonio. Anche se in molti casi erano indipendenti socialmente e legalmente, non sempre la loro era una situazione vantaggiosa dal punto di vista economico, cosicché la

⁴² L. Monga (ed.), *Un mercante di Milano in Europa. Diario di viaggio del primo Cinquecento*, apud A. L. Molina Molina, *Mujeres públicas, mujeres secretas. (La prostitución y su mundo: siglos XII-XVII)*, op. cit., p. 138.

⁴³ P. Shaw Fairman, *España vista por los ingleses del siglo XVII*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1981, p. 127.

⁴⁴ Sulle lacune presenti negli studi sulla prostituzione, si veda R. M. Capel Martínez, “La prostitución en España: notas para un estudio sociológico”, art. cit.

prostituzione, soprattutto nel caso delle più giovani, diventava un utile mezzo per disporre di entrate più redditizie. Alla fine del Medioevo, l'ingresso nel mondo della prostituzione rispondeva, pertanto, ad una terribile realtà sociale ed economica del genere femminile: la sopravvivenza e la necessità di disporre di maggiori entrate. Non stupisce, così, che alla prostituzione ricorressero tanto le vedove quanto le donne abbandonate che da sole dovevano mantenere i propri figli⁴⁵, così come le immigrate che non trovavano un lavoro decente e le orfane che non disponevano di altri mezzi per sopravvivere. In un mondo di uomini, come era quello dell'Età Media e dell'Età Moderna, la loro situazione sociale era debole e vulnerabile, che le faceva oggetto di continui maltrattamenti fisici. Vittime dello sfruttamento sessuale potevano essere però anche le serve e le schiave, violentate dal proprio padrone e dai suoi familiari, le vedove e le stesse concubine che convivevano per un certo periodo con il loro amante ed erano poi abbandonate o indotte da altri a prostituirsi⁴⁶. Queste donne, prive di denaro e di opportunità o di una semplice protezione personale e sociale, videro nella prostituzione una via d'uscita immediata per la propria disperazione.

Le ragioni che indussero le donne dell'epoca ad esercitare come "damas cortesanas" non dovettero essere molto diverse da quelle sopra elencate, soprattutto se consideriamo che spesso l'aiuto economico che ricevevano dai rispettivi amanti era l'unico che avevano a disposizione, e con esso, il più delle volte, dovevano anche mantenere il coniuge consenziente, poiché, come direbbe Pinheiro da Veiga, "la verdad es que los tales maridos lo saben bien y disimulan, porque son la finca que más les rinde y las dotes de que viven"⁴⁷.

Tuttavia, la situazione economica e sociale della semplice prostituta era differente da quella della "dama cortesana" o "amigada", poiché non era sicuramente la stessa cosa esercitare la prostituzione vendendo il proprio corpo che avere una relazione con un uomo o più uomini facoltosi dai quali si era mantenute. Diversa era anche la situazione quando lasciavano l'attività per età o ponevano fine alla relazione e dovevano reintegrarsi nella società. L'elemento discriminante era sempre la ricchezza accumulata e l'opinione che di esse aveva la società. Nel caso avesse accumulato una certa ricchezza, la prostituta disponeva automaticamente di una dote

⁴⁵ Per il tema delle donne abbandonate dai mariti, si veda, M. J. de la Pascua Sánchez, *Mujeres solas: historia de amor y de abandono en el mundo hispánico*, Málaga, Diputación de Málaga, Servicio de Publicaciones, 1998. Interessante è anche lo studio di M. A. Gálvez Ruiz, "Ilegitimidad y matrimonio bajo el sistema colonial", in M. T. López Beltrán (coord.), *De la Edad Media a la Moderna: mujeres, educación y familia en el ámbito rural y urbano*, Málaga, Universidad de Málaga, 1999, pp. 165-85, in cui l'autrice analizza le ripercussioni che l'emigrazione verso l'America ebbe nella struttura familiare andalusa dell'Antico Regime.

⁴⁶ A. L. Molina Molina, *Mujeres públicas, mujeres secretas. (La prostitución y su mundo: siglos XII-XVII)*, op. cit., pp. 29 e ss.

⁴⁷ Apud J. Deleito y Piñuela, *La mala vida en la España de Felipe IV*, op. cit., p. 33.

con la quale poteva entrare in una comunità religiosa e pentirsi del suo passato, o sposarsi se ancora nubile. Se non possedeva nulla l'unica soluzione che le rimaneva era, data l'età, la mendicizia o il lenocinio. Tuttavia, la reintegrazione sociale della prostituta non era affatto facile; gravava su di lei il disprezzo della società per l'attività che aveva svolto in precedenza. L'integrazione sociale era diversa a seconda della prostituzione esercitata; non era la stessa cosa, difatti, aver esercitato una prostituzione segreta piuttosto che una prostituzione pubblica, una prostituzione riservata piuttosto che una scandalosa, una legale che una illegale⁴⁸.

Abbiamo detto che per disporre di qualche informazione sulle "damas cortesanas" bisogna servirsi dei dati e degli studi più copiosi che esistono sulla prostituzione pubblica in generale. Tra questi dati rivestono grande importanza le ordinanze dell'epoca, non solo perché imponevano modelli di comportamento a cui tali donne dovevano attenersi, ma anche perché ci danno una serie di informazioni importanti sulla vita che molte di esse conducevano o sul livello economico che avevano raggiunto, dato quest'ultimo, che è a sua volta rivelato dal possesso di una serie di oggetti e segni esterni indicatori di benessere nella società dell'Antico Regime. Il fatto di avere uno scudiero o una serva, "andar en coche, en carroza, en litera", portare "sombrosos de seda, tafetán, guarnecidos de oro o de seda o de plata por las calles o la iglesia...", o "basquiña que excede las ocho varas de seda,...y tener mas de cuatro varas de ruedo"⁴⁹, erano tutti lussi proibiti alle prostitute perché le rendevano troppo simili alle "mujeres honestas". È probabile che non tutte le prostitute avessero un simile livello economico, dato che, come già si è accennato, la condizione sociale ed economica di coloro che esercitavano la prostituzione era all'epoca assai varia; tuttavia il numero di prostitute che lo raggiunse doveva essere significativo, tale da determinare l'intervento di misure legali che ponessero un freno a questa ostentazione di ricchezza. Lusso e benessere che resero sicuramente più facile la reintegrazione sociale delle prostitute più abbienti nel momento in cui decidevano di ritirarsi dall'attività, e soprattutto quella delle "dame cortesanas", poiché i compensi che queste ricevevano dai loro amanti erano più copiosi degli introiti che ricevevano normalmente le prostitute di più basso livello, la cui unica ricchezza si riduceva, spesso, al solo guardaroba e ai gioielli, di qualità inferiore rispetto a quelli delle "cortesanas". In tal senso è utile il caso che

⁴⁸ Si veda A. L. Molina Molina, *Mujeres públicas, mujeres secretas. (La prostitución y su mundo: siglos XII-XVII)*, op. cit., pp. 52-53 e M. H. Sánchez Ortega, *Pecadoras de verano, arrepentidas de invierno. El camino de la conversión femenina*, op. cit., pp. 151 e ss.

⁴⁹ *Nov. Recopilación*, Título XIII, Ley VI; Tit. XIV, Ley VIII; Tit. XXVI, Leyes III a VI, y Tit. XXVII, Ley I, apud R. M. Capel Martínez, "La prostitución en España: notas para un estudio sociológico", art. cit., pp. 280-82.

illustra Capel Martínez⁵⁰, la quale sottolinea innanzitutto come la vita quotidiana della donna della Spagna dell'Antico Regime fosse determinata non solo dal fatto stesso di essere donna (e dunque dal genere) e dal fatto di appartenere ad un certo gruppo sociale, ma dipendesse, e cambiasse, anche all'interno dello stesso gruppo. Per dimostrare quest'ultimo caso, Capel Martínez mette a confronto due inventari: quello di Juana Bautista “mujer pública y ramera” del 1609, e quello della “dama cortesana” Ángela de Valencia del 1620. Come indica la stessa studiosa, gli oggetti appartenenti a Juana Bautista erano pochi e in cattivo stato, essenzialmente indumenti “viejos y traydos”. Quelli di maggiore valore erano costituiti da “un pomico pequeño de plata sobre dorado con dos conchas en cada lado la suya sin tapador”, e da “doscientos y veynte y tres reales en dineros, los çiento y çinquenta reales dellos en palta en reales de a ocho cencillos de a dos y de a quatro y los demás en moneda de bellón”. Anche l'inventario della “dama cortesana” era per lo più formato da indumenti, i quali, però, a differenza di quelli di Juana Bautista, erano in buono stato ed erano di qualità superiore: taffetà, raso, seta e “puntas de flandes”. Ai vestiti e ai tessuti si sommavano oggetti della casa, mobili, “dos camas de madera una pequeña y otra de medio campo ambas de cordeles”, “una tarima pequeña con una alonbra vieja”, “una bandilla de acero y seda”, “un candelabro de azofar / mas una caja de brasero con una bacia de cobre”, oltre a “mas de veynte y ocho reales que manuela de la crus su beçina pago que dijo debérselos a la dicha angela”. Il confronto di questi inventari così diversi è, secondo Capel Martínez, il riflesso “de los distintos niveles en que se habían de desenvolver estas dos mujeres que, sin embargo, viven en el mismo barrio, desempeñan un mismo ‘oficio’ y comunitariamente se las adscribe al mismo grupo social”⁵¹, oltre a costituire un chiaro esempio dell'enorme complessità interna che racchiudeva la struttura sociale del periodo.

Bisogna inoltre considerare che l'opinione che si aveva delle “damas cortesanas”, una volta ritiratesi dall'attività, era sicuramente migliore di quella che si aveva delle altre prostitute, dato che, come si è detto, i loro amanti appartenevano alle classi più abbienti della società. Cosa che, tuttavia, non impediva che alcuni contemporanei nutrissero dei pregiudizi nei loro confronti. È quello che dimostra il caso di Doña Isabel de Mendoza, una delle “damas cortesanas” che diventò attrice. Nel raccogliere la sua storia, infatti, la *Genealogía* non può evitare di raccontare un aneddoto che rivela i pregiudizi che su di lei, come su altre “cortesanas”, si avevano

⁵⁰ “Los protocolos notariales en la historia de la mujer en la España del Antiguo Régimen”, in M. C. García-Nieto Paris (ed.), *Ordenamiento jurídico y realidad social de las mujeres (siglos XVI a XX)*. *Actas de la IV Jornadas de Investigación Interdisciplinaria*, Madrid, Universidad Autónoma, 1986, pp. 169-79, pp. 174-75.

⁵¹ *Ibidem*, p. 175. Per l'inventario completo dei beni di Juana Bautista si veda R. M. Capel e M. Ortega López, “Textos para la historia de las mujeres en la Edad Moderna”, art. cit., pp. 283-85.

all'epoca. Secondo quanto si racconta in questa fonte contemporanea, Doña Isabel de Mendoza “era cortesana en Nap[o]les y la saco Joseph Berdugo de la Cuesta a las tablas enganando a el Marques de los Velez y diciendo era una gran muger, pero despues se uio que solo lo era en el talle” (G, 228)⁵². Anche nel riferire lo stato civile dell'attore Miguel de Castro, con il quale, sembra, Doña Isabel de Mendoza si sposò, l'autore della *Genealogía* continua a mostrare i propri pregiudizi, sottolineando il fatto che in realtà i due non arrivarono mai a sposarsi e semmai lo fecero fu per circostanze estreme, celebrandosi le nozze poco prima che l'attore morisse. Così si legge nella *Genealogía* sotto la voce dedicata all'attore: “Su muger, si es que lo fue, y se caso con ella poco antes de morir [éste], era cortesana en Nap[o]les...” (G, 228)⁵³.

Una volta ritiratesi dall'attività, le “damas cortesanas” potevano dunque decidere di sposarsi, naturalmente se avevano ancora l'età giusta per farlo e se possedevano sufficiente denaro per disporre di una dote. Tuttavia, non sempre e non tutte le “damas cortesanas” possedevano grandi ricchezze; alcune, difatti, dipendevano, come detto, unicamente dall'aiuto economico che dava loro l'amante. È significativa, a tale riguardo, la testimonianza che la stessa *Genealogía* offre della “dama cortesana” Francisca Manuela, l'unica, tra le documentate in questa fonte, del cui passato si conservano più dati. Secondo tale testimonianza, Francisca Manuela:

...tenia correspondenzia en Madrid con un cauallero que fue paje del Rey y estaua mui acomodado, y para estafarle mas le procuro engañar finxiendo que estaua preñada, y para lograr su yntento con una muxer de un zapatero que estaua a este tiempo preñada y solo auia cumplido la primer falta que en pariendo le diese la criatura y conuenido esto entre las dos dio a la zapatera 50 pesos de contado y ofrezio darle 150 mas en llegando el caso y todo se dispuso y executo como ella deseaua y a medida desso yntento respeto [*sic*] de hauerse allado ausente el galan y asi que supo que la zapatera tenia dolores los fingio ella y la truxeron la criatura que dio a entender que era suia. Descubriose este enredo porque el zapatero pedia su hijo y la zapatera su dinero con que sabiendolo la justizia mando dar zien azotes a la comadre

⁵² *Il corsivo è mio*. Il “gran talle” giustifica probabilmente il soprannome *la Isabelona* con il quale era conosciuta l'attrice (G, 437).

⁵³ *Il corsivo è mio*. Altri documenti che si conservano su Isabel de Mendoza e Miguel de Castro dimostrano che si sposarono. Come coniugi appaiono, difatti, nel 1686, quando entrambi rappresentano nella compagnia di Cristóbal Caballero (DM1, 384-87), e nel 1693, quando Miguel de Castro era *autor* de comedias e Isabel de Mendoza “primera dama” della compagnia coniugale (FM, 124; MG, 293-94).

que tamuien fue complice en el delito. A la sapatera la sacaron a la verguenza y a Francisca Manuela la pusieron en la galera (G, 510).

Secondo Molina Molina⁵⁴, diverse erano le possibilità che queste concubine o “amigadas” avevano a disposizione una volta ritiratesi dalla loro attività: la meno probabile era, tuttavia, che si sposassero con il proprio amante se non appartenevano alla sua stessa classe sociale. Quelle che non disponevano di risorse economiche generalmente entravano nella prostituzione vera e propria, mentre quelle che avevano una certa ricchezza, accumulata negli anni, disponevano automaticamente di una dote con la quale potevano essere accolte in un convento, o potevano contrarre matrimonio, sempre se non erano già sposate, possibilità, quest’ultima, realizzabile se avevano portato avanti la loro relazione sentimentale in modo discreto.

Tra le “damas cortesanas” documentate dalla *Genealogía*, contrassero matrimonio Francisca de Tordesillas, che si sposò con Manuel Agustín de Retamazo (G, 434), Bernarda Gertrudis Bata, che si sposò con l’attore e *autor* Jerónimo Sandoval (FM, 106; G, 429), e la stessa Doña Isabel de Mendoza, prima citata, che si sposò con l’attore e *autor* de comedias Miguel de Castro. Il fatto di contrarre matrimonio con un professionista della scena, offrì probabilmente ad alcune di queste “damas cortesanas” la possibilità di accedere più facilmente al mondo teatrale in qualità di attrice. Tale fu il caso di Francisca de Tordesillas che “fue dama cortesana en Valencia y despues entro en la comedia con el mismo que caso” (G, 434), ossia con Manuel Agustín de Retamazo⁵⁵.

È probabile che la loro incorporazione all’attività teatrale e l’abbandono quindi dell’attività di “cortesana”, determinato dall’età o dall’interruzione della relazione che avevano con il rispettivo amante, potesse essere causata anche da fattori esterni, quali le misure legali adottate da Filippo IV soprattutto nella seconda metà de XVII secolo, periodo a partire dal quale, come si è detto, si documenta la loro presenza sulle scene teatrali della Penisola. Né è da sottovalutare il fatto che il mondo teatrale in cui decisero di entrare —anche se per pochi anni e

⁵⁴ *Mujeres públicas, mujeres secretas. (La prostitución y su mundo: siglos XII-XVII)*, op. cit., p. 100 e nota 215.

⁵⁵ Anche se nella *Genealogía* Manuel Agustín de Retamazo non ha una propria entrata, cosa che potrebbe indurre a pensare che non si tratti di un attore, secondo i criteri con cui è organizzata la stessa *Genealogía*, i dati presenti nel *Diccionario biográfico de actores* fanno supporre che potrebbe esserci un errore in questa fonte per quel che riguarda il cognome “Retamazo” che sarebbe, invece, “Retamosa”. Se ciò fosse vero, il marito di Francisca de Tordesillas sarebbe l’attore Manuel Agustín de Retamosa attivo come tale sulla scena spagnola del periodo.

rappresentando parti poco rilevanti⁵⁶— offriva loro una certa libertà d'azione, la stessa che probabilmente avevano quando erano attive come “damas cortesanas”. Il teatro, difatti, poteva rappresentare, e sicuramente rappresentava per loro, quello che significò per tutte le attrici dell'epoca, quell’“espacio otro” che ebbero a disposizione alcune delle donne che la morale dell'epoca voleva chiuse in casa. Come non è da trascurare il fatto che l'ingresso nel mondo teatrale era per queste “damas cortesanas” sicuramente più facile dell'ingresso in altre attività o corporazioni dell'epoca, e questo perché la professione teatrale era, come abbiamo avuto modo di spiegare, una professione non ancora del tutto ben considerata nel periodo, che per questo, o anche per questo, accoglieva tra le sue fila gente proveniente da diversi ambiti sociali, che era emarginata o da biasimare per la propria condotta morale.

I dati che in queste pagine abbiamo presentato e che riguardano l'ambito di provenienza di alcune attrici che durante i Secoli d'Oro si dedicarono alla professione teatrale pur non provenendo da essa, anche se pochi, fanno supporre che la maggior parte di esse avesse un'origine umile e per questo emarginata.

L'emarginazione dalla quale provenivano molte di queste attrici era di tipo economico, e ad essa si sommava, alcune volte, quella di tipo sociale, se consideriamo che la maggior parte erano figlie o parenti di persone che svolgevano per lo più lavori umili, erano orfane che avevano perso i genitori o erano state abbandonate da questi (esposte). Altre volte l'emarginazione era dovuta a motivi di tipo razziale, a motivi legati alla loro condizione giuridica (come nel caso delle schiave) o all'aver svolto, prima di diventare attrici, lavori considerati umili per l'epoca e socialmente emarginati, come quello della serva. In altri casi, la situazione di emarginazione dalla quale provenivano, più che a ragioni di tipo economico era dovuta fondamentalmente a motivi di tipo morale, come nel caso di quelle che in queste pagine abbiamo descritto, ovvero di quelle attrici che prima di dedicarsi all'attività teatrale esercitarono come “damas cortesanas”. Malgrado, infatti, queste donne esercitassero una prostituzione di più elevata categoria, che garanti loro una certa sicurezza economica, non furono per questo meno immuni dall'essere emarginate moralmente e socialmente.

⁵⁶ La “dama cortesana” che più a lungo si mantenne sulla scena teatrale del periodo fu Isabel de Mendoza, attiva dal 1679 al 1694 e unica tra le altre “cortesanas”-attrici a rappresentare “papeles de primera dama”. Le altre “cortesanas”, una volta attrici, rappresentarono, infatti, ruoli secondari: Isabel de la Cruz quelli di “quinta dama” (G, 465); Bernarda Gertrudis Bata quelli di “quinta” e “sexta dama” (G, 429; FM, 105); Francisca de Tordesillas “sobresaliente, cuarta y sexta damas” (G, 434), mentre di Francisca Manuela si sa solo che rappresentò come “dama” (G, 509). L'attribuzione di questi ruoli di minore importanza dipese, probabilmente, dall'età delle stesse attrici, che supponiamo già avanzata quando entrarono a far parte del mondo teatrale in modo professionale.

2.2.2. La herencia de un oficio: las actrices “hijas de la comedia”

Si algunas de las actrices que protagonizaron los escenarios teatrales durante los siglos XVI y XVII no procedían del mundo teatral, como se ha visto, un número significativo de ellas procedía, en cambio, de dicho ámbito, habiendo heredado el oficio familiar, como era habitual en otros oficios de la época. Como ya hemos referido en las páginas anteriores, dichas actrices, así como sus colegas masculinos que perpetuaron el oficio familiar, eran mencionados en la época con el apelativo de “hija o hijo de la comedia”, sintagma que, como ya señalaron Shergold y Varey (G, 38-39), fue empleado por el autor (o autores) de la *Genealogía* para designar a los hijos de padres actores, y puede ser indicativo de cierto orgullo profesional por pertenecer a una saga teatral de prestigio, albergado ya por la gente de teatro a comienzos del siglo XVIII, y del que se hace eco la *Genealogía*, obra redactada, si tienen razón Shergold y Varey, probablemente en el primer cuarto de ese siglo¹.

De hecho, es la *Genealogía* la fuente que, en mayor medida, nos restituye y ayuda a perfilar los vínculos familiares entre los actores, ya que como su mismo título indica, *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España*, esta obra atiende sobre todo a las relaciones familiares entre los actores siendo dichos vínculos, así como los datos biográficos personales, el principio organizador de la obra. Entre el *corpus* de actrices que constituyen el objeto de nuestro estudio contabilizamos un total de 289 “hijas de la comedia”, es decir, que 289 actrices que estuvieron en activo como tales durante los Siglos de Oro procedían del mundo teatral, ya que sus padres (o al menos uno de ellos) se dedicaron con anterioridad a esta profesión, cifra en la que incluimos también aquellas actrices que, aunque no contaron —o no se documenta que contaron— con un ascendiente directo (padres) en el oficio, sin embargo, también tuvieron un familiar en la comedia, normalmente un hermano/a mayor o un tío/a que se dedicó al oficio teatral con anterioridad a ellas, lo que probablemente determinó que dichas actrices se dedicasen a su vez a la actividad histriónica. En la presente Tesis nos referimos a ellas también con el apelativo “hijas de la comedia”. Así que el número de actrices procedentes de un entorno teatral que podemos documentar como activas en la escena española durante los siglos XVI y XVII asciende, como se ha dicho, a un

¹ Sobre las bases utilizadas por el autor de la *Genealogía* para construir sus fichas biográficas véase lo dicho en la “Presentación: el marco de nuestro trabajo y sus antecedentes”, pp. 1-16.

total de 289 de entre el global de mujeres que sabemos que se dedicaron a esta profesión, y que alcanza la cifra de 1.360².

La primera actriz “hija de la comedia” cuya actividad como profesional tenemos documentada es Mariana Páez (de Sotomayor), hija del actor Pedro Páez de Sotomayor (PP, I, 27)³, la cual debió de ejercer su actividad entre 1560 y 1590, tal como sugieren Sanz Ayán y García García (SAGG, 498)⁴, puesto que en esa última fecha (1590) ya había fallecido (PP, I, 27). Así, podemos observar que a medida que avanza el siglo XVII el número de actrices (así como de actores) procedente del mundo teatral aumenta, siendo muchas de las actrices de las primeras décadas, a su vez, madres de aquellas actrices que desarrollarían su actividad en las décadas posteriores⁵. Así que en la década de 1630-39 el número de actrices “hijas de la comedia” que accede al escenario español se ve sensiblemente aumentado (alrededor de 60) respecto a las décadas anteriores (3 casos en la década 1590-1599; 5 casos en la década 1600-1609; 10 casos en la década 1610-1619 y 14 casos en la década comprendida entre 1620 y 1629). Obviamente, manejamos siempre los datos conservados, y pudieron ser más de aquéllas que conocemos, pero en cualquier caso el número de actrices “hijas de la comedia” fue evidentemente incrementándose con el paso del tiempo.

Son diversas las causas que explican el aumento del número de actrices “hijas de la comedia” activas durante los siglos XVI y XVII. Ya Oehrlein, en su importante estudio sobre el actor en el teatro del Siglo de Oro, afirmaba que el reclutamiento de continuadores entre las filas actorales se vio muy favorecido por la misma legislación⁶. Como ya hemos recordado, hay que considerar, de hecho, que la legislación en materia teatral disponía claramente, con el decreto de 1587, que las actrices que aparecieran en escena debían estar casadas, disposición que aunque no siempre se respetó, sí determinó que los miembros del estamento profesional salieran de su mismo entorno. Dicha disposición contribuyó, de manera fundamental, a dar un carácter estabilizador a las compañías de actores y, a la vez, y en buena medida, a la propia estabilización del grupo profesional en la sociedad de la época. Otro factor que favoreció considerablemente, a partir de los años treinta del siglo XVII, que

² En el Apéndice “El entorno social de la actriz” presente al final de este capítulo, incluimos el Apéndice 2 titulado “Las hijas de la comedia”, en el que se recogen los nombres de las actrices hijas de actores así como aquéllas que contaron con un familiar cercano (hermano/tío, etc.) antecesor en la profesión.

³ Aunque Rennert piensa que fue hija también de Ana Ortiz (R, 549), que efectivamente fue esposa de Pedro Páez, los documentos no lo afirman explícitamente y, como hemos podido observar, dada la frecuencia de matrimonios múltiples, adopciones y otras circunstancias familiares, hay que ser cautelosos a la hora de establecer automáticamente parentescos.

⁴ Mariana Páez aparece mencionada en la *Plaza universal de todas ciencias y artes* de Suárez de Figueroa, publicada en 1615, como una de las prodigiosas “mujeres en representación” que tuvo España en la época (SF, 322v).

⁵ Remito al Apéndice 2 “Las hijas de la comedia”.

⁶ J. Oehrlein, *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, op. cit., pp. 191-92.

el reclutamiento de los actores se realizara entre sus propias filas, fue la constitución de la hermandad de comediantes, la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena, a la que tanto los actores profesionales como sus familiares tenían que pertenecer, pertenencia que no sólo, como se ha explicado, fue motivo del mayor prestigio que el oficio teatral y sus representantes adquirieron en la sociedad de aquel entonces, sino que a la vez permitió que estos últimos disfrutaran de aquellas ventajas que el hecho de ser cofrades les reportaba y que consistían, sobre todo, en el mayor reconocimiento social, moral y religioso que se les otorgaba en cuanto miembros de un estamento profesional vinculado a una Cofradía de carácter religioso⁷.

Si los actores y *autores*, en cuanto profesionales del oficio teatral, tenían la obligación de ingresar en la Cofradía de la Novena, según se establecía en el primer artículo del capítulo II de las Constituciones de la hermandad⁸, en los artículos 4 y 5 del mismo capítulo se indicaba también la posibilidad de que los familiares de dichos actores, es decir, las esposas y sus hijos e hijas solteros, pudieran pertenecer a la hermandad. Según indica el propio Oehrlein, cuando éstos estaban casados, se procedía del siguiente modo: si uno de los esposos era actor, entonces se admitía también a la pareja como miembro de la Cofradía, pero si ninguno de los dos lo era, en ese caso no podían pertenecer a la Cofradía, aun cuando los padres fueran miembros. Obviamente ni los hermanos ni los padres de un actor podían pertenecer a la hermandad, a excepción de aquellos que eran mantenidos por su hijo actor⁹. En este caso, además, la Cofradía tenía la obligación de atenderlos, aunque los padres del actor en cuestión no ejercieran como profesionales de la escena.

De esta forma, los actores en activo debían esforzarse por mantener a sus hijos dentro de la Cofradía cuando estos se casaban, ya que podían seguir disfrutando de los beneficios que la hermandad les ofrecía. Si los hijos no seguían en la profesión, tenían que casarse al menos con un miembro del gremio profesional, para de esta forma garantizar su pertenencia a la hermandad¹⁰.

⁷ De hecho, uno de los resultados importantes de las investigaciones realizadas por Oehrlein acerca de la Cofradía de actores ha sido la constatación de que dicha organización no era primordialmente una institución de auxilio social, ya que no asumió la atención social de los actores necesitados, que dejó a las respectivas compañías. De lo que sí se preocupaba esta hermandad era de asegurar un entierro cristiano a sus miembros, y de hecho cada miembro tenía derecho a las honras fúnebres según el rito eclesiástico. Sólo en este sentido la Cofradía tendría, según apunta el hispanista alemán, una tarea social que consistiría en garantizar y salvaguardar el reconocimiento del actor como miembro de pleno derecho de la comunidad eclesial, *Ibidem*, pp. 274-75, 282.

⁸ “Que no pueda auer en toda España Representante ni Autor que no sea Cofrade, ni Cofrade que no sea, o aya sido Autor, o Representante...”, *Ibidem*, pp. 256-57.

⁹ *Ibidem*, p. 257.

¹⁰ *Ibidem*, p. 258.

La posibilidad de que las hijas de actores pudiesen inscribirse y formar parte de la Cofradía de la Novena podría explicar a su vez el incremento (respecto a las décadas anteriores) de actrices “hijas de la comedia” activas en la profesión que se documenta durante la década 1630-39, y que debe explicarse no sólo por la vinculación de dichas actrices a la Cofradía, sino por el hecho de que la fuente que, en mayor medida, nos restituye estos datos es la *Genealogía*, la cual, como se ha dicho, usa como fuente fundamental los libros de esta hermandad. Sin embargo, hay que precisar en el caso de las “hijas de la comedia” que el hecho de que éstas fueran recibidas con sus padres en la Cofradía no siempre es indicio de que en aquel momento estuvieran en activo como actrices, ya que, en la mayoría de los casos, aún eran demasiado pequeñas¹¹. Esto es fácil de comprobar, ya que entre la fecha en la que la “pequeña” futura actriz es recibida y la fecha a partir de la cual empieza a desarrollar su actividad de forma continuada trascurren, en ocasiones, varios años (a veces más de diez). Es éste el caso, por ejemplo, de María de Prado, la cual, en 1632, con cinco años, fue recibida en la Cofradía, según la *Genealogía*, siendo miembro de la compañía de su padre, Antonio de Prado (G, 407)¹². Sin embargo, la primera noticia que la documenta claramente como activa en una compañía profesional es de 1645, cuando, con dieciocho años y ya casada, formaba parte de esta misma agrupación (CM1, 449-50).

Así que, si el principio organizador que elegimos en nuestro análisis de las actrices de los siglos XVI y XVII es el de considerar como primera fecha de la actividad de cada una de ellas la fecha en la que realmente ejercieron como profesionales del teatro, no podemos considerar siempre como fecha significativa, aunque sea la primera que de ellas se conserva, la fecha en la que una actriz determinada fue recibida en la Cofradía de la Novena, sobre todo si dicha inscripción se realizó muchos años antes de la fecha en que la actriz en cuestión desarrollara su actividad de manera continuada (y, por lo tanto, se considera como válida esta última fecha)¹³. Es el caso, por ejemplo, de Josefa López (Sustaete), que en 1632 fue recibida en la Cofradía de la Novena junto con sus padres, Luis López Sustaete y Ángela (de) Corbella, y sus hermanas cuando pertenecían a la compañía de Pedro de Ortegón (G, 540). Sin embargo, tras esta noticia hay un vacío documental en su biografía y se vuelven a tener

¹¹ En la misma *Genealogía* se advierte respecto a la precoz edad de los hijos de actores que se inscribían con sus padres a la hermandad, “tamuien se reziuian por Cofrades los hijos de los representantes de corta edad” (G, 170).

¹² Cotarelo lo ratifica cuando subraya que la mayoría de las personas presentes en la compañía de Prado en 1632 que se inscribieron en la Cofradía no representaban, “pero cada actor incluía a toda su familia, hasta los niños, por los beneficios que la Cofradía les proporcionaba” (CM1, 442 n. 1).

¹³ Fecha de inscripción que, sin embargo, recogemos en el Apéndice final “Las actrices de los siglos XVI y XVII”, siempre y cuando, naturalmente, corresponda a la primera fecha que se conserva de una determinada actriz y que de alguna forma la relaciona a la actividad teatral, aunque esto no quiera decir necesariamente, como se ha dicho, que ya en esa ocasión estaba en activo como actriz. Señalamos esta circunstancia poniendo un (*) al lado de la fecha considerada.

noticias de ella como actriz sólo en 1655, cuando aparece casada y pertenece con su marido, el actor Jerónimo de Heredia, a la compañía regentada por Francisco Gutiérrez y Gaspar de Segovia (PP, II, 159). Lo mismo podemos decir de Antonia Bernarda, recibida en la Cofradía junto con sus padres en 1631 cuando formaban parte de la agrupación de Manuel Vallejo (G, 57, 374), y de nuevo recibida junto con ellos en 1633, estando en la compañía de José de Salazar apodado *Mahoma* (G, 57), pero aparece en activo como actriz sólo en 1651 siendo miembro de la compañía de Alonso Caballero (FM, 92). Gabriela de Figueroa también fue recibida en dos ocasiones, en 1631 y 1632, estando en la compañía del padre (CM1, 275), aunque aparece en activo sólo a partir de 1649, siendo miembro de la compañía paterna (CM4, 205)¹⁴. Es obvio pensar que si el tiempo que transcurre entre la fecha de la inscripción en la Cofradía y la de la aparición de la actriz en el escenario es muy largo, muy pequeña debía de ser la actriz cuando fuera recibida, a menos que el vacío presente entre las dos fechas pueda ser debido, en algunos casos, a una pérdida de datos que documenten la presencia de la actriz en cuestión en el escenario¹⁵. En otras ocasiones, como se ha dicho, estas mujeres en el momento de ser recibidas con los padres eran adolescentes, “doncellas”, no activas aún como actrices, hecho que se puede comprobar porque unos pocos años después de ser recibidas aparecen casadas y desaparecen del escenario para volver a aparecer posteriormente, junto al marido actor, inmediatamente después o al cabo de varios años de haber contraído matrimonio. Del primer caso es representativa la trayectoria de Margarita Pinelo, que fue recibida junto con sus padres en 1631; en 1632 Margarita volvió a ser recibida junto con sus padres y su marido (G, 91-92) y en 1633 la actriz y su cónyuge formaban parte de la agrupación regentada por Juan Martínez (PP, I, 231). Lo mismo podemos decir de Isabel López, recibida con los padres y sus hermanas en 1632. En 1634, junto con su marido, Isabel volvió a reinscribirse (G, 326), aunque se documenta como actriz en activo sólo en 1640 (Se, 1241). También Úrsula de Berrio fue recibida con sus padres en 1634 (G, 388), siendo recibida otra vez al cabo de tres años, en 1637, cuando ya estaba

¹⁴ De entre los otros casos representativos de esta situación —en los que hay más de una década de diferencia entre la fecha en la que son recibidas y la fecha en la que aparecen en el escenario—, recordamos a María Rojo, recibida en 1655, y que se documenta claramente como actriz en activo sólo en 1671; Beatriz y Damiana López, recibidas en 1632 y que representan respectivamente en 1659 y 1654; Luisa y Mariana Romero, recibidas en 1631 y en activo en 1651; Isabel Eugenia (de) Almendros, recibida en 1652 y en la escena en 1663; Josefa de San Miguel, recibida en 1664 y 1665 y activa en 1674 y Juana de Olmedo, recibida probablemente en 1631 junto con sus padres y hermanos, pero que aparece en activo sólo en 1645.

¹⁵ Otro caso es el de las actrices de las que, aunque sepamos que fueron recibidas con sus padres, no podemos fijar con exactitud cuándo aconteció la inscripción, ya que la noticia que consigna el ingreso no está fechada, aunque sepamos que es anterior a la de su aparición en el escenario. Es el caso de Manuela de Acuña (Martínez), de la que sabemos que fue recibida en la Cofradía, aunque desconocemos la fecha concreta, y cuya primera noticia que la documenta en activo data de 1656 (FM, 93).

casada (G, 75, 388). Al año siguiente, en 1638, es cuándo se la documenta como actriz en activo (PP, I, 283)¹⁶.

Del segundo caso son representativas, entre otras, las trayectorias de María Rojo, antes citada, que fue recibida por primera vez en 1655 (G, 390). Volvió a ser recibida en varias ocasiones a partir de 1664, fecha en la que aparece casada (G, 390), aunque se la documente en activo sólo a partir de 1671 (F, XXVII, 257-58). Josefa de San Miguel fue recibida en 1664 y 1665 (G, 391) y, cuando se la vuelve a documentar como activa en la profesión, es decir, en 1674, ya aparece casada con Pablo Polop, junto al cual forma parte de la compañía de Pedro de la Rosa (SV5, 271).

Otro es el caso, obviamente, de las actrices que fueron recibidas en la Cofradía de la Novena junto con los padres y que aparecen en activo inmediatamente después de esa fecha (en ocasiones en el mismo año de la inscripción). Esto deja entender que estaban en activo ya desde pequeñas (siendo menores) y que por aquellas fechas debieron de iniciarse en la profesión. Es el caso de Beatriz de Velasco, que era una “niña” cuando fue recibida en 1632. Tenemos constancia de que en 1633 ya actuaba con su padre en la compañía de Cristóbal de Avendaño (SV1, 86). A la misma compañía —y en el mismo año— pertenecía Antonia (de) Candado, que, en cambio, era una doncella —tenía alrededor de quince años— y había sido recibida en la Cofradía el año anterior (G, 369). María López (Sustaete), inscrita en 1632, actuó junto con el padre que en 1633 se obligó en su nombre, por ser ella menor de edad, para trabajar en la compañía de Pedro de Ortegón (E, 472). Este *autor* era el padre (o padrastro) de Beatriz (de) Varela¹⁷, la cual, junto con él fue recibida en la Cofradía en 1632 (G, 545), y en 1635 tenemos constancia de que actuó (Se, 1235). Tenía más de trece años Beatriz (de) Inestrosa cuando fue recibida en 1631 (G, 380), y actuó en 1635 junto con su hermana Ángela, que tenía más de dieciocho (MB, 704, 706)¹⁸. María (de) Vivas fue recibida en 1631 (G, 216) y actuó en 1638 como miembro de la compañía de Segundo de Morales (PP, I, 301)¹⁹. Paula y Josefa de Salazar eran “menores” cuando fueron recibidas en 1633

¹⁶ María Vázquez, que fue recibida en 1631 junto con sus padres (G, 124, 413), volvió a ser recibida al año siguiente, junto con el marido, cuando formaba parte de la compañía de Juan Acacio Bernal (G, 413, 400).

¹⁷ Si en la *Genealogía* se afirma que Beatriz Varela era hija de Pedro de Ortegón y de Micaela López (G, 545), Cotarelo, sin embargo, cree que cuando Micaela López, madre de Beatriz, enviudó de su marido Diego Gómez Varela en 1625, ya tenía a esta hija (CM1, 261).

¹⁸ Y, de hecho, en un contrato de 1635, en el que los padres Manuel Jorge y Ana de Torres se obligan a trabajar con el *autor* Manuel Vallejo, aparecen contratadas también Ángela Francisca y Beatriz, “hijas legítimas de ambos, mayores de diecisiete y veintidós y menores de veinticinco” (MB, 704, 706). En un documento fechado en 1640, las dos hermanas afirmaban ser “mayores de 20 años y menores de 25” (BD2, 50).

¹⁹ Aparecen representando con seguridad al año siguiente de ser recibidas: María de Arteaga, recibida en 1631 y activa en 1632 como miembro de la compañía de Manuel Vallejo (R, 425) y Francisca (de) Bezón, *la Bezona*, recibida en 1650 y activa al año siguiente como miembro de la compañía de Toribio de la Vega (PP, II, 142-43).

junto con su hermana María, la cual, a diferencia de las primeras dos, activas en el mismo año (GCh, 355-57), aparece en el escenario sólo siete años más tarde, en 1640, como miembro de la compañía de Luis López (SV5, 20)²⁰.

Si la inscripción y la pertenencia a la Cofradía de la Novena, pues, fue un factor importante en la vinculación de las “hijas de la comedia” al oficio desempeñado por sus respectivos progenitores, no menos determinante fue la legislación que en materia teatral regulaba y admitía la presencia de las “hijas de la comedia” en el desempeño de dicho oficio. Así, volviendo a mencionar dicha normativa, recordamos que cuando en 1598 el Consejo de Castilla dictaba una nueva disposición con que cambiaba, aunque ligeramente, las condiciones establecidas en el decreto de 1587 sobre la posibilidad de representar mujeres, dejaba constancia de que no sólo eran admitidas a representar las “mugeres” de los comediantes, sino también sus “hijas” (F, XX, 137)²¹, disposición que se ratificaría dos años más tarde, en 1600, cuando el Consejo de Castilla insistía en el hecho de que sólo podían representar aquellas mujeres que andaban “en las compañías de las comedias con sus maridos ó padres, como antes de ahora está ordenado, y no de otra manera”²².

De esta forma quedaban sancionadas, a nivel legal, las dos vías principales que en la época hacían más fácil el acceso de las mujeres al oficio teatral: estar casada con un representante de la escena y/o ser su hija. Dichas disposiciones, junto con la regulación del acceso a la asociación de actores (Cofradía de la Novena), que permitía la admisión de los familiares, sobre todo de niños, fueron los factores que, como bien señaló Oehrlein, determinaron fundamentalmente que las nuevas generaciones de actores se reclutaran cada vez más, y finalmente, sin excepción, entre las familias establecidas, lo que propició a la vez que el actorado se desarrollara como grupo profesional cerrado²³.

Ser “hija de la comedia”, por lo tanto, fue indudablemente un factor determinante para que algunas mujeres de la época que procedían de un entorno teatral optasen por mantenerse en él. Contando con unos antecedentes familiares en la profesión, muchas actrices de la época no sólo tuvieron un camino más fácil que recorrer con respecto a las

²⁰ Con un espacio de tiempo inferior a diez años entre la fecha de inscripción y la de actuación encontramos también los casos de Antonia Infanta recibida en 1631 y activa en 1633; Andrea y Catalina de Arteaga, recibidas en 1631 y activas en 1643; Jerónima de Olmedo, recibida en 1631 y activa en 1638; María de Olmedo, recibida en 1631 y activa en 1635; Francisca Manso, recibida en 1632 y activa en 1636; Luisa López (Sustaete), recibida en 1632 y activa en 1637; Francisca López (de) (Sustaete), recibida en 1632 y activa en 1642; María de Morales, recibida en 1632 y activa en 1641, y Manuela Caballero recibida en 1656 y que aparece en el escenario en 1665.

²¹ “Puedan representar las mugeres e hijas de los comediantes y de la compania...” (F, XX, 137).

²² E. Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias...*, op. cit., p. 164a.

²³ J. Oehrlein, *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, op. cit., pp. 191-92, 220.

demás actrices contemporáneas que no procedían de este ámbito, sino que se sirvieron de la familia para aprender el oficio y dar los primeros pasos en el escenario. Hay que suponer, de hecho —aunque no siempre tenemos los datos que lo corroboren—, que las “hijas de la comedia” aprendieron la profesión y accedieron a ella gracias a la formación que se les otorgaba en el propio núcleo familiar, algo que parece más que probable si tenemos en cuenta que en las sociedades tradicionales los pequeños desempeñaban las primeras obligaciones laborales en el marco de su propia familia de origen que, como se ha visto, era el ámbito en el que el menor era iniciado en el aprendizaje y responsabilidades de las faenas que constituirían su modo de vida y su oficio. Las familias de la época aprovechaban, de hecho, el trabajo realizado por el menor y éste ayudando en las faenas de la casa y del oficio de sus padres, contribuía a la economía de la familia de la que era miembro.

Así que si las pequeñas actrices que no contaron con antecedentes familiares en el teatro tuvieron que aprender el oficio teatral siendo entregadas por sus padres a un profesional de la escena para aprender el oficio o sirviendo a este último en calidad de criadas, las “hijas de la comedia”, en cambio, se beneficiaron en su aprendizaje del hecho de contar desde pequeñas con dichos profesionales en su propia familia. De esta forma, la compañía se convertía en la primera escuela del arte de representar en la que el padre era al mismo tiempo *autor* o *actor*, y la madre *actriz* y *compañera* de sus hijas.

El aumento de los matrimonios endogámicos, pues, factor determinante del aumento del número de los hijos de arte, y la transmisión y perpetuación del oficio de padre a hijo, no sólo dio lugar a que el oficio teatral se constituyera como grupo profesional cerrado, sino —y consecuentemente— a otro fenómeno, la formación y consolidación durante todo el siglo XVII de verdaderas sagas familiares dedicadas al desempeño del dicho oficio. Entre las muchas sagas de actores cuyos fundadores desarrollaron su actividad desde principios de 1600 y cuyos descendientes protagonizaron la escena española durante el siglo XVII, consideramos de interés recordar aquí la saga de los Castro, cuyo fundador fue don Pedro Antonio de Castro y Salazar, apodado *Alcaparrilla*. Según ya hemos en parte recordado en las páginas anteriores, y tal como refiere la *Genealogía*, este actor era:

Natural de Logroño y Alguazil Mayor de la Ynquisicion de dicha ziudad. Salio a la comedia abandonando su casa por hauerse enamorado de vna representanta que se llamaua Antonia Granados [...], muger tan honrada que viendose pretendida del dicho don Pedro en dicha ziudad donde a la sazón representaua, le dijo que ella solo se rendiria al que fuese su marido, con cuiá respuesta determino don Pedro dejar su casa, como lo executo y disfrazado se fue con la compañía a Zaragoza donde se caso

con Antonia Granados, llamada por otro nombre *la Diuina Antondra*, y avnque despues de muchos dias se supo este caso le hicieron ynstancias sus parientes para que se voluiese a Logroño [...], no quiso el dicho don Pedro de Castro, y luego murio, hauiendo sido representante ocho años, al qual le pusieron por nombre *Alcaparrilla* [...]. Deste matrimonio tubo dos hijos y vna hija. El primero fue Mathias de Castro y Salazar²⁴, el segundo Juan de Castro y Salazar, y la hija Luziana de Castro y Salazar, de cuió sobreparto murio la madre y quedaron todos tres encomendados a vn hermano de su madre y tio suio llamado Antonio Granados (autor mui afamado en aquellos tiempos) (G, 305).

No sabemos cuándo se produjo el acceso de don Pedro de Castro al teatro, pero suponemos que debió de ocurrir con anterioridad a la década de 1610-20, período en el que encontramos la primera noticia de su hija Luciana en el escenario²⁵, la cual al nacer provocaría, como se ha mencionado, la muerte de su madre (G, 305). Aunque don Pedro Antonio de Castro sólo permaneció en escena ocho años y su esposa falleció al dar a luz a su hija, con ellos se establecieron los fundamentos del linaje de los Castro, que desde principios del siglo XVII creó una generación de actores cuyos epígonos protagonizaron el escenario español hasta entrado el siglo XVIII. Podemos rastrear la actividad de cada uno de los miembros de esta saga que se dedicaron al teatro hasta llegar a sus últimos representantes que fueron las actrices Francisca y María Antonia de Castro, biznietas de Pedro Antonio de Castro, puesto que eran hijas de Fernando de Castro —y de la actriz Manuela (de) Labaña (G, 501)— nieto de Don Pedro de Castro (G, 151), cuya presencia en el teatro se puede documentar en las primeras décadas del Setecientos, y precisamente en los años 1735-37, cuando formaban parte de la “compañía de mujeres” con la que interpretaron unas producciones operísticas (Su, 142)²⁶.

²⁴ Es probable que Matías de Castro (apodado también *Alcaparrilla* como su padre (G, 151) no fuera en realidad hijo de Antonia Granados ya que en su testamento, fechado en Madrid en 1691, nombra como su madre a doña Juana Moral de Negrete (PP, II, 215). Este dato se vería corroborado por el hecho de que en la Carta de Difuntos de la Cofradía de la Novena se indica que Matías de Castro falleció a los 62 años (G, 152), lo cual significa que debió de nacer en 1629, fecha en la que Antonia Granados ya debía de haber fallecido.

²⁵ Su presencia es recogida en el primer acto del reparto de *El cuerdo loco* —en el papel de *Lucinda*—, comedia de Lope de Vega, cuyo manuscrito, fechado en Madrid el 11 de noviembre de 1602, se conserva en la Melbury House de Dorchester. El manuscrito lleva licencias de representación fechadas en Valladolid, el 27 de abril y el 5 de julio de 1604 y el 9 de mayo de 1607, en Zaragoza el 27 de octubre de 1608, en Jaén el 10 de julio y en M^a [Murcia o Málaga] el 22 de noviembre de 1610, en Murcia el 4 y 5 de junio de 1611, y el 25 diciembre de 1611 en un lugar cuyo nombre no se indica, en Granada el 3 de diciembre de 1615, y en Lisboa el 9 de septiembre de 1617 (Mo, 11-55, 129-30; RB, 114; Pr, 168, 156).

²⁶ Si perseguimos la actividad de todos los miembros de la familia Castro que se dedicaron a la actividad teatral obtenemos el siguiente árbol genealógico. Matías de Castro (cuya presencia en la escena está comprendida desde 1632 hasta 1691†) se casó en primeras nupcias con María de la Cruz, que no era actriz, con la que tuvo once hijos, y de los que sobrevivió sólo el apuntador Ventura de Castro (1659-1709†). En segundas nupcias Matías se casó con la actriz Juana Gutiérrez, con la que tuvo catorce hijos, siete de los cuales murieron

Entre otras familias de actores que crearon verdaderas sagas y cuya actividad en el escenario se prolongó hasta comienzos del siglo XVIII, recordamos la de Antonio García de Prado y Peri²⁷. Este actor y *autor* desarrolló su actividad a partir de la primera década de 1600²⁸ y permaneció en el escenario hasta 1651, fecha en que se produjo su fallecimiento (PP, I, 331-32). Este afamado profesional del teatro se casó en tres ocasiones y de entre los hijos que le proporcionaron estos matrimonios, cuatro de ellos se dedicaron a su mismo oficio. Del primer matrimonio, con Isabel Ana de Ribera, tuvo al actor Lorenzo García de Prado, que ya en 1624 representó en la compañía del padre haciendo “papelitos de ángel o de niño, como él era” (CM1, 434) y cuya actividad en el escenario se interrumpió en 1649, fecha de su fallecimiento (G, 111)²⁹. Del segundo matrimonio, con la actriz Francisca de San Miguel, tuvo a los actores Sebastián (que nació en 1624) y María de Prado, cuya actividad teatral se desarrolló a lo largo del siglo XVII. Sebastián empezó a representar en 1640 (E, 499) y su presencia en las tablas se prolongó hasta 1685, fecha en la que falleció (G, 110), sin dejar, al igual que su hermanastro, descendientes de su matrimonio con la actriz Bernarda Ramírez. María de Prado se casó con el músico y compositor portugués Ambrosio Duarte (PP, II, 136, 143) y permaneció en el escenario hasta 1665, falleciendo a los treinta y ocho años (CM1, 175)³⁰. En terceras nupcias Antonio de Prado se casó con la actriz Mariana Vaca

siendo niños y los que sobrevivieron se dedicarían todos al teatro. Fueron los actores Juan de Castro (cuya actividad se documenta desde 1691 hasta 1725); Damián de Castro (1683-1723); María (1692-1704†), Isabel (1682-1710†); Francisco de Castro *el Farruco* (1687-1714†), Fernando de Castro (1691-1709†) y Pedro José (1691-1712†). De entre estos actores, tuvieron hijos que se dedicaron al mismo oficio Juan de Castro, cuya hija actriz fue Feliciano de Castro (cuya actividad se documenta desde 1695 y 1703) y Fernando de Castro, cuyas hijas fueron las actrices Francisca y María Antonia (1737) citadas arriba. Juan de Castro, el otro hijo de don Pedro, que se dedicó también al teatro (1632-1694), se casó con la actriz Juana Caro, pero no tuvo descendientes. La otra hija de Don Pedro de Castro que tuvo hijos en la comedia fue Luciana (primera o segunda década de 1600-1658†), la cual se casó con el actor Antonio Mejía. Los hijos que con él tuvo y se dedicaron al teatro fueron: Vicente Mejía (cuya actividad se documenta desde 1658 hasta 1700); Isabel María de Castro (1632), y Luciana Mejía (1644-1658), la cual, aunque no tuvo hijos con su marido, el actor Luis Gutiérrez, sí tuvo dos hijos ilegítimos que se dedicaron al teatro: el actor Juan Navarro Oliver (1632-1679†) y Juan de Guzmán, apodado *Guzmanillo* (1684†) cuya única noticia que poseemos como actor es la de 1679, cuando representó como cuarto galán en la compañía de José Verdugo en Valencia (G, 144).

²⁷ Como en el caso de la saga Castro, los datos que sobre la familia Prado aquí ofrecemos son el resultado de las correcciones que hemos podido hacer gracias al *Diccionario biográfico de actores*, cuya utilización nos ha ayudado a subsanar algunos de los errores que sobre estas familias histriónicas estaban presentes en algunas fuentes.

²⁸ Nació hacia 1594 ó 1595, según se deduce de una declaración suya del 7 de octubre de 1631, en la que consta que en esta fecha tenía alrededor de treinta y seis años (SA, 275). A pesar de esto, Rennert opina que debió de haber nacido por lo menos diez años antes, puesto que su hijo, Lorenzo de Prado, formó parte de su compañía ya en 1624 (R, 562), pero sin duda Lorenzo era niño entonces, como sugiere Cotarelo, que considera que podía haber nacido en 1615 (CM1, 429, 434), cuando su padre tendría unos veinte años. La primera noticia que documenta a Antonio de Prado en el escenario es de 1614, como miembro de la compañía de Pedro Llorente (CM1, 427-28).

²⁹ Lorenzo García de Prado se casó con la actriz Manuela (de) Mazana (y de Prado), pero no tuvieron descendencia (G, 111).

³⁰ Cotarelo, al ofrecer su partida de defunción, fechada en Madrid en 1668, afirmó que María de Prado murió prematuramente, puesto que en 1668 tenía cuarenta años (CM1, 175). La primera noticia que de ella tenemos es

(de Morales), con quien tuvo al actor José Antonio de Prado, nacido en 1635 (CM1, 445 n. 1)³¹ y cuya actividad en el escenario se documenta hasta 1685, fecha de su fallecimiento (CM1, 177-78). Fue José Antonio de Prado quien perpetuó la saga de los Prado, prolongando su presencia en los escenarios hasta 1700, ya que una vez casado con la actriz María de Anaya y tuvo de ella cuatro hijos que se dedicaron a su mismo oficio. Éstos fueron José de Prado, cuya actividad se documenta desde 1683 hasta 1724 (CM1, 183); Pablo Baltasar Antonio de Prado que nació en 1676 (CM1, 181) y cuya actividad se registra desde 1696 hasta 1707, fecha de su fallecimiento (G, 158); Mariana de Prado, cuya actividad comprende los años que van desde 1691 (AP1, 309) hasta 1703 (G, 515) mismo año en el que parece terminar la carrera de Eulalia (de) Prado que comienza en 1693 (LL2, 142).

Hemos dicho que no siempre contamos con datos explícitos que nos permitan reconstruir el camino de formación y acceso al oficio teatral de las hijas de profesionales de la escena, sobre todo si tenemos en cuenta las numerosas lagunas presentes en sus biografías. Aunque es cierto que las biografías de las actrices “hijas de la comedia” son más completas en ocasiones que las de las actrices que no procedían del mundo teatral, en la mayoría de los casos estamos ante “biografías a medias” que sólo raras veces nos permiten seguir su trayectoria desde sus primeras apariciones en el escenario. Escasos, de hecho, son los datos que se conservan en este sentido y sólo en pocas ocasiones podemos contar con fechas de nacimiento, partidas de bautismos o datos que nos ofrezcan alguna indicación de su edad en un momento determinado, lo que prueba, una vez más, la indiferencia que la sociedad del Antiguo Régimen muestra hacia la infancia y, en general, la desestimación que en general se tiene en la época del número de años del individuo como criterio de encuadramiento de las distintas etapas de vida³². A pesar de que no siempre los primeros datos que se conservan sobre una actriz corresponden a sus primeros años en la profesión o a los primeros años de su vida, sin embargo, en el caso de las “hijas de la comedia”, esto es más fácil comprobarlo, ya que cuando no contamos con indicios de su edad podemos contar sobre todo con las biografías de los progenitores que se dedicaron al mismo oficio. De hecho, podemos descartar con mayor facilidad que las primeras noticias que se conservan de alguna de ellas correspondan a sus primeros años de vida, porque sabemos que su padre o madre habían

de 1632 fecha en la que, como ya se ha visto, fue recibida, con cinco años, en la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena como miembro de la compañía de su padre Antonio de Prado (G, 407).

³¹ En una partida de bautismo, fechada en Madrid el 2 de septiembre de 1635, el cura Baltasar Carrillo certificaba que en la Iglesia de San Sebastián bautizó a José Antonio, nacido el 20 de agosto, y cuyos padres eran Antonio de Prado y su mujer Mariana Vaca, siendo sus padrinos don Lope de Mesa y Tapia y doña Mariana de Morales (CM1, 445 nota 1).

³² Como bien ha indicado M. G. Cava López en *Infancia y sociedad en la Alta Extremadura durante el Antiguo Régimen*, op. cit., p. 27.

fallecido muchos años antes de la primera fecha que de la actriz se conserva, lo cual a su vez obviamente nos permite suponer que las primeras fechas que tenemos de la actriz no corresponden a sus primeras apariciones en el escenario, que podían haberse realizado con el padre o padres fallecidos. Asimismo, suponemos también que las primeras noticias que se conservan de una actriz pueden corresponder a su adolescencia por el hecho de que en la fecha considerada dicha actriz ya aparece casada o se casa al poco tiempo. Obviamente, si en las primeras noticias que de una actriz se conservan, dicha actriz aparece trabajando en solitario, es fácil suponer, en general, que en esas fechas la actriz en cuestión fuera mayor de edad o que, aunque menor, actuaba en nombre propio por ser viuda o estando separada de su cónyuge³³. Suponemos que dichas actrices, al igual que las que ya aparecen casadas en sus primeras noticias, también debieron de formarse e iniciarse en la profesión con sus respectivos padres, aunque no siempre resulte fácil demostrarlo a la luz de los pocos datos que, como se ha dicho, de ellas se conservan.

Así que de entre las actrices “hijas de la comedia” que constituyen el *corpus* de nuestro estudio en este apartado y que desarrollaron su actividad desde mediados de 1500 hasta 1699, una primera y necesaria clasificación se ha hecho a partir de las primeras fechas y noticias que de sus trayectorias poseemos, distinguiendo las que aparecen trabajando con los padres (actores o *autores*) de las que en sus primeras noticias ya aparecen trabajando con los cónyuges. Además, de entre las “hijas de la comedia” hemos distinguido también las que aparecen trabajando en solitario y cuyas primeras noticias no permiten vincularlas ni a los padres ni a probables cónyuges (en caso de que se casaran), bien porque los vacíos documentales presentes en las biografías tanto del uno como del otro no permiten hacer ninguna deducción sobre su acceso, bien porque los datos que se conservan sobre la actriz en cuestión resultan insuficientes para poderla vincular al uno o al otro.

Según lo que ya hemos apuntado en varias ocasiones, en la época las actrices menores de edad dependían de los padres —o de un tutor si eran huérfanas— los cuales firmaban los contratos en su nombre, y por lo tanto estaban vinculadas a ellos hasta que contrajeran matrimonio (fecha a partir de la que pasaban a depender legalmente de sus respectivos cónyuges) o, si no se casaban (teóricamente, ya que en la práctica no fue siempre así), hasta adquirir la mayoría de edad (25 años), motivo por el que las actrices menores de edad y no casadas tenían la obligación de trabajar en la misma compañía que sus padres actores, tal como establecía al respecto la legislación. Por eso hay que suponer que las actrices “hijas de la comedia” no sólo debieron de formarse con sus padres (o antecesores)

³³ Como se ha dicho, las actrices solteras mayores de veinticinco años, las viudas, las mujeres abandonadas y divorciadas eran legalmente autónomas y, por tanto, podían firmar contratos.

que se dedicaban a la profesión, sino que la mayoría de ellas también accedió con sus padres al oficio, como muestra en alguna ocasión la documentación con la que contamos. Sin embargo, el que alguna de estas actrices aparezca trabajando, en sus primeras noticias profesionales, con su cónyuge no significa que se formase y accediese a la profesión con este último, sino tan sólo que en las fechas que de su actividad se conservan ya había contraído matrimonio y que junto con el cónyuge trabajaba en una misma agrupación de la que, en ocasiones, su padre o su madre era a la vez miembro en calidad de actor/actriz o en calidad de *autor/a*.

Es éste el caso, por ejemplo, de la actriz María (de) Candado, hija de los actores Luis de Candado y Mariana de Velasco, *la Candada* (G, 369), que en su primera noticia conservada, fechada en 1618, aparece trabajando junto con su marido, Cristóbal de Avendaño, en la compañía de Cristóbal Ortiz. De la misma agrupación formaba parte también el padre de la actriz, quien, al igual que ella y su yerno, se comprometía a representar en la dicha compañía por el período de dos años (Fl, 17-18, 238-39).

2.2.2.1. Las pautas de un camino común

Si bien es cierto que alrededor de 290 actrices de entre las que tenemos documentadas como activas entre mediados de 1500 y 1699 procedían del ámbito teatral, teniendo a la madre, al padre, ambos padres, o algún familiar cercano, en la profesión, también es cierto que no todos los “hijos de la comedia”, como es obvio, se dedicaron al mismo oficio que sus progenitores o familiares. Asimismo es cierto que, a veces, fueron los mismos actores quienes no querían que sus hijos e hijas se dedicaran a su mismo oficio, como en los casos ya mencionados de las hijas de *Juan Rana* y Jerónimo de Peñarroja, o de los hijos de la actriz Feliciano de (la) Rosa, casada con el actor y *autor* Carlos Vallejo (G, 239, 425), a los que su madre “no los ynclinó a la comedia” (G, 167).

Sin embargo, si es cierto que hubo actores que prefirieron que sus hijas no se dedicaran al teatro, también es cierto que hubo otros que no quisieron que sus hijas se dedicaran, por ejemplo, a la vida religiosa, prefiriendo el teatro a esta última. Fue éste el caso, ya recordado, de la actriz María (de) Riquelme que, siendo niña, entró en el convento de la Encarnación por orden de la reina Margarita, su fundadora. Sin embargo, el padre de la actriz, el actor y *autor* Alonso de Riquelme, que no quería que su hija profesara, la retiró de dicho convento cuando creció (CM2, 20). Los años dieron la razón a Alonso de Riquelme ya que su hija, en su breve carrera y vida, se convirtió en una de las actrices más aplaudidas de la época.

Según hemos podido comprobar, las hijas de actores de la época en su acceso al oficio y en los primeros años de desempeño de la actividad teatral siguieron casi todas un camino que parece repetirse en algunas etapas determinadas, casi como si de un guión escrito se tratara, en el que una función determinante la desempeñaron indudablemente sus familiares más cercanos, entre ellos, especialmente el padre.

2.2.2.1.2. Los primeros pasos de las hijas de actores en la profesión

Según apuntábamos en las páginas anteriores, aunque las biografías de las actrices “hijas de la comedia” sean a veces más completas que las de sus contemporáneas no procedentes del mundo teatral —lo que nos ha permitido reconstruir, en la mayoría de los casos, aquel camino común que todas tendieron a recorrer en los primeros años de su actividad teatral—, sin embargo, no siempre hemos podido contar con datos relativos a su infancia o con datos que nos ofrecieran algún indicio de su edad. Y aun cuando contemos con estos últimos, nos damos cuenta de que cuando se las documenta como profesionales de la escena ya son mayores de edad. Un caso muy claro en este sentido es el de la actriz María de Navarrete, una de las pocas actrices de las que conocemos la fecha (¡y hasta la hora!) de su nacimiento³⁴, además de la fecha de su muerte (1718), y la de su acceso al teatro. Gracias a la *Genealogía* sabemos que esta actriz “nazio en Velez Malaga año de 1665 en 2 de agosto en punto de las diez de la noche” y que “salio a las tablas” bastante tarde, en 1686, representando terceras damas en la compañía de Antonio de Escamilla (G, 420). Tenía, por lo tanto, veintiún años. Otro caso es el de María de Castro, de la que sabemos que murió, en 1704, con treinta y ocho años (G, 485), lo que nos permite deducir que debió de nacer en 1666. Sin embargo, la primera noticia que se conserva de su actividad es de 1692, cuando formaba parte de la compañía de María (de) Álvarez *la Perendenga* (G, 486), fecha en la que tendría veintiséis años. Lo mismo podemos decir de la actriz María de Córdoba, la famosa *Amarilis*, que según Cotarelo nació hacia 1597 (CM2, 2), y que, sin embargo, aparece actuando por primera vez en 1618, junto con su marido Andrés de la Vega, siendo ambos miembros de la agrupación de Baltasar Pinedo (PP, II, 46-47). En esa fecha tendría veintiún años. O el caso de María (de) Riquelme antes mencionado, que aparece en la escena en 1627, a la edad de veintiséis años. A estos casos añadimos los ya recordados de Ángela (Francisca) y Beatriz Inestrosa, que en 1635 eran “mayores de diecisiete y veintidós y menores de veinticinco” (MB, 704, 706), el de Micaela López (Sustaete), bautizada en 1602 (AC, 57), cuya primera noticia en el escenario es de 1619 (PP, I, 170-71), fecha en la que tendría alrededor de diecisiete años, o el de María de Prado, que debía de tener alrededor de dieciséis

³⁴ Otro caso similar es el de Manuela (de) Escamilla, que, según se recoge en la *Genealogía*, “Nazio en Monforte de Lemos año 1648 a 20 de maio a las 11 oras y 45 minutos” y murió en Valencia “de edad de 72 años en 2 de marzo 1721” (G, 561-62).

años³⁵ en 1643 cuando aparece ya casada con Ambrosio Duarte y estaba en activo como actriz (F, XXXV, 199-200).

Algunas de estas actrices, como otras de las que se conservan datos relativos a su edad, no superaban, sin embargo, la mayoría de edad (25 años) cuando se las documenta por primera vez actuando como profesionales de la escena, como tampoco debieron de ser mayores —en la primera noticia que las documenta actuando— aquellas actrices arriba mencionadas que unos años antes de empezar a representar habían sido recibidas en la Cofradía de la Novena junto con sus padres.

Entre las actrices de las que se conservan datos de su edad y que actuaron siendo pequeñas, recordamos a Manuela (de) Escamilla, que tenía alrededor de seis años cuando empezó a representar. Juana Hurtado representaba ya con ocho años (RM, 328-29)³⁶. Tenían diez años Mariana Vaca (de Morales) cuando representó en 1618 (SA, 121, 194-95)³⁷ y Bárbara (de) Coronel cuando representó en 1642 (E, 451)³⁸. Alrededor de catorce años tenía Manuela (Antonia) Mazana en 1659³⁹ cuando formaba parte, junto con su marido, el actor Diego Caballero, de la compañía de Antonio de Acuña (E, 431). María (Manuela) de Borja tenía catorce años cuando representó en 1647 (PP, II, 137)⁴⁰ y también tenía catorce años Isabel de Castro en 1682⁴¹, cuando formaba parte de la compañía de su padre, el *autor*

³⁵ Cotarelo encontró en el Archivo Parroquial de San Sebastián de Madrid su partida de bautismo, fechada en dicha ciudad el 19 de octubre de 1627, en la que se explicitaba que María de Prado era hija de Antonio de Prado y de su mujer, Francisca de San Miguel, siendo Lope de Vega el clérigo que la bautizó (CM1, 436). Este dato corrige claramente el aportado por la *Genealogía*, según el cual María de Prado era hija de Antonio de Prado y de su primera mujer, Isabel Ana (G, 109). El propio investigador encontró la partida de defunción de esta actriz, fechada en Madrid en 1668, y fue él, por lo tanto, quien llegó a la deducción de que María de Prado murió prematuramente, puesto que en la fecha de su fallecimiento, ocurrida en 1668, sólo tenía cuarenta años (CM1, 175).

³⁶ Aunque no se conservan más datos de ella, sabemos que en 1610 tenía ocho años cuando con la madre, María Leyva, el hermano, Juan Hurtado, y otros actores asientan compañía “para tener y continuar en el arte de la representación” (RM, 328-29). Asimismo, citamos el caso de Isabel Reinoso de la que, aunque desconocemos quiénes eran sus padres, sabemos que procedía del ámbito teatral, siendo su tía la actriz María Jerónima, con la que se la documenta trabajando en 1644 con “siete años” de edad (F, XXXV, 230).

³⁷ En su partida bautismal, fechada en Madrid el 13 de abril 1608, se dejaba constancia de que el cura teniente Pedro Velasco, en la Parroquia de San Sebastián, en la fecha citada, bautizaba a una niña nacida el 30 de marzo, hija de Juan de Morales Medrano, *autor* de comedias, y de Josefa Vaca de Mendi su legítima mujer, y le pusieron por nombre María Ana. Fueron sus padrinos Don Diego Hurtado de Mendoza, conde de Saldaña y Doña Gregoria de Barrionuevo (CM1, 440 nota 1).

³⁸ En una escritura de 1643, fechada en Córdoba el 26 de agosto, en la que se dejaba constancia que Agustín Coronel y María de Coronel, su mujer, y su hija Bárbara de Coronel, pertenecían a la compañía del *autor* Tomás Díaz, *el Labrador*, se señalaba que Bárbara tenía once años (SA, 368-69).

³⁹ Manuela (Antonia) Mazana debió de nacer a finales de 1644 o a principios de 1645, ya que en una carta de obligación, fechada en Madrid el 5 de agosto de 1647, se hacía constar que su madre, Manuela Caro, viuda de Juan Mazana, se obligaba a pagar 500 reales a Francisca Morante y Argüello por haber criado y alimentado a la dicha Manuela Mazana, hija suya y de Juan Mazana, “pagando de su dinero a [*sic*] la cuna que le dio haze un año y auerla alimentado asta oy que tiene la niña dos años y medio” (F, XXXV, 281).

⁴⁰ En su partida de bautismo, fechada en Madrid el 5 de enero de 1634, se hacía constar que había nacido el 8 de diciembre de 1633, y era hija de Pantaleón de Borja y Luisa de Ribera. Fueron sus padrinos Nicolás de Salcedo y María Candado (CM1, 158 n. 2).

⁴¹ Murió en 1710 a los cuarenta y dos años (G, 443), así que debió de nacer en 1668.

Matías de Castro y Salazar (Ru, 247, 252-53). Alrededor de trece años tenía Jerónima de Olmedo en 1638 cuando su padre, el *autor* Alonso de Olmedo, se asentaba para formar compañía junto con el *autor* Luis Bernardo de Bobadilla, compañía de la que tanto Jerónima como su hermana María formarían parte (PP, I, 284). Quince años tenía por su parte Antonia (de) Candado⁴² cuando representó en 1633 en la compañía de su cuñado, el *autor* Cristóbal de Avendaño (PP, II, 79-80). Son todos éstos casos documentados que sirven de prueba de que la incorporación de las actrices a la profesión podía ser muy temprana.

Si sabemos que las actrices que hemos mencionado empezaron a actuar siendo pequeñas porque conocemos su edad, de otras, aunque no tengamos estos datos, también sabemos que eran pequeñas, o menores de edad, cuando dieron los primeros pasos en el escenario, algo que podemos deducir por el hecho de que dichas actrices eran acompañadas por sus padres (o familiares), que eran los que en su nombre se comprometían para que ellas pudiesen representar⁴³, o porque en algunos documentos de la época se hace referencia explícita a ellas como “menores” o “niñas”. Así, entre los numerosos ejemplos ya señalados de actrices niñas que se documentan actuando en esa época, recordamos aquí el caso de Francisca (de) Narváez apodada *la Napolitana*, que era hija del actor Iñigo de Narváez (PP, II, 109). Sabemos, de hecho, que en 1621 este actor formaba parte junto con su hija de la compañía de Juan Bautista Valenciano, *autor* con el cual ambos debían representar en el Corpus de Sevilla de ese año. De hecho, en la lista de los miembros que formaban la compañía de Valenciano para esta ocasión figuraban Iñigo de Narváez y su hija “famosa niña” (Se, 1242). A pesar de que en la noticia aportada por Sentaurens no se indique el nombre de dicha niña, es más que probable que se tratara de Francisca (de) Narváez, pues, según refiere Sánchez Arjona, que recoge este mismo dato, la “niña” Francisca tomó parte en la representación del auto *Siquis* en el que desempeñó la figura del Niño Jesús, recibiendo por ello una gratificación (SA, 217). Muchas veces, como en este caso, la joven edad de la actriz y el hecho de que sea acompañada por sus padres actores, hace que no sea imprescindible la especificación de su nombre en los documentos en los que se da testimonio de su presencia en una determinada compañía y en una determinada representación. Así no es de extrañar, por ejemplo, que entre los actores que en 1634 formaban parte de la compañía de

⁴² Por un documento fechado en Valladolid el 15 de septiembre de 1618, sabemos que fue bautizada en la iglesia de Nuestra Señora de San Lorenzo Antonia Candado, hija de los actores Luis Candado y Mariana de Velasco, actuando como padrinos Juan de Villegas y su mujer Paula de Salvador (AC, 71).

⁴³ En otros documentos se deja constancia de que las actrices trabajaban con sus padres (o uno de ellos) en la misma agrupación, motivo por el que se puede suponer que dichas actrices eran aún menores de edad (y solteras), aunque el documento no lo explicita de forma clara. Son muchos los casos que podríamos señalar en este sentido, y aunque no todos son necesariamente indicativos de la minoría de edad de la actriz que aparece junto con su padre o madre en una compañía, la mayor parte se fundan en esta circunstancia y en el estado de soltería de la actriz-hija en cuestión.

Antonio de Prado y que tomaron parte en las fiestas del Corpus de Madrid de ese año, se haga mención a Dorotea (de) Sierra, que representaba gracioso, de su marido y músico Juan Mazana, y de la “niña de Mazana”, que representaba serafines (CM1, 446; SA, 324-25).

Otra circunstancia que resulta asimismo indicio de que las actrices eran pequeñas (menores) en el momento en que comienzan a actuar es el hecho de que la documentación se refiera a ellas con un diminutivo que se aplica a su nombre propio. Sólo para poner un ejemplo, citamos el caso de la actriz Beatriz de Velasco, hija de Juan de Montemayor y de Ana María (de) Ulloa (G, 371), que sabemos que era pequeña en el momento de comenzar a representar, pues en las primeras noticias que de ella se conservan se la menciona con el diminutivo de “Beatricica” (Be, 360, 509) o “Beatricilla” (Be, 307-8, 509). Su joven edad es recordada por los propios personajes de algunas de las piezas breves en las que participó. Así ocurre, por ejemplo, en el entremés *La maestra de gracias* de Belmonte, representado, según Bergman, durante las fiestas de Carnaval de 1635 (Be, 464-65, 509), en el que Beatriz de Velasco desempeñó el papel principal y algunos de los personajes se refieren a ella halagándola con los siguientes versos: “¡Oh, niña, que veniste a ser hogaño / azúcar y canela de Avendaño! / Y te truxo mi autor para que fueses / miel sobre hojuelas de los entremeses”. Asimismo es evidente que los mote que le ponen a la actriz en la misma obra aluden a su pequeña estatura o a su joven edad: “verruga de hembra”, “duende con valona”, “trompico con saya” (Be, 509). Hay muchas referencias de actores pequeños que son citados con un diminutivo (aunque no todos sean hijas o hijos de actores). Entre las actrices que son aludidas con un diminutivo, que podría indicar su presencia precoz en el escenario, volvemos a recordar los casos de Bernarda Ramírez, llamada “Bernardica” (CM1, 278 nota 3), de la que, de hecho, sabemos que accedió al escenario siendo joven, alrededor de los trece años. Lo mismo podemos decir de Mariquita Rodríguez que accedió al oficio con trece años (MG, 219). Recordemos que con un diminutivo aparece, por ejemplo, “Juanico”, el hijo del gracioso Bernardo de Medrano que hace pareja cómica juvenil con “Rufina” García, también joven (Be, 542, 318, 507). En ocasiones el diminutivo con el que se mencionaba a los actores de pequeños se convertía con los años en el apodo con el que se les distinguía también una vez adultos, aunque en este caso no podemos excluir el uso despectivo que podía hacerse del mismo. Éste podría ser el caso de Bernarda Ramírez, que, como se ha dicho, era llamada “Bernardica” a los trece años, y que sería mencionada como “Bernardilla” en 1657, es decir, cuando ya tenía contaba con 33 años de edad (Ba, II, 58). Esto lo apuntamos para demostrar que de entre todas las actrices de las que no tenemos constancia de su edad, el hecho de que se las mencione con un diminutivo es indicio, en muchos casos, de que debieron comenzar a

actuar siendo pequeñas y, por lo tanto, antes de las primeras fechas en las que se las documenta como activas en el oficio. De entre las “hijas de la comedia” que aparecen mencionadas en la documentación de la época con un diminutivo queremos señalar aquí también los casos de Manuela (de) Bustamante (“la Mentirilla”), Isabel de Sotomayor (“Isabelica”), Antonia de Santiago (“Antoñica de Santiago”) y Juana Navarro (“Juanilla la de Talavera”)⁴⁴.

Aunque podemos aportar, como hemos hecho, muchos ejemplos de niños y niñas en escena, se trata de actrices de las que poseemos escasas noticias, y de hecho sólo de poquísimas de ellas tenemos trayectorias completas, trayectorias que, en ocasiones, se interrumpen bruscamente por causas naturales, como hemos visto. En otros casos quizá la falta de habilidades para seguir en la profesión provocó su temprana retirada del oficio. En todo caso, el análisis de sus biografías ha indicado que recorrieron en los primeros años de profesión un camino común, amparadas por la presencia de sus padres actores con los que trabajaron y a los que siguieron en las diferentes agrupaciones que, año tras año, los contrataban.

Una de las primeras pautas que marcan esa trayectoria común fue indudablemente la de ingresar, junto con sus padres, en la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena, y de hecho entre las primeras noticias que de algunas de ellas se conservan destaca la de su inscripción o acceso a la Cofradía, siendo acompañadas por sus progenitores. Así, sabemos que fueron recibidas con sus respectivos padres en fechas comprendidas entre 1631 y 1633, entre otras, Francisca (de) Manso (G, 312, 412), Ángela de Inestrosa y su hermana Beatriz (G, 380), María de Morales, con sus padres Gregorio y María Ángela de Frías (G, 397), Antonia (de) Candado (G, 369), Antonia Infanta (G, 320, 540, 545), Francisca, María, Andrea y Catalina de Arteaga (G, 58, 377-78), Beatriz de Velasco (G, 370-71), María (de) Vivas (G, 216, 319, 414) y en fechas más tardías, en 1650, Francisca (de) Bezón, *la Bezona* (G, 457, 328). Estas actrices, como se ha dicho, dieron sus primeros pasos en la profesión junto con los padres que las acompañaban en las agrupaciones en las que ellos trabajaban como actores. Así lo haría Francisca (de) Manso, que actuó junto con los padres en 1636 en la compañía de Andrés de la Vega (PP, I, 244). Trabajaban con el padre María Arteaga en 1632 (R, 425), así como su hermana María de Morales en 1623 (PP, I, 199-200), en 1633 y 1634 (PP, I, 229), y lo haría su hermana María Álvarez en 1621 (PP, II, 50), y las hermanas Andrea y Catalina en 1643 (Se, 1243). Siguió al padre Antonia Infanta, trabajando junto a él en 1633 en la compañía de Antonio de Prado (PP, II, 78-79), y en 1634 en la de Alonso de Olmedo (E,

⁴⁴ Remito a mi artículo, “Los apodos de los actores del Siglo de Oro: procedimientos de transmisión”, art. cit.

450); lo hizo Antonia (de) Candado que junto con su padre trabajó en la compañía de Cristóbal de Avendaño, marido de la hermana María, en 1633 (SV1, 86), y en la de Segundo de Morales en 1637 (PP, II, 96-97). Jerónima Coronel y su hermana Bárbara trabajaron con el padre en 1642 y 1643 (E, 451; SA, 368, 69) y en 1644, la otra hermana, Josefa de Torres, muerto el padre, siguió con la madre, la actriz María Coronel, en otra compañía (Se, 1229-30)⁴⁵. Ángela (de) Inestrosa y su hermana Beatriz trabajaron junto con los padres, Manuel Jorge y Ana de Torres, en 1635 en la compañía de Manuel Vallejo (MB, 704, 706), y sus padres se obligaron para que en 1640 representaran en la agrupación regentada por Lorenzo Hurtado de la Cámara (BD2, 50).

Las pequeñas actrices continuaban en la profesión al amparo del padre o la madre dependiendo del fallecimiento del uno o del otro. Así, no es de extrañar que aquel 1644 Josefa de Torres estuviera representando en la compañía de Juan Acacio únicamente acompañada por la madre, ya que es probable, como ya se ha apuntado, que en esa misma fecha el padre ya hubiera fallecido. La actriz Antonia Infanta, que probablemente había perdido a su madre a fines de 1632⁴⁶, continuó en la profesión amparada por el padre, Eugenio de Contreras, tal como se la documenta a partir de 1633 (PP, II, 78-79).

En otras ocasiones, la madre de la actriz, una vez viuda, podía decidir volver a contraer matrimonio y lo hacía, en la mayoría de los casos, con otro profesional de la escena. Probablemente, la decisión de contraer matrimonio dependía de la situación precaria en la que se encontraba la viuda y se hacía urgente, según hemos apuntado en varias ocasiones, en aquellos casos en los que no podía contar con un entorno familiar que se hiciese cargo de ella y de sus hijos. El matrimonio, pues, se revelaba, desde un punto de vista personal y económico como la solución inmediata y más conveniente para que una mujer sola (fuera soltera o viuda) pudiese sobrevivir si no contaba con el apoyo y amparo de una familia y de un trabajo suficiente con el que mantenerse. Solución, la del matrimonio, que se convertía en exigencia si dicha mujer tenía hijos menores que mantener y necesitaba, por tanto, no sólo un marido, sino también un padre que pudiese hacerse cargo de sus hijos tanto en la vida como en la profesión. La elección de muchas viudas de la época de volver a contraer matrimonio

⁴⁵ Aunque Rennert menciona a Agustín Coronel también como miembro de esa misma agrupación en 1644 (R, 458), en el documento que recogen también Sánchez Arjona y Sentaurens sólo se hace mención a su esposa, la cual, junto con la hija “doncella”, consta que formaba parte de la agrupación de Juan Acacio (SA, 371-72; Se, 1229-30). La ausencia de noticias posteriores a 1643 en la biografía de Agustín Coronel induce a pensar que después de esa fecha se produjo su fallecimiento.

⁴⁶ La última noticia que tenemos de María Infanta como actriz en activo es de noviembre de 1632, cuando formaba parte, junto con su marido, de la compañía de Alonso de Olmedo (AC, 86-87). Por otro lado, en el Libro de las Cuentas de la Cofradía de la Novena relativo a ese año, constan las honras que se hicieron a la muerte de “María Infanta Montero” (G, 530). Es probable que “María Infanta” y “María Infanta Montero” sean la misma persona, lo que ratificaría en 1632 el año de fallecimiento de la actriz.

con otro profesional de la escena no estuvo sólo determinada, pues, por la mayor facilidad de encontrar pareja en su mismo entorno profesional, o en el entorno profesional de su anterior marido (en caso de que la viuda no fuera actriz), sino por la necesidad de garantizar, a través de esta elección, la continuidad de sus hijos menores en aquella profesión que ya habían aprendido o a la que ya habían accedido con el padre natural. No pocos son, de hecho, los casos con los que contamos de actrices menores que, fallecido su padre natural, continuaron en la profesión con su padrastro. Un ejemplo podría ser el caso de la pequeña actriz María (de) Vivas que era hija natural de los actores Juan Vivas y de Ana (de) Vivas (Rentería) (G, 414, 558). Junto con ellos y sus hermanos, María se inscribió en la Cofradía de la Novena en 1631 (G, 414). Desgraciadamente, a los pocos años Juan Vivas falleció (G, 125-26) y su viuda debió de casarse con otro profesional de la escena, el actor y músico Marco Antonio de Angulo, lo que explicaría el porqué ya a partir de 1638 María Vivas aparece representando con este actor en la compañía de Segundo de Morales y se la mencione como su “hija” (PP, I, 301). Asimismo sucedería en 1640, fecha en la que Marco Antonio “padre de Maria de Vibas, su yxa, muchacha de poca edad”, formó parte con ella de la compañía de Bartolomé Romero (SV5, 20). Y esa misma relación, de padre e hija, y de colaboración en una misma compañía, se ratifica el año siguiente, en 1641, cuando ambos trabajaron en la compañía de Lorenzo de Prado (PP, II, 114-15) y en varios pueblos del alrededor de Madrid (F, XXXV, 118, 144). En 1642 Marco Antonio probablemente falleció⁴⁷ y entonces fue la madre de María quien acompañó a su hija en sus giras teatrales, y, de hecho, en ese mismo año tenemos constancia de que ambas, María (de) Vivas, “doncella y niña”, y su madre, Ana (de) Vivas, formaban parte de la compañía de Antonio de Prado (SV5, 34).

Sin embargo, las pequeñas actrices no sólo podían quedar huérfanas de uno de los padres, sino también de ambos. Al ser las actrices menores de edad, necesitaban un tutor que se hiciese cargo de ellas tanto a nivel personal como económico. Generalmente desempeñaban esta función los familiares más cercanos, sus hermanos mayores, sus abuelos o sus tíos, normalmente el hermano/a de uno de los padres que, junto con su esposo/a, se hacía cargo de la pequeña. En este último caso, eran los tíos (o uno de ellos) quienes firmaban los contratos comprometiéndose en su nombre para que su sobrina pudiera representar en la misma compañía en la que ellos trabajaban, actuando, por lo tanto, como si de sus verdaderos padres se tratara, y, de hecho, no es casualidad que en más de una ocasión en la documentación se haga mención a la menor adoptada como “hija” de sus tíos, vínculo que es confirmado también por la adopción por parte de la pequeña del apellido de sus

⁴⁷ Se recoge en el *Diccionario biográfico de actores* que un actor con este mismo nombre y apellido murió mientras representaba en Soria el 2 de agosto de ese año (Hi, 250).

parientes. Caso ilustrativo de lo que venimos diciendo es el de la actriz Gabriela Velarde (Estrada). Esta actriz era hija natural del músico Eugenio Velarde y de la actriz Manuela de Figueroa (G, 268, 461). Cuando sus padres fallecieron, Gabriela fue adoptada por Diego Antonio Velarde⁴⁸ y su mujer Josefa Estrada (GH, 212), junto con los cuales se la documenta actuando desde 1690 (GH, 245-46) hasta 1693 (G, 461, 172; GH, 249-251). Tanto en los documentos de 1690 como en los de 1693 Gabriela aparece mencionada como “hija” de Diego Antonio Velarde y Josefa Estrada.

También en otras circunstancias, que no fueran necesariamente la del fallecimiento de los padres naturales de la actriz menor, sus tíos podían hacerse cargo de ella. Esto sucedía por lo general en aquellos casos en los que sus padres naturales por problemas económicos o de salud no podían mantenerla y ampararla. Fue éste último el caso de la actriz Francisca (de) Bezón conocida como *la Bezona*⁴⁹. Desconocemos quién fue la madre natural de esta actriz, pero sabemos que su padre era el actor Francisco de Rojas apodado *el Rapado*, el cual, aunque no falleció hasta 1660 (CM3, 288, n. 1), no pudo hacerse cargo de su hija, probablemente porque problemas de salud se lo impidieron. De hecho, en el cabildo de la Cofradía de la Novena celebrado el 14 de marzo de 1650, se dejaba constancia de que Francisco de Rojas “hauia perdido el juicio” (G, 328), y fue por este motivo, como decíamos, que probablemente Francisca fue criada por su tío paterno, el actor Gregorio de Rojas, conocido como Juan Bezón, y por su mujer, Ana María de Peralta, conocida como *la Bezona* (G, 49, 141), junto con los cuales trabajó, siendo iniciada por ellos en el oficio teatral, como claramente se recoge en la *Genealogía*: “...y la criaron desde mui niña el Bezon y su muger, para cuia crianza asistia el padre con estipendio competente, y despues de muerto salio a las tablas por hija de los que la criaron, de quien tomo el apellido” (G, 457). Y de hecho, Francisca (de) Bezón, al igual que Gabriela Velarde (Estrada), aparece en las escrituras que la documentan trabajando con sus tíos como “hija” de Juan Bezón (PP, II, 142-43; F, XXXVI, 369), y al igual que Gabriela adoptó el apellido de su tío y el apodo de su tía. En otras ocasiones aunque sólo se produjese el fallecimiento de uno de los padres, la pequeña era acogida por un tutor, también en este caso un familiar cercano. Lo muestra el caso ya

⁴⁸ Aunque en los documentos no se establece ningún parentesco, pensamos que Diego Antonio Velarde fue el hermano de Eugenio, dada la coincidencia del apellido.

⁴⁹ Cotarelo, que publicó el testamento y la partida de defunción de esta actriz, ya señaló las confusiones y contradicciones existentes alrededor de su origen. Tras el estudio de las tres fuentes que estimamos fundamentales para reconstruir los oscuros datos sobre su origen (la *Genealogía* (G, 457, 141, 142)), el testamento de Ana María de Peralta (AGC3, 111), y el testamento de Francisca Bezón (CM3, 302-04), y gracias a otra documentación exhumada sobre la actriz, toda ella confrontada en el *Diccionario biográfico de actores*, hoy podemos confirmar la existencia de un actor y *autor* llamado Francisco de Rojas apodado *el Rapado*, cuyo apodo coincide con el de Gregorio de Rojas también apodado *el Rapado*, más conocido como Juan Bezón. Creemos que este Francisco de Rojas *el Rapado* es el que pudo ser hermano de Gregorio de Rojas más conocido como Juan Bezón, y por tanto padre de la actriz.

mencionado de la actriz Luciana de Castro, hija de los actores don Pedro de Castro y Salazar, apodado *Alcaparrilla*, y Antonia Granados. Como ya hemos apuntado, Antonia Granados murió al dar a luz a Luciana y ésta fue encomendada, junto con sus hermanos, al cuidado de su tío, el *autor* Antonio Granados, hermano de la madre (G, 305, 402). Aunque el padre de Luciana era actor, sabemos que la actriz contó tanto con la ayuda de su padre como con el amparo de su tío, y de hecho desde la primera noticia que de ella se conserva se la documenta representando en la compañía que su tío Antonio dirigía⁵⁰.

El análisis de las trayectorias de estas actrices nos muestra cómo en la práctica y en la mayoría de los casos las actrices menores y solteras que eran hijas de actores dependían legalmente de la profesión de sus padres o, en su lugar, de otros miembros de la familia que ejercían la función de tutores. De hecho, el fenómeno que el análisis de sus datos nos permite observar es que dichas “hijas de la comedia” no sólo dieron sus primeros pasos en la profesión con el padre, sino que trabajaron y representaron con él hasta que se produjo su fallecimiento o su alejamiento de las tablas. En este caso, las actrices huérfanas de padre en la profesión y en la vida solían continuar representando amparadas por la madre, y en el caso de quedarse huérfanas también de ésta, se hacía cargo de ellas un familiar cercano, el cual, sustituyendo a los padres naturales, actuaba en calidad de su tutor (y curador). En alguna ocasión la total ausencia de una tutela legal y personal en la profesión podía determinar el abandono del escenario por parte de la actriz huérfana (y menor), como muestra, por ejemplo, el caso de las hermanas Ángela y Beatriz (de) Inestrosa. Estas dos hermanas, hijas de los actores Manuel Jorge y Ana de Torres, dejaron de representar después de 1640, es decir, en una fecha en la que aún eran menores de edad (“mayores de 20 años y menores de 25”) y en la que su padre debió retirarse de la profesión —ya que no se conservan datos posteriores a ese año que lo documenten como activo⁵¹— para fallecer en 1643 (G, 533). Al quedarse sin el apoyo paterno (y materno) en la profesión, y siendo aún menores de edad, Ángela y Beatriz se vieron ante la imposibilidad de continuar en su oficio y se vieron obligadas a retirarse de la profesión, como se indica claramente en una petición de 1642 (SA, 358). Un caso parecido al de las hermanas Inestrosa es el de la actriz y música Ángela de León (San Román), hija de los músicos Juan de León y Josefa de San Román (G, 199, 427). No tenemos ninguna referencia sobre la edad de Ángela de León, que suponemos menor en

⁵⁰ Como ya se ha indicado, tenemos constancia de su actuación, en el papel de *Lucinda* (Mo, 11-55), en la comedia *El cuerdo loco* de Lope de Vega, cuyo manuscrito está fechado en Madrid el 11 de noviembre de 1602. Los dos elencos de la comedia, ninguno de letra de Lope, que figuran en el autógrafo, corresponderían, como ya indicó Montesinos, a la compañía de Antonio Granados (Mo, 130, 11-55; Pr, 156, 168; SA, 124).

⁵¹ Probablemente su esposa ya había fallecido o se había retirado de la escena años antes, ya que no se conservan noticias de su actividad como profesional en activo posteriores a 1635 (MB, 704, 706).

los años de los que se conservan noticias de su trayectoria teatral, fechas en las que, de hecho, siempre aparece representando en las mismas compañías en las que figuran también como miembros su padre o su madre. En la *Genealogía* se observa que esta actriz “se retiró a Alcalá de Henares con su madre, después de muerto su padre” (G, 427), cuyo fallecimiento debió de producirse poco después de 1690, último año que de su actividad tenemos documentado (GH, 243, 178). Es probable que Ángela continuara actuando con su madre unos cuantos años más, es decir, hasta aproximadamente 1695-96, últimas fechas en las que conservamos noticias de ambas como activas (F, I, 217, 213, 258), y después de estas fechas debieron de retirarse a Alcalá, ciudad en la que, en 1700, Josefa de San Román falleció (G, 464).

El ejemplo de Ángela de León, así como el de las hermanas Ángela y Beatriz (de) Inestrosa, muestra, pues, cómo en ocasiones las actrices menores de edad y solteras, cuando no podían contar en la profesión con al menos uno de los padres que se comprometía por ellas y tampoco tenían a un tutor que ejerciera esta función, si no la encontraban en la figura de un probable cónyuge, podían encontrarse en la necesidad de retirarse del oficio. Estos mecanismos no hacían más que reflejar en la práctica lo que en teoría decretaba la legislación en materia teatral, es decir, que sólo pudiesen representar aquellas mujeres que andaban “en las compañías de las comedias con sus maridos ó padres”. Así que si una de las condiciones establecidas por la legislación de la época, en relación a la posibilidad de representar mujeres, era que éstas fueran hijas de actores y la otra era la de estar casadas, en la práctica vemos cómo muchas actrices hijas de actores que se habían quedado huérfanas siendo menores de edad y que probablemente no podían contar con otra tutela y ayuda familiar, vieron en el matrimonio la otra posible solución que legalmente les permitía mantenerse en el oficio, es decir, casarse con alguien de la profesión. Abundan los casos de actrices menores e “hijas de la comedia” que al poco tiempo de quedarse huérfanas decidieron contraer matrimonio —o que inmediatamente a esa fecha figuran como casadas— y que, por tanto, encontraron en el cónyuge la figura legalmente idónea para sustituir a la del padre (o la madre). Un ejemplo significativo de lo que venimos diciendo nos lo muestra la trayectoria de la misma Francisca (de) Bezón antes citada, cuyo padrastro y tutor en la profesión, el tío Juan Bezón, se documenta activo en el escenario hasta 1655⁵². Dos años después, en 1657, Francisca ya aparece casada con el actor Vicente de Olmedo, siendo ambos miembros de la compañía de Juan Tapia (LL1, 194-95). Otro caso es el del padre de Antonia Infanta que se retiró del escenario o falleció después de 1634 (E, 450), y su hija Antonia pudo casarse con

⁵² Falleció en Madrid en 1660 (CM1, 271, nota 2). Su mujer, Ana María de Peralta, se retiró del escenario después de 1644 (F, XXXV, 247), aunque fallecería sólo más tarde.

el actor Pedro de Ascanio ya desde 1636, fecha en la que formaba parte de la compañía de Alonso de Olmedo, y en la que probablemente trabajaba su marido (R, 496)⁵³, aunque sólo en 1638 se les consigna como cónyuges (PP, I, 286). También Francisca de Arteaga aparece casada con su marido, José Rojo, en 1655, es decir, un año después de que perdimos las huellas de su padre⁵⁴.

Sin embargo, en la mayor parte de los casos las actrices se casaban antes de que su padre falleciera o mientras permanecía activo en escena. También en este caso, una vez casadas, las actrices pasaban a depender legalmente del marido y entonces podían optar por seguir trabajando con este último y con el padre en la misma compañía, o seguir con el cónyuge en otra agrupación. De cualquier forma la actriz, tanto si era hija menor soltera como si era esposa, quedaba, en la mayoría de los casos, bajo la dependencia legal de una figura familiar, los padres (y en su lugar, los familiares más cercanos), si no había contraído matrimonio, o el cónyuge una vez casada.

Los documentos con los que contamos dan constancia de que en la mayoría de los casos aunque las actrices se casaban con otro profesional del teatro continuaban trabajando con el padre y el cónyuge en una misma agrupación, que podía ser la del propio cónyuge de la actriz, en caso de que éste fuera *autor*, o que podía ser de otro *autor* de comedias que los contrataba como miembros de su agrupación. Es lo que muestra, entre otras, la trayectoria de la actriz Jerónima (de) Coronel, la cual, en 1643, aparece casada con el actor Diego Jiménez, siendo ambos miembros de la compañía de Tomás Díaz *el Labrador*, compañía de la que también forman parte, en el mismo año, los padres de Jerónima, los actores Agustín y María (de) Coronel, y la hija menor de estos, la actriz Bárbara (de) Coronel (SA, 368-69). Es éste también el caso de la actriz María (de) Candado. En 1618 la actriz, su marido, Cristóbal de Avendaño, y su padre, Luis Candado, formaban parte de la agrupación de Cristóbal Ortiz (Fl, 17-18, 238-39). La colaboración entre el marido de María y su padre se mantuvo durante muchos años y cambió cuando Cristóbal de Avendaño se convirtió en *autor* de su propia compañía e incorporó a ella no sólo a su esposa, sino también a su suegro, tal como hizo en 1632 y 1633 (G, 369; PP, II, 79-80). También debió de actuar en la misma compañía con su padre (padraastro) y su marido la actriz Gabriela Velarde, probablemente en fechas anteriores a 1700, año en el que su cónyuge, el actor y apuntador Carlos de León, falleció (G, 170). Aunque en los documentos que se conservan nunca se hace referencia a ellos como

⁵³ Aunque existe un vacío en la biografía de Pedro de Ascanio en 1636, suponemos que también en ese año, así como en 1634 (E, 437), formó parte de esta misma agrupación.

⁵⁴ La última noticia que poseemos de Francisco de Arteaga lo documenta como actor en la compañía de Esteban Núñez en 1654 (SA, 407-08).

cónyuges, relación que establece la *Genealogía*, el hecho de que sepamos que Carlos de León falleció en 1700 nos induce a pensar que Gabriela y su marido representaron juntos antes de esa fecha, es decir, durante el período en el que la actriz trabajó también con el padre en las diferentes compañías que los contrataban, así que los tres tuvieron que coincidir en la misma agrupación⁵⁵. Lo mismo podemos afirmar de la actriz Jerónima (de) Sandoval, apodada *la Sandovala*, que trabajó con el padre, el actor Jerónimo de Sandoval (G, 79, 434), en la misma compañía desde 1668 hasta 1670 (G, 434-35, 79). En 1673 Jerónima aparece casada con el actor Martín de Mendoza, y con el cónyuge entró a formar parte de la agrupación que su padre asentó ese año (GH1 46-48; GH, 202). Sin embargo, esta compañía no llegó a actuar y se disolvió (GH, 140), así que los tres actores pasaron a trabajar en la compañía de Margarita (de) Zuazo (GH1, 14, 49) con la que siguieron hasta 1675 (SV5, 284-85). A partir de 1676 fue el marido de Jerónima quien se convirtió en *autor* de comedias y fue entonces cuando pudo incorporar a la agrupación que él dirigía no sólo a su esposa, sino también a su suegro (RoV, 342), con el que trabajó hasta 1678 (G, 799), fecha después de la cual Jerónimo de Sandoval probablemente se retiró de la profesión⁵⁶. Como podemos observar por los casos ilustrados, la relación familiar-profesional se mantenía muchas veces incluso cuando las hijas se casaban, pasando a formar parte todos ellos de una misma compañía, dirigida en ocasiones por un miembro de la familia (el padre o el marido de la actriz). Ello ayuda a reforzar la imagen de clanes o sagas familiares que se van consolidando en el oficio a lo largo del siglo XVII.

Un ejemplo curioso de legalización de un compromiso familiar de permanencia en una misma compañía lo ofrece el caso de la actriz Francisca (de) Manso, hija de los actores Bartolomé Manso y Ángela (de) Torrada (G, 312), y esposa, en primeras nupcias, del actor y *autor* Antonio Ramos de Villegas (PP, II, 102). En las capitulaciones matrimoniales de la actriz, fechadas en Madrid en 1639, se acordaba que durante los cuatro primeros años después de celebrado el matrimonio permanecerían juntos “las cuatro partes”, es decir, los cónyuges y los padres de la esposa, trabajando con los *autores* de comedias con los que Antonio Ramos estuviera concertado, o con la compañía que él formara, exceptuando las fiestas acordadas antes de firmar esta escritura (F, XXXV, 93). Así se indicaba claramente en el documento:

⁵⁵ Si de hecho analizamos la biografía de Carlos de León vemos que fue contratado por las mismas compañías en las que trabajó la actriz y su padre desde 1690 (GH, 243, 177) hasta 1693 (GH, 251, 117). Entre estas fechas, por tanto, la actriz y Carlos de León debieron contraer matrimonio. A partir de 1701 Gabriela, fallecidos ya el padrastro y el marido, posee el poder legal que le permite, siendo viuda, firmar contratos y trabajar en solitario, tal como la vemos actuar, de hecho, a partir de ese año (G, 461).

⁵⁶ Sabemos que murió en 1691 cuando vivía retirado en Berlanga (G, 79), lugar donde se había retirado con su hija y yerno (G, 435).

17 de marzo de 1639. Concierto entre Antonio Ramos de Villegas, hijo legítimo de Antonio Ramos y Eugenia de Villegas, difuntos, de una parte, y de otra, Bartolomé Manso y Ángela de Torrada, su mujer, con Francisca Manso, su hija: «que el dicho Antonio Ramos de Villegas y la dicha Francisca Manso se an de desposar [...] dentro de siete meses contados desde el día del otorgamiento desta escritura y asta ser cumplidos; que el dicho Antonio Ramos, al tiempo y quando se desposare con la dicha Francisca Manso, a de otorgar reciuo a su fauor de los bienes que voluntariamente por el dicho Bartolomé Manso y la dicha su muger le fueren entregados por capital de la susodicha; que los quatro años primero contados desde el día que se celebrare el matrimonio an de andar juntos todas las dichas partes en las compañías de autores de comedias adonde el dicho Antonio Ramos hiciere asiento por sí y por la dicha Francisca Manso o en la compañía que él formare e yciere, de manera que para lo susodicho y por el dicho tiempo an de andar juntos...» (F, XXXV, 93).

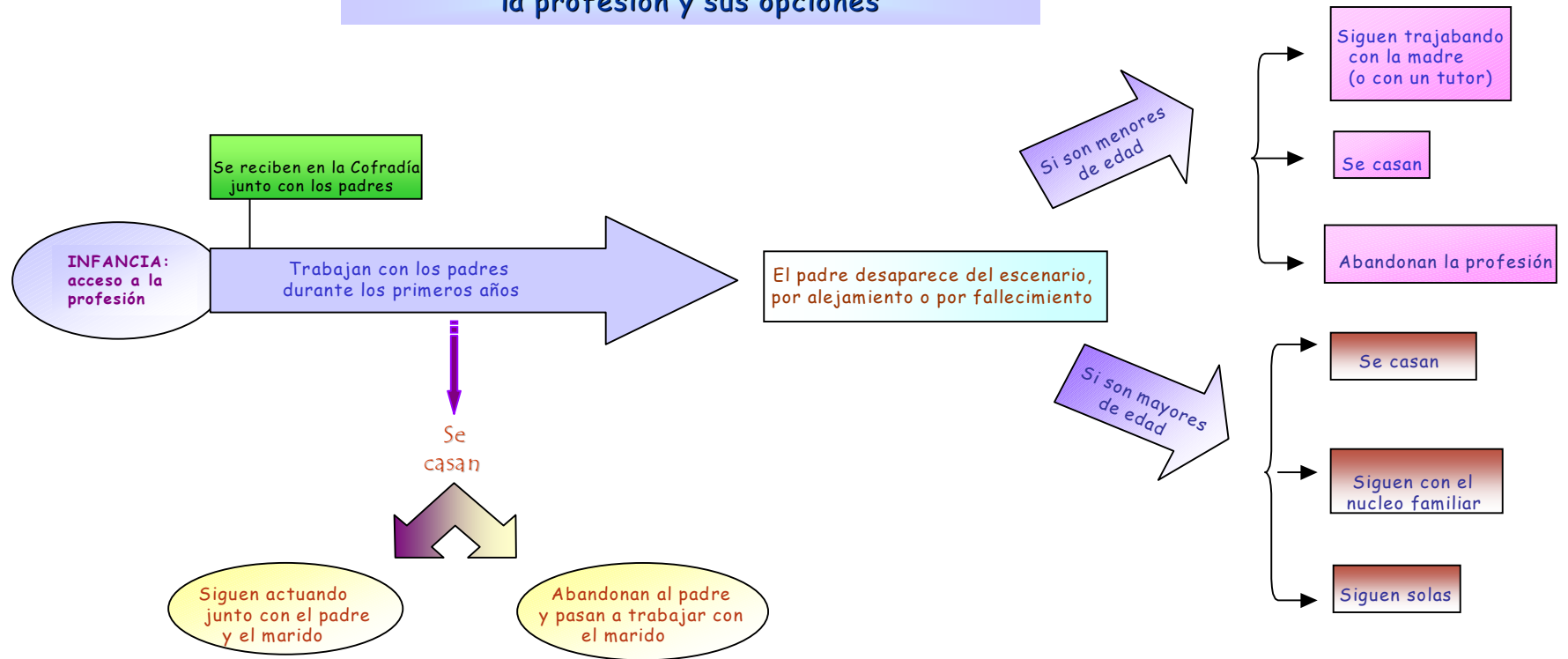
Sin embargo, es probable que después de 1641 Antonio Ramos falleciera (JM1, 60). Así, cuando Francisca (de) Manso, su viuda, volvió a contraer nuevamente matrimonio, con el actor Jerónimo de Sandoval antes mencionado (PP, II, 121), la relación entre los padres de la actriz y su segundo marido (y yerno) no cambió, ya que también en esta ocasión los cuatro colaborarían juntos, como testimonia un documento de 1643 por el que Jerónimo de Sandoval entregaba un poder “á Bartolomé Manso y Angela de Torralba, sus padres [*sic*, por “suegros”], para que puedan concertar fiestas y octavas en su nombre y el de su muger Francisca Manso” (PP, II, 121).

Si en muchas ocasiones las actrices casadas solían seguir representando con el padre y el cónyuge en la misma agrupación, como acabamos de ver, en otras las actrices, una vez casadas, abandonaban el ámbito familiar de origen para representar, junto con el cónyuge, en otras agrupaciones. Es probablemente éste también el caso de muchas de aquellas actrices “hijas de la comedia” que, como apuntábamos al comienzo de este apartado, en sus primeras noticias como profesionales aparecen desvinculadas de sus respectivos padres, activos en el mismo período, y figuran trabajando junto al cónyuge en otras compañías teatrales. Lo que no excluye que estas actrices, como la mayoría de las “hijas de la comedia”, se formaran y accedieran a la profesión con sus padres, de los cuales se desvincularon probablemente después de haber contraído matrimonio. Aunque no siempre tenemos los datos que ejemplifican en todos los casos lo que acabamos de afirmar, es algo que podemos suponer

considerando lo que sabemos por el estudio de otras actrices procedentes del mundo teatral de quienes sí poseemos biografías más completas.

El análisis de sus trayectorias muestra, de hecho, que “las hijas de la comedia” solían desarrollar unas pautas similares de incorporación a la profesión, pautas fuertemente vinculadas a su entorno familiar, lo que explica que en algunos casos, como hemos señalado, el fallecimiento de los padres actores, siendo sus hijas menores, condiciona el abandono por su parte de la profesión. Esa tendencia a seguir unas pautas de acceso a la profesión similares, hemos tratado de reflejarla en el esquema que ofrecemos a continuación. Obviamente este esquema hay que tomarlo con la debida cautela, en el sentido de que se trata de un patrón realizado a partir de las biografías más completas que se nos han transmitido y que, en todo caso, muestra tendencias de comportamiento entre los miembros de la profesión, no un patrón previamente estipulado y que fuera estrictamente seguido en todos los casos. Aún así, en él hemos tratado de reflejar todas las variantes que hemos encontrado en el camino de incorporación a la profesión en el caso de las hijas de actores.

Las hijas de actores: los primeros pasos en la profesión y sus opciones



Este recorrido es coincidente, como veremos a continuación, con el realizado por otras actrices cuyo padre o madre fueron *autores* de comedias.

2.2.2.1.2. Los primeros pasos de las hijas de *autores* en la profesión

Si muchas de las actrices “hijas de la comedia” aprendieron y se iniciaron en la profesión gracias al hecho de poder contar con los padres que trabajaban en ese mismo oficio como actores, otras tuvieron la posibilidad de dar sus primeros pasos en el escenario no sólo porque sus padres eran de la profesión, actores a su vez, sino porque, en ocasiones, uno de los dos era a la vez el director de la compañía en la que la pequeña actriz empezaría a representar sus primeros papeles. Así que si el hecho de proceder del ámbito teatral facilitó seguramente el aprendizaje y acceso a la profesión de aquellas actrices que eran hijas de actores, el hecho de ser hijas de *autor* de comedias garantizó a muchas de ellas la posibilidad de poder disfrutar de las ventajas que ello suponía, entre otras seguramente la de trabajar durante bastante años en la compañía familiar. Wilder⁵⁷ señaló, de hecho, según ya hemos apuntado en las páginas anteriores, cómo en el repertorio de la compañía de Baltasar de Pinedo, había gran cantidad de papeles pensados para que los representasen niños, y probablemente pensados más concretamente para el propio hijo de Pinedo que, siendo pequeño, cultivó habilidades de actor. El pequeño Juan Pinedo, de esta forma, tuvo la posibilidad de disponer de una compañía, la del padre, en la que iniciarse en el oficio teatral, tal como hicieron también los hijos de Antonio de Prado⁵⁸, y probablemente todas las hijas de estos *autores* que analizamos a continuación. Profeti, que a su vez estudió la presencia de niños en las comedias lopescas⁵⁹, examinando un *corpus* de alrededor de cincuenta comedias de *el Fénix de los Ingenios* para comprobar la presencia del personaje y del actor niño en las mismas⁶⁰, comprobó, de hecho, cómo muchas de estas comedias que Lope escribió entre 1595-1610, estaban destinadas al *autor* de comedias Baltasar de Pinedo, y que en ellas ocurría a menudo la presencia del personaje niño que, según ya expuso Wilder, debía ser representado por el hijo del *autor*. Según la hispanista italiana “Lope scrive una serie di testi calibrati sulla sua presenza [del figlio di Pinedo] nella compagnia, insistendo anche sulla somiglianza dell’attore bambino con il padre impersonato da Pinedo”⁶¹. La relación entre

⁵⁷ “Lope, Pinedo, some Child-Actors, and a Lion”, *Romance Philology*, XI (1953-54), pp. 19-25.

⁵⁸ Entre otros actores niños hijos de *autores* que representaron en la compañía paterna, recordamos al hijo (homónimo) del *autor* Pedro de la Rosa y de su primera mujer, Catalina (de) Nicolás, que siendo niño y como miembro de la compañía paterna, participó en la fiesta del Corpus de Madrid en 1642 y 1644 (SV5, 36, 46).

⁵⁹ “I bambini di Lope: tra committenza e commozione”, en *La vil quimera de este monstruo cómico. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Kassel, Reichenberger, 1992, pp. 173-95.

⁶⁰ La media en cuanto a la edad se refiere es de quince años. Remito al artículo y al respectivo Apéndice en el que aparece el listado de las comedias de Lope estudiadas por la hispanista italiana (*Ibidem*, pp. 188-91).

⁶¹ Las comedias escritas para Pinedo en las que aparecen personajes niños son *La fuerza lastimosa* (Don Juan, niño, 5 años, 129 vv.), *La Santa Liga o La Batalla naval* (Marcelo, niño, 44 vv.), *La varona castellana* (Alfonso

Lope y Pinedo descubre a la vez, según Profeti, la relación paradigmática que se estableció, en el teatro español del siglo XVII, entre ciertos dramaturgos y *autores*, relación que dio lugar a un fenómeno de “committenza” que llegó a condicionar la escritura de Lope el cual, de hecho, escribía sus textos pensando en los miembros de la compañía para cuyo *autor* escribía, y en este caso también en el pequeño Pinedo. Se creaba, de esta forma, una estrecha relación entre el dramaturgo y el *autor* de comedias, es decir, entre texto escrito y texto-espectáculo, algo que se hace evidente sobre todo si consideramos la presencia en los textos del personaje-niño (y por tanto del actor niño) ya que, tal como afirma la estudiosa italiana, “l’autore [Lope] non può progettare nel testo letterario se non quello che il testo spettacolo può realizzare”⁶². Un caso similar, aunque no determinado por una relación constante entre dramaturgo y *autor*, pudo ser el de la relación laboral establecida entre la *autora* Juana de Espinosa, conocida como *la Viuda* y los dramaturgos Luis de Belmonte Bermúdez, Manuel Antonio de Vargas (y probablemente Jerónimo Cáncer), del que se vio beneficiada en primer lugar la hija de la *autora*, la actriz Francisca Verdugo. De hecho, según Rennert y Bergman, estos autores escribieron la comedia *A un tiempo Rey y vasallo* para “la viuda de [Tomás] Fernández”, es decir, Juana de Espinosa. En el reparto de esta comedia, cuya primera fecha de representación es de 1642, constatamos que su hija Francisca representó el papel del *Príncipe, siete años* (Be, 499 n. 69; R, 378, 626). Lo mismo podríamos decir de otras actrices que, por ser hijas de *autores*, se vieron beneficiadas por el hecho de representar en la compañía paterna siéndoles asignados papeles para pequeños cuando uno de sus padres era el

VII, *muchacho*, 364 vv.), *Las pobrezas de Reinaldos* (Delio, *niño*, 138 vv.), *Los Benavides* (Alfonso V, *niño*, 6 años, 55 vv.), *El niño inocente de la Guardia* (Juanico, 170 vv., *otro muchacho*, 2. vv., y *dos más* que no hablan), *Los Porceles de Murcia* (Luis, *niño*, 10 años, 112 vv., Don Pedro, *niño*, 9 años, 132 vv.), *Las paces de los Reyes* (Alfonso XVIII, *niño*, 10 años, 240 vv., y *Enrique*, que no habla), *El gran duque de Moscovia* (Demetrio, 146 vv., *Cesar*, 18 vv.), *Ibidem*, pp. 174-75, 188-91.

⁶² *Ibidem*, p. 175. El estudio de las comedias de Lope realizado por Profeti revela, de hecho, esta estrecha relación que el dramaturgo (Lope) mantiene con el *autor* (Pinedo) y los miembros de su agrupación, y cómo la escritura de Lope está fuertemente condicionada por los actores que iban a representar sus personajes, algo que se evidencia en mayor medida cuando Lope escribe para otras compañías en las que el dramaturgo debe hacer las cuentas, a veces, con la falta de capacidad de representar de otros pequeños actores (que evidentemente no tenían las mismas habilidades que el pequeño Pinedo), problema que Lope soluciona asignándoles pocos o ningún verso. En 27 comedias que Lope vendió al *autor* Gaspar de Porras no existe, de hecho, una sola parte infantil que supere los 12 vv., y de las 18 comedias escritas para Nicolás de los Ríos sólo en *El sol parado* es prevista la presencia del muchacho Pelayo. El estudio de Profeti revela también que, de entre estas comedias de Lope, la presencia de los personajes niñas es bastante inferior a la de los niños. De hecho, de entre las 49 comedias analizadas, sólo en 7 se documenta la presencia de personajes niñas y, por lo tanto, de actrices niñas que las representen, a las que nunca se les atribuye un número de versos superior a 20. Se trata de Alfreda (*La hermosa Alfreda*), Inés (*El Santo Negro Rosambuco*), Leonora (*El Mayordomo de la duquesa de Amalfi*), Lisarda (*El leal criado*), Lucela (*Don Juan de Castro*), María (*La madre de la mejor*) y Rosimunda (*El ejemplo de casadas*). Estos pequeños personajes femeninos hablan poco, aunque sean hijas de los protagonistas (Alfreda, Rosimunda, Leonarda, Lucela), o ni siquiera aparecen directamente en escenario (Lucela). O no se les asignan versos simplemente porque el personaje que representan aún no tiene la edad para hablar (María, *niña de dos años*), o porque el personaje realmente es secundario (Lisarda, hija de un criado). Aunque sí hay papeles de niñas importantes o difíciles, como el de del personaje de Inés que hace de niña endemoniada, a la que se le asignan 18 vv. *Ibidem*, p. 185 nota 21.

autor encargado de llevar a escena determinadas comedias. Como ejemplo de esta situación sólo queremos apuntar otro caso, el de la actriz Mariana Vaca (de Morales), hija del *autor* de comedias Juan de Morales Medrano, a quien se le asignó el papel de *la dama Flora* en el reparto de la comedia lopesca titulada *El poder en el discreto* (Res. 90). Tendría alrededor de dieciséis años Mariana cuando desempeñó este papel, si tenemos en cuenta que la licencia de la comedia está comprendida entre 1624 y 1626 (Pr, 168). Mariana Vaca debía de ser una buena actriz si consideramos que en fechas anteriores, y precisamente en 1618, cuando tenía diez años, ya había tomado parte, con éxito, en el auto titulado *La serrana de la Vera* como miembro de la compañía paterna, recibiendo un donativo por su buena actuación (SA, 121, 194-95).

Con esta asignación “privilegiada” de papeles contaron muchas veces, como es sabido, no sólo las hijas de *autores*, sino también las cónyuges de *autores*, que eran actrices en la misma agrupación. Para seguir con el caso de Mariana Vaca, apuntamos simplemente que su trayectoria se vio beneficiada no sólo por tener un padre *autor*, sino también por tener un marido director de compañía. Se casó, de hecho, con el afamado Antonio de Prado. Siendo mujer de un *autor*, Mariana, que como hemos visto era una buena actriz, tuvo la posibilidad de estrenar, por ejemplo, muchas piezas que Luis Quiñones de Benavente había escrito expresamente para la compañía de su cónyuge⁶³.

Al igual que Mariana Vaca, suponemos que la mayoría de las hijas de *autores* dieron sus primeros pasos representando en escena como miembros de la compañía familiar, aunque tampoco en este caso disponemos siempre de los datos que nos permiten corroborarlo. Las solas fechas de nacimiento o de bautizo que de algunas de ellas se han conservado resultan, de hecho, insuficientes en este sentido, sobre todo si consideramos las numerosas lagunas que también en este caso se evidencian en las biografías de estas actrices y que se refieren fundamentalmente a sus primeros años de vida y actividad. Sin embargo, de las que tenemos biografías más completas podemos observar que eran menores en las primeras fechas en las que se conservan noticias de su actividad y que todas formaban parte de la agrupación regentada por uno de los padres (generalmente el padre). Así, por ejemplo, podemos constatar que Jerónima de Olmedo tenía una edad no superior a los seis años cuando en 1631 fue recibida junto con sus hermanas María y Juana, su madre Jerónima Omeño, y su padre, el *autor* Alonso de Olmedo, en la Cofradía de la Novena y que, por tanto, no superaba los trece años cuando en 1638 figura, junto con su hermana, como miembro de la compañía paterna.

⁶³ Entre otros, su presencia es recogida en los repartos de las siguientes obras: *El talego. Segunda parte*, *El martinillo, Parte I y II*, *Loa que representó Antonio de Prado*, *La puente segoviana Parte I y II* y *La verdad* (Be, 362, 528).

Isabel de Castro tenía ya catorce años en 1682 cuando se la documenta por primera vez como actriz de la compañía del padre, el *autor* Matías de Castro, apodado *Alcaparrilla*. Micaela López (Sustaete) tenía dieciocho años en 1620 cuando consta como miembro de la compañía de su padre Jerónimo López Sustaete.

Si uno de los fines que nos proponemos en este apartado es estudiar la trayectoria de las hijas de *autores* de comedias en los primeros años de su actividad, tal como hemos hecho para las hijas de actores, la ausencia de datos con la que nos enfrentamos también en este caso nos ha inducido a preferir a un grupo determinado de hijas de *autores*. Nuestra elección ha tenido en cuenta ante todo los casos de aquellas actrices de las que teníamos datos claros sobre su edad o datos que nos permitían suponerla, puesto que en algunos de los documentos conservados se hacía mención a ellas como menores de edad en un momento determinado. Asimismo, se han considerado los casos de aquellas actrices de las que aunque no teníamos ninguna referencia sobre su edad, aparecían trabajando desde el comienzo de su actividad en la compañía regentada por el padre o la madre, y que, por lo tanto, hemos supuesto que eran menores en aquel momento, sobre todo porque sólo en fechas más tardías llegaron a contraer matrimonio.

Para que nuestro análisis cobrase más sentido, hemos confrontado los datos que el examen de las trayectorias de estas actrices nos proporcionaba no sólo con los datos que teníamos de sus respectivas hermanas, que eran miembros de la misma compañía, sino también con los datos de todas aquellas actrices, hijas de *autores*, de las que aunque no teníamos ningún referente sobre su edad, sí se conservaban suficientes datos de sus trayectorias, para comprobar si diferían en su *modus operandi* de las demás actrices hijas de *autores* que constituían más directamente el objeto de nuestro análisis. Las trayectorias que hemos analizado, pues, han sido las de las siguientes actrices (y sus respectivas hermanas): Mariana Vaca (de Morales), Isabel de Castro (y su hermana María), Teresa de Robles (y su hermana Juana, cuyos casos tratamos más detalladamente en el apartado dedicado a Manuela (de) Escamilla), María de Prado, Jerónima, María y Juana de Olmedo, Micaela López (Sustaete), Francisca, María y Luisa Sánchez de Vargas, Josefa y Paula Salazar (y su hermana María, hijas de José de Salazar apodado *Mahoma*); Andrea de Salazar y su hermana Josefa (hijas de Carlos de Salazar), María Vallejo (Álvarez); Teresa Fernández (Navarro); Francisca Verdugo (y sus hermanas Ángela, Juana y María); Margarita Ruano (y su hermana Josefa), María López, Manuela Caballero, Gabriela de Figueroa, Margarita Pinelo, Micaela

Fernández (Bravo), Francisca, Luisa, María, Isabel y Josefa López (Sustaete), hijas de Luis López Sustaete⁶⁴.

Todas estas actrices eran hijas de *autores* afamados de la época, cuyas compañías solían representar en los circuitos teatrales oficiales y que, en la mayoría de los casos, constan en la documentación como *autores* de título o como *autores de comedias por Su Majestad*.

El análisis de las trayectorias de estas actrices hijas de *autores/as* muestra que al igual que las otras actrices hijas de actores que vimos anteriormente, las que ahora nos ocupan siguieron un camino común para llegar al escenario, aprendiendo el oficio, como es fácil pensar, en el seno de la propia compañía familiar, en la que, de hecho, aparecen trabajando desde pequeñas (o desde las primeras noticias que de ellas se conservan) junto con sus respectivos hermanos y hermanas. Con ellos, con el padre *autor* y la madre (en ocasiones actriz o *autora* de la propia agrupación) fueron recibidas, por ejemplo, y tal como se las documenta en más de una ocasión, en la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena. Éste es el caso, por ejemplo, de la familia de José de Salazar, apodado *Mahoma*, que con su mujer Juana Bernabela Porcel y sus hijas “menores” Paula y Josefa (además de María) fue recibido, en 1633, en dicha hermandad (G, 404-05). En 1631 fue recibida también la compañía de Alonso de Olmedo y Tofiño, compañía de la que eran miembros su esposa, la actriz Jerónima de Omeño (G, 511), y todos sus hijos, cuyos nombres no se mencionan, pero entre los cuales debían estar seguramente Juana (G, 155), Jerónima (G, 460) y María (G, 481). Al año siguiente, en 1632, con sólo cinco años, fue recibida en la hermandad también María de Prado, cuando formaba parte de la agrupación paterna (G, 407)⁶⁵.

Si bien es cierto que desde las primeras noticias que poseemos sobre su actividad estas actrices estaban vinculadas a la compañía paterna, no lo es menos que el vínculo con el padre *autor* siguió intacto también cuando éste, por probables avatares económicos, perdía la dirección de su compañía y se veía obligado a trabajar como actor en otra agrupación. En este caso las hijas del *autor*, probablemente porque aún eran menores de edad y no estaban casadas, solían seguir al padre y trabajar en la misma compañía en la que él era contratado.

⁶⁴ También han resultado interesantes para ilustrar mejor nuestro análisis las biografías de Beatriz y Damiana López, que si bien es cierto que en sus primeras noticias no aparecen trabajando con el padre, el *autor* Francisco López, en la misma compañía, puesto que éste ya había fallecido, estamos seguros de que se formaron con él, y que circunstancias ajenas a su voluntad impidieron que siguiesen en la agrupación del padre, con el que fueron recibidas en la Cofradía de la Novena.

⁶⁵ Otras hijas de *autores* recibidas en la Cofradía de la Novena fueron Beatriz (de) Varela, Manuela de Acuña, Manuela Caballero, Gabriela de Figueroa, María Ana Galindo, Margarita Pinelo, las hermanas Beatriz, Damiana y María López y Francisca, Luisa, María, Isabel y Josefa López Sustaete.

Así lo haría Francisca Sánchez de Vargas⁶⁶, hija del actor y *autor* Hernán Sánchez de Vargas y de Polonia Pérez (PP, I, 211-12), que trabajó en la compañía paterna desde 1633 hasta 1640 (PP, II, 105-06). A esta compañía se incorporaron, con el tiempo, también las otras dos hijas del *autor* y de su siguiente esposa (Francisca Rodríguez), que eran las actrices María y Luisa (F, XXXVI, 411-12). En 1636, de hecho, María entró a formar parte de la compañía paterna (PP, II, 92) y Luisa lo hizo en 1639, fecha ésta en la que tanto María como Luisa debían de ser menores de edad, si tenemos en cuenta que en la documentación de ese año se hace mención a que dos de las hijas del *autor*, que participan en la representación cantando, eran “menores” en ese momento (F, XXXV, 90-91)⁶⁷. A partir de 1639 las tres hijas de Hernán Sánchez empezaron a representar junto con el padre siguiéndole, como decíamos, tanto cuando regentaba su propia compañía, como cuando perdió su dirección, como sucedió en 1640 (F, XXXV, 101-02), y se vio obligado a formar parte, junto con sus tres hijas, de la agrupación de Gabriel Cintor (PP, II, 105-06). A pesar de los altibajos que caracterizaron la trayectoria artística de este *autor*, sus hijas, como la mayoría de las hijas de *autores* de la época, se mantuvieron al lado del padre siguiéndole hasta los últimos años de su carrera, que terminó con el fallecimiento del *autor*, acaecido en Madrid en 1644 (PP, I, 331).

Un caso similar al de las hermanas Sánchez de Vargas es el de Micaela Fernández (Bravo), que trabajó en la compañía paterna desde 1655 (PP, II, 160) hasta 1657 (AgC2, 42). A partir de esa última fecha Miguel Fernández Bravo, padre de la actriz, perdió la dirección de la compañía que había regentado hasta aquel momento y, por lo tanto, aunque continuó en activo lo hizo como actor en las diferentes compañías que como tal lo contrataban. Su hija Micaela siguió al padre y junto con él se la documenta representando en las mismas agrupaciones hasta 1660 (AP1, 297), fecha después de la que Miguel Fernández debió de fallecer, puesto que no se conservan más noticias de él. Un caso parecido es también el del *autor* de comedias Matías de Castro Salazar, que en 1682 y 1683 regentó claramente su propia compañía en la que trabajó su hija Isabel (Ru, 252-53). En 1686, sin embargo, Matías de Castro aparece en la documentación como actor y como tal trabajó junto con su hija en la compañía de Manuel de Mosquera (Ru, 262-63). Así que también Isabel seguiría a su padre en las diferentes agrupaciones que lo contrataban, como consta en 1688 (Ru, 277-78), y como haría hasta 1691, fecha en la que su padre falleció (PP, II, 215).

Estos ejemplos muestran cómo la colaboración entre padre (*autor*) e hijas (menores y solteras), mantenga o no el padre la autoría de su compañía, se interrumpe al producirse el

⁶⁶ La cual en un censo de 1626 aparece como menor de edad (PP, I, 211).

⁶⁷ Y, de hecho, tanto Luisa como María sólo años más tarde aparecerían en la documentación como “mayor de 25 años”. Luisa en 1655 (F, XXXVI, 390) y María en 1659 (F, XXXVI, 505).

fallecimiento o el abandono del oficio de este último. En caso de fallecer el padre *autor*, también estas actrices, como las que eran hijas de actores, al ser menores necesitaban una figura que las amparase en la vida y en la profesión y que sustituyese a la figura paterna en su función de tutor de su persona y de curador de sus bienes e intereses. Y sobre todo necesitaban una persona que se hiciese responsable de ellas y que en su nombre firmara las escrituras para que ellas pudiesen continuar representando, y, por tanto, pudiesen seguir manteniéndose en el oficio en el que el padre las había iniciado. En la mayoría de los casos, desempeñaba esta función la madre de las pequeñas, mujer del *autor* y casi siempre actriz de la agrupación dirigida por este último, el cual, generalmente, como otros padres de la época, solía confiar, en sus últimas voluntades, la responsabilidad de sus hijos al cuidado de su esposa. Entre los muchos ejemplos de actrices que, muerto su marido, se hicieron cargo en la vida, así como en la profesión, de sus hijas menores, queremos recordar el caso de Jerónima de Omeño, viuda del *autor* Alonso de Olmedo y Tufiño y madre de Jerónima, María y Juana de Olmedo. Después de 1651, es decir, después de enviudar, Jerónima de Omeño sustituyó a la figura desempeñada hasta aquel momento por su marido con dos de sus hijas que en esa fecha aún debían ser menores de edad y solteras, es decir, con Jerónima y Juana, ya que la otra hija, María, había contraído matrimonio (F, XXXVI, 328), y por lo tanto ya no necesitaba la figura materna para continuar representando. Jerónima y Juana fueron amparadas por la madre y, de hecho, a partir de 1652, aparecen bajo su tutoría. Así lo constatamos ya en una escritura del 18 de febrero de ese mismo año en la que se hacía mención a que Jerónima de Omeño “viuda de Alonso de Olmedo” se obligaba para que su hija Jerónima formase parte de la compañía de Diego Osorio (F, XXXVI, 328), y así lo volvía a hacer también en 1653 (F, XXXVI, 349), en 1654 (F, XXXVI, 369-370) y en varias ocasiones en 1655 (F, XXXVI, 380; PP, II, 163). Jerónima de Omeño se comprometería en nombre de sus hijas por lo menos hasta 1661 (F, XXXVI, 517-18), fecha en la que falleció (G, 460).

Al fallecer también la madre de las menores, otras figuras familiares cercanas a ellas podían encargarse de cuidarlas, ejerciendo, de esta forma, como sus tutores. Como ya hemos tenido oportunidad de ver, algunas de las actrices menores que no pudieron contar con el apoyo de sus padres naturales porque éstos habían fallecido o no se encontraban en la condición de cuidarlas (porque estaban enfermos, por ejemplo) habían sido confiadas a la responsabilidad de los tíos, que al ser también actores como los padres naturales de las actrices en cuestión, habían podido hacerse cargo de ellas también a nivel profesional, siguiendo personalmente a las pequeñas en nombre de las que se habían comprometido para

que pudiesen seguir representando. A veces, cuando la situación de la familia de origen era precaria, el progenitor de las pequeñas podía buscar protección para ellas más allá de los límites de la parentela, en sus vecinos o compañeros de trabajo. Un ejemplo representativo de lo que acabamos de decir nos lo ofrece el caso del actor y futuro *autor* Carlos de Salazar, el cual, en 1663, cuando formaba parte de la compañía de José Garcerán, sintiendo la muerte cerca, otorgó sus últimas voluntades. En ellas encargaba específicamente “a dicho auctor [Garcerán], con todo encarecimiento, me cuyde de Andrea de Salaçar, mi yja” (MG, 240-41)⁶⁸. La precaria situación en la que se encontraba en ese momento Carlos de Salazar lo indujo a confiar en el *autor* de su compañía, al que no sólo daba la responsabilidad de “cumplir y pagar este mi testamento”, sino sobre todo a cuyo cuidado confiaba a su hija Andrea, probablemente menor en esa fecha (MG, 40-41), lo que es un claro testimonio de cómo las relaciones que unían a Carlos de Salazar con José de Garcerán iban más allá de las laborales entre actor y *autor*, restituyéndonos la imagen de la compañía como agrupación cuyos miembros podían estar unidos, a veces, por vínculos muy fuertes, en la que la función del *autor* iba más allá de lo estrictamente teatral, obligándole a asumir responsabilidades hacia los hijos de sus propios compañeros, a los que podía llegar a sustituir en su función legal.

Al quedarse huérfanas de ambos padres, como decíamos, las pequeñas podían ser cuidadas por otras figuras familiares, por ejemplo la hermana mayor. Es probable que Francisca Verdugo, una vez huérfana de padres y ya casada, se hiciese cargo de sus hermanas menores. Esta actriz era la única hija de la *autora* y actriz Juana de Espinosa y de su primer marido, el actor Francisco Verdugo (PP, II, 130-31). Al fallecer este último, Juana de Espinosa volvió a casarse (PP, II, 130-32) con el actor y *autor* Tomás Fernández Cabredo (G, 569), del que tuvo cuatro hijas, Ángela, Juana, María y Elena Fernández (PP, II, 130-32). En 1644, Juana, ya viuda del segundo marido, fallecía (PP, II, 132). Esta muerte dejaba completamente huérfanas y pobres a sus hijas, algunas de las cuales eran probablemente aún menores en esa fecha, y de las cuales se encargó su hermanastra mayor, Francisca. Es lo que induce a pensar un documento de 1647, por el que dicha actriz —mencionada en el documento con el apellido del padrastro (Fernández)—, ya huérfana de ambos padres, declaraba que tenía que hacerse cargo de sus dos hermanas menores, motivo por el que reclamaba, alegando extrema pobreza, el pago de ocho particulares que la compañía de su madre había representado ante Su Majestad la reina (R, 470). Así consta en el documento reproducido por Cruzada Villamil:

⁶⁸ A pesar de testar en ese año, Carlos de Salazar no moriría hasta 1684 (G, 167, 421). Sería él, por tanto, quien cuidaría de su hija Andrea, así como de su otra hija, Josefa, según veremos.

Marzo de 1647—Excmo. Sr.: Francisca Fernández, hija de Tomas Fernandez y de Juana de Espinosa, su mujer, digo: que la dicha mi madre dejó en su muerte declarado que con su compañía había servido á la Reina, nuestra señora, que está en el cielo, con ocho particulares, los cuales no se le habian pagado, y que de la verdad constaria de la memoria que dejaba y presentó á V. E. y por los libros del oficio del contralor y cerería de S. M.; por lo que suplico á V. E., atento de haber quedado huérfana con otras dos hermanas mias y sin recursos para sustentarlas, sea servido de mandar se ajuste ser así lo que pido; y siendo así, mandar se me pague, que ademas de ser justicia, será la mayor limosna que V. E. puede hacer. Otrosí, por quanto he tenido noticia que en poder de D. Julio Savia paraba la cantidad para el pago y haber muerto estando en la compañía ausente, suplico á V. E. mande saber si le hizo pago de los dichos particulares, y de ser así, mandar que de sus bienes se me pague el servicio de S. M., y donde no, mandar se me pague de los efectos que V. E. me hiciere favor de señalar, á quien pido justicia (CV, 170).

La otra figura femenina que podía hacerse cargo de las menores que quedaban huérfanas era la abuela. La función que podía desempeñar la abuela podía limitarse a la de simple sustitución de la figura materna en el ámbito familiar, cuando fallecía solamente la madre de las menores y no su padre, el cual, al no casarse, necesitaba que otra figura femenina se hiciese cargo de sus hijas menores, fuera ésta su hija mayor o su madre (o suegra), cuya función, por lo tanto, se limitaba únicamente a la crianza de sus nietas. Un caso ilustrativo de esta situación lo ofrece el de las hermanas Damiana y Luisa Arias de Peñafiel, hijas del *autor* Damián Arias de Peñafiel y de Gabriela de Valdés. Esta última debió de fallecer posteriormente a 1619 (SA, 303), cuando sus hijas todavía eran pequeñas, lo que justificaría que su madre, Luisa de Reinoso, la sustituyera en la crianza de sus hijas⁶⁹.

Cuando las menores quedaban huérfanas de ambos padres, la función desempeñada por la abuela (materna o paterna) podía ir más allá de la simple crianza de sus nietas y llegar hasta la esfera profesional, en la que su función asumía un valor también legal y de total sustitución de la figura de los progenitores fallecidos. Dicha función fue la que desempeñó, de hecho, Mariana de Yuste, abuela de las actrices Francisca, María y Luisa Sánchez de Vargas, anteriormente citadas. Ya hemos apuntado que el padre de estas actrices, el *autor* Hernán Sánchez Vargas, falleció en 1644 (PP, I, 331), es decir, muchos años después de la fecha en que debió de fallecer su esposa, Francisca Rodríguez, cuya última noticia

⁶⁹ El hecho de que Luisa de Reinoso no haga referencia en su testamento, fechado en 1636, a Gabriela como su heredera (F, XXXV, 48) refuerza la hipótesis que en esa fecha Gabriela ya había fallecido.

documentada se refiere a 1626 (PP, I, 212). Así, cuando en 1644 Hernán Sánchez murió, sus hijas quedaron huérfanas de ambos padres y en un primer momento se ocupó de las que aún eran menores en esa fecha, es decir, María y Luisa, su hermana mayor Francisca, la cual asumió la función que hasta aquel momento había desempeñado su padre, es decir, obligándose en su nombre para que sus hermanas pudiesen continuar en el oficio. Francisca pudo desempeñar esta función porque en ese año ya debía de ser mayor de edad y en todo caso gozaba de aquella autonomía legal que le otorgaba su estado de viudedad, tal como se indica claramente en una escritura del año siguiente (1645), por la que sabemos que dicha actriz, “viuda de Valeriano Francisco Velásquez”, se concertaba “por sí, para primeros papeles y bailar, y en nombre de su hermana, Luisa de Vargas, para terceros papeles, cantar y bailar”, a fin de representar en las villas de Trijueque y Humanes (Guadalajara) en ocasión del Corpus de ese año (F, XXXV, 235).

Sin embargo, posteriormente a esa fecha también perdemos las noticias de Francisca, que probablemente debió de fallecer al poco tiempo, lo que justificaría que su papel de tutora fuese asumido por otra figura femenina de la familia, su abuela materna, Mariana de Yuste que actuó como tutora de sus dos nietas durante varios años, es decir, hasta que aquellas llegaran a la mayoría de edad. Así, por ejemplo, lo hacía en abril de 1648, cuando se concertaba en nombre de sus nietas “María y Luisa de Vargas, hijas de Hernán Sánchez de Vargas, autor de comedias difunto” para que tomasen parte en las representaciones de las fiestas del Corpus de la localidad de Meco (Madrid) (F, XXXV, 301). Asimismo, volvía a comprometerse en octubre de ese mismo año (F, XXXV, 309), y así lo hizo en 1652 (F, XXXVI, 320), en 1653 (F, XXXVI, 347), en 1654 (F, XXXVI, 363-64), dejando esta función en 1655, probablemente porque sus nietas ya no la necesitaban habiendo adquirido la mayoría de edad y, por lo tanto, aquella condición legal necesaria que, junto al estado de soltería con el que contaban en esa fecha, les otorga la posibilidad de contratarse autónomamente. Y, de hecho, es en marzo de ese año cuando tenemos constancia de que Luisa Sánchez de Vargas, junto con otros actores, otorgaba un poder a favor del *autor* Francisco García Sevillano para que éste concertara fiestas en su nombre. En el documento se hace explícita referencia a que Luisa era una “muxer libre y mayor de 25 años” (F, XXXVI, 390). Y también como “mayor de 25 años y soltera” aparecerá la otra hermana de Luisa, María, cuatro años más tarde, en 1659 (F, XXXVI, 505).

El caso de Luisa Sánchez de Vargas es un claro ejemplo de una actriz hija de *autor* de comedias, que siendo huérfana pero mayor de edad y soltera, y sin contar con la vinculación a una figura familiar tanto masculina como femenina, se mantuvo en la profesión y, por lo

tanto, representó. Según ya hemos referido, en una poder de 1655 se hacía constar que era “muxer libre y mayor de 25 años” y que como tal formaba parte de la agrupación dirigida por Francisco García Sevillano (F, XXXVI, 390). Al año siguiente, en 1656, actuaba en solitario concertándose en su nombre con las autoridades de Algete (Madrid) para representar segundas damas, cantar y bailar en las tres representaciones que se harían en dicha villa en Pascua y durante el Corpus de ese mismo año (F, XXXVI, 404).

Muchas de las actrices hijas de *autores* mayores de edad y huérfanas o cuyo padre se había retirado de la profesión decidían contraer matrimonio después de un período en el que habían estado representando en solitario. Entre ellas recordamos a la actriz Gabriela de Figueroa, hija del *autor* Roque de Figueroa, cuya actividad se desarrolló en solitario en 1650, fecha en la que el padre se retiró del oficio por su avanzada edad y mala salud⁷⁰, y la actriz entró a formar parte de la compañía de Pedro de la Rosa (G, 383). Cuatro años más tarde, en 1654, Gabriela aparece ya casada con el actor José Garcerán, siendo ambos miembros de la agrupación dirigida conjuntamente por Gaspar de Segovia y Francisco Gutiérrez (PP, II, 156-57; F, XXXVI, 371). Similares circunstancias se dan en el caso de la actriz María de Castro, ya huérfana de padre en 1692, fecha en la que formaba parte de la compañía de María (de) Álvarez, *la Perendenga* (G, 486), y en la que ya era mayor de edad y soltera⁷¹. Sólo en 1702, cuando tenía 36 años, se casaría con el actor Juan de Chaves (G, 261). Asimismo, la actriz Margarita Ruano trabajaría en la compañía del padre Isidoro Ruano desde 1681 (G, 482) hasta 1688, fecha a partir de la cual su padre se alejaría del escenario⁷². Desde 1688, por tanto, Margarita actúa en solitario (seguramente porque ya es mayor de edad) y como tal se la documenta en la compañía de Agustín Manuel (G, 482, 441), y sólo en 1693 (FM, 124) su actividad aparece vinculada a la de su cónyuge, el actor Gaspar de Olmedo (G, 481-82).

Así que, como en el caso de las hijas de los actores, las actrices hijas de directores de compañía, una vez que su padre ya no ejercía en la profesión, si querían mantenerse en la misma tenían dos posibilidades: si eran menores y solteras podían contar con la madre u otra figura familiar que en su nombre se obligaba para que pudiesen seguir representando. Al fallecer la figura que hasta ese momento había representado los intereses económicos (y

⁷⁰ La última noticia que documenta a Roque de Figueroa como *autor* en activo corresponde, de hecho, a marzo de 1650 (E, 458). Cotarelo afirma que este *autor* murió en 1651 a la edad de ochenta años (CM1, 288 nota 1). Sus honras fúnebres se mencionaban, de hecho, en el Libro de la Hacienda de la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena de ese año (G, 270).

⁷¹ En una escritura del año siguiente, 1693, de deja claramente constancia de que María de Castro era una “mujer moza, soltera” (GH, 158-59). Si, como se indica en la *Genealogía*, María de Castro falleció en 1704 a la edad de 38 años (G, 485), en 1693 tendría 26 años y, por tanto, el año anterior, cuando actuaba en solitario en la compañía de *la Perendenga* ya era mayor de edad.

⁷² Las únicas noticias que, de hecho, se conservan de Isidoro Ruano, posteriores a 1688 son las que le documentan participando, hasta 1700, en los Cabildos de la Cofradía de la Novena. Su muerte se hacía constar en la Carta de Difuntos en 1705 (G, 205).

legales) de la actriz o al no disponer de ella, la otra posibilidad que le quedaba a la actriz para mantenerse en la profesión era contraer matrimonio y, de hecho, no es extraño que la fecha del matrimonio de muchas actrices huérfanas de ambos padres sea inmediatamente posterior a la del fallecimiento del último progenitor con el que habían contado hasta aquel momento.

Si las actrices en cuestión eran mayores de edad y solteras, la elección del matrimonio no se revelaría fundamental, en la práctica, para mantenerse en el oficio, ya que al conseguir la mayoría de edad la actriz se convertía en sujeto legal autónomo, lo que le otorgaba el pleno poder de firmar escrituras en nombre propio y actuar en las diferentes compañías y representaciones que requerían su participación. Autonomía que en el ámbito teatral se veía afectada por las disposiciones legales que, por razones morales, como se ha explicado, sancionaban y limitaban las posibilidades de actuación de la mujer a la vinculación de una figura masculina, en este caso el marido, prohibiéndose claramente la presencia de mujeres solteras en escena. Sin embargo, también es cierto que en la práctica no siempre dichas disposiciones se respetaron, así que no es de extrañar, por ejemplo, que se documenten casos de actrices que estando casadas representasen en otra compañía diferente a la del marido, o que siendo aún menores de edad y huérfanas de ambos padres, actuasen sin la vinculación de un familiar y sin estar casadas.

La presencia de actrices solteras en los escenarios españoles debió de ir aumentando a medida que avanzó el siglo XVII, creciendo en proporción al aumento del número de actrices activas en el oficio, lo que justificaría la reglamentación de 1641 en la que se hacía explícita mención de que

los autores y representantes casados traigan consigo a sus mugeres y las mugeres no puedan representar ni andar en las companias no siendo casadas, y siéndolo, anden con sus maridos; Que los autores de comedias embien relacion de las mugeres y ombres que tienen en su compañías, como tienen obligazion, el estado de ellos, de casados o solteros [...]; Que no pueda representar muger ninguna que tenga mas de doze años, sin que sea casada, ni los autores las tengan en su compañía (PP, I, 21; F, III, 56, 92).

La disposición que fijaba en doce años la edad máxima para que las actrices pudiesen representar sin estar casadas se basaba probablemente, como las demás disposiciones que reglamentaban la presencia de la mujer en escena, en razones de tipo moral. Con ella, las autoridades intentaban poner freno al creciente aumento de actrices solteras que figuraban en las compañías de comedias y recorrerían los escenarios de la península. La elección de los

doce años como edad máxima para que una actriz pudiese representar sin contraer matrimonio reflejaba, en las disposiciones legales y por lo tanto a nivel teórico, lo que en la práctica era una costumbre típica en la época, en que no era raro ver a las mujeres contraer matrimonio a esta edad. Los doce años constituían, de hecho, en el caso de la mujer, el punto de ruptura con la infancia y la entrada en la juventud, al tiempo que señalaban el inicio de la pubertad, es decir, la etapa de inicio de adquisición de las capacidades reproductoras⁷³. Además, según bien explica Cava López, la entrada en la juventud suponía para la mujer, así como para el varón, cambios significativos en las facultades de elección y ejercicio de la voluntad que se conferían al menor, pese a prolongarse aún hasta la tardía edad de los veinticinco años su dependencia legal con respecto a los progenitores y curadores⁷⁴. Según dicha estudiosa, era de hecho a partir de tal edad (doce años en caso de la hembra y catorce en caso del varón), cuando el menor era legitimado para disponer de su voluntad por vía testamentaria, y se extinguía su sumisión a la figura del tutor (que podía coincidir o no con el progenitor), que era el encargado fundamentalmente de defender y cuidar de su persona, pasando a depender de un curador elegible por el propio menor, cuya función se dirigía fundamentalmente “á la custodia y administracion de los bienes del púbero, y accesoria ó secundariamente á la de su persona”, es decir, que el menor asumía cierta autonomía en lo personal, aunque no en lo económico. Sin embargo, era sólo con el matrimonio que el menor era equiparado, en cierto sentido, con el adulto al que lo aproximaba, ante todo, su capacidad reproductora⁷⁵.

Estos motivos y las consecuencias que de ellos se derivaban explicarían, según creemos, la decisión del Consejo de Castilla de fijar en los doce años la edad máxima hasta la cual las menores podían representar sin estar casadas, prohibiendo, por consiguiente, que aquellas actrices que tuvieran una edad superior a ésta continuasen en la profesión sin haber contraído matrimonio, aunque se tratase de “hijas de la comedia”, es decir, aun en los casos en los que dichas menores contasen, en la profesión, con la presencia de uno de sus progenitores, que se supone trabajaban en su misma compañía y que en teoría, y por consiguiente, pudiesen vigilar la conducta de su hija. La presencia paterna probablemente no debía de ser para las autoridades garantía suficiente de que las pequeñas actrices tuviesen un comportamiento moralmente aceptable, sobre todo considerando los reconocidos escándalos que, años antes, habían protagonizado algunas actrices, para cuyo comportamiento licencioso

⁷³ M. G. Cava López, *Infancia y sociedad en la Alta Extremadura durante el Antiguo Régimen*, op. cit., pp. 30-32.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ *Ibidem*.

la presencia del mismo cónyuge en la profesión —y agrupación— no había constituido en absoluto un obstáculo.

Pese a la disposición de 1641 que prohibía la presencia en escena de mujeres solteras, las cosas no debieron de cambiar mucho si, tres años más tarde las autoridades encargadas volvían a hacer hincapié sobre la necesidad de que sólo representasen las actrices casadas⁷⁶. De hecho, muchos de los datos con los que contamos dan constancia de que no sólo las actrices mayores de edad y solteras representaban, sino también las solteras que eran menores de edad, pero mayores de doce años.

Sin embargo, también es cierto que muchas de las actrices hijas de actores, así como las hijas de *autores*, que aún no habían alcanzado la mayoría de edad, al quedarse totalmente huérfanas y sin el apoyo de otro familiar cercano, optaban por casarse y así permanecer en la profesión. Así lo haría la actriz María de Olmedo, que ya aparece casada en 1651 (PP, II, 142); así lo hizo probablemente Isabel de Castro en 1692, cuando tenía veinticuatro años, y así lo hará Francisca Verdugo en 1645 (PP, II, 133-34), tras producirse, en 1644, el fallecimiento de su madre (PP, II, 132). El caso de esta última actriz resulta interesante también porque nos ayuda a entender mejor el camino que recorrían aquellas actrices que pudieron contar con ambos padres como directores de compañía, lo que no sólo las diferencia de las actrices hijas de actores, como es fácil suponer, porque disponían de una compañía familiar, sino que las distingue también de las demás actrices que pudieron contar con sólo uno de los padres que ejercía como *autor/a* de comedias. A diferencia de estas últimas, que se veían obligadas a trabajar en otra compañía que no fuese la familiar una vez fallecido el padre *autor* o una vez éste se retirase de la profesión, Francisca Verdugo sólo abandonaría la compañía familiar al quedarse huérfana de ambos padres. Francisca, de hecho, era hija, como ya se ha visto, de dos actores, Juana de Espinosa y su primer marido, Francisco Verdugo (PP, II, 130-32). Al fallecer éste, Juana se casó en segundas nupcias con el *autor* Tomás Fernández Cabredo (G, 569), el cual debió de fallecer entre fines de 1639 y 1640 (PP, II, 107). A la muerte de su marido, Juana, a diferencia de otras actrices mujeres de *autores*, no se limitó a acompañar a su hija y a trabajar junto con ella en otras agrupaciones, sino que asumió la dirección de la compañía del marido convirtiéndose, de esta forma, en la nueva *autora* de la agrupación familiar. La ascensión de este papel permitió a la vez a su hija Francisca seguir contando con la misma agrupación familiar, sin necesidad de encontrar trabajo en otra compañía. Fue sólo en 1644, es decir, al producirse el fallecimiento de su

⁷⁶ “Que no pudiesen baylar ni cantar, ni representar muger ninguna que no fuese casada, como se habia mandado” (P, I, 220), véase también E. Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias...*, *op. cit.*, pp. 164-65.

madre, y *autora* de la compañía de la que era miembro, cuando Francisca se encontraría en la misma situación que otras actrices hijas de *autores* huérfanas de ambos padres, y será sólo en aquel momento cuando actuaría según actuaban las demás actrices “hijas de la comedia”: continuar en la profesión en solitario o contraer matrimonio. Francisca optaría por casarse. El caso de esta actriz, así como el de las demás actrices hijas de *autores* que aún eran solteras y menores de edad cuando trabajaban en la compañía regentada por el progenitor, muestra, por lo tanto, cómo al disponer de la compañía familiar dichas actrices optaban por trabajar en ésta, sin que surgiera la necesidad de abandonarla por otra compañía, y continuaban en la misma mientras dicha agrupación existiera (es decir, hasta que no se produjera el fallecimiento o el abandono de las tablas de su progenitor *autor/a* o hasta que éste no perdiera la dirección de su agrupación).

Sin embargo, también es cierto que muchas actrices hijas de *autores*, al igual que las hijas de actores, decidían contraer matrimonio mientras trabajaban con su progenitor, aunque en este caso la compañía en la que trabajaban era la familiar. También en el caso de que éstas contrajeran matrimonio podían producirse dos posibilidades:

1. La actriz abandonaba la compañía paterna para trabajar con su cónyuge en otra agrupación, que podía ser regentada por este último (en caso de que fuese *autor*) o por otro *autor* (en caso de que el cónyuge de la actriz fuera actor).

2. La actriz continuaba trabajando con el padre y su cónyuge en una misma compañía, que podía ser dirigida por el padre de la actriz o por el marido de ésta en caso de que su cónyuge fuera *autor*.

Del primer caso es representativa, entre otras, la trayectoria de la actriz María (Manuela) López, hija del *autor* Francisco López (G, 81), que una vez casada decidió abandonar la compañía paterna en favor de la del cónyuge. Esta actriz fue recibida en 1632 junto con sus hermanos en la Cofradía de la Novena siendo miembro de la compañía paterna (G, 324, 326). En la documentación de 1635 María ya aparece casada, formando parte de la compañía dirigida por su cónyuge, el *autor* Sebastián González (PP, I, 242), mientras que su padre en ese mismo año seguía dirigiendo su propia agrupación (PP, II, 88). Isabel López, hija del *autor* Luis López Sustaete, se casaría, en cambio, con el actor y músico Francisco López, así que cuando contrajo matrimonio y decidió abandonar la compañía paterna (PP, II, 184), formó parte junto con su marido de otra agrupación, la de Juan Bautista Espínola (G,

326, 387). Lo mismo haría su hermana Josefa que debió de casarse en 1654 con el entonces actor Jerónimo de Heredia (Ba, II, 65). Josefa y su cónyuge debieron de abandonar la compañía paterna al poco tiempo de contraer matrimonio ya que en 1655 pertenecían a la compañía de partes dirigida por Francisco Gutiérrez y Gaspar de Segovia (PP, II, 159), es decir, sus cuñados, maridos respectivamente de María y Francisca, hermanas de Josefa. Se trata, pues, de una compañía familiar, aunque no sea la paterna.

En la mayoría de los casos, sin embargo, las actrices una vez casadas optaban por seguir trabajando con su padre. En este caso, se podían producir también dos circunstancias diferentes:

a. La actriz y su marido trabajaban en la misma compañía del padre de la actriz durante uno o dos años (colaboración que se veía truncada por el fallecimiento del padre de la actriz, o de la misma actriz, o por otras causas como, por ejemplo, las económicas).

b. La actriz y su marido decidían seguir trabajando con el padre de la actriz durante muchos años.

El tipo de colaboración que se establecía en ambas circunstancias entre el padre y el marido de la actriz dependía del papel que en la misma agrupación desempeñaba el cónyuge de la actriz en cuestión, es decir, dependía de si éste a su vez era *autor* de comedias o si no lo era (y era actor, músico, etc.). Si, de hecho, el marido de la actriz era también *autor*, la compañía de la que los tres eran miembros podía ser regentada por el cónyuge de la actriz o podía continuar siendo dirigida por su padre.

De entre las actrices analizadas, nos hemos encontrado con un número considerable de casos tanto de la primera situación (a) como de la segunda (b).

a. De entre las actrices que se casaron con un actor y siguieron trabajando en la compañía paterna durante unos años, recordamos ante todo el caso de Josefa de Salazar, *la Polla*, hija de José de Salazar, apodado *Mahoma*, que se casó con actor Esteban Núñez, apodado *el Pollo* (G, 404-05). El 23 de febrero de 1635 tenemos constancia de que Esteban Núñez, junto con su mujer, Josefa, se comprometió a formar parte de la compañía de José de Salazar por espacio de un año, desde el día de Pascua al Miércoles de Ceniza del año siguiente (E, 483). Esta colaboración se vio truncada por la muerte del *autor* ocurrida entre el 25 de febrero de 1635 (última noticia que se conserva de él) y el 22 de marzo del mismo año,

fecha en la que su mujer, Juana Bernabela Porcel, aparece como su viuda y nueva *autora* de la compañía (JM, 536-37). Es probable que Josefa y su marido siguieran en la compañía familiar —regentada por la madre tras el fallecimiento del padre— hasta cumplir con las condiciones del contrato que, como se ha dicho, les obligaba a trabajar en la misma hasta Miércoles de Ceniza de 1636. De hecho, tenemos constancia clara de que a partir de 1638 dicha colaboración se interrumpió: Esteban Núñez entraba a trabajar en la compañía de Francisco Núñez (E, 483), agrupación a la que pertenecería también su esposa, aunque no se diga explícitamente.

Otro caso representativo de breve colaboración (entre *autor*, hija natural e hijo político), pero que en este caso no se ve truncada por la muerte del padre de la actriz, es el de las hermanas Andrea y Josefa de Salazar, hijas del *autor* Carlos de Salazar. Andrea trabajó en la compañía paterna desde 1671 hasta 1676, fecha en la que contrajo matrimonio con el actor Damián Polop (G, 141), y después de la cual decidió seguir trabajando junto con su esposo en la compañía del padre, en la que se los documenta como miembros hasta 1679 (FM, 108-09). El mismo tipo de colaboración Carlos de Salazar lo estableció con su otro yerno, el entonces actor José Antonio Guerrero casado con su hija Josefa, con la que, de hecho, formaba parte de su agrupación en 1676 (SA, 484). La agrupación que Carlos de Salazar mantuvo con sus respectivas hijas y yernos duró, como decíamos, poco tiempo. Pero si Andrea y Damián Polop al dejar la compañía familiar después de Carnaval de 1679, continuaron como actores en otras agrupaciones, Josefa y su marido asentaron una nueva compañía que el propio Guerrero dirigiría, siendo su mujer actriz de la misma (G, 216, 437).

A veces la breve colaboración entre suegro y yerno, además de ser interrumpida por la muerte del *autor* (padre), o por otros factores que inducían al matrimonio a preferir otra compañía a la paterna, podía ser determinada también por avatares económicos que hacían que el padre de la actriz perdiera la dirección de la agrupación que había regentado hasta aquel momento. Es lo que ocurrió al *autor* Francisco Pinelo de cuya compañía formaban parte en 1632, tanto su hija Margarita como el marido de ésta, el actor y *autor* Antonio Rodríguez, apodado *el Gallego*. Éste, aunque colaboró en la dirección de la compañía del suegro (G, 91, 397-98), no fue capaz de tomar las riendas de la misma al año siguiente cuando la compañía se deshizo y los tres (el *autor* Francisco Pinelo, Margarita y su marido) se vieron obligados a trabajar como actores en otras compañías. Asimismo, la actriz Teresa Fernández (Navarro) siempre trabajó en la compañía regentada por la madre, la *autora* María (Manuela) Navarro, y su marido, José de Prado, antes de contraer matrimonio. En 1693 se incorporaría a esta misma agrupación también el esposo de Teresa, el actor Alonso de

Olmedo (LL2, 142). Sin embargo, a partir de 1695 Alonso de Olmedo aparece trabajando en otras compañías (G, 159), mientras que Teresa sigue en la materna, y es probable, pues, que a partir de esa fecha se pueda establecer la separación que, según se observa en la *Genealogía* (G, 502), hubo entre los dos cónyuges. El caso de Teresa Fernández es interesante porque si a la vez es un ejemplo de colaboración breve entre suegro/a *autor*, hija y yerno, muestra también cómo las hijas de *autores* no sólo seguían en la compañía familiar cuando eran solteras y menores, como hemos dicho, sino también una vez disuelto su matrimonio (en el caso, como éste, de separación o en el caso de viudedad, como han mostrado otros casos). Y, de hecho, si a partir de 1695 Alonso de Olmedo trabajó en diferentes compañías, Teresa seguiría en la compañía familiar hasta 1702, fecha en la que su madre probablemente se retiró de la profesión y Teresa, como la mayoría de los miembros de la compañía materna, entraría a formar parte de la agrupación de José Ferrer (G, 502). También en este caso (como en el caso de las hijas solteras) la colaboración entre el progenitor *autor* y la hija actriz se rompería con la desaparición del escenario del progenitor de la actriz (producida por su fallecimiento o su retiro). De hecho, una vez la madre se retiró del oficio, Teresa ya no disponía de una agrupación familiar en la que continuar, ya que su padrastro, José de Prado, no era el *autor* oficial de la compañía y por lo tanto Teresa se vio obligada a continuar en otras agrupaciones.

b. Ejemplo representativo de una colaboración duradera entre *autor*, hija y yerno es el caso de María López Sustaete, casada con el actor y futuro *autor* Francisco Gutiérrez, apodado *el Labrador*. Cuando María López y Francisco Gutiérrez se casaron, alrededor de 1640, este último aún era actor, motivo por el que fue incorporado a la compañía del suegro, Luis López Sustaete, de cuya agrupación formó parte, junto con su mujer, desde probablemente ese año hasta 1651, fecha en la que María falleció y Francisco Gutiérrez pasó a formar parte de la compañía de Francisco de Castro (Se, 1231).

Antes apuntábamos que el tipo de relación que llegaba a establecerse entre el padre de una actriz, *autor* de comedias y su futuro yerno dependía del hecho de que este último fuese actor o a su vez *autor*, y que al verificarse este último caso, el que regentase la nueva compañía el uno o el otro dependía de diferentes factores, entre ellos el mayor prestigio que como *autor* tenía en un determinado momento el suegro o el yerno en cuestión. Un ejemplo significativo al respecto nos lo ofrece el caso de la actriz Mariana Vaca (de Morales), hija, como se ha dicho, del *autor* Juan de Morales Medrano, en cuya compañía trabajó desde temprana edad, según también hemos referido. Mariana se casó en 1632 con el afamado

autor Antonio de Prado. En virtud de este matrimonio, Juan de Morales Medrano disolvió su agrupación para formar parte, junto con su mujer, la conocida actriz Josefa Vaca, de la compañía que dirigía su yerno Antonio. De esta forma, la compañía familiar regentada por Morales se disolvía a favor de otra compañía que no perdía, sin embargo, las connotaciones de agrupación familiar. La colaboración entre Juan de Morales Medrano y Antonio de Prado duraría tres años, según se establecía en la escritura que ambos firmaron en enero de aquel mismo 1632, y en la que se indicaba, además, que en caso de morir Morales, su viuda seguiría cobrando el salario fijado, en atención a cinco letras de comedias, vestuarios y otras cosas que Prado recibió del suegro al desbaratar éste su compañía (LM, 88-89).

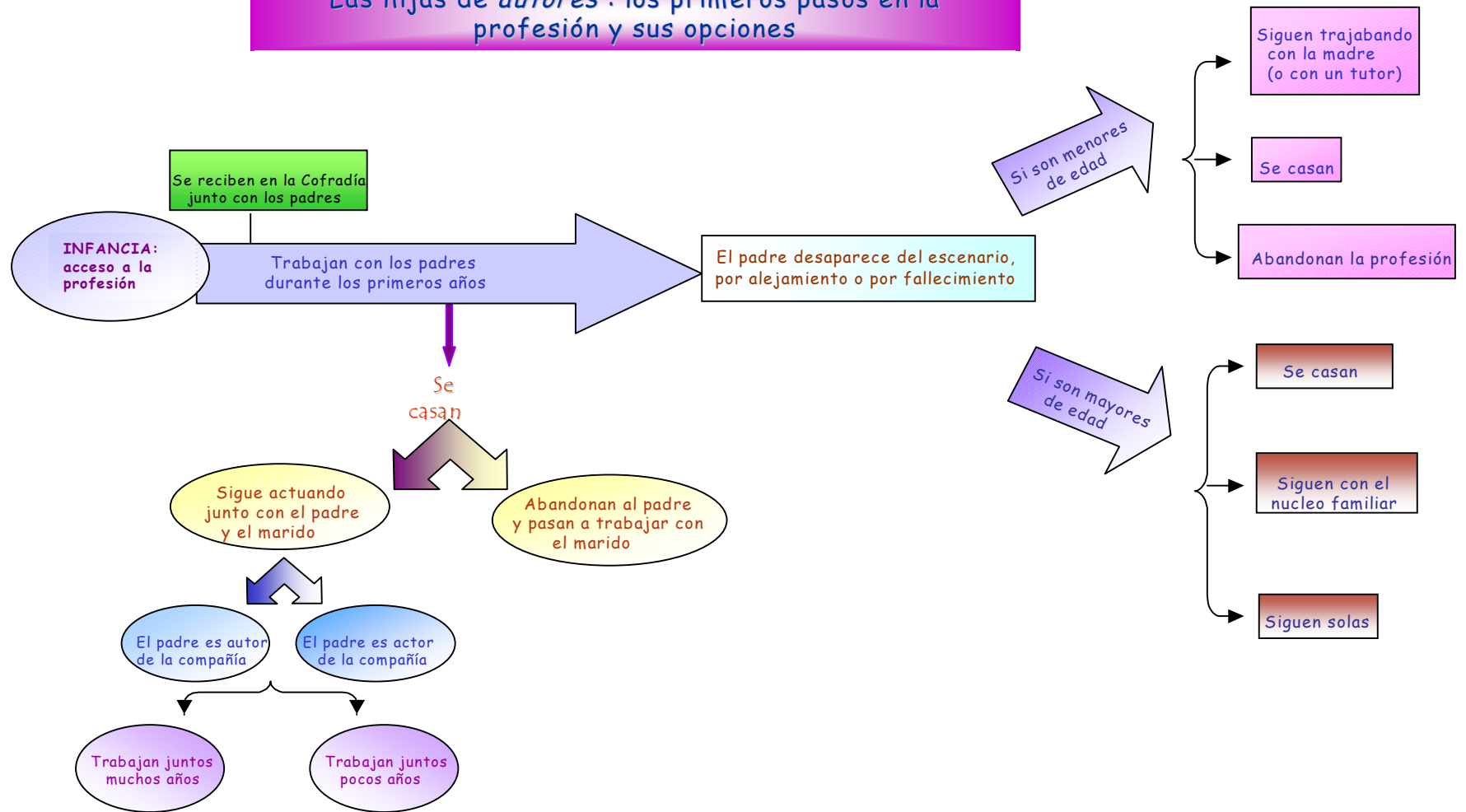
Una colaboración duradera la establecería el propio Antonio de Prado, años más tarde, con el esposo de su hija María, el músico y compositor portugués Ambrosio Duarte (CM1, 450 n. 2), el cual, una vez casado con su hija, fue incorporado oficialmente a la compañía que el propio Prado dirigía. Dicha colaboración, que se documenta a partir de 1645 (R, 463), no se interrumpiría hasta 1652, al año siguiente de la muerte de Prado (PP, I, 331-32), es decir, hasta que María y su marido cumplieron con los compromisos teatrales que los vinculaban a la compañía familiar que, una vez fallecido Antonio de Prado, que era el *autor* oficial, fue dirigida por su hijo Sebastián, hermano de la actriz (F, XXXVI, 317-18).

El caso de la actriz María Vallejo (Álvarez) es un claro ejemplo de cómo podía cambiar la relación entre suegro y yerno según con quién contraía matrimonio la actriz hija de un *autor* de comedias. María Vallejo era hija del *autor* Jerónimo (Álvarez) Vallejo y se casó en primeras nupcias con el actor José Delgado. Siendo éste actor fue incorporado a la compañía del suegro, en la que trabajó, junto con su mujer, desde 1664 (DM1, 329-331) hasta 1668 (FM, 98-99), es decir, hasta que se produjo el fallecimiento del mismo José Delgado (G, 304). En segundas nupcias María se casó con Francisco García *el Pupilo*. Siendo Francisco García *autor* en esa fecha y probablemente teniendo mayor poder contractual que el suegro, decidió incorporarle a su agrupación en la que, de hecho, se le documenta trabajando desde 1670 (RoV, 377, 317) hasta Martes de Carnaval de 1672, tal como se había establecido en su contrato (Se, 1232).

Al comenzar este apartado dedicado a las actrices hijas de *autores*, afirmábamos que dichas actrices recorrieron un camino parecido, en sus etapas principales, al de las actrices hijas de actores, tal como se ha intentado mostrar en estas páginas. Así que si reproducimos dichas etapas en un esquema, el resultado que tendríamos sería una copia exacta del esquema

obtenido con el estudio de las trayectorias de las hijas de actores, tal como se puede observar a continuación (cotejese este esquema con el de las actrices hijas de actores):

Las hijas de autores: los primeros pasos en la profesión y sus opciones



No resulta extraño que las pautas de incorporación a la profesión de las hijas de actores y de las hijas de *autores* resulten coincidentes. En realidad, el esquema revela un comportamiento gremial, similar probablemente al que podríamos encontrar en la época en otros oficios. En un entorno social de pocos o inestables recursos económicos, la mejor garantía de supervivencia que los padres podían legar a sus hijos era el aprendizaje de su propio oficio, que facilitaba, especialmente en los casos de padres relevantes dentro de la profesión, un acceso a la misma en condiciones más ventajosas. El patrón revela además, como hemos venido diciendo, la importancia de los vínculos familiares y la tendencia hacia la endogamia dentro de la profesión.

2.2.2.2. Un caso ilustrativo: la saga familiar de Antonio de Escamilla

A Escamilla y á su hija
La Villa les dé salario,
A él por lo poco que sabe,
Y á ella porque sabe tanto (P, II, 87-88).

En otras ocasiones nos encontramos con casos de actrices, “hijas de la comedia”, cuyos padres aún eran actores cuando ellas debutaron en el oficio y sólo al cabo de unos años, es decir, después del proceso formativo que los llevaría a adquirir aquellas capacidades necesarias para dirigir una agrupación o cuando las circunstancias externas eran favorables, llegaron a dirigir su propia compañía. Al igual que las anteriores actrices analizadas (hijas de actores y *autores*), también estas actrices hijas de un actor-*autor* seguían al padre cuando éste era actor y junto con él representaban en las mismas agrupaciones que los contrataban. Ambos caminos corrían paralelos siempre, así que no es de extrañar que cuando el padre llegase a dirigir su propia agrupación, su hija (o hijas), disponiendo finalmente de una compañía familiar, formase parte de ella como actriz. Como en el caso de las actrices analizadas, también estas actrices podían llegar a contraer matrimonio cuando el padre todavía estaba en activo en la profesión (en calidad de actor o *autor*) y también en este caso podían verificarse dos posibilidades:

1. La actriz, una vez casada, podía trabajar junto con el marido en otra agrupación desvinculándose del padre porque éste aún no tenía compañía propia o porque, aun teniéndola, la actriz prefería, por diferentes causas, trabajar en otras agrupaciones o en la que su cónyuge, si era *autor*, regentaba.

2. La otra posibilidad es que la actriz, una vez casada, continuase trabajando junto con su padre y su cónyuge. En este caso la colaboración entre suegro y yerno dependía también del hecho de que los dos fueran actores o *autores* en las fechas consideradas y, en caso de ser ambos *autores*, la probabilidad de que el uno o el otro dirigiesen la compañía familiar dependía del prestigio que el uno o el otro poseían en aquel momento como directores. En caso de mantener la dirección de la compañía el padre de la actriz, éste no sólo incorporaba a la misma a su hija natural o a todas sus hijas naturales, sino también a sus yernos, así como, en ocasiones, a los nietos que se dedicaban al oficio teatral, los cuales, por

tanto, empezarían a dar sus primeros pasos en la profesión siendo miembros de la compañía del abuelo. De esta forma confluirían en una misma agrupación tres generaciones de actores.

Representativa de estas relaciones familiares y laborales es la familia y compañía asentada por Antonio de Escamilla. Según se describe en la *Genealogía*, Antonio de Escamilla

es natural de Cordoua. Su propio nombre es Antonio Bazquez. Saliose de su casa y hiço 6 viajes a Yndias, en donde fue contra maestre. Despues se caso en Granada con Francisca Diaz, cuia hija fue Manuela de Escamilla [...], pues doña Ana de Escamilla y Maria de Escamilla fueron hijas de Francisca Diaz y de Juan de la Cruz (G, 131).

A pesar de ser hijas del músico Juan de la Cruz, Ana y María adoptaron, a la vez que el apellido del padre, también el del padrastro, “Escamilla”, apellido a su vez artístico⁷⁷, y lo hicieron probablemente porque debieron de iniciarse con él en el oficio, como parecen sugerir los datos que sobre ellas tenemos (G, 131, 150, 420).

Ana de Escamilla (de la Cruz) se casó dos veces: en primeras nupcias con el cobrador Juan Luis de Robles, con el que tuvo varios hijos, que se dedicaron todos al teatro (G, 420), y que fueron Teresa de Robles (G, 205, 495), Alonso de Robles (G, 159, 500), Bartolomé de Robles (G, 255) y Juana de Robles (G, 420). Al quedarse viuda, volvió a contraer matrimonio y lo hizo con José Verdugo (de la Cuesta), con quien no tuvo hijos (G, 198-99). Por su parte, la otra hijastra de Antonio de Escamilla, María de Escamilla (de la Cruz), se casó con el actor Diego Carrillo, con el que tuvo al actor Jerónimo Carrillo (G, 141-42, 420). Manuela (de) Escamilla, la hija natural de Antonio, se casó, a su vez, con el actor Miguel Pavía (Dieste) que, según se relata en la *Genealogía*, murió al año y medio de casarse (G, 421) y del que tuvo un hijo, Miguel de Escamilla (Pavía) (G, 362), a su vez actor. En segundas nupcias Manuela debió de casarse con el actor y *autor* Alonso de Olmedo, apodado *el Mozo* (R, 541), del que tuvo a Alonso Anacleto Jerónimo que no parece haberse dedicado al teatro⁷⁸. Fue probablemente después de 1682, fecha en que Olmedo falleció, cuando

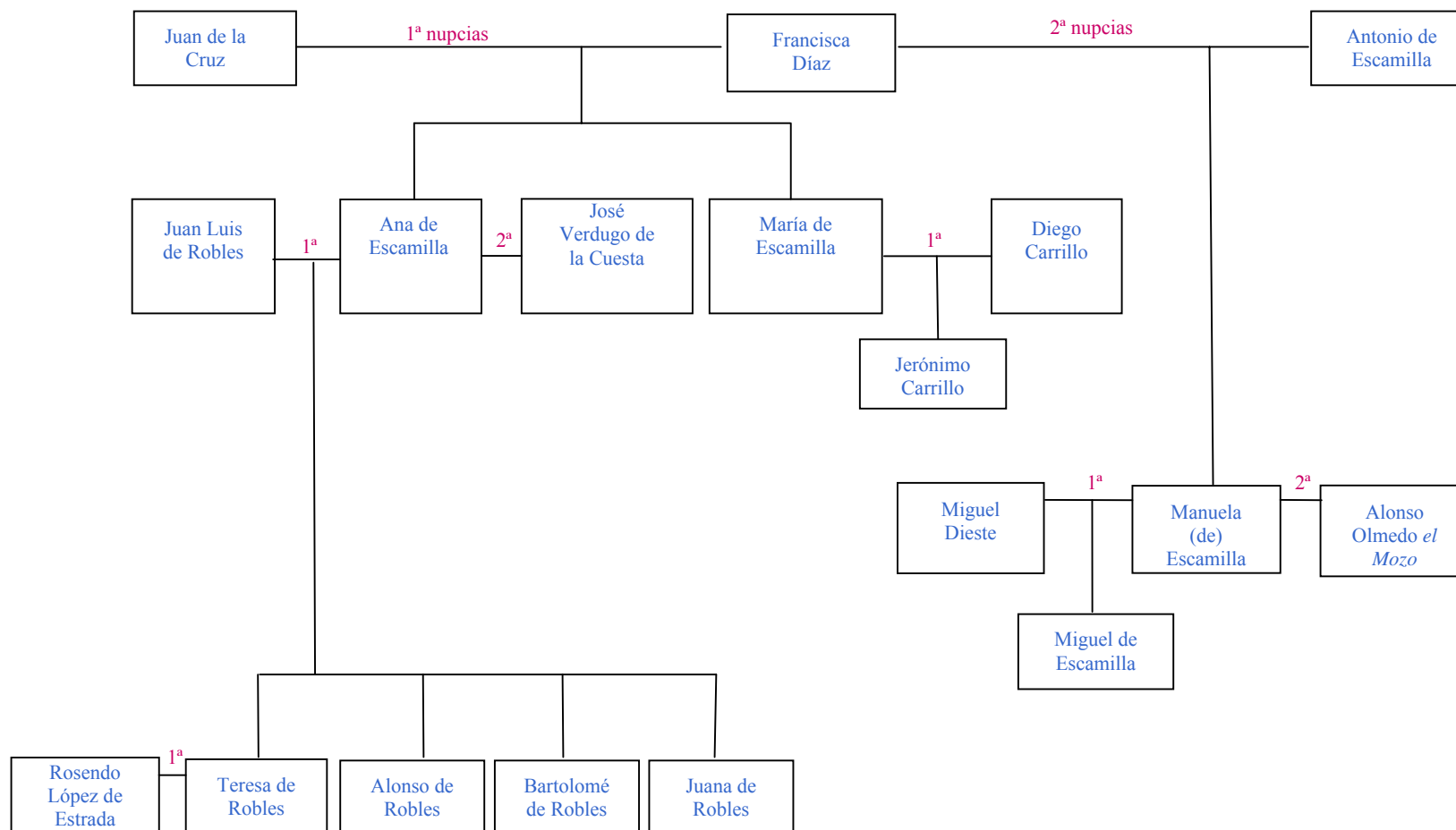
⁷⁷ Cotarelo, confirmando el dato ofrecido por la *Genealogía*, afirma que Antonio de Escamilla se apellidaba en realidad Vázquez, y explica que adoptó el apellido Escamilla por haber hecho muy bien un personaje teatral de este nombre, probablemente el de Pero Vázquez de Escamilla, celebre valentón andaluz de una comedia, hoy perdida, de don Francisco de Quevedo. La propia hija natural de Antonio, Manuela (de) Escamilla, aparece de hecho en algunos documentos de la época mencionada con el apellido Vázquez, como, por ejemplo, en la partida de bautizo de su hijo Alonso Anacleto Jerónimo, fechada en Madrid en 1668, partida que el propio Cotarelo transcribió (CM1, 180 nota 1).

⁷⁸ En la *Genealogía* se afirma que Manuela “tuvo [...] vn hijo fuera del matrimonio cuió padre hera Alonso de Olmedo, y se llama como su padre” (G, 561). En realidad, parece que Manuela se casó con Alonso de Olmedo, ya que en la partida de bautizo de su hijo figura claramente como “legítima mujer” de este actor (CM1, 180 nota 1).

Manuela se casó en secreto con don Francisco Antonio Monteser quien, según refiere la *Genealogía*, era “mui conozido en la Corte y extimado por sus poesias y grande discrezion”, y con quien tuvo una hija, doña Teresa Monteser (G, 421-22), que tampoco parece haberse dedicado al teatro.

Veamos más claramente el árbol genealógico de la familia de Antonio de Escamilla, en la que sólo indicamos los miembros de la saga de la primera y segunda generación (hijas y nietos) que se dedicaron al oficio teatral:

Árbol genealógico de la familia de Antonio de Escamilla*



*En este esquema se indican los miembros de la primera generación (hijas) y de la segunda generación (nietos) del actor y *autor* Antonio de Escamilla que se dedicaron al oficio teatral.

Analizando las trayectorias de las hijastras y de la hija de Antonio de Escamilla, notamos cómo recorrieron el mismo camino que otras muchas actrices procedentes del mundo teatral. Es decir, que trabajaron en las compañías en las que era contratado el padre hasta que éste se convirtió en *autor* de comedias, para luego trabajar en su compañía una vez el padre pudo dirigir su propia agrupación. Asimismo, las hijastras de Antonio (Ana y María) al casarse siguieron, ahora con sus respectivos maridos, en la compañía del padrastro durante algunos o muchos años.

Así, por ejemplo, sabemos que Ana representó con el padrastro, cuando aún era actor, desde 1645 (PP, II, 133-34), es decir, desde que tenemos constancia de su actividad en escena, y hasta probablemente 1660, año en el que la actriz aparece casada con Juan Luis de Robles (F, XXXVI, 516), con quien la vemos representar en varios pueblos del alrededor de Toledo y Guadalajara (F, XXXVI, 529), sin poderla vincular a una compañía determinada, que debía de ser la del padrastro, puesto que en ese mismo año de 1660 Antonio de Escamilla se convirtió en *autor* de comedias (VM, 178). Ana, por lo tanto, una vez casada, y tal como hicieron muchas actrices hijas de *autores*, continuó en la compañía del padrastro, a la que se incorporaría también su cónyuge que, de hecho, figura como cobrador de dicha agrupación en 1664 y 1665 (PP, 302; SV5, 185). Los tres trabajaron juntos por lo menos hasta 1671, fecha hasta la que podemos documentar la presencia de Juan Luis de Robles en la compañía del suegro en calidad de cobrador (PP, 323). Después de 1674, última fecha que de su actividad se conserva, Juan de Robles debió de fallecer⁷⁹ y esto dio paso a que su viuda se casara con otro profesional del teatro, el actor y *autor* José Verdugo, aunque la boda no se celebraría hasta después de 1681, fecha en la que falleció la anterior mujer de este *autor*, la actriz Dorotea Hermoso (G, 431). A pesar de ser en esas fechas *autor* de comedias, José Verdugo, al igual que el primer esposo de Ana, una vez casado con la actriz, también fue incorporado a la compañía del suegro, en la que, de hecho, se le documenta formando parte, en 1686, en calidad de gracioso (G, 199).

El mismo camino lo recorrió la hermana de Ana, María, a quien encontramos representando con el padrastro, actor, desde 1650 (PP, II, 143-44). En 1653 María se casó con Diego Carrillo (AC, 100). Ya que tanto éste como su suegro Antonio eran actores en esas fechas, ambos siguieron, junto con María, en una misma agrupación y, de hecho, se les documenta representando desde 1655 hasta 1657 como miembros de la compañía de Francisco García *el Pupilo* (PP, II, 163-70). Los tres siguieron juntos en 1658 como miembros de la agrupación de Pedro de la Rosa (F, XXVI, 461) y en 1659 como miembros

⁷⁹ En una orden fechada en Madrid el 26 de febrero de 1677 se deja constancia de que en esa fecha ya había fallecido (SV5, 322).

de la de Sebastián de Prado (PP, 260-61), agrupación esta última que abandonarían en 1660. Sebastián de Prado se dirigiría con su compañía a París, mientras que Antonio de Escamilla se quedaría, acompañado por María (y probablemente por su cónyuge) en Madrid (CM1, 15) asentando su propia agrupación. Así pues, al igual que sus anteriores yernos, también Diego Carrillo, al casarse con María de Escamilla siguió al suegro en las diferentes agrupaciones que les contrataban, siendo incorporado a la del suegro cuando éste asumió la dirección de su propia compañía, tal como se documenta claramente en 1663 (PP, 296-97). María de Escamilla y Diego Carrillo formarían parte de la compañía dirigida por Antonio de Escamilla por lo menos hasta 1667 (G, 420), fecha después de la cual se les documenta trabajando en otras agrupaciones (G, 388, 420; AP1, 300), y a la que volverían a incorporarse sólo años más tarde, en 1672 (SV5, 232-33) y en 1675 (SV5, 285-86).

Idéntico camino recorrió la hija natural de Antonio, Manuela (de) Escamilla, la más “fiel” de las hijas, a la que encontramos trabajando con el padre desde su más temprana edad, con tan sólo seis años, hasta las últimas apariciones del padre en escena, y la única en heredar de manera completa el legado profesional paterno (fue graciosa y *autora* de comedias). También Manuela, como las dos hermanastras, siguió al padre cuando éste era actor en las diferentes agrupaciones que le contrataban (y, por tanto, coincidiendo con las hermanastras en las mismas agrupaciones), y formando parte de la compañía paterna cuando su progenitor llegó a convertirse en *autor* de comedias.

Manuela (de) Escamilla nació en Monforte de Lemos (Lugo) el 20 de mayo de 1648, según consta en el testimonio recogido en la *Genealogía* (G, 562). Tenía, por lo tanto, alrededor de seis años en enero de 1654, fecha en la que se la documenta por primera vez como miembro activo de una compañía de profesionales de la escena. Dicha compañía era la de Pedro de la Rosa, el cual, en esa fecha, y estando en Madrid, firmaba varios conciertos con diferentes actores para asentar su nueva agrupación hasta Carnaval del año siguiente. Entre los actores contratados figuraban Antonio de Escamilla y su hija Manuela, él para representar graciosos y ella para las terceras damas (PP, II, 154)⁸⁰. Manuela y su padre seguirían juntos al año siguiente, en 1655, cuando Antonio de Escamilla se comprometía en su nombre y en el de su hija para formar parte de la compañía de Francisco García *el Pupilo*. Antonio era contratado especialmente para “representar la parte de la graciosidad”, y su hija Manuela para “representar las terceras damas de la graciosidad” (F, XXXVI, 408-09). Como

⁸⁰ Se confirmaría así, de alguna forma, el dato recogido en la propia *Genealogía*, según el cual Manuela debutó desde temprana edad: “Salio a las tablas de edad de siete años [*sic*] haciendo terceras damas, sin [*sic*, ¿por «en»?] sainetes, fuera de Madrid. Despues entró en Madrid con su padre haziendo los Juan Ranillas” (G, 421).

hicieron María y Ana, también Manuela seguiría al padre en las diferentes agrupaciones que lo contrataban. Así, también ella, como sus hermanastras, trabajaría en la agrupación de Francisco García hasta 1657 (F, XXXVI, 423-24), en la de Pedro de la Rosa en 1658 (F, XXVI, 461) y en la de Sebastián de Prado en 1659, compañías estas dos últimas a las que se incorporaría también Miguel (de) Pavía como cónyuge de Manuela (PP, 260-61; SV5, 135). En 1660, como se ha dicho, Antonio de Escamilla asentó su agrupación y Manuela que ya debía de ser viuda en esa fecha⁸¹, tenía un motivo más para quedarse con el padre (CM1, 15) e incorporarse a su nueva agrupación, tal como figura en 1661 en calidad de tercera dama (PP, 282), año en el que ya podemos documentar, en la misma agrupación, la presencia de Alonso de Olmedo (PP, 282), es decir, el actor que sólo en 1668 constaría como esposo de Manuela. Así que, como decíamos, Manuela seguiría representando en la compañía paterna durante esos años (PP, 292, 96-97, 302), mientras que en 1668 Alonso de Olmedo se incorporaría a ella como un miembro más de la saga y, al igual que los demás yernos de Escamilla, trabajaría varios años en la compañía de su suegro, precisamente hasta 1672, es decir, hasta que Antonio de Escamilla se mantuvo en la dirección de la que era considerada en esas fechas “a melhor das [compañías] que assistem na corte de Madrid” (BR, 867-68)⁸². Perdió la dirección de su agrupación durante dos años, período en el que una vez más sería acompañado por su hija Manuela y su yerno, Alonso de Olmedo, para representar en diferentes agrupaciones (SV5, 253, 268-69, 277-81). En 1675 Antonio de Escamilla volvería nuevamente al frente de su compañía (SV5, 292), cuya dirección mantendría hasta 1679, y con él volverían a trabajar Manuela y su yerno (SV5, 285-86, 322); este último le seguiría hasta 1682 año de su fallecimiento (G, 424, 161). Manuela, viuda una segunda vez, continuaría en la agrupación paterna, en la que se la documenta trabajando hasta septiembre de 1690, fecha después de la cual su padre probablemente falleció, como induce a pensar la ausencia de datos que podemos constatar en su biografía con posterioridad a esa fecha. Es probable que en un momento determinado Manuela compartiera con el padre la dirección de su compañía, como parecen sugerir las noticias que la refieren al mismo tiempo como *autora* de comedias y como actriz de la agrupación paterna. Así que es más que probable que cuando se la menciona como *autora* en 1683 (G, 170), en 1685 y 1686 en Valencia (JM2,

⁸¹ El autor de la *Genealogía* afirmó que Miguel Dieste “solo vivio casado año y medio” (G, 362, 421). La primera noticia que lo documenta como marido de Manuela es del 25 de febrero de 1659 (SV5, 135), así que hay que pensar que cuando Antonio de Escamilla asentó su compañía en marzo de 1660 (F, XXXVI, 523) ya debía de haber fallecido. Esta suposición se vería confirmada por el hecho de que posteriormente a ese año de 1659 no se conservan más datos sobre él.

⁸² Tal como se indicaba en una resolución de la Mesa de la Misericordia del Hospital de Lisboa, en la cual se dejaba constancia de que las autoridades del Patio de las Arcas de la ciudad intentaron contratar a la compañía de este *autor* en 1672, aunque al final no lo consiguieron (BR, 867-68).

333-34) y en 1689 en Cádiz (G, 420-21), realmente Manuela ejerciera como apoderada del padre, cuya compañía se encontraba en las mismas fechas en estos mismos lugares. En 1690 padre e hija debieron de continuar compartiendo la dirección de la compañía, ya que tenemos constancia de que la compañía de Antonio de Escamilla estaba en Cádiz en septiembre de ese año, según consta en la declaración firmada por el propio Escamilla e incluida en la portada de la copia manuscrita de la comedia titulada *Pedro de Urdemalas* (PM, 394, nº 2550), comedia que, según se indica al final de la misma, parece “se escribió, y es sola de Manuela de Escamilla” y que probablemente perteneció a la saga teatral de los Escamilla, como inducen a pensar las indicaciones presentes en la misma. Si, de hecho, en 1690 esta comedia estaba en posesión de Antonio de Escamilla, que la ponía en escena⁸³, otras indicaciones nos permiten saber que en la puesta en escena de esta obra participaron, de diversa forma y en diversos momentos, algunos de los miembros de la saga asentada por este *autor*. Así, al final de la primera jornada de la copia manuscrita se indica que: “La trasladó Bartolomé de Robles para la S[eño]ra. Manuela de Escamilla que la estrenó”. Y en la última hoja de la segunda jornada: “Se hizo en casa del gobernador el día 6 de Setiembre de 1690 y dió 300 reales de particular. Miguel de Escamilla” (PM, 394, nº 2550). Bartolomé de Robles era, como se ha dicho, el sobrino de Manuela, siendo el hijo de su hermanastra Ana, mientras que Miguel de Escamilla era el propio hijo de Manuela.

Estos datos nos restituyen, además de los aportados, la idea de la familia Escamilla como saga teatral en la que en una misma compañía dirigida por el *pater familias*, entraron a formar parte en un momento dado todos los miembros de la saga que se dedicaron al oficio teatral, es decir, las hijas del *autor* con sus respectivos cónyuges e hijos.

La imagen de la familia Escamilla como saga dedicada al oficio teatral en la que, por lo tanto, los descendientes heredan el oficio y perpetúan la especialidad dramática de sus antecesores, aparece más clara si alargamos nuestra mirada a los miembros más jóvenes de la saga y, en particular, dado que el objeto de nuestro estudio son las actrices, si examinamos las trayectorias de los miembros femeninos más jóvenes de la misma, es decir, a las nietas de Antonio de Escamilla, que empezaron su actividad cuando aún el abuelo estaba en activo en la profesión⁸⁴. Es el caso, por ejemplo, de su nieta Teresa de Robles. El análisis de su

⁸³ En la portada de dicha copia se incluye una declaración firmada por Antonio de Escamilla, en cuya fecha se hace constar: “En Cádiz á 3 de septiembre de 1690, hubo de entrada de 787 reales”.

⁸⁴ Aunque Manuela también tuvo una hija, doña Teresa de Monteser, no parece que ésta se dedicara al oficio teatral, ni se conservan datos en este sentido. Juana de Robles, que era también nieta de Antonio de Escamilla, ya que era hija de Ana de Escamilla y de Juan de Robles, aunque se dedicó al oficio teatral parece que desempeñó su actividad en fechas más tardías, cuando su abuelo ya había fallecido. La primera noticia de su actividad que podemos fechar es de 1694, año en el que forma parte de la compañía de Miguel de Castro (G, 466) y fecha en la que, como se ha dicho, su abuelo ya debía de haber fallecido.

trayectoria no sólo muestra que se incorporó como miembro activo a la compañía del abuelo, tal como hicieron las propias hijas del *autor*, sino que heredó, al igual que su hija Manuela, su misma especialidad dramática.

Teresa de Robles era probablemente la hija mayor de Ana de Escamilla y Juan Luis de Robles (como inducen a pensar las noticias más tempranas que de su actividad se conservan cotejadas con las de su hermana Juana), lo que le permitió trabajar más tiempo con sus padres naturales y por lo tanto, ya que éstos formaron parte de la compañía de Antonio de Escamilla, formarse e iniciarse en el oficio en la agrupación del abuelo, trabajando a la vez con sus tíos, en particular con Manuela (de) Escamilla, casi su coetánea, con la que se disputó los papeles de tercera dama, como confirma el estudio que sobre la trayectoria de esta actriz ha realizado Catalina Buezo⁸⁵.

De hecho, la primera noticia que tenemos de su actuación data de 1663, cuando Teresa figura en la lista de actores de la mojiganga de Francisco de Avellaneda *El titeretier*, representada en Palacio el Martes de Carnaval de ese año para divertir al Rey. En esta pieza cortesana participaban también su abuelo Antonio, que hacía el papel de alcalde y su tía Manuela, que hacía el de titiritero francés, mientras que Teresa, junto a otras actrices, salía disfrazada de loca⁸⁶. Volvemos a encontrarlos juntos en 1668 en la escenificación de la mojiganga *La manzana* del que será el marido de Manuela de Escamilla, don Francisco Antonio de Monteser. Buezo cree que el hecho de que en esta pieza Teresa actuara de alcalde burlesco, es decir, con la función de gracioso, supone que la actriz tenía al menos dieciocho años y, por tanto, era casi de la edad de su tía Manuela, que en esa fecha tenía veinte. Su presencia y actuación en la compañía del abuelo continuaría con los años, y con dicha agrupación pudo contar cuando se quedó huérfana del padre, y como miembro de ella se la documenta, de hecho, desde 1675 hasta 1678 (SV5, 292, 322; PP, 347, 351). Cuando al año siguiente su abuelo perdió la dirección de su compañía, Teresa, ya casada en aquel entonces con el actor Rosendo López de Estrada (SV5, 341), siguió al abuelo, acompañada por el cónyuge, para representar juntos en diferentes compañías, es decir, emuló los pasos que en aquellas mismas fechas daba su tía Manuela, acompañada a su vez por su cónyuge (F, I, 81, 89, 238-39, 110).

Sólo en 1683 después de estar “algun tiempo retirada en Valencia” (G, 495), Teresa volvió a formar parte, junto con su cónyuge, de la agrupación dirigida por su abuelo y

⁸⁵ “Mujer y desgobierno en el teatro breve del siglo XVII: el legado de Juan Rana en Teresa de Robles, alcalde gracioso y ‘autora’ de comedias”, en A. Ruiz Sola (coord.), *Teatro y poder. VI y VII Jornadas del Teatro*, Burgos, Universidad de Burgos, 1998, pp. 107-19.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 111.

Manuel Vallejo (G, 495). Su colaboración con la agrupación familiar se mantuvo hasta 1686, es decir, hasta que su cónyuge asentó su propia agrupación (F, V, 187), en la que Teresa desempeñaba los papeles de tercera dama (Ru, 266), papel que desempeñaría en su propia agrupación que dirigiría desde 1699 hasta 1702 (G, 495; F, XXIX, 204), fecha en la que fallecido su esposo, pasó a trabajar, siempre en el papel de tercera, en la compañía de Gregorio Antonio (G, 246, 495).

El caso de Teresa de Robles, así como el de las anteriores actrices analizadas, nos permite hacer algunas consideraciones sobre los primeros años de actividad de estas hijas de profesionales de la escena cuyos predecesores destacaron en el oficio como actores o como *autores* de comedias. El análisis de las trayectorias de estas actrices “hijas de la comedia” permite observar, en primer lugar, la importancia que dentro del oficio teatral tuvo la familia de origen como lugar de perpetuación del oficio y como cantera formativa de sus jóvenes miembros. El papel que, en este sentido, desempeñó la familia teatral en la época se reveló decisivo, junto con los condicionantes derivados de la legislación en materia teatral, para que se creasen verdaderas sagas teatrales que a lo largo del siglo XVII se dedicaron al desempeño de esta actividad.

Otro aspecto que merece destacarse es la dependencia legal que en el desempeño del oficio tuvieron dichas actrices de alguna figura familiar (fuera ésta el padre, la madre, el tutor o el cónyuge). Si es cierto que había toda una legislación que en materia teatral vinculaba a la mujer a la figura paterna o conyugal, también es cierto que los datos que hemos aportado parecen indicar, a su vez, que el desempeño del oficio por parte de las “hijas de la comedia” no estuvo condicionado solamente por la normativa teatral. De hecho, como hemos ido comentando en las páginas anteriores, se ha observado que las hijas de actores, así como las hijas de *autores* de comedias, empezaban a actuar amparadas por su padre (o padres) siguiéndole en las mismas compañías en las que él era contratado, en caso de ser actor, o trabajando en su misma agrupación, en caso de ser él el director oficial de la misma. En la mayoría de los casos la vinculación con el padre sólo se interrumpía en caso de fallecer éste o por su alejamiento del escenario, lo que determinaba que la actriz tuviera a su alcance dos posibles vías para mantenerse en el oficio: contar con el apoyo y amparo de la madre (o, en su lugar, de algún familiar) o contraer matrimonio. Lo que estos datos parecen sugerir es que las actrices menores de edad y solteras actuaron junto con los padres por razones relacionadas con aspectos prácticos, además de en consonancia con lo que establecía la ley. Es decir, las actrices trabajaban con el padre/s y en su compañía o en la compañía familiar (por ejemplo, la asentada por los cuñados o los hermanos mayores, en caso de fallecer el

padre) porque razones de conveniencia las vinculaban a dichas figuras o compañías, sobre todo si consideramos que sus familiares eran profesionales de la escena o regentaban compañías oficiales o prestigiosas, lo que se traducía *de facto* en mayor posibilidad de trabajo y de trabajo continuado, algo importante sobre todo durante los que eran sus primeros años en la profesión. Esto justificaría, según creemos, los escasos casos con los que contamos de actrices “hijas de la comedia” que actuaran con independencia o con una independencia prolongada de la compañía familiar, sobre todo cuando ya eran mayores de edad y solteras y, por lo tanto, podían contar con aquella autonomía legal que les permitía ser independientes profesionalmente. Es éste, entre otros, el caso de las actrices hermanas Beatriz y Damiana López, las cuales no llegaron a contraer matrimonio, pero una vez huérfanas de padre desempeñaron casi exclusivamente su carrera como miembros de las compañías asentadas por sus hermanos Adrián (G, 392, 428, 431) y Fulgencio López (FM, 102). Las mismas razones de conveniencia explicarían también por qué muchas de las actrices que se habían quedado viudas o se habían separado de sus respectivos cónyuges y que, por lo tanto, también eran autónomas legalmente, al contar con una familia (o familiar) en el oficio prefiriesen continuar con ella, como han mostrado, entre otros, los casos de Manuela (de) Escamilla o de Teresa Fernández (Navarro). De manera que la vinculación de las “hijas de la comedia” a las figuras familiares (o a la agrupación familiar) parece depender, además de la normativa en materia teatral, también de razones de seguridad personal y económica y, por lo tanto, profesionales.

Razones prácticas, pues, determinan la vinculación de una actriz a la figura familiar, figura que se convierte en necesaria en aquellos casos en los que la actriz esté desamparada económica y personalmente (viuda y huérfana) y no pueda mantenerse por sí sola en la profesión, y que se hace oportuna en aquellos casos en los que la actriz necesite mantenerse en el oficio y mantener en él cierta posición. El matrimonio, pues, en el caso de actrices hijas de actores y *autores* señalados, parece responder a estos mismos mecanismos antes apuntados. Dichas actrices, de hecho, solían contraer matrimonio generalmente tras perder la protección, económica y personal, que en el oficio les ofrecía su padre (o el último progenitor con el que podían contar). Sin embargo, si llegaban a contraer matrimonio cuando el padre todavía estaba en activo en la profesión, su vinculación al padre actor o a la compañía paterna (*autor*) dependía del papel y prestigio que tenía su futuro cónyuge. Algo que no sorprende si consideramos que en la época la mayoría de los matrimonios eran uniones económicas o dictadas por los intereses de los contrayentes y sus familias, así que también en el oficio teatral eran dichos intereses los que, en última instancia, podían

determinar algunos casamientos, sobre todo los de miembros de familias teatrales notorias, como bien refleja la escritura firmada entre los *autores* Juan de Morales Medrano y su yerno Antonio de Prado, en ocasión del matrimonio de este último, o como claramente se establecía en las capitulaciones matrimoniales firmadas en ocasión del matrimonio entre la actriz Francisca (de) Manso y su esposo, el *autor* Antonio Ramos de Villegas. En ambos casos queda claro que las partes interesadas, sobre todo los padres de la esposa, aprovechan el negocio que suponía el matrimonio de su hija con un *autor* de comedias afamado.

La actriz, pues, dependiendo de con quién contraía matrimonio, podía continuar junto con el cónyuge y los padres en una misma agrupación o desvincularse de ellos y seguir con el marido en otra compañía, dirigida o no por este último. En cualquiera de los dos casos, la actriz vería asegurado su trabajo y en muchas ocasiones también la asignación de determinados papeles que podía desempeñar a lo largo de toda su carrera, como muestran las trayectorias de algunas actrices hijas o esposas de un *autor* de comedias, y como ha mostrado la trayectoria de la propia Manuela (de) Escamilla. En todo caso, la familia originaria de la actriz o la nueva que llegaría a formar casándose representaría indudablemente, y más allá de lo dictado por los decretos, un referente fundamental para que muchas mujeres de la época pudiesen mantenerse en el oficio teatral y vivir de él.

2.2.2.3. La tradición familiar actoral y el legado de una especialidad dramática

Hemos señalado la importancia que la familia tenía para los actores profesionales en general, y en concreto para las actrices, que ocupan nuestra atención en el presente trabajo. La familia, sobre todo en los casos de actores y *autores* señalados, constituía en la práctica, como se ha visto, no sólo el trampolín idóneo para lanzarse al desempeño del oficio, sino un verdadero taller de formación, como ocurría en otros oficios de la época. No es fácil mostrar, por la falta de datos explícitos, en qué sentido y de qué manera ello imponía el aprendizaje de una técnica y la transmisión de una experiencia de oficio. La falta de datos objetivos (libros de memorias sobre el oficio, manuales de aprendizajes, autobiografías de actores, etc.) hace que el camino de la reconstrucción de esta parcela del teatro clásico español sea complejo, aunque pueda llegar a dar importantes frutos, como ha puesto de relieve Evangelina Rodríguez Cuadros⁸⁷.

En este sentido, aunque también indirectamente, el legado de una especialidad dramática de padres a hijos apuntala esa imagen que hemos pretendido evocar de la familia como taller de aprendizaje para muchos actores y actrices que no sólo aprendieron y se iniciaron en sus primeros pasos en el teatro con sus padres y familiares, sino que en ocasiones aprendieron de ellos la ejecución de determinados tipos de papeles, en los que acabarían especializándose.

Un ejemplo significativo en este sentido lo ofrece la misma saga de los Escamilla, cuya importancia va más allá de la de ser una simple representación del entramado que podía generarse cuando hijos naturales, políticos y otros familiares coincidían en una misma agrupación. La saga generada por Antonio de Escamilla no es, de hecho, solamente un ejemplo significativo de transmisión del oficio teatral de padres a hijos (hijas en este caso), sino sobre todo un ejemplo ilustrativo de perpetuación, en el ámbito del mismo oficio, de unas mismas especialidades dramáticas.

A este propósito y partiendo del análisis de la trayectoria de Teresa de Robles, nieta, como se ha dicho, de Antonio de Escamilla, Buezo⁸⁸ ha ilustrado de qué manera el patriarca de la saga, Antonio de Escamilla, transmitió la especialidad dramática del “gracioso” a su hija Manuela y a su nieta Teresa. Según la estudiosa, Antonio de Escamilla había heredado su saber y su especialidad dramática de Cosme Pérez, que, como es sabido, era el gracioso

⁸⁷ *La técnica del actor español en el Barroco, op. cit.*

⁸⁸ “Mujer y desgobierno en el teatro breve del siglo XVII: el legado de Juan Rana en Teresa de Robles, alcalde gracioso y ‘autora’ de comedias”, art. cit., pp. 107-19.

más afamado de la época y se distinguía en particular representando el papel de “Juan Rana”. Buezo afirma que en la época “era frecuente que los hijos de graciosos afamados lo fueran”, pero Cosme Pérez, como apunta la misma estudiosa, no tuvo descendencia masculina y su hija María (Francisca), como hemos señalado, no salió a las tablas, mientras que su sobrina Bárbara (de) Coronel prefirió otros tipos de papeles⁸⁹. Por lo tanto, según demuestra la estudiosa, Cosme Pérez transmitió su saber a Antonio de Escamilla el cual, de hecho, declaró de forma explícita ser el heredero de “Juan Rana” en el entremés *El triunfo de Juan Rana* de Calderón de la Barca. Sin embargo, tampoco Antonio de Escamilla contó con una descendencia masculina y, por lo tanto, transmitió su magisterio a su hija Manuela y a su nieta Teresa. Pero Manuela recogió sólo en parte el legado de “Juan Rana” transmitido por su padre, representando, de hecho, desde pequeña los “Juan Ranillas”, es decir, representando el personaje de “Juan Ranilla” infantil que alternaba con la figura del gracioso representada por Cosme Pérez o por su padre⁹⁰. Su nieta Teresa, que se formó y se inició desde joven en la compañía del abuelo, recogió totalmente el legado de su abuelo, heredando, tal como demuestra Buezo, “la tradición del gracioso entremesil, que partiendo por Juan Rana, pasa por Antonio de Escamilla” y especializándose en particular en el papel de alcalde burlesco en las mojigangas dramáticas del último tercio del siglo XVII⁹¹.

Además del papel del gracioso, Manuela y Teresa estaban unidas por otra especialidad estrictamente relacionada y funcional al desempeño de las piezas breves, la música, cuyo desempeño era confiado normalmente a la tercera dama, según explica la misma Buezo:

Si al gracioso de la comedia, normalmente criado del galán, le correspondía en el teatro breve la función de alcalde gracioso entremesil, la tercera dama por lo general era la encargada de los papeles musicales, con predominio de lo cantado y de lo bailado. En el género de la mojiganga dramática coincide el rol del alcalde gracioso con el del personaje que organiza las danzas y destaca por sus dotes musicales, por lo

⁸⁹ *Ibidem*, p. 114.

⁹⁰ *Ibidem*, pp. 110-14. Sobre los niños en el teatro y, en particular, sobre la participación de Manuela (de) Escamilla, niña, en alguna pieza breve haciendo de “Juan Ranilla”, remito al artículo de la propia Buezo, “El niño en el teatro cómico breve del siglo XVII”, en I. Arellano, M. C. Pinillos, F. Serralta y M. Vitse (eds.), *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Toulouse, 1993)*, Navarra, Griso-Lemso, 1996, 3 vols., t. II, pp. 97-107.

⁹¹ C. Buezo, “Mujer y desgobierno en el teatro breve del siglo XVII: el legado de Juan Rana en Teresa de Robles, alcalde gracioso y ‘autora’ de comedias”, art. cit., p. 119.

que lo más normal sería que, si este papel lo ejecutaba una mujer, lo hiciera la tercera dama de la comedia⁹².

El desempeño por parte de la tercera dama del papel del gracioso y su participación en piezas teatrales breves, así como la atribución a dicha actriz de las habilidades musicales, se ve confirmada por muchos contratos de actrices de la época. Así lo ratifica, entre otros, el contrato firmado en Zaragoza en 1673 por la actriz María Antonia Jalón con el *autor* Jerónimo de Sandoval, en el que se dejaba constancia de que dicha actriz se comprometía a representar en la agrupación de este *autor*, desde el Miércoles de Ceniza de ese año hasta el Martes de Carnaval de 1674, “los papeles de tercera dama de representado, las primeras partes de sainetes y música” (GH, 230, 174). Asimismo nos parece interesante el papel de música asignado en 1658 a la actriz Isabel (de) Vivas que, de hecho, era una tercera dama. Así lo constatamos por una certificación notarial de ese año, en la que se refiere que José Jiménez, que era el músico oficial de la compañía de Esteban Núñez, se encontraba enfermo en cama y dado que en dicha agrupación no había otro músico que pudiese sustituirle, el *autor* tomó como música a Isabel (de) Vivas, que era la tercera dama de la compañía de Francisco de la Calle, para que de esta forma su compañía pudiese representar la obra *El Sol de Prado* ante Sus Majestades (F, IV, 80, 86, 227). Otros documentos ratifican el desempeño por parte de la tercera dama del papel del gracioso y a la vez la posesión, por parte de esta actriz, de habilidades musicales. Un ejemplo en este sentido es el aducido por Davis, que se refiere al contrato, fechado en 1645, por el que Bernarda Manuela (Velázquez), apodada *la Grifona*, se comprometía a “representar terzeros papeles de la graciosidad y la graciosidad en los bayles y entremeses, cantar y vailar” en la compañía de Pedro de Ascanio (F, CXVI).

En el papel de tercera dama parecen haberse distinguido en sus trayectorias tanto Manuela (de) Escamilla como su sobrina Teresa de Robles. La copiosa información que sobre las mismas se conserva ratifica la asociación entre el papel de tercera dama que ellas ejercieron con las dotes musicales y cómicas que se les atribuye, junto con su participación en piezas dramáticas breves. No es de extrañar, pues, que Manuela (de) Escamilla, que debutó haciendo terceras damas en sainetes y que continuó con su padre dedicándose a los “Juan Ranillas”, fuera contratada en los primeros años de su carrera para trabajar como tercera dama (PP, II, 154) o para hacer “las terceras damas de la graciosidad” (F, XXXVI, 408-409). Papeles y habilidades que mantendría en toda su carrera, como se confirma en la

⁹² *Ibidem*, p. 113. Este dato es ratificado por Davis, según el cual algunas compañías de la época contaban con una especialista en la música y/o la graciosidad que solía tomar la primera parte en los bailes, entremeses y sainetes, y que ocupaba a menudo la posición de terceras damas en las compañías (F, XXXVI, CXVI).

Genealogía, cuando se traza este breve retrato de su trayectoria: “A sido celebre en la parte de terceras damas y aun en opinion de muchos parecio mui bien haziendo damas, en cuiu parte duro algunos años conseruando tamuien en hacer los sainetes, y entre las muchas auilidades que a tenido a sido la mas celebrada la de la musica” (G, 421). Asociación entre papel y especialidad que en la propia *Genealogía* se vuelve a confirmar en el caso de su sobrina Teresa con las siguientes palabras: “hizo terceras damas en que se a conservado siempre con mucho aplauso, y en particular por la musica” (G, 495).

Así que si es cierto que Antonio de Escamilla representó el referente familiar principal para la especialización dramática de “la graciosidad” de su hija Manuela, Teresa de Robles, además de tener este mismo referente familiar, y con el paralelo y contemporáneo ejemplo que le venía de su tía Manuela, pudo contar también con otros referentes familiares que se dedicaron a su misma especialidad dramática, entre ellos seguramente su padrastro, el actor José Verdugo, el cual, de hecho, desempeñó en su carrera como actor fundamentalmente papeles de gracioso (G, 199). Asimismo las dotes musicales que poseía Teresa encontraban un antecedente familiar seguramente por parte materna, es decir, por parte del abuelo materno, el músico Juan de la Cruz (G, 150), quien a su vez había transmitido dicha especialidad en mayor medida a su hija María de Escamilla (G, 420), la tía de Teresa, que además de música aparece mencionada en la documentación como tercera dama (PP, 296-97), lo que ratificaría, como decíamos, la asociación entre el desempeño de este papel y la posesión de las dotes musicales.

Por lo tanto, en Teresa de Robles confluyeron las dos especialidades dramáticas cultivadas por otros miembros de la familia: la música y la representación de los papeles cómicos. Es más, al igual que su tía Manuela, Teresa también heredaría otra habilidad típica de sus familiares más insignes, menos vinculada al oficio en cuanto arte y más relacionada con la gestión de la compañía como empresa: la capacidad de llevar la dirección de la compañía teatral, función que, como se ha dicho, parece compartió con el cónyuge o que hasta llegó a dirigir de forma autónoma. Para desempeñar esta función también tuvo referentes familiares importantes: su abuelo Antonio de Escamilla, el padrastro, José Verdugo, además del contemporáneo ejemplo que, una vez más, le ofrecía su tía Manuela y su cónyuge, Rosendo López de Estrada.

Así que si es cierto, como apuntábamos al comienzo de este apartado, que la familia en esa época funcionaba como lugar de formación y perpetuación de un oficio —teatral, en nuestro caso—, asimismo la familia funcionaba, a veces, como taller de especialización de ciertas habilidades vinculadas con el oficio heredado, lo que será típico de muchas sagas

teatrales de la época, algunos de cuyos miembros acabarían heredando y perpetuando, como en el caso de los Escamilla, las mismas especialidades dramáticas de sus antecesores.

La transmisión de unas habilidades (y especialidades dramáticas) de generación en generación se puede constatar también en el caso de otras actrices que contaron con un antecedente (de primera o segunda generación) en la comedia⁹³. Así, por ejemplo, si consideramos la especialidad musical, notamos que de entre las actrices que tenemos indexadas en el *Diccionario biográfico de actores* y que ejercieron a lo largo, o en algún momento, de su carrera, como músicas (94), constatamos como 17 de ellas contaron con antecedentes familiares —de primera generación (padres) o de segunda (abuelos) o hermanos— que ejercían la misma especialidad. Por lo tanto, es lógico suponer que dichas músicas se iniciaron en su especialidad (y oficio) gracias a ellos, aunque desgraciadamente tampoco en este caso resulte claro cómo se realizaba el aprendizaje⁹⁴.

Asimismo no es descabellado pensar que algunas actrices pudieran formarse junto con sus antecesores en las tareas de gestión y dirección de una compañía. De hecho, algunas de entre las 86 *autoras* de comedias que hemos podido documentar activas como tales en ese período, procedían del ámbito teatral. Estas *autoras*, además de ser actrices, ejercieron algún un momento de su carrera como directoras de su propia compañía o de la regentada oficialmente por el cónyuge, cuyo cargo asumieron temporalmente o definitivamente en muchas ocasiones al producirse el fallecimiento de aquél. Así que, aunque algunas de estas actrices se convirtieron en *autoras* sólo tras el fallecimiento del cónyuge, otras, sin embargo, habían contado con anterioridad con uno o varios antecedentes en el desempeño de esta misma función. De hecho, analizando las biografías de estas actrices-*autoras* de los Siglos de Oro, comprobamos que 24 de ellas resultan claramente descender, o ser familiares cercanas (hermanas, sobrinas, nietas) de un *autor* o *autora* de comedias⁹⁵.

Ser “hijo de la comedia” significaba, por lo tanto, en la época, no sólo heredar el mismo oficio desempeñado por los progenitores o familiares, sino perpetuar, en más de una

⁹³ Entre ellos señalamos aquí el caso de Manuela de Sierra, que además de ser actriz, tenía fama de escribir muy bien y “sacaua los papeles de las comedias” (G, 165), habilidades que seguramente había aprendido de su padre adoptivo, Bernardino de Sierra, conocido como *Triquitraque* que, de hecho, ejercía en la profesión como apuntador (G, 257). Sobre el tema de las copias que los actores sacaban de los textos teatrales, puede verse ahora, J. Badía Herrera, “Manuscritos teatrales de los Siglos de Oro: las copias de actores”, en *Líneas actuales de investigación literaria. Actas del I Congreso de la Asociación de Jóvenes Investigadores de la Literatura Hispánica (Valencia, 31 marzo-4 de abril de 2004)*, Valencia, Universitat de València, 2004, pp. 135-44.

⁹⁴ Se trata de las siguientes músicas: Catalina de Acosta (de los Reyes), Micaela y Ana de Andrade, Mariana (de) Borja, *la Borja*, Manuela y María de Escamilla, Luisa de Guevara, Manuela (de) Labaña, Ángela de León (San Román), Josefa y Luisa López (Sustaete), Josefa (Antonia) y Manuela Mazana, Teresa de Robles, María (de) Flores, Eulalia (de) Prado y *la Jorra*.

⁹⁵ Remito al Apéndice “Las *autoras* de comedias en los Siglos de Oro” en el que damos constancia de ello.

ocasión, aquellas mismas especialidades que habían consagrado a su antecesor en la escena, lo que determinaría a su vez el éxito o simplemente la supervivencia de muchas mujeres de aquel entonces, y representaría probablemente en la mayor parte de los casos la mayor o única herencia que sus antecesores pudieron dejarles.

APÉNDICE

EL ENTORNO SOCIAL DE LA ACTRIZ

APÉNDICE 1

ACTRICES DOCUMENTADAS CUYO ACCESO A LA PROFESIÓN SE PRODUJO DESDE FUERA DE LA PROFESIÓN*

Nombre y apellido de la actriz	Entorno social
Ana María, <i>la hija del lapidario</i>	Padre: probablemente lapidario
Andrade (Andrada), Ana de, <i>la Tinienta, la Tenienta, la Toledana, una de las Tres Gracias</i>	Hermano: teniente cura de una parroquia de Toledo
Andrade (Andrada) (y Neira), Feliciano de, <i>la Tinienta, la Tenienta, la Toledana, una de las Tres Gracias</i>	Hermano: teniente cura de una parroquia de Toledo
Andrade (Andrada), Micaela de, <i>la Tinienta, la Tenienta, la Toledana, una de las Tres Gracias</i>	Hermano: teniente cura de una parroquia de Toledo
Antonia María	Fue criada de actores
Arias, Manuela de	Fue criada de actores
Ayora (Ayola), María (de)	Criada o adoptada por actores
Baldira (Mateos, Salinas), Antonia	Padre: hornero
Barrios, Ana de, <i>la Napolitana</i>	Padre: arraez, madre lavandera Criada o adoptada por actores

* Se recogen en este Apéndice los nombres de todas aquellas actrices de las que no tenemos constancia documental de que procedieran familiarmente del mundo del teatro. De cada una de ellas indicamos el nombre de pila y apellido y, cuando lo conocemos, su entorno social, el oficio al que se dedicaban sus padres, alguno de sus familiares o las mismas actrices antes de que se dedicaran al oficio teatral de forma definitiva. Igualmente incluimos los nombres de aquellas actrices de las que la *Genealogía* nos da testimonio de que no procedían de una familia de actores, aunque sin dar detalles sobre su origen, y señalamos esta circunstancia con interrogantes (¿?) en el apartado correspondiente. Asimismo incluimos los nombres de aquellas actrices que sabemos fueron criadas o adoptadas por actores u otras personas antes de dedicarse al teatro, circunstancia esta última que indirectamente sugiere que procedían de un origen humilde, y que señalamos en el apartado relativo al entorno social, con los apelativos “criada o adoptada”, especificando “por actores” cuando se documenta claramente que profesionales del teatro se hicieron cargo de ellas.

Nombre y apellido de la actriz	Entorno social
(Bata), Bernarda Gertrudis	Fue dama cortesana
Bautista de León, Juana	Hermano: cirujano
Bella, Ángela (Eugenia) (de la)	Hermano: capellán de la Capilla Real de Granada
Burgos, Jerónima de, <i>Gerarda, doña Pandorga, la amiga del buen nombre</i>	Padre: pastelero
Candado (Candau, Zurita), Juliana (de)	Criada o adoptada por actores
Cruz, Isabel de la	Fue dama cortesana
Cruz, Josefa (Gabriela) de la	Criada o adoptada por actores
Engracia, Mariana (María), <i>la Valonera</i>	Madre: confeccionaba valonas
Enríquez, Juana	Fue criada de actores
Espinosa, Juana de	Cuñado: zapatero
Figueroa (Figueroa y Garcerán, Garcerán), Manuela de	Criada o adoptada por actores
Francisca Manuela	Fue dama cortesana
García, Casilda (María)	Hermano: colchero de Su Majestad y cobrador del arrendamiento
(Labraña), (María) (de) Esperanza	Criada o adoptada por actores
Laura, Fabiana (de)	Padre: doctor de medicina, madre de buen linaje, hija de un boticario

Nombre y apellido de la actriz	Entorno social
León, Mariana de, <i>la Mallorquina</i>	Padre: vendedor de aguas y mistelas, tuvo con su esposa una botillería Criada o adoptada por actores
(López), Francisca (María), <i>Guantes de ámbar</i>	Padre: criado mulato, madre lavandera Fue criada de actores
López (Chesa), Lucrecia	Criada o adoptada por actores
Luisa	Esclava
María Laura (María Teresa)	Criada o adoptada
María Teresa	Madre: “muger de cualidad en Galicia”, casada en primeras nupcias con un “Señor del Grajal” y en segundas con un “capitan reformado” (G, 563)
(Mendoza), Isabel (María) (de), <i>la Isabelina, la Isabelona</i>	Fue dama cortesana
Mesa, María (de la)	Fue criada de actores
Morales, Jerónima (de)	(¿?)
Navarro, María (Manuela)	(¿?)
Novena, María de la	Criada o adoptada por actores
Ortiz, Ángela, <i>Lúa</i>	Fue criada de actores
Pacheco, María (Teresa)	Fue criada de Palacio
Pinilla, María	Hija de familia muy noble y conocida

Nombre y apellido de la actriz	Entorno social
Piñola (de Alcalá), Isabel (Ana) (de)	Criada o adoptada por actores
Quiñones, María de, <i>la Mala</i>	(¿?)
Ramírez, Bernarda, <i>la Napolitana</i>	Padre: buhonero, madre criada Criada o adoptada por actores
Ramírez, María	Padre: buhonero, madre criada Criada o adoptada por actores
Reina, Eufrasia María (Ufrasia) (de) (la), (Hernández, Catalina)	Padre o padrastro: “corredero del Correo Mayor” (G, 421) Criada o adoptada por actores
Reyes, María de los	Criada o adoptada por actores
Río, Jerónima del (Avella, Jerónima)	Padre: capitán
Rosa, Ana (de) la	Padre: maestro de obras
Rosa, Ana de la	Padre: carpintero Criada o adoptada por actores
Rosa, Antonia (de) la	Padre: maestro de obras
Rosa, Josefa (de) la	Padre: maestro de obras
Ruiz, Rosolea	Criada o adoptada por actores
(Sánchez), Catalina (Francisca, Antonia), <i>la Mellada, la Viuda, la Catuja</i>	Fue criada de actores
Sierra, Manuela de	Criada o adoptada por actores
(Soto, León), María Antonia (de)	Fue moza de mesón

Nombre y apellido de la actriz	Entorno social
Tordesillas, Francisca de	Fue dama cortesana
Torres, Manuela de (María Manuela Rosa de Jesús)	Criada o adoptada
Velasco, Gracia de	Padre: arraez, madre lavandera Criada o adoptada por actores

APÉNDICE 2

LAS “HIJAS DE LA COMEDIA”*

Acosta (de los Reyes, Rueda, Sotomayor), Catalina de
Acuña, Manuela de
Aguado, María (de)
Alarcón, Ana de
Alarcón, Antonia (de)
Alarcón, Polonia de
Almendros (de la Paz), Isabel Eugenia (de)
(Almendros), María de la Paz
Álvarez, María
Álvarez, María
Anaya, María (Mariana) de
Andrada, Luisa de
Antonia Bernarda
Aragón, Sebastiana de
(Arias) de Peñafiel, Luisa
Arias (Peñafiel y Arias), Damiana (de)
Arteaga, Andrea de
Arteaga, Catalina de
Arteaga, Eugenia de
Arteaga, Francisca de
Arteaga (Artiaga), María (Mariquita, María Ana) de
Ayala, Josefa de
Ayala, María de la Paz
Ayuso, Feliciano (María) de
Balbín, María (de), *la Balbina*
Bañuelos, Juana
Berrio, Úrsula de
Bérriz (Balbín), Isabel (de)
Bezón (Bezón, Rojas) (y Zorrilla), Francisca (María) (de), *la Bezón, Bezón*
Blanco, Francisca, *la Ronquilla*
Blanco, Juana, *la Ronquilla*
Blanco, Manuela, *la Ronquilla*
Blanco, María, *la Ronquilla*
Borja, María (Manuela) de
Borja, Mariana de, *la Borja, la Plumilla*
(Bustamante, y), María de la O, *la de la Verruga*
Bustamante, Manuela (de), *la Mentirilla*
Caballero, Manuela, *la Rubia*
Caballero, Petronila
Cáceres, María Leonor de
Calderón, María

* Se recogen en este Apéndice los nombres (apellidos, nombres de pila, apodos y respectivas variantes) de aquellas actrices que se documenta con seguridad que procedían de la comedia, siendo hijas o familiares cercanas (hermanas menores, sobrinas, etc.) de profesionales del teatro.

Camacho (López), Bonifacio
(Camacho, López), Clara (María)
Candado (Candau), Antonia (María) (de)
Candado (Candau, Candao) María (de), *Maricandado*
Caro (Cano, de Morales, de la Cruz), Juana
Caro (Cano), Manuela
Carreras (de la Carrera), Isabel
Carrillo, Feliciano
Carrillo, María de la O
Castro, Ana de
Castro (Guzmán, de Castro y Guzmán), Bernarda de
Castro, Estefanía de
Castro, Feliciano de
Castro, Inés de (Inés María)
Castro, Isabel de
Castro, Isabel María de
Castro (y Salazar), Luciana (Lucía) de, *¿la Salazar?*
Castro, María de
Castro, Mariana de
Catalán, Antonia (Manuela)
Ceballos (Zaballos), María (de)
Cereceda (Ruiz), Eugenia (de)
Cisneros, Josefa de
Cisneros, Juana (María) de
Cisneros, María (de)
Cobalera, Ana de
Córdoba, María de
Córdoba (y de la Vega), María de, *Amarilis, la Gran Sultana*
Coronel, Bárbara (de), (Bárbara de los Santos)
Coronel, Jerónima (de)
Correa, Ana
Correa, Francisca
Cruz, Inés de la
Cruz, María de la
Cuero (Cusio), Ana
Cueva, Manuela de la
Díaz (Piñola, Diez y Piñola), Ana María (de)
Escamilla (de la Cruz), Ana de
Escamilla (de la Cruz), María de
Escamilla (Vázquez), Manuela (de)
Espinosa (Leal, Espinosa (y) Leal), Gertrudis (de)
Espinosa (Leal, Espinosa Leal), Luciana (de)
Esteban (Coloma), Catalina
Falcón (Falcón y de Acacio), Ana, *la Falcona*
Fernández Figueroa, María
Fernández (Verdugo), Ángela
Fernández, Antonia
Fernández, Francisca
Fernández, Francisca (de), *la Bohorques, la Borques*
Fernández, Jerónima

Fernández, Juana
Fernández (Hernández), Luisa
Fernández, María
Fernández (Bravo), Micaela
Fernández (Navarro), Teresa
Figueroa, Ana (Francisca) de
Figueroa, Antonia (Antonia Manuela)
Figueroa, Antonia de
Figueroa, Gabriela de
Flores, Jerónima (de)
Flores, María (de)
Fonseca, María de
Fornias, Josefa
Francisca de los Ángeles
Francisca María
Fresno, Ana del
Galindo, María Ana (Mariana)
Gálvez, Isabel de, *la Gálvez*
Gamarra, Bernarda
Garcés, Mariana (María) de
(García), Rufina (Justa), (Justa Rufina)
Gómez, Catalina
Góngora, Andrea de
Góngora, Isabel de, *la Góngora*
Granados (Aranda), María de
Guevara, Mariana de
Gumiel, María de
Gutiérrez, Juana
Hita (Pinelo), María de
Inestrosa, Ángela (Francisca) (de), *la Portuguesa*
Inestrosa, Beatriz (de), *la Portuguesa*
Infanta (Infante, Contreras), Antonia
Inza, Josefa
Jacinta María
Jacinto (de Salas), Manuela
Jiménez, María
Jorra, la
Josefa
Labaña, Manuela (de)
Laredo, María de
León (San Román), Ángela de
León, Lucía Ana (Luciana) de
León, María (Antonia) de
Lobaco (Frutos), Josefa (de)
Lobillo (Pérez), María, (Ana)
López, Beatriz
López, Damiana
López (de) (Sustaete), Francisca
López (Sustaete), Isabel
López, Jerónima

López (Sustaete), Josefa
López, Josefa, *la Hermosa, Pepa la Hermosa*
López (Sustaete), Luisa (Antonia)
López (Sustaete), Manuela
López, María (Manuela)
López (Sustaete), María (Mari)
López (Sustaete) (López de Varela, López y de Ortégón), Micaela
López, Micaela
López (del Corral), Paula (Paula María)
Luciana, *la Patata*
Madera, Feliciana
Manso (Torrada), Francisca (de)
María Bernarda (Bernarda María)
(Martínez de los Ríos), María Laurencia
Mazana (Manzana), Josefa (Antonia)
Mazana (Mazano), (Manuela, Antonia)
Mazana (y de Prado), Manuela (de)
Medina, Josefa (de)
Medina, María de
Medina, Paula de
Mejía, Luciana (Lucía Ana)
Méndez, Isabel
Mendoza, Juana de
Monroy, Francisca (Antonia) (de), *la Guacamaya*
Mora (Martínez), Mariana de
Morales, Ana de
Morales, Ignacia Antonia de, *la Guinda*
Morales, Josefa (de)
Morales, Leonor de
Morales, Manuela
Morales, María de
Morales, María de
Mosquera, Agustina (de)
Mudarra, Vicenta
Narváez, Francisca (María) (de), *la Napolitana*
Navarrete, María de
Navarro, Juana, *Juanilla la de Talavera*
Navarro, Rafaela
Navas, María (de)
Nieto, Josefa
Núñez (Guerra), María
Olivares (Avendaño), Mariana (María Ana) de
Olmedo, Jerónima de
Olmedo, Jerónima de
Olmedo, Juana de
Olmedo, Juana de
Olmedo, María de
Olmedo, Paula de
Ordás (Ordaz), Antonia (Francisca) de
Ortiz, Ana

Ortiz (de Ribera), Leonor
Ortiz (de Ribera), Micaela (Ana Micaela)
Osorio, Catalina (de)
Páez (de Sotomayor), Mariana
Pascual, Sabina
Pavía, Josefa (de)
Peñarroja, Margarita de
Pérez, María
Pérez, María (Francisca)
Pinelo (de Hita, de Rodríguez), Margarita (Juana)
Prado, Eulalia (de)
Prado, María de
Prado, Mariana de
Quiñones, Hipólita (María de)
Quirante (la Bella), Jerónima
Reinoso (Pérez), Cecilia (de)
Reinoso, Isabel
Reinoso, Luisa de
Reinoso, Manuela
Reinoso, María de
Reinoso, María (de) Jesús
Robles, Josefa de
Robles, Juana de
Robles, Teresa de
Rodríguez, Francisca (Antonia)
Rojas, Paula María (María Paula) de
Rojo, María
Romero, Luisa, ¿*Romerilla*?
Romero, María
Romero, Mariana, ¿*Romerilla*?
Rosa, Feliciano de (la)
Ruano, Josefa
Ruano, Margarita
Rueda, Bernarda de
Rueda, Catalina de
Ruiz, María
Salamanca, María de
Salas, Juana (de), *la Cornetilla*
Salazar, Andrea (María) (de)
Salazar, Josefa de
Salazar, Josefa de, *la Polla*
Salazar, María de
Salazar, María de
Salazar (Vergara), Paula (de)
Salcedo, Jerónima (de)
San Juan, Antonia de
San Miguel, Josefa de
Sánchez de Vargas, Francisca
Sánchez de Vargas, Luisa
Sánchez de Vargas, María

Sánchez, Jerónima
Sánchez, Mariana
Sandoval, Jerónima (de), *la Sandovala*
Santiago (Valenciano), Antonia (Águeda) (de)
Santiago, Antonia de
Segura (y) (Peregrín), María (de)
Serna, Josefa de la
Serna, María de la
(Sevillano, Galindo), Antonia Manuela (de)
Sierra (Rojas, Robles), Dorotea (de)
(¿Sierra?), Luisa
Sotomayor, Isabel de
Tomasa Josefa
(Torres), Ana (Teresa) (de)
Torres, Antonia de
Torres, Francisca de
Torres, Josefa de
Torres, Manuela de
Torres, María de
Vaca (de Mendi, Vacamendi), Josefa (Magdalena)
Vaca (de Morales, Medrano, Prado), Mariana
Vados, María de
Valdés Toral, María de
Valdés, María (de)
Valdés, María de
Valdés, María de
(Vallejo), Francisca María
Vallejo (Álvarez), María
Vaquedano (de Garay), Polonia
(Vaquero), Ana Hipólita
Varela, Beatriz (de)
Vázquez (Abáez, Abázquez), María
Vázquez, Sebastiana
Vázquez (Modorro), Teodora, *la Modorra*
Vela (de Labaña), Ángela
Velarde (Estrada), Gabriela
Velasco, Beatriz de
(Velázquez), Bernarda Manuela (Bernarda), *la Grifona*
Verdugo, Francisca
Villalba, Juana de
Villavicencio (Villavicecio), María de, *la Chamberga*
Villegas, Ana de
Villegas, María de
Vitoria (Victoria, Álvarez), Isabel (de)
Vivas, María (de)
Zabala, Manuela (de)

3. LA MUJER EN LA PRÁCTICA ESCÉNICA EN LOS SIGLOS DE ORO

En 1612 Cristóbal Suárez de Figueroa al presentar su obra titulada *Plaza universal de todas ciencias y artes*¹ para la correspondiente autorización para su impresión, en el “Discvrso XCI”, dedicado a “los comediantes, y Autores de comedias” (SF, 322v), se refería a un grupo de hombres y mujeres del teatro que, a su juicio, eran o habían sido “insignes” en la profesión teatral:

España ha tenido, y tiene prodigiosos hombres y mugeres en representacion; entre otros Cisneros, Galbez, Morales el diuino, Saldaña, Salzedo, Rios, Villalua, Murillo, Segura, Renteria, Angulo, Solano, Tomas Gutierrez, Auendaño, Villegas, Maynel, estos ya difuntos. De los viuos, Pinedo, Sanchez, Melchor de Leon, Miguel Ramirez, Granados, Christoual, Saluador, Olmedo, Cintor, Geronimo Lopez.

Y al referirse a las “mugeres” consideraba que eran o habían sido “prodigiosas en representacion”:

Ana de Velasco, Mariana Paez, Mariana Ortiz, Mariana Vaca, Geronima de Salzedo difuntas. De las que oy viuen, Iuana de Villalua, Mariflores, Micaela de Luxan, Ana Muñoz, Iusepa Vaca, Geronima de Burgos, Polonia Perez, Maria de los Angeles, Maria de Morales, sin otras q[ue] por breuedad no pongo. En esta conformidad se puede dezir, ser dignas de toda loa las personas q[ue] c[on] honesto proceder se muestran insignes en semejante profesion (SF, 323v).

Podríamos considerar a las actrices mencionadas por Figueroa como las pioneras del teatro clásico español ya que empezaron a desarrollar su actividad como profesionales de la escena con anterioridad a 1612, es decir, en los años en que la actividad teatral comercial se puso en marcha y empezó a consolidarse con ello el oficio del actor. Nombrando a estas contemporáneas del teatro y excluyendo, por tanto, a otras activas en el mismo oficio, Figueroa destacaba a las primeras actrices que pisaron la escena española mencionando únicamente a aquéllas que habían sido y eran prodigiosas “mugeres en representacion” y

¹ Manejamos un ejemplar que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid (Signatura 26501). En uno de los últimos folios figura la “Tassa”, fechada en “la villa de Madrid a doze dias del mes de Agosto de 1615. años”. Sin embargo, la “Suma del Privilegio” indica que la obra ya estaba terminada tres años antes: “Tiene priuilegio el Doctor Christoual Suarez de Figueroa por diez años para imprimir un libro que compuso, intitulado, Plaça universal de todas las profesiones, con prohibicion de que otra persona lo pueda hazer. Su data en Aranjuez a 19 de Mayo de 1612. Ante Miguel de Ondarça Zauala escriuano de Camara de Su Majestad”.

que, por tanto, merecían ser “dignas de toda loa” puesto que se trataba de “personas q[ue] con honesto proceder se muestran insignes en semejante profesion”. Si otros autores contemporáneos a Figueroa, y por lo tanto de esta primera época de la actividad teatral de carácter profesional, se hicieron eco con sus escritos, menciones y comentarios de apreciaciones personales acerca del valor en escena de los actores de aquel entonces, la obra de Figueroa nos resulta especialmente interesante por ser una de las primeras en las que un contemporáneo hace una reflexión no sólo acerca de aquel nuevo oficio (el teatral), sino que establece, a la vez, una distinción entre sus protagonistas femeninas al citar únicamente a las que, a su parecer, destacaron y destacaban en dicho oficio.

Su intención de celebrar a determinados actores contemporáneos se hace evidente, además, desde las primeras líneas del citado “Discvrso XCI”, cuando reivindica “algún honor” a aquellos actores insignes que desde los tiempos antiguos no recibieron ninguno en su época, es decir, “mientras hizieron publica profession de representar”, ya que la mayoría de ellos eran “tenidos siempre por personas vilissimas, y de ninguna reputacion a cerca de todos”. A pesar de la pública ignominia que se abatía sobre los actores en general, hubo los que se distinguieron en su arte y que por lo tanto valían la “gloria” que se les otorgaba:

Si bien a los Histriones antiguos (nombre comun a Comicos, y Trágicos) no se les dio algun honor, mientras hizieron publica profession de representar [...] no dexa de ser atribuida aquella parte de gloria q[ue] puede merecer la virtud al particular que fue famoso, y celebre en la accion (SF, 322).

Así como los “histriones antiguos”, pues, también los “hombres y mugeres en representacion” de la España en la que Figueroa vivía, merecían el “honor” que se debe a todos los cómicos “prodigiosos” del momento, es decir, a aquellos “particulares” que fueron “famosos” y “celebres” y que “co[n] honesto proceder se muestran insignes en semejante profesion” y que son necesariamente contrapuestos por Suárez de Figueroa a todos los demás, es decir, a los “comicos profanos que oy la peruierten [la profesión], introduziendo en las comedias deshonestidades y escandalos” y que por lo tanto merecen “manifiesto vituperio” (SF, 323v).

Aunque fruto de una mirada subjetiva, el testimonio de Figueroa no es el único de la época, como decíamos, en celebrar a determinadas actrices o actores de aquel entonces. Otros contemporáneos elogian o critican puntualmente en sus escritos a éste o aquel actor, a ésta o a aquella actriz, convirtiéndose, pues, en fuentes imprescindibles, aunque a menudo

demasiado generales y subjetivas, para el estudio de la primera actividad teatral de carácter profesional, sobre todo si tenemos en cuenta que son pocos los datos con los que contamos sobre la primera época del teatro en general y sobre la actividad de las primeras actrices en particular, así como escasa es la consideración legal y social de la que gozaba el oficio teatral en esa época, lo que dificulta necesariamente la tarea de definir la verdadera dimensión de estas primeras actrices (y actores) en cuanto profesionales de la escena.

A medida que avanza el siglo XVII los comentarios que juzgan el quehacer de los actores en las tablas se hacen más copiosos y específicos, acorde con la mayor cantidad de datos profesionales con los que contamos sobre los actores, que aumenta decisivamente a partir del momento en que se funda la Cofradía de la Novena en 1632, y con la creciente especialización a la que se verá también sometido el trabajo del actor en escena, el cual, de hecho, conforme avanza el siglo XVII, tiende a participar en el oficio teatral especializándose en un determinado papel, según sus habilidades y capacidades teatrales.

Si esto sucedía en el caso del actor, lo mismo vemos confirmado en el caso de las actrices, las cuales a la seducción de su cuerpo, potenciada por los afeites, el maquillaje, el peinado y los trajes lujosos y tentadores, añadían sus propias habilidades que, minuciosamente perfeccionadas por la técnica, reforzaban aún más el valor de su cuerpo, de aquel importante medio estratégico en el que está o reside su verdadera profesionalidad². El talento y la técnica, por tanto, se suman a la seducción de la actriz en escena y se imponen cada vez más a su “buen parecer”, es decir, a su belleza entendida como simple “fachada” corporal.

A partir de este momento, el valor de la actriz (y del actor) en escena se mide en mayor medida, aunque no de forma exclusiva, en relación a los papeles que desempeña y a la especialidad dramática en la que se perfecciona, a su habilidad en destacar o fracasar en la representación de dicho/s papel/es, así como en la capacidad de mantenerse en la ejecución de su especialidad dramática durante un período de tiempo determinado. Papeles que, como en el caso de sus colegas masculinos, les venían adjudicados, bien en relación a su habilidad en la profesión, bien en relación a mecanismos externos a la profesión que privilegiaban sus lazos familiares con el director de la compañía en la que trabajaban, generalmente su esposo o su padre. Papeles que, en cualquier caso, otorgaban a las actrices, así como a los actores, una determinada posición en la rígida estructura de la compañía y en los repartos de las comedias. Por ello, el papel que desempeñaban en la compañía y en escena, así como el renombre que habían adquirido en la ejecución de su especialidad dramática, se convertía en

² Como bien indica E. Rodríguez Cuadros, *La técnica del actor español en el Barroco...*, op. cit., p. 595.

el factor determinante para hacerlas beneficiarias o excluirlas totalmente de ciertos privilegios y favores en el seno de la compañía en particular y en el ámbito de la profesión en general.

El papel o papeles que desempeña a lo largo de su carrera, o en un momento determinado de la misma, así como aquellos en los que se especializa, se convierte, por tanto, en uno de los factores determinantes para establecer el valor de la actriz como profesional en el siglo XVII. La conciencia de la especialización teatral en la época queda ratificada por los juicios de los propios contemporáneos, quienes constatan que la importancia del papel desempeñado por una actriz y la perfección alcanzada en su ejecución la abocaban al consiguiente éxito o fracaso.

Si los papeles que desempeñó una actriz o el papel en que acabó especializándose a lo largo de su carrera son, junto con la voz de los contemporáneos y otros datos con los que contamos, elementos suficientes para acercarnos a ella en cuanto profesional de las tablas, queremos empezar por enfrentarnos a estos datos para intentar reconstruir la que debía ser la posible dimensión de la mujer en la práctica escénica del Siglo de Oro.

Comenzaremos, por lo tanto, analizando en primer lugar los papeles destinados a las mujeres en las compañías. El estudio de los papeles que llegaba a desempeñar una actriz en el siglo XVII es particularmente relevante para el análisis que sucesivamente dedicamos en general a las trayectorias profesionales de las actrices de aquel entonces, es decir, el camino que recorrieron las mujeres de la época desde que se asomaron al escenario hasta que se retiraron del oficio. Un análisis que, completado por otros datos con los que contamos sobre sus biografías personales y profesionales, nos permite trazar con mayor precisión la que debía ser la realidad profesional de las actrices en los Siglos de Oro. Ello nos posibilita saber cuáles eran los elementos que generaban o condicionaban su presencia en la escena y en la profesión de aquel entonces, y cuáles eran los factores que, junto con la ejecución de ciertos papeles, determinaban el éxito o el fracaso de su carrera como profesionales de las tablas y/o como *autoras* de comedias. Todos elementos que, en última instancia, nos permiten diferenciar con mayor exactitud entre las actrices que ocuparon un lugar relevante en la escena española de la época y las que quedaron en un segundo plano.

3.1. Las funciones de la actriz en la compañía

Para entender qué papeles desempeñaron las actrices a lo largo del siglo XVII, hay que conocer en primer lugar cómo se estructuraba una compañía en la época y cómo fue evolucionando dicha estructura a medida que fueron especializándose, en la misma, las tareas de sus miembros. Ya Oehrlein, al analizar la estructura de las compañías teatrales del Siglo de Oro —para cuyo estudio confeccionaba listas de agrupaciones activas en España desde 1602 hasta 1681¹—, afirmaba que la “compañía española de teatro en el siglo XVII es una asociación en sí misma perfectamente organizada y relativamente fija”, en la que las tareas escénicas “están perfectamente distribuidas”². Dicha estructura preveía a su cabeza la presencia de un director, es decir, el *autor* de comedias, al que seguían en un orden jerárquico los actores a los que eran confiados los papeles más importantes, los actores que tenían papeles secundarios y, por último, el personal auxiliar (apuntador, guardarropa y cobrador). Dicha categorización, sin embargo, como el mismo Oehrlein apunta, fue la consecuencia de un proceso paulatino que fue desarrollándose a lo largo del Siglo de Oro y que se impuso definitivamente desde mediados del siglo XVII, fecha a partir de la que dicha categorización se convierte en un rasgo típico de las compañías de aquel entonces³. De hecho, como el estudio del hispanista alemán demuestra, las compañías de las primeras décadas del siglo XVII carecían casi por completo de tan detallada estructura jerárquica, ya que en ellas las tareas del actor no eran definidas a partir de su especialidad dramática, sino indicadas a través de descripciones muy generales que las distinguían en tres únicas categorías: “representa”, “canta”, “baila” o designaciones parecidas. Designaciones y habilidades que pertenecían a cualquier miembro de las primeras compañías del Seiscientos,

¹ Véase, *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, *op. cit.*, p. 77. En el Apéndice presente en las pp. 295 y ss. de este libro, Oehrlein ofrece el listado de las compañías por él analizadas, indicando de cada una el nombre del *autor* que la dirigía, los nombres de los actores que la formaban y la función (en caso de constar) por ellos desempeñada, además de la fecha del contrato a partir de la que dichos actores se vincularon a la agrupación en cuestión.

² *Ibidem*, p. 77. Han resultado imprescindibles para la elaboración de este apartado los numerosos datos recogidos en el *Diccionario biográfico de actores*. Así mismo hemos tenido en cuenta dos estudios que abordan el tema de la composición de las compañías de la época y de la función ejercida en ellas por sus miembros. En primer lugar el trabajo de Oehrlein, ya citado, especialmente el cap. 2 titulado “El actor en la compañía” y la introducción elaborada por Ch. Davis al libro publicado junto con J. Varey, titulado *Actividad teatral en la región de Madrid según los protocolos de Juan García de Albertos: 1634-1660. Estudio y documentos*, especialmente las pp. CXIV y ss., para cuya redacción el Dr. Davis, colaborador en ese momento en el *Diccionario biográfico de actores*, tuvo al alcance la base de datos de dicho proyecto. No obstante, tanto en uno como en otro caso, el período analizado es más breve, y en nuestro caso utilizamos noticias que abarcan todo el siglo XVII. Al tratarse de los precedentes cronológicos a nuestro propio trabajo sobre la organización de las compañías, las citas a ambos serán frecuentes en las páginas que siguen.

³ J. Oehrlein, *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, *op. cit.*, p. 77.

al que se le exigía la mayor parte de las veces que supiese cantar, bailar y representar. Esto naturalmente no sólo implicaba que los actores supiesen cantar y bailar, sino que los músicos, es decir, los instrumentistas que aparentemente llevaban una existencia más autónoma en la compañía, tuvieran que poder actuar eventualmente como actores, como cantantes o como bailarines. Sin embargo, a lo largo del siglo XVII, como decíamos, el grado de especialización de los actores fue aumentando, lo que tuvo como consecuencia más inmediata una mayor jerarquización de la estructura interna de la compañía. Dicha jerarquización se puede documentar de manera sistemática, según Oehrlein, a partir de 1658, fecha en la que aparecen por última vez en las listas de las compañías las definiciones indiferenciadas con las que se designa la actividad ejercida por sus miembros y a las que se sustituyen definitivamente designaciones especializadas que indican el quehacer de cada uno de los componentes de dichas agrupaciones⁴.

Las diferentes especialidades desempeñadas por los actores tuvieron como consecuencia, además, que estos pudiesen ser clasificados claramente, en el ámbito de las mismas, en categorías específicas y universalmente reconocidas. Así, a la clasificación genérica que según el sexo distinguía a los profesionales de la escena en dos grandes agrupaciones, la agrupación de las “damas” (epígrafe con la que se indicaban a las que representaban los papeles femeninos) y la de los “galanes” (designación utilizada para los que representaban los papeles masculinos), se añadía otra clasificación que diferenciaba a las actrices y a los actores en relación a su especialidad dramática en cuatro categorías principales: damas, galanes, graciosos y barbas⁵. Dentro de cada una de estas cuatro categorías existía, como se ha dicho, una jerarquía que distinguía a las actrices y actores de una misma especialidad según una secuencia numérica. Así, en el caso de las “damas” se generaba la siguiente sucesión: primera dama, segunda dama, tercera dama, cuarta dama y quinta dama. La misma jerarquía numérica se producía en el caso de los papeles masculinos: así, por ejemplo, en el caso de los galanes, una compañía podía contar con el primer galán, el segundo galán, etc.

Hemos dicho que estas cuatro categorías en las que se diferenciaba a los actores (dama, galán, gracioso y barba) venían determinadas por la especialidad dramática que ejecutaban, correspondiendo cada una de dichas categorías a un determinado tipo de papel o *cliché* (que, a su vez, y en la mayoría de las ocasiones, aunque no siempre fue así, como veremos, tenía una estrecha relación con la edad del actor en cuestión). Siguiendo la

⁴ Las listas de las compañías referentes a esta primera fase de la actividad teatral, de las que el hispanista alemán echa mano, abarcan el período comprendido entre 1602 y 1658, *Ibidem*, pp. 78-79.

⁵ *Ibidem*, p. 80, nota 56.

clasificación ofrecida en su momento por Oehrlein, sabemos que el epígrafe “galán” designaba la especialidad dramática del amante (joven), que al “gracioso” se le confiaban los papeles cómicos de sirvientes, mientras que los actores que representaban “barbas” se encargaban de realizar los papeles de padres (a los que se asociaba, en ocasiones, la figura del viejo cómico, “vejete”). Esta división de los papeles masculinos encontraba su equivalencia en la división de los papeles femeninos. Así, la “primera” y la “segunda dama” constituían respectivamente la pareja del primer y segundo galán, la “tercera” y la “cuarta dama”, la pareja del tercer galán y del gracioso, mientras que en raras ocasiones la “quinta dama” hacía pareja con el barba, ya que la quinta dama era, según el hispanista alemán, “mayormente música o sobresaliente”⁶. Si tenemos en cuenta esta distinción y enumeración de los diferentes papeles de comedias, el reparto ideal de una compañía activa en la fase final de la época investigada por Oehrlein (1681) tendría, pues, la siguiente configuración:

autor de comedias

primera dama
segunda dama
tercera dama
cuarta dama
quinta dama (música, sobresaliente)

primer galán
segundo galán
tercer galán
primer gracioso
segundo gracioso
primer barba
segundo barba
vejete

primer músico
segundo músico
arpista
apuntador
guardarropa
cobrador

De la limitación relativamente rígida de las especialidades dramáticas se derivaba esta estructuración jerárquica por la que cada uno de los miembros de la compañía ocupaba un determinado valor posicional dentro de la misma, según el tipo de papel que en ella desempeñaba. En relación con dicha estructuración jerárquica, los papeles más importantes eran confiados a los miembros que ocupaban las posiciones más altas, es decir, el *autor* de

⁶ *Ibidem*, p. 80.

comedias, al que seguían en orden descendiente (como regla general) los siguientes miembros y papeles: dama, galán, gracioso, barba, músico y personal auxiliar⁷.

Al comenzar este apartado hemos subrayado la importancia del trabajo de Oehrlein en relación con el análisis de estructura de las compañías del siglo XVII por constituir una de las primeras investigaciones que abarcan el tema de la composición de las compañías del Siglo de Oro y, por consiguiente, de las funciones dramáticas de sus miembros, importancia que aumenta si consideramos que analiza un período de tiempo bastante abarcador (1600-1681) y toma en cuenta una nutrida cantidad de datos⁸, lo que lo convierte necesariamente, según ya referimos, en punto de partida desde el que comenzar para ahondar hoy en día el mismo tema. Además del trabajo de Oehrlein, para nuestro propio análisis sobre los papeles desempeñados por las actrices en el siglo XVII tenemos la oportunidad de contar también con la abundante información almacenada en el *Diccionario biográfico de actores*, información que procede, hay que recordarlo, de las fuentes que hoy en día se han publicado sobre los actores españoles de los siglos XVI y XVII, parte de las cuales, pues, fueron utilizadas en su momento por el mismo Oehrlein. Sin embargo, la información recogida en la base de datos del *Diccionario biográfico de actores* es más copiosa de la que, a finales de 1986 (fecha de edición de su obra en alemán) manejó este hispanista, ya que comprende un *corpus* de noticias documentales procedentes de 200 fuentes bio-bibliográficas (muchas de las cuales se publicaron posteriormente al trabajo del hispanista alemán), cuyo almacenamiento y tratamiento crítico ha sido llevado a cabo por un equipo de colaboradores especializados. Pese a que sólo parte de dicha información almacenada se refiere a las funciones desempeñadas por los actores en las compañías en la época y que son numerosas las lagunas presentes en las fuentes vaciadas por lo que a los papeles se refiere, sin embargo, igualmente disponemos de una considerable cantidad de noticias útiles para llevar a cabo nuestra propia investigación acerca de los papeles desempeñados por las actrices en la época en el seno de las compañías, lo que nos permitirá confirmar o rectificar lo aportado en su momento por Oehrlein o ir más allá en las conclusiones a las que llegó, puesto que el período que nosotros investigamos se extiende hasta 1699.

⁷ *Ibidem*, p. 83.

⁸ Véanse las pp. 295-97 de su libro (*El actor en el teatro español del Siglo de Oro*), en las que se enumeran las fuentes que tuvo en cuenta para llevar a cabo su análisis.

3.1.1. Las sextas y séptimas damas

El análisis de los datos con los que contamos acerca de los papeles desempeñados por las actrices a lo largo del siglo XVII confirma en general la enumeración mecánica y la estructura jerárquica indicada por Oehrlein en el ámbito de la especialidad dramática de las actrices: es decir, primera dama, segunda dama, tercera dama, cuarta dama y quinta dama, lo que ratifica, por tanto, que una compañía teatral del Seiscientos podía contar hasta con cinco “damas”, al menos hasta la década de 1670, fecha a partir de la que se puede documentar en la composición de las compañías teatrales de la época también la presencia de la “sexta dama” a la que se asocia, siempre a partir de la década de 1670, la simultánea presencia de la “séptima dama”⁹. Pero si en estas tres décadas consideradas (1670-90) el número total de las actrices activas como sextas damas (49) es bastante más elevado respecto al total de aquellas activas como séptimas damas (8), se puede constatar también que el número de actrices documentadas como sextas damas se mantiene casi del todo invariable en el curso de dichas décadas¹⁰, mientras que cambia el de aquellas activas como séptimas damas, que aumenta ligeramente en la última década del siglo XVII¹¹.

Aunque contemos con numerosos casos de actrices que sabemos desempeñaron el papel de sextas damas, ha sido imposible determinar, como lo ha sido en el caso de las séptimas damas, en qué *cliché* se concretaba la ejecución de dichos papeles. La presencia tardía de los mismos en la composición de las compañías podría sugerir, sin embargo, que ambos papeles fueron la consecuencia inmediata de aquel proceso paulatino de caracterización de las funciones dramáticas desempeñadas por las actrices activas en la época, proceso que, por tanto, no llegó a su definitivo alcance a mediados del siglo XVII,

⁹ Aunque es sólo a partir de la década de 1670 cuando el papel de sexta dama aparece de forma sistemática en la estructura de las compañías, sin embargo, ya en las décadas anteriores se pueden documentar casos aislados de actrices activas en dicho papel. Se trata de las actrices Bernarda Ramírez, documentada como sexta dama en la compañía de Pedro de la Rosa en 1639 (Se, 1240); Juana Caro, documentada como tal en 1644, cuando formaba parte de la compañía de Pedro Ascanio (SV5, 45), y Beatriz López, que, según la *Genealogía*, “estubo en Valencia haciendo sextas damas en la compañía de su hermano Adrian” (G, 428), lo que debió de suceder entre 1655 y 1656, años en los, según tenemos documentado, Adrián López estuvo representando en dicha ciudad (G, 47; SRu, 105-06). En el caso de la séptima dama, en cambio, no se registran casos anteriores a 1670, fecha a partir de la que se empieza a documentar su presencia en las compañías.

¹⁰ De hecho, 17 es el total de las actrices activas como sextas damas tanto en la década de 1670 (1670-79), como en la década de 1680 (1680-89), número que disminuye ligeramente en la década siguiente (1690-99) pasando a 15.

¹¹ En la década de 1670 sólo tenemos constancia de una actriz activa como séptima dama (se trata de Jerónima Ramírez, *la Udrina* (FM, 108-09)), número que pasa a dos en la década siguiente (Ángela García y Ángela de León (San Román) (G, 448)), para aumentar a cinco en la década de 1690 (se trata de las actrices Ángela de León (San Román) (G, 448), Josefa de Sandoval (G, 466), María de Villavicencio, *la Chamberga* (G, 485), Josefa de Cisneros (F, I, 212) y María Blanco, *la Ronquilla* (G, 551).

sino que continuó en las décadas siguientes. Dicha caracterización de los papeles pudo estar determinada, a su vez, por aquel progresivo aumento de la presencia femenina en el seno de las compañías teatrales que se registra a lo largo del siglo XVII, aumento del que se percató ya en 1999 Davis, el cual, partiendo de los propios datos almacenados en el *Diccionario biográfico de actores*, realizó un análisis de la composición de las compañías por décadas, considerando en particular el período comprendido entre 1560 y 1699¹². Los datos analizados por el hispanista inglés demostraban que la presencia de las actrices en el ámbito de las compañías profesionales fue aumentando en el siglo XVII. De hecho, hasta 1590 solía haber generalmente una sola actriz en cada compañía; entre 1590 y 1605 la mayoría de las compañías tenían tres actrices; a partir de 1605 el número habitual era de cuatro, mientras que después de 1630 eran relativamente pocas las compañías que no contaban ya con cinco o seis mujeres¹³. En el mismo sentido, aunque lógicamente, en un número proporcionalmente inferior, se fue consolidando la incorporación de las *autoras* a la profesión, según veremos detenidamente en las páginas siguientes.

Si el aumento de la presencia femenina que se registra en el seno de las compañías teatrales a lo largo del siglo XVII podría justificar la presencia en ellas de las sextas y séptimas damas, es también probable que dicho aumento contribuyese, a su vez, a una mayor caracterización de las especialidades dramáticas femeninas, cuya consecuencia más inmediata fue el incremento de la jerarquización de la categoría de “damas” que de cinco pasaron a seis y, en ocasiones, hasta a siete.

¹² Ch. Davis, “¿Cuántos actores había en el *Siglo de Oro*? Hacia un análisis numérico del *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*”, art. cit, pp. 62, 72, 76.

¹³ Hay que tener en cuenta que en su artículo citado Davis hacía un primer recuento tomando como base los registros incluidos en el *Diccionario biográfico de actores* hasta aquel momento, es decir, en una fase incompleta de vaciado de fuentes. Sin embargo, su estudio ya apuntaba una tendencia que ahora, en una fase ya completada de vaciado de fuentes, nuestro propio análisis confirma y completa.

3.1.2. Las actrices sobresalientes

El aumento del número de las actrices en el seno de la composición de la compañía del Seiscientos se evidencia también por la presencia en ella de la actriz destinada a hacer de “sobresaliente”, presencia que si bien podemos fechar ya a partir de finales de 1640¹⁴ y constatamos igualmente en la década de 1650 y 1660¹⁵, sólo se documenta de forma sistemática a partir de la década de 1670. Así, al igual que las sextas damas, también la incorporación sistemática de las actrices sobresalientes a la actividad teatral de la época se puede registrar en los años setenta del siglo XVII y en particular posteriormente a 1673, coincidiendo, de esta forma, con la reanudación de la actividad teatral en mayo de ese año, después de haberse suspendido por el fallecimiento de la Emperatriz de Austria, acaecido un mes antes (F, V, 14). Además, como en el caso de las sextas damas, también la incorporación de las sobresalientes a la actividad teatral y a la composición de las compañías de aquel entonces fue bastante numerosa a lo largo de estas tres décadas consideradas (en las que se documenta un total de 75 actrices activas como tales) y su presencia, como se ha dicho, se registra de forma sistemática en la década de 1670 (19), aumenta notablemente en la década siguiente (31) para disminuir ligeramente, al igual que la presencia de las sextas damas, en la década de 1690 (25).

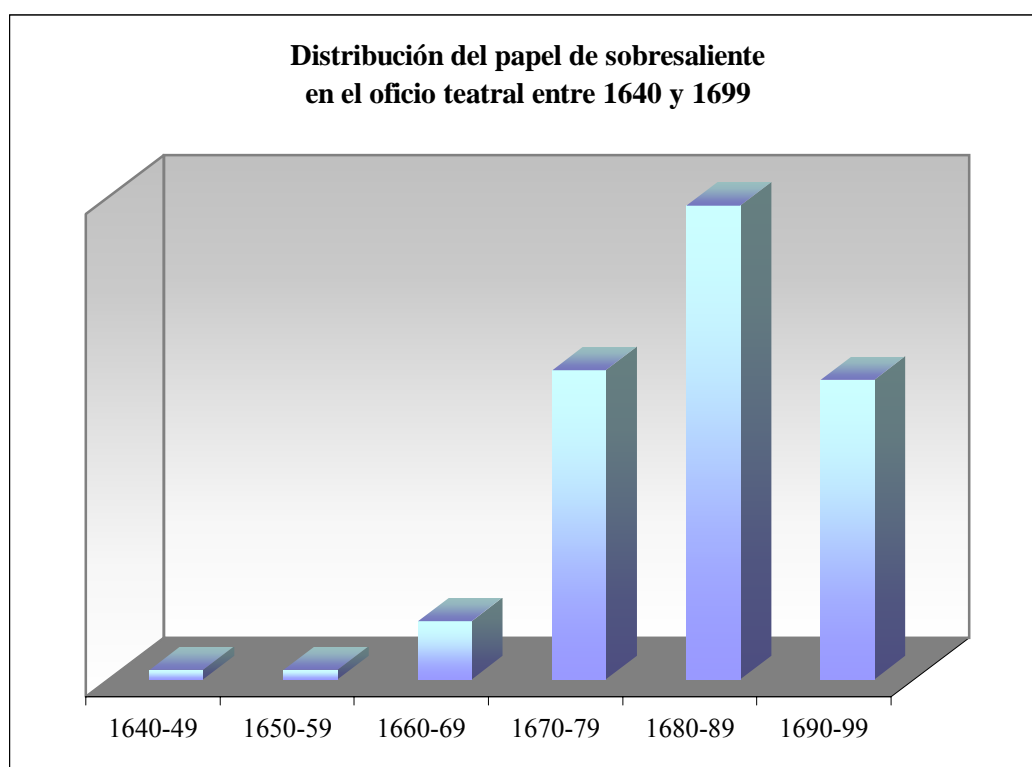
El aumento de las actrices sobresalientes en la década de 1680 no sólo queda constatado por las cifras que acabamos de mencionar, sino que puede comprobarse también de manera detallada en el Apéndice “La mujer en la compañía”, precisamente en el Apéndice 1 “Las actrices sobresalientes (1640-1690)” al final de este primer apartado que dedicamos a la actriz en la escena de la época, en el que se incluye el nombre de todas las profesionales activas como tales en las décadas comprendidas entre 1640 y 1690, con la indicación, para cada una de ellas, de los años concretos en los que ejercieron este papel.

¹⁴ El único caso que podemos documentar en esa década corresponde a la actriz Ana de Barrios, apodada *la Napolitana*, que en 1649 hacía “sobresalientes” en la agrupación de Roque de Figueroa (G, 368).

¹⁵ En la década de 1650 también contamos con un único caso, el de la actriz María de Olmedo, esposa de Tomé de Olmedo (G, 251) que en 1657 “estubo [...] por sobresaliente en la compañía de Esteuan Nuñez *el Pollo*” (G, 480-81). Los casos de profesionales activas como sobresalientes que podemos documentar en la década de 1660 son cuatro y corresponden a las actrices Antonia (de) la Rosa (G, 452) que aparece como tal en 1660 (F, XXXVI, 515); Eugenia de Robles documentada como sobresaliente en 1661 (SV5, 158); Luisa Romero en 1663 (SV5, 168-69) y 1665 (SV5, 189) y Antonia de Santiago, esposa de Pedro de la Rosa (PP, II, 193) en 1664 (SV5, 183). El número de actrices activas como sobresalientes en esa década podría verse aumentado a cinco si a aquéllas documentadas con seguridad como tales sumamos a María (de) Quiñones (Núñez Vela), actriz que, según anota Pérez Pastor, tomó parte en el Corpus de Madrid de 1660 entrando como sobresaliente en la compañía de Jerónimo Vallejo (PP, 274), dato que no confirman las otras fuentes que de ese año se conservan sobre la actividad de la actriz y que por tanto consideramos dudoso.

Estos datos no sólo confirman que, efectivamente, en la década de 1680 su presencia en la actividad teatral fue incrementándose con respecto a las demás décadas consideradas, sino que dicha función o papel fue desempeñado por un número constante de profesionales cuyos nombres se repiten a lo largo de estas décadas, en particular en las de 1670 y 1680, y en varias ocasiones en la de 1690¹⁶. Estos últimos datos revelan, además, que en los años que van de 1680 a 1689, aumentó también el número de veces en las que las dichas profesionales estuvieron en activo como sobresalientes¹⁷, lo que significa que en esta década en particular se registra una mayor presencia de la función del papel de sobresaliente en la actividad teatral con respecto a las demás décadas consideradas.

Ofrecemos, a continuación, un gráfico que consideramos clarificador de las tendencias que estamos señalando. En él se incluye, para cada una de las seis décadas consideradas (1640-1690), el número de veces en las que cada profesional aparece documentada en calidad de sobresaliente¹⁸:



¹⁶ Tal como pone de manifiesto, en el Apéndice mencionado, la indicación del año concreto en que las dichas actrices estuvieron activas como sobresalientes.

¹⁷ Remito al Apéndice 1 “Las actrices sobresalientes (1640-1690)” y en particular a la sección dedicada a la década de 1680.

¹⁸ Así, por ejemplo, en el caso de la actriz Francisca (de) Bezón, apodada *la Bezona*, se considerará su presencia como sobresaliente en los siguientes términos: cuatro veces en la década de 1670 (ya que aparece documentada como tal en 1671, 1672, 1676 y 1679) y una vez en la década siguiente (precisamente en 1680), como se indica en el mismo Apéndice 1 “Las actrices sobresalientes (1640-1690)”.

Pero ¿quiénes eran las profesionales que ejercían en calidad de “sobresaliente” y en qué se concretaba precisamente la ejecución de este papel? A pesar de que los datos con los que contamos sobre las actrices sobresalientes revelan su presencia también en la actividad teatral de los corrales, la mayoría de los datos que sobre ellas poseemos, sin embargo, vincula fundamentalmente su presencia y actividad al ámbito de las representaciones teatrales destinadas a la celebración del Corpus madrileño y a las fiestas cortesanas, representaciones en las que dichas profesionales participaban bien como miembros de las compañías elegidas en ocasión de dichos festejos o bien de forma individual, es decir, no estando vinculadas a ninguna de las dichas agrupaciones.

Las fuentes que en mayor medida aportan estos datos son, fundamentalmente, la *Genealogía* (G); la obra de C. Pérez Pastor titulada *Documentos para la biografía de D. Pedro Calderón de la Barca* (PP); la de Shergold y Varey titulada *Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón 1637-1681. Estudio y Documentos* (SV5), los documentos extractados por Ruano de la Haza en “Autos y representantes en Madrid después de la muerte de Calderón (1682-1688)” (Ru) y el trabajo también realizado por Shergold y Varey titulado *Representaciones palaciegas: 1603-1699. Estudio y documentos* (F, I)¹⁹.

Como en varias ocasiones se ha recordado, sabemos que la *Genealogía* recoge las noticias biográficas de aquellos profesionales del teatro que estuvieron en activo en los escenarios de la Península desde la fundación de la Cofradía de la Novena hasta comienzos del siglo XVIII. Además esta fuente aporta noticias profesionales de los actores y puede mencionar la función o funciones por ellos desempeñadas. Así, no pocos son los casos de profesionales del teatro que sabemos que en un momento determinado de su carrera o en varios momentos de la misma ejercieron en calidad de sobresaliente, no sólo en Madrid o en la Corte, sino en otras ciudades de la Península. De hecho, a diferencia de las fuentes arriba mencionadas (PP, SV5, Ru y F, I) que circunscriben su investigación a la Corte en general y a Madrid en particular, la *Genealogía* recoge también casos de sobresalientes que actuaron en otras ciudades de la Península, menos importantes que Madrid, pero igualmente metas obligadas en los circuitos teatrales oficiales (como lo eran Valencia o Lisboa)²⁰. Así, por ejemplo, los primeros casos de sobresalientes que podemos documentar en la actividad

¹⁹ Remito al apartado dedicado a la “Bibliografía” para conocer las referencias bibliográficas que completan estas fuentes que aquí citamos solamente a través de la sigla que les hemos asignado.

²⁰ Las únicas otras fuentes que documentan algún otro caso de sobresalientes activas en diferentes ciudades de la Península son las que citamos a través de las siguientes siglas: FM y Rov por lo que respecta la ciudad de Valladolid, GH que se refiere a la ciudad de Zaragoza, y F, XVII, que documenta los casos presentes en Tudela. Remito a la “Bibliografía” para conocer las referencias biográficas de las citadas fuentes.

teatral de la época y que antes hemos mencionado son ofrecidos por la propia *Genealogía*, única entre las fuentes en documentarlos. Además de estos ejemplos tempranos, podríamos señalar casos más lejanos en el tiempo y más cercanos a la fecha de redacción de esta obra como, por ejemplo, el de la actriz Polonia Vaquedano de la que se señala que “estubo por sobresaliente en la compañía de Antonio Arroyo en Jaen el año 1687” (G, 490) o como el caso de Micaela Fernández (Bravo), que “estubo por sobresaliente en la compañía de Manuela de Escamilla en Cadiz el año 1689” (G, 471), el mismo año en el que Antonia de Figueroa “estubo en la compañía de Antonio Arroyo por sobresaliente en Lisboa” (G, 453). Pese a que la información que proporciona la *Genealogía* no siempre es tan prolija como desearíamos, ya que se limita a indicar el año concreto, o el momento del año, en que una determinada profesional formaba parte como sobresaliente de cierta compañía, resulta indispensable sobre todo en aquellas ocasiones en las que sólo a través de dicha fuente nos ha sido posible documentar la actividad como sobresaliente de una determinada actriz.

Además de la *Genealogía* otras fuentes confirman la presencia de las actrices sobresalientes en el ámbito de las agrupaciones teatrales de la época y, en particular, en el ámbito de las fiestas celebradas en la Corte, tanto con ocasión de las representaciones de la festividad del Corpus de Madrid, como con ocasión de las representaciones palaciegas realizadas ante Sus Majestades. Las fuentes que en mayor medida documentan estos casos son, como se ha apuntado, las que aquí indicamos bajo las siglas PP, SV5, Ru y F, I. Las dos primeras fuentes (es decir, Pérez Pastor, *Documentos para la biografía de D. Pedro Calderón de la Barca* y Shergold y Varey, *Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón 1637-1681*) centran su atención, como el mismo título indica, en el estudio y en el extracto de documentos de la época de Calderón de la Barca, recopilando en particular documentos que tienen que ver con la celebración de los autos sacramentales en Madrid en dicha época (SV5). Si bien la labor de Ruano de la Haza (“Autos y representantes en Madrid después de la muerte de Calderón (1682-1688)”) también tiene como objetivo la recopilación de documentos relacionados con la celebración de los autos sacramentales en dicha ciudad, sin embargo, a diferencia de las dos primeras fuentes, centra su atención en el período inmediatamente posterior al fallecimiento del gran dramaturgo (1681) extendiéndose hasta el año 1688, años, los comprendidos entre 1682 y 1688, en los que a pesar de la muerte del gran poeta sus autos continuaron representándose en Madrid de forma regular, así como siguieron representándose hasta entrado el siglo XVIII²¹. La investigación de Ruano de la

²¹ La representación de dichos autos continuó, como el propio Ruano de la Haza indica, incluso después de que Felipe V dejara de asistir oficialmente a su representación (1707), concediendo a los madrileños el placer de seguir disfrutando de su representación casi anualmente en los corrales del Príncipe y de la Cruz (Ru, 245).

Haza supone, por tanto, la continuación de la labor realizada en su momento por Pérez Pastor, y en particular por Shergold y Varey, en tanto supone un vaciado cronológico de las mismas fuentes que estos tuvieron a disposición, es decir, los legajos del Archivo de la Villa (Ru, 245). La fuente que en mayor medida documenta la presencia de actrices sobresalientes en el ámbito de las representaciones palaciegas es la obra también llevada a cabo por Shergold y Varey, en 1982, titulada *Representaciones palaciegas: 1603-1699. Estudio y documentos*, obra que se revela de gran interés para nuestra investigación no sólo porque es la única con la que contamos que deja constancia de las actrices sobresalientes en el ámbito de las representaciones teatrales que se realizaron ante la Corte en los palacios de Madrid y sus alrededores (F, I, 15)²², sino porque el período que en ella se investiga se extiende hasta 1699²³, coincidiendo, por tanto, con la fecha límite de nuestra propia investigación. Especialmente importante es para nosotros la parte relativa a los años comprendidos entre 1673 y 1699, no sólo porque en ese período se registra la presencia de las actrices sobresalientes en el ámbito de las representaciones teatrales celebradas ante Sus Majestades (F, I, 14)²⁴, sino porque algunos documentos, en mayor medida los de la década 1673-80, se refieren a informes de cuentas que dan constancia de las cantidades pagadas a las compañías teatrales activas en la Corte y a los actores que las formaban, entre ellos, los que ejercían como sobresalientes. Datos, estos últimos, que se revelan de gran importancia para comprobar o establecer una diferencia entre los sobresalientes y los demás actores de una misma compañía a partir de los salarios que cobraban. Un tipo de análisis parecido lo podemos realizar, asimismo, en el caso de las representaciones de los autos madrileños, puesto que las dos fuentes que nos restituyen noticias de estos acontecimientos (SV5 y PP)

Véase a este respecto el estudio de V. García Ruiz, “Los autos sacramentales en el XVIII: un panorama documental y otras cuestiones”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 19 (1995), pp. 61-81.

²² Recordemos que desde que la capital se fijó definitivamente en Madrid (1605), la Corte se trasladaba de un sitio real a otro según la estación del año. Por esto las representaciones teatrales a ella destinadas eran celebradas en los diferentes lugares en que, según el momento, residía, como, por ejemplo, en San Lorenzo del Escorial, en el Pardo, en la Zarzuela o en Toledo, en el Palacio de Azeca, la Casa de Campo, el jardín del Cardenal Arzobispo y la Plaza de Palacio (F, I, 16-17).

²³ En las pp. 233-59 de esta misma obra se ofrece una “Lista cronológica de representaciones palaciegas” celebradas entre 1603 y 1699. En ella se recoge el título de cada pieza representada, el género al que pertenece (en caso de ser indicado en el documento extractado), la fecha de su representación, el nombre del *autor* de comedias que la puso en escena, el lugar de la representación, los ensayos (cuando se da constancia de ello) y todos aquellos detalles que los dos investigadores ingleses han considerado útiles para la comprensión de cada partida y del documento al que hace referencia.

²⁴ Las piezas de gran espectáculo representadas en esos años ante Sus Majestades, y en particular entre 1688 y 1699, se insertaban en el marco de grandes festejos reales necesarios para celebrar acontecimientos únicos, como la llegada a Madrid de Mariana de Austria, segunda esposa de Felipe IV o la boda entre Carlos II y María Luisa de Borbón, o simplemente para festejar los cumpleaños y onomásticas de los Reyes y de miembros de la familia real (F, I, 17). Remito a las páginas 17-18 de esta misma obra, en las que se indican los días de cumpleaños y onomásticas de la familia real durante el reinado de Felipe IV y Carlos II, cuyos datos se complementan con los presentes en la “Lista cronológica de representaciones palaciegas: 1603 y 1699” (pp. 233-59).

ofrecen también datos útiles acerca de las cantidades recibidas por los *autores*, actores y sobresalientes.

Si atendemos a una de las definiciones que el *Diccionario de Autoridades* otorga a la palabra “sobresaliente” sabemos que con ella se “llama por extensión” en la época a “la persona, que está destinada para suplir la falta, ò ausencia de otro: como en los papeles de comedias” (DAU, 130b). Si aplicamos esta definición a la compañía teatral del Seiscientos, el actor denominado “sobresaliente” era, por tanto, aquél cuya función se circunscribía a la de “suplir” y “remediar” “la falta” o “ausencia” de otro compañero, términos utilizados normalmente en la documentación teatral de la época debido a diferentes circunstancias, por ejemplo, por haber sido víctima de un accidente, por estar enfermo o por haber fallecido repentinamente, circunstancias frecuentes en la actividad teatral de aquel entonces, dada la dificultad de la vida de la época en general y de la profesión teatral en particular. Entre los muchos casos de sustituciones entre actores que podríamos aportar, señalamos como muestra algunos que consideramos ilustrativos del uso que en estas circunstancias se hacía de los verbos “suplir” y “remediar”. El primer caso que aportamos data de 1659, fecha en la que la actriz Francisca Verdugo recibió 300 ducados de ayuda de costa por haber venido desde una distancia de 52 leguas para “suplir el papel de primera dama en la compañía de Diego Osorio, por estar impedida y enferma Maria de Quiñones” (SV5, 136). Asimismo, en un documento de 1679 relativo a los gastos de las fiestas del Corpus madrileño de ese año, figuran 8.956 reales de un vestido para María de Anaya “para suplir el papel que asia Jusepha de San Miguel, por haver caido mala dos dias antes del Corpus” (SV5, 348). Otro ejemplo lo refiere la *Genealogía*, que recoge el caso del actor Juan Alonso, el cual “estando haciendo en Valladolid la comedia de *Canpuzano* y sentado a la mesa comiendo, al ponerse el bocado en la boca le dio tan gran ronquera que no pudo proseguir. Retiraronle al vestuario y remedio Juan Fernández y murio de aquella enfermedad” (G, 144).

Pese a la definición del *Diccionario de Autoridades* que acabamos de mencionar, entre la documentación teatral con que contamos no hemos encontrado ejemplos claros de actores que, ejerciendo como sobresalientes, llegasen a “suplir la falta, ò ausencia” de otro compañero. Los únicos casos que en este sentido podrían ser significativos son los referidos a los actores Teresa de Robles y Carlos Vallejo. Por lo que respecta a Teresa de Robles, tenemos constancia de que tomó parte en calidad de sobresaliente en las dos fiestas que se celebraron en la Corte los días 6 y 18 de enero de 1685 para los años de la “Sra. Emperatriz y Sra. Archiduquesa” (F, I, 160-61) y por cuyo motivo se representaron las comedias *El*

laberinto de Creta y El Segundo Escipión (F, I, 247). En la relación de los gastos pagados a los *autores* y actores que en ellas habían tomado parte, se hacía constar que Teresa de Robles cobró un total de 400 reales “por sobresaliente en las dos fiestas” (F, I, 161), de los que recibió 200 porque “remedio el papel de Flora” en la comedia *El Segundo Escipión* (F, I, 162). En el mismo apartado en que se daba constancia de los pagos efectuados a los actores sobresalientes, se recogía, además, el nombre de otro actor sobresaliente que, al igual que Teresa de Robles, había tomado parte en la representación de las dichas comedias y como ella había “remediado” un papel. Se trata del actor Carlos Vallejo, “que remedio el papel de Lucejo en la fiesta del *Segundo Escipión*”, recibiendo por ello la cantidad de 150 reales (F, I, 162).

Aunque no podamos ratificar para el ámbito teatral la definición que el *Diccionario de Autoridades* otorga al término “sobresaliente” en el significado antes citado, es probable, sin embargo, que los actores mencionados como sobresalientes llegasen a desempeñar en algún momento la función de sustituir a otro compañero, como el caso de Teresa de Robles y Carlos Vallejo induce a pensar. Así, aunque carecemos, por lo que a los actores sobresalientes se refiere, de ejemplos claros en este sentido, podemos partir de esta misma definición del *Diccionario de Autoridades* para hacer alguna hipótesis acerca de lo que podía significar ejercer como “sobresaliente” en la actividad teatral de la época y en qué se concretaba realmente la labor del actor así denominado. Si analizamos detenidamente la misma definición del *Diccionario de Autoridades*, es decir, de “persona, que está destinada para suplir la falta, ò ausencia de otro” notamos en primer lugar que el de sobresaliente más que ser un papel de comedia, es decir, una especialización dramática en la que podía distinguirse un profesional del teatro de la época, parece ser una función que se concretaba en sustituir a otro actor, que “faltaba” o se “ausentaba”, en su papel. Lo que a su vez supone que el actor sobresaliente era un profesional especializado *a priori* en un papel determinado, en particular en el mismo papel del actor que iba a sustituir. Se trata, por tanto, de una sustitución especializada que en general vemos consolidada en la práctica escénica del Siglo de Oro, tal como sugiere la propia definición de “sobresaliente” dada por el *Diccionario de Autoridades* al aplicar la experiencia de la sustitución a la actividad teatral de la época (“como en los papeles de comedias”).

La sustitución especializada como mecanismo consolidado en la práctica escénica de la época encuentra su justificación, según ya apuntábamos, en la frecuencia con la que un actor de aquel entonces se enfermaba, era víctima de un accidente o simplemente fallecía. La sustitución, más o menos urgente según la inmediatez de la fiesta en la que se iba a

representar, exigía que el compañero destinado a suplirlo estuviera especializado en su mismo papel. Aunque es más que probable que las primeras actrices (y actores) activas en el oficio teatral fuesen remplazadas por profesionales de su misma categoría²⁵, hay que apuntar que es sólo a partir de mediados del Seiscientos, es decir, desde que podemos contar de forma sistemática con mayor documentación acerca de las especialidades teatrales, cuando abundan los casos de sustituciones entre profesionales del teatro activos en un mismo papel. Muchos son los ejemplos con los que contamos al respecto, los cuales no sólo confirman que la sustitución entre actores se realizaba a través de la común especialización en un determinado papel, sino que a la vez documentan los tiempos con los que las mismas eran efectuadas, según dictaba la inmediatez de la representación y probablemente según la habilidad del actor llamado a sustituir en memorizar la parte del compañero sustituido. En esta habilidad seguramente destacaba el actor Pedro de Pernia, como se evidencia en algunos versos de la *Loa con que empezó en la corte Roque de Figueroa* de Luis Quiñones de Benavente:

¿No es Pernia éste que sale,
que representa, que baila,
que hace versos, que remedia,
si sucede una desgracia,
doce o diez y seis columnas
de la noche a la mañana? (Be, 523).

Si esta habilidad era reconocida a Pedro de Pernia, en la misma debía distinguirse también la actriz Francisca (de) Bezón, *la Bezona*, según se infiere de un documento fechado en Madrid en 1691. Por este documento sabemos que una de las compañías encargadas de representar el Corpus madrileño de ese año era la de Damián Polope, pero que el día de la víspera a la primera dama de la compañía, la actriz Eufrosia María (de) (la) Reina, “le había sobrevenido un accidente que le precisaba á sangrarse prontamente”, por lo que la Junta del Corpus decidió que el señor Corregidor y los Caballeros Comisarios

inmediatamente fuesen [...] á solicitar si fuese posible que Francisca Bezón entrase a remediar esta falta, valiéndose de su grande habilidad, por lo que estrechaba el

²⁵ Para este aspecto véase el apartado “Las ‘prodigiosas mugeres en representacion’ del teatro clásico español” presente en este mismo capítulo en el que se analiza el caso de la compañía de Baltasar de Pinedo en 1610.

tiempo y ofreciéndole porque sacase á Madrid de este empeño y para el lucimiento de la fiesta la ayuda de costa que les pareciese.

Al día siguiente se dejaba constancia de que Francisca (de) Bezón había aceptado sustituir a Eufrosia María, por lo que recibiría la cantidad de 4.000 reales (CM3, 300-01). Una recompensa elevada que probablemente encuentra justificación no sólo en el hecho de que dicha actriz sustituiría a una primera dama, es decir, a una actriz que, por el papel que desempeñaba y la posición que tenía en la compañía, estaba acostumbrada a cobrar cantidades elevadas, sino en la urgencia (“estrechaba el tiempo”) con la que la dicha sustitución se realizaba y en la “grande habilidad” con la que la actriz “remediaba” aquella “falta”, sacando así la ciudad de aquel “empeño” y garantizándole al mismo tiempo aquel “lucimiento” que se esperaba y se exigía de tan importantes fiestas (Corpus). Pero si la “grande habilidad” de que disponía *la Bezona* la ayudaría en tan repentina sustitución, no menos importante debía ser el hecho de que esta actriz estaba especializada en el mismo papel que la actriz que iba a sustituir, es decir, el de primera dama.

Otros casos ratifican que las sustituciones se realizaban normalmente entre profesionales de la misma especialidad dramática. Así lo muestra también el caso de la segunda dama Josefa Laura (G, 456-66), que en 1698 recibió 120 reales “por hauer remediado en el auto el papel de Sauina Pascual” actriz asimismo especializada en el papel de segunda dama, que en esa fecha se encontraba enferma (F, VI, 268-69). Otro ejemplo es el que ofrece el caso de la primera dama Antonia (Manuela) Catalán (Se, 1239) que en 1637 sustituyó a la también primera dama Catalina (de) Nicolás (de la Rosa) (G, 239) en la representación de una comedia realizada ante el Rey el día de Santa Isabel (PP, II, 99), y también en la representación del Corpus madrileño de ese mismo año, como se infiere de una orden de los organizadores del Corpus, fechada en Madrid el 1 de agosto, en la que se especifica que a Antonia (Manuela) le correspondieron 20 ducados “por la ocupazion que tubo en estudiar los papeles de Catalina de la Rosa que por estar preñada y en dias de parir se le mandaron estudiar y preuenir por si paria al tiempo de las fiestas no hiziese falta” (SV5, 9). Igualmente significativo de lo que venimos diciendo es el caso de la compañía de Francisco de la Calle, *autor* encargado de representar en los corrales madrileños y fiestas cortesanas a comienzos de 1658 (F, IV, 84-86, 225-26). Gracias al informe del Comisario municipal Gonzalo de los Ríos, fechado en Madrid el 15 de agosto de ese año, sabemos que una de las motivaciones que habían impedido que la agrupación de este *autor* representara en los corrales de la ciudad desde el 3 hasta el 8 de enero de ese año era el accidente que le

había ocurrido al primer galán de la misma, el actor Juan de Flores, apodado *Siete Coletos*²⁶, el cual, la mañana del 3 de enero, mientras la compañía de Francisco de la Calle ensayaba una comedia nueva, había sido herido por el gracioso de la agrupación, el actor Francisco (de) Ponce (CM1, 611 nota 2). El 9 de enero, sin embargo, dicha compañía tampoco pudo representar ya que “Sebastian de Prado estaua remediando la parte del herido”, es decir, que Sebastián de Prado se estaba preparando —ensayando— para sustituir, en su papel de primer galán, al actor Juan de Flores, sustitución que se realizó de forma definitiva el día 10 de enero, fecha en la que la agrupación de Francisco de la Calle representó en las calles de la capital una fiesta a la Reina, según se refiere en el informe antes mencionado con las siguientes palabras: “ocupo la Villa la compañía de Calle que ya estaua remediada con Prado” (F, IV, 84-86, 225-26). Lo que aquí interesa destacar es cómo en un momento inesperado debido a un accidente, la herida que el gracioso de la compañía había proporcionado al primer galán de la misma, el *autor* Francisco de la Calle remedió la ausencia de uno de sus miembros sustituyéndole con otro especializado en su mismo papel²⁷.

La celeridad que exigía la sustitución de un actor o actriz con otro/a de su misma especialidad no siempre hacía imprescindible la igualdad de sexo entre los actores en cuestión, sobre todo en aquellos casos en los que la especialidad remediada no violaba las normas de verosimilitud de la representación dramática, como podía ser, en ocasiones, la especialidad musical. Así lo documenta el caso de Luisa Romero, *la Romerilla*, la cual, según se hace constar en una certificación notarial de 1661, “auia caido de una tramoya con que auia cesado la fiesta” celebrada en el Palacio del Buen Retiro. El papel de esta “zelebrada musica” (G, 470) pasó así a un profesional masculino, es decir a “Gaspar [Real], el musico de la compañía de [Diego] Osorio” cuya compañía actuaba en los dichos festejos (F, IV, 235-36).

Si en la práctica teatral de la época era frecuente que el actor destinado a “suplir” a otro actor estuviese especializado en su mismo papel, como se ha intentado demostrar, no es descabellado suponer, por tanto, que el sobresaliente fuese un actor ya especializado en un determinado papel. Algo que además parece normal si tenemos en cuenta la fecha tardía en

²⁶ El mismo Cotarelo, que aporta esta noticia, identifica a este actor que en el informe aparece mencionado únicamente como “Flores” con el actor Juan de Flores (CM1, 611 nota 2), identificación que confirman los datos recogidos en el *Diccionario biográfico de actores*. Sabemos, de hecho, que Juan de Flores desempeñaba el papel de primer galán en la compañía de Francisco de la Calle y como tal se había comprometido a formar parte de la dicha agrupación desde el 18 de marzo de 1657, fecha de la escritura, hasta Carnaval del año siguiente (PP, II, 170-71), compromiso que, por tanto, aún estaba vigente en enero de 1658.

²⁷ Desconocemos a qué compañía pertenecía Sebastián de Prado en enero de 1658. Sin embargo, sí sabemos que en ese año ejercía como primer galán, tal como revela la escritura fechada en Madrid el 16 de abril de 1658, por la que el dicho actor se comprometía a formar parte de la compañía de Bartolomé Romero hasta Carnaval del año siguiente para “representar los primeros galanes en todas las comedias” (F, XXXVI, 455).

la que se documenta la presencia de los sobresalientes en la actividad teatral de la época, fecha en la que tanto los actores como las actrices en general eran ya profesionales especializados, siendo el de la especialización de los papeles un fenómeno que ya había encontrado en gran medida su alcance a mediados del siglo XVII y que, por tanto, en la década de 1670, cuando se documenta la presencia de las sobresalientes en el oficio, aún se había afianzado más. Los datos con los que contamos sobre los profesionales del teatro de la época confirman, de hecho, que los mencionados como “sobresalientes” eran en realidad profesionales especializados. Así, volviendo a los casos de los actores sobresalientes anteriormente citados, es decir, Teresa de Robles y Carlos Vallejo, podemos ratificar que en la fecha en la que se los documenta como tales ya eran especialistas de la escena: Teresa de Robles ejercía como tercera dama (G, 495) y Carlos Vallejo como galán, papel que, con el tiempo y según iba envejeciendo, abandona para desarrollar, en su lugar, el de barba, como indican los datos de su carrera profesional²⁸ y como confirman las siguientes palabras de la *Genealogía*: “hizo segundos y primeros galanes en Madrid y despues baruas y en esta parte tubo gran credito” (G, 167).

En alguna ocasión, la propia documentación da testimonio de la especialización de los sobresalientes. Así lo confirma, en el caso de las actrices, una relación de gastos, fechada en Madrid en febrero de 1676, relativa a la representación de cuatro comedias celebradas en el Alcázar por las compañías de Antonio (de) Escamilla y Manuel Vallejo para el Carnaval de ese año (F, I, 73)²⁹, en la que figuran como “sobresalientes” Feliciano de Ayuso y María (de los) Santos, ambas nombradas como “musica sobresaliente” (F, I, 74, 75). Asimismo sabemos que en mayo de 1688 la Junta del Corpus de Madrid acordó pagar cierta cantidad de reales a la actriz Sabina Pascual “que se ha traído para que haga damas sobresalientes” (Ru, 279). Especificación, esta última, que como en el caso de Feliciano de Ayuso y María (de los) Santos antes mencionadas, pone en evidencia en primer lugar el papel en el que las dichas profesionales estaban especializadas o ejecutaban con asiduidad (“dama” en el caso

²⁸ La carrera de Carlos Vallejo se puede documentar desde 1659 hasta 1699 (G, 466). El primer año en que figura desempeñando el papel de barba fue 1674 (SV5, 271-72), papel que ejecutaría de forma continuada a partir de 1686 cuando el propio actor, sin medios económicos y por razones de salud, pedía explícitamente a la Junta del Corpus de Madrid una ayuda de costa y la posibilidad de representar el papel de barba, petición que le sería concedida (Ru, 266). A partir de 1676 asoció al papel de actor también el de *autor* de comedias (BR, 877-78), función que desempeñaría de forma continuada desde 1695 hasta 1699 (F, I, 212).

²⁹ Se trata de las siguientes comedias: *Del mal lo menos*, representada por la compañía de Antonio (de) Escamilla; *Los tres mayores prodigios* representada por ambas compañías; *El pastor Fido*, representada por la agrupación de Manuel Vallejo, y *El caballero de Olmedo*, representada por la de Escamilla (F, I, 238).

de Sabina Pascual y “música” en el caso de las otras dos), y en segundo lugar que en esas circunstancias lo habían desempeñado en calidad de “sobresalientes”³⁰.

Si exiguos pues son los casos que demuestran que la función del actor sobresaliente se concretaba en la de sustitución de otro actor en su mismo papel, ¿quién era, entonces, el actor denominado “sobresaliente”? y ¿cuál era el papel o la función que ejercía cuando se le mencionaba como tal?

Hemos apuntado que todos los profesionales de la época que aparecen ejerciendo en algún momento de su carrera en calidad de sobresalientes eran en realidad profesionales ya especializados en un determinado papel. Así, pues, si dichos sobresalientes eran actores especializados y si el de sobresaliente más que un papel era una función, hay que suponer que dicha función debía de explicitarse en otras ocupaciones, como, por ejemplo, en la de apoyo de otro actor especialista en el mismo papel en el seno de la misma compañía o representación. En este sentido, y según ya vio Oehrlein en su momento³¹, los sobresalientes pueden ser considerados como una fuerza adicional en el seno de una determinada compañía y/o en el ámbito de la representación de determinadas piezas teatrales en las que su participación era requerida. En este caso el término “sobresaliente” tendría, según creemos, en el ámbito teatral un significado similar al que en la época se le otorgaba en el ámbito militar, en el que por sobresaliente se entendía “qualquier Oficial, Xefe, ò Tropa, que está prevenida para salir siempre que la necesidad lo pida, y que son nombrados fuera de la demás tropa, que de suyo está destinada según la facción” (DAU, 130a).

Las representaciones teatrales en las que las actrices sobresalientes eran llamadas a desempeñar su papel eran mayoritariamente las celebradas con ocasión del Corpus de Madrid y las realizadas en la Corte ante Sus Majestades, representaciones, estas últimas, de las que generalmente se hacían cargo también las mismas compañías contratadas para la

³⁰ En otros apartados de “sobresalientes” presentes en los informes de gastos relativos a representaciones cortesanas volvemos a encontrar casos en los que al lado del nombre del profesional mencionado como sobresaliente se indica la especialidad con la que había participado en la representación de determinadas piezas teatrales y la cantidad que había cobrado. Así, por ejemplo, en la misma relación de gastos de 1676 en la que aparecen los nombres de Feliciano de Ayuso y María (de los) Santos figura asimismo el de Gregorio de la Rosa, afamado músico y compositor de la época, del que sabemos que cobró 1.100 reales “por toda la musica de las quatro fiestas [...] con sus saynetes”, así como el de Juan Rodríguez, que cobró 800 reales “por scriuir y sacar todas las comedias y saynetes” (F, I, 75). Asimismo, consta en la relación de gastos de la comedia *Faetón* que se representó en diciembre de 1679 en el Salón del Buen Retiro (F, I, 90) que “A Manuel Francisco, apuntador sobresaliente” se le pagaron 300 reales (F, I, 92) y en el apartado de los “Sobresalientes en la comedia *El segundo Scipion*” hay constancia de que al apuntador “Salvador de la Cueba” le pagaron 50 reales porque “apunto en esta fiesta”, la misma cantidad que recibió María de Anaya por haber entrado “en los coros de la musica de la loa”, mientras que el músico “Juan de Sequeyra” recibía 150 reales “por la musica de la loa” (F, I, 163).

³¹ *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, op. cit., pp. 112-13.

celebración del Corpus madrileño³². En estas representaciones dichas actrices tomaban parte, bien vinculadas momentáneamente a una de las compañías elegidas para ponerlas en escena, bien de forma individual, es decir, sin estar vinculadas oficialmente a ninguna de ellas. En esta última modalidad se evidencia en mayor medida, según Oehrlein, el concepto de sobresalientes como “fuerza adicional”, es decir, como refuerzo (en su especialidad dramática) del personal oficialmente contratado para la realización de las dichas representaciones, condición individual que se hace explícita en los informes de la Corte, en que figuran los pagos que cobraban, con la indicación, al lado de su nombre, “que no tiene compañía”³³.

La naturaleza misma de las representaciones teatrales en las que los sobresalientes eran llamados a participar, para cuya puesta en escena se requería generalmente un número elevado de personal, justifica en parte su presencia en las mismas y su función de “refuerzo” de las especialidades ya oficialmente presentes en las dos compañías elegidas. Refuerzo que adquiere plenamente sentido si pensamos que la participación de las actrices (y actores) sobresalientes en dichas representaciones no las vinculaba oficialmente a ninguna de las dos compañías contratadas, puesto que generalmente era una participación individual, y si lo hacía se trataba de una vinculación momentánea, es decir, duraba el tiempo de los preparativos y de la puesta en escena de las representaciones para las que habían sido llamadas a representar. El propio Oehrlein indica que, en ocasiones, el número de actores sobresalientes que eran contratados para una misma representación palaciega era tan elevado que en vez de ellos “hubiera podido actuar también una compañía propia” y cita al respecto la representación de dos piezas de Calderón, el *Faetón*, para cuya puesta en escena se

³² El que las compañías elegidas para el Corpus fuesen también las preferidas para las fiestas cortesanas determinaba que desde la fecha en la que se formaban y empezaban a representar (es decir, desde Pascua), dichas agrupaciones no sólo ensayaban para prepararse a representar para el inminente Corpus de la capital, sino que al mismo tiempo actuaban en los corrales de la ciudad (puesto que las dos compañías del Corpus tenían el monopolio de dichos corrales en el período que iba de Pascua hasta el Corpus mismo) y en las respectivas representaciones cortesanas. Por consiguiente, los *autores* elegidos para las representaciones del Corpus madrileño solían prolongar su estancia en la capital durante la restante parte del año teatral, es decir, permaneciendo y representando en la Corte hasta Carnaval del año siguiente, haciéndose cargo de esta manera de todas las representaciones que en ella se realizaban, y para cuya puesta en escena contaban, la mayoría de las veces, con los mismos actores con los que habían representado durante el Corpus.

³³ J. Oehrlein, *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, *op. cit.*, p. 113. Contamos con varios documentos que testimonian esta vinculación puntual e individual de las actrices (y actores) sobresalientes a las representaciones y compañías teatrales de la época. Así lo constatamos, por ejemplo, en dos acuerdos fechados en Madrid en 1672 en los que se repartirían 400 ducados entre las dos compañías elegidas para representar el Corpus madrileño de ese año, es decir, la de Antonio (de) Escamilla y la de Félix Pascual y, además, “de las dichas cantidades se distribuían entre las personas sobresalientes y que se trujeron de fuera y las que tubieron mas ocupacion en los dichos autos 500 ducados”, entre ellas “las personas de Geronimo de Morales y la de Francisca Vezon” (SV5, 230). Lo mismo se evidencia en otro documento, en el que constan los gastos de las fiestas del Corpus madrileño de 1679, en el que se indica que la compañía de Manuel Vallejo recibió 18.475 reales, 9.000 de los cuales habían servido “por suplimientos de partidos, vestidos ordinarios y extraordinarios y personas sobresalientes...” (SV5, 346).

contrataron diez sobresalientes, y *Hado y divisa*, para cuya representación doce fueron los actores sobresalientes contratados como personal adicional³⁴. Podríamos ofrecer otros ejemplos al respecto. Sólo queremos citar tres. El primero se refiere a la representación de la pieza de don Manuel Vidal titulada *Amor es entendimiento*, que las compañías de Carlos Vallejo y Andrea de Salazar pusieron en escena el 4 de noviembre de 1695 en el Salón del Alcázar de Madrid para celebrar la onomástica del Rey. Ambas compañías estaban formadas por 25 miembros, a los que se añadieron los sobresalientes María (de) Cisneros, Ángela Vela (de Labaña), Ángela de Villavicencio, Juana Laura, Josefa de San Román, Alfonsa (de) Haro (y Rojas), Salvador de la Cueva y Pedro de Alegría, un “biolon” y un “guardarropa” (F, I, 212, 258). También para celebrar “los dichosos y prosperos años del Rey Nuestro Señor”, el 6 de noviembre del mismo año estas dos compañías representaron en el Coliseo del Buen Retiro la pieza titulada *Amor procede de amor*. También en este caso ambas agrupaciones contaron con 25 miembros y con sobresalientes que en esta ocasión fueron Manuel Garcés, María (de) Cisneros, Alfonsa (de) Haro (y Rojas), Francisca Narcisa, Josefa de San Román, Juana Laura, Ángela Vela (de Labaña), Ana de Morales, Feliciano de Castro, Ángela de Villavicencio, Salvador de la Cueva, “dos biolones”, “cuatro biolines”, “el clarín”, “guardarropa” y “tres ministros” (F, I, 213, 258). Asimismo sabemos que el 22 de mayo de 1690, con motivo de la entrada de la Reina en Madrid, las compañías de Agustín Manuel y Damián Polope realizaron varias representaciones en los tablados de San Salvador y Santa María, y una comedia en el tablado de San Felipe de Madrid, enfrente de la casa del conde de Oñate, para hacer más corta la espera al Rey y a la Reina Madre, que desde sus balcones esperaban la comitiva de la Reina. Algunos actores y músicos de sus compañías actuaron también en dos carros triunfales, situados en la plaza del Palacio, encargados de acompañar a la reina hasta la puerta del Alcázar entonando diferentes canciones. Cobraron 200 ducados, y 100 ducados más para repartir entre las doce mujeres sobresalientes, quienes recibieron además un vestido de velillo cada una (ZF, 234-35).

Una de las consecuencias de dicha vinculación temporal de las sobresalientes a las compañías era el incremento del personal de las mismas en estos períodos concretos con respecto al número de actores que generalmente las constituían durante todo el año teatral, fenómeno del que ya se percató, en 1999, Davis cuando al estudiar la composición de las compañías teatrales activas en el período, notaba como el “tamaño” de las mismas aumentaba con ocasión de las fiestas del Corpus:

³⁴ J. Oehrlin, *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, op. cit., pp. 114, 147 nota 97.

el tamaño de una compañía determinada podía variar de una época a otra; la mayoría de los actores se contrataban por un año entero [...], pero a veces se incorporaban personas adicionales por períodos más cortos durante el año teatral. Este factor influye especialmente en las listas redactadas con motivo del Corpus; en estos casos [...] parece que las compañías solían contar con más personal que en otros momentos³⁵.

No resulta difícil constatar la función de “fuerza adicional” de las actrices sobresalientes en las circunstancias mencionadas. Basta ojear los listados de las compañías oficialmente contratadas para representar los autos del Corpus madrileño posteriormente a 1670. En dichos listados comprobamos, de hecho, la presencia por lo menos de dos actrices activas en el mismo papel: una claramente mencionada a través de la indicación de su papel o especialidad dramática y otra, que estaba especializada en el mismo papel, que aparece mencionada únicamente como sobresaliente. Así lo comprobamos en la lista que de su compañía presentaba Manuel de Mosquera en marzo de 1684 para representar en ocasión del Corpus de Madrid de ese año. En ella figura en calidad de “sobresaliente” la actriz Andrea (de) Salazar (Ru, 258), que sabemos que era especialista en segundas damas (G, 424), papel en el que, sin embargo, figura oficialmente contratada otra actriz: Francisca Águeda (Ru, 258). En 1686, y siempre para la representación del Corpus madrileño, Manuel de Mosquera volvía a ser elegido como *autor*, presentando en marzo de ese mismo año la lista de su nueva agrupación. También en esa circunstancia la actriz sobresaliente vinculada a su compañía era Andrea (de) Salazar y también en esa ocasión la segunda dama oficialmente contratada como tal fue Francisca Águeda (Ru, 262-63), sustituida posteriormente en este papel por la actriz María (de) Cisneros (Ru, 266). Francisca Águeda, de hecho, había pasado a formar parte de la compañía del otro *autor* encargado de la representación del Corpus de ese año, Rosendo López de Estrada (Ru, 266), signo éste, como es sabido, de la flexibilidad existente entre el personal de las dos agrupaciones elegidas para el Corpus y las fiestas palaciegas³⁶. Al igual que Manuel de Mosquera,

³⁵ Ch. Davis, “¿Cuántos actores había en el *Siglo de Oro*? Hacia un análisis numérico del Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español”, art. cit., p. 73.

³⁶ Para dar idea de la movilidad entre el personal que formaba las dos agrupaciones encargadas para representar el Corpus de Madrid de 1686, es decir, la de Manuel de Mosquera y de Rosendo López, transcribimos las dos listas que dichos *autores* presentaron en los meses previos al Corpus, pero mencionando únicamente el personal femenino. Ambos *autores* presentaron una primera lista falta de fecha, y una segunda lista seguramente posterior, fechada en marzo de 1686. Transcribimos ambas listas indicándolas como primera y segunda lista. En la primera lista presentada por Manuel de Mosquera figuraban las siguientes actrices: Francisca Bezón, primera dama, Águeda Francisca, segunda dama, María de Cisneros, *autora* y tercera dama, Alfonsa Francisca, cuarta dama, Isabel de Castro, quinta dama, Andrea de Salazar, sobresaliente (Ru, 262-63). Las actrices presentes en la primera lista presentada por Rosendo López eran: Eufrasia María, primera dama,

también Rosendo López había presentado dos listas de su compañía para la celebración del Corpus de 1686. En la primera figuraba como sobresaliente su esposa Teresa de Robles, actriz que era especialista en los terceros papeles de dama, papel que, sin embargo, en la misma lista era asignado también a la actriz Josefa de San Miguel. El hecho de que esta última actriz figurase oficialmente como tercera dama de la compañía en aquella ocasión no quería decir, sin embargo, que Teresa de Robles dejase de desempeñar este mismo papel en el ámbito de la agrupación conyugal o que no pudiese desempeñarlo en caso de necesidad y a pesar de constar oficialmente como “sobresaliente de la dicha compañía”. Tanto es así que en la segunda lista que en marzo de ese mismo año presentaba Rosendo López, Teresa de Robles ya no figuraba oficialmente como “sobresaliente”, sino en su especialidad, es decir, como tercera dama, sustituyendo así a Josefa de San Miguel, que había pasado a desempeñar ese mismo papel en la compañía de Manuel de Mosquera, mientras que el papel de sobresaliente, asignado anteriormente a Teresa de Robles, quedaba pendiente de asignación entre la actriz Francisca (de) Fernández, apodada *la Bohorques*, y su hija Antonia Garro (AP1, 300).

La presencia sistemática de las actrices sobresalientes en la documentación y en la actividad teatral de la época a partir de la segunda mitad del siglo XVII se explica, según ya he apuntado, por la naturaleza misma de los festejos para los que eran llamadas a representar, es decir, el Corpus de Madrid y las contemporáneas fiestas cortesanas, fiestas en las que se necesitaba la presencia de mayor personal, como evidencia, para este último caso, un *Aviso* de Barrionuevo del 9 de enero de 1658:

El día de San Blas se van los Reyes al Retiro, y a los 8 de febrero a la comedia grande, que costará 50.000 ducados, de tramoyas nunca vistas ni oídas. Entran en ella 132 personas, siendo las 42 de ellas mujeres músicas que han traído de toda España, sin dejar ninguna, Andalucía, Castilla la Nueva y Vieja, Murcia, Valencia, y entre ellas ha venido la *Bezona*, muy dama de Sevilla, y la *Grifona*, que se escapó de su encierro; con que la fiesta será grande y durará las Carnestolendas hasta el día de Ceniza para que todos la gocemos (Ba, II, 149).

Paula López, segunda dama, Josefa de San Miguel, tercera dama, Manuela de Liñan, cuarta dama, María de Anaya, quinta dama, Teresa de Robles, “autora y sobresaliente” (Ru, 262). Formaban la segunda lista presentada en marzo por Manuel de Mosquera las actrices: Francisca Bezón, primera dama, María de Cisneros, segunda dama, Josefa de San Miguel, tercera dama, Alfonsa Francisca, cuarta dama, Manuela de la Cueva, quinta dama, Andrea de Salazar, sobresaliente. La segunda lista de Rosendo López incluía los nombres de María de Navas, primera dama, Águeda Francisca, segunda dama, Teresa de Robles, tercera dama, Paula María [de Rojas] y Juana Roldán [respectivamente cuarta y quinta dama], Antonia Garro o [Francisca Fernández] *la Bohorques* como sobresaliente (Ru, 266).

La necesidad de contar con más personal tanto en las representaciones de los autos como en la de las piezas cortesanas se hace imperante sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XVII, es decir, cuando se impone el genio de Calderón de la Barca, cuyas obras se caracterizan por la gran espectacularidad, por el gran despliegue de tramoyas y sobre todo por la gran participación de personal especializado³⁷. Pero si la pluma de Calderón contribuyó a dar aún más relevancia a los autos sacramentales celebrados en el Corpus de Madrid, así como a las contemporáneas representaciones celebradas en Palacio, no menos determinante fue, para estas últimas, la gran importancia que el teatro palaciego ocupó a partir de la segunda mitad del siglo XVII en la vida teatral (F, I, 38). Si es cierto, de hecho, que ya a partir de 1640 —con la construcción del teatro del Buen Retiro (Coliseo) y la renovación del Salón dorado del Alcázar— se puede documentar el comienzo de una importante época en los entretenimientos palaciegos en los que las grandes comedias de espectáculo cobran cada vez más gran protagonismo (F, I, 16), es sólo a partir de la segunda mitad del siglo XVII, y en particular desde finales de la década de 1670, cuando dicho protagonismo alcanza su máximo auge especialmente por la puesta en escena de algunas importantes piezas calderonianas (F, I, 37).

Si la naturaleza misma de las representaciones cortesanas y religiosas (autos) celebradas en Madrid y ante la Corte en la segunda mitad del siglo XVII puede explicar, con sus exigencias de personal, la presencia y vinculación de las actrices (y actores) sobresalientes en dichos festejos en calidad de personal adicional, es posible también que la importancia misma de los festejos en las que dichas representaciones eran ejecutadas pueda justificar la presencia en ellas de las sobresalientes no tanto como piezas adicionales de refuerzo, sino como piezas adicionales de lucimiento. La información que se conserva sobre las actrices sobresalientes no sólo da constancia de que ejercían como tales esencialmente en el seno de las representaciones del Corpus madrileño y en las representaciones palaciegas ante Sus Majestades, sino también que eran actrices renombradas de la época, afamadas especialistas de las tablas que, como tales, eran contratadas constantemente en dichos festejos, en los que igualmente participaron en calidad de sobresalientes después de 1670.

Entre las actrices renombradas que fueron asiduas participantes en dichas representaciones estuvo seguramente Luisa Fernández, esposa del actor Antonio Leonardo, *el Bayo* (G, 468, 132), cuya trayectoria profesional es posible documentar desde 1664 hasta 1681. En el período en que estuvo activa en la profesión, Luisa Fernández estuvo vinculada fundamentalmente a las representaciones teatrales celebradas en Madrid, en las que

³⁷ C. Caballero Fernández-Rufete, “La música en el teatro clásico”, en J. Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro español*, Madrid, Gredos, 2003, 2 vols., t. I, pp. 677-716, espec. pp. 704 y ss.

representó en mayor medida como miembro de la agrupación de Manuel Vallejo y Antonio (de) Escamilla, y en particular como cuarta dama, papel en el que, según parece, estaba especializada. Su participación en dichas representaciones adquiere importancia especialmente desde 1670 (G, 468), puesto que es a partir de esa fecha cuando podemos documentar su presencia constante en las mismas en calidad de profesional de las tablas, tanto que en una orden de notificación de 1676 se la menciona como “representanta de las comedias y representaciones desta Corte” (SV5, 307). Si bien su participación fue esencialmente en calidad de cuarta dama, sin embargo, a partir de 1678 estuvo activa en las representaciones celebradas en la Corte también como “sobresaliente” (SV5, 339), especialmente en aquellas realizadas desde finales de 1679 y comienzos de 1680³⁸. Como miembro de la compañía de Vallejo continuaría durante todo 1680, participando con ella en las fiestas del Corpus de ese año (PP, 366), mientras que como sobresaliente de dicha agrupación se la vuelve a documentar al año siguiente, en 1681 (PP, 373), última fecha que de su biografía profesional se conserva.

Los datos que hemos aportado acerca de Luisa Fernández no sólo sirven de testimonio, como se ha visto, de su frecuente participación en las representaciones teatrales celebradas en la Corte, sino que también sugieren que se trataba de una actriz de renombre, afamada en su especialización y por ello requerida constantemente en Madrid. Si ojeamos los datos de las demás actrices sobresalientes que, como Luisa Fernández, fueron continuamente requeridas para trabajar en la Corte, notamos que, al igual que esta actriz, también éstas eran profesionales de cierta categoría, actrices afamadas en el oficio y entre las mejores en su especialidad, lo que justifica su constante presencia en las representaciones teatrales de importancia, como lo eran los autos sacramentales y las piezas celebradas ante los Reyes. Así, por ejemplo, para mencionar algunos casos de actrices afamadas que tomaron parte en ellas, sabemos que la actriz Francisca (de) Bezón, *la Bezona*, era una conocida primera dama, Bernarda Manuela (Velázquez), apodada *la Grifona*, fue una actriz que se distinguió, al igual que María (de) Cisneros, en la ejecución de los papeles de segunda y tercera dama, como conocidas terceras damas eran Teresa de Robles y Josefa de San Miguel, mientras como cuarta dama y música destacaron, entre otras, María (de los)

³⁸ Las representaciones que fueron llevadas a escena por las agrupaciones de José Antonio de Prado y Manuel Vallejo (SV5, 348; PP, 356-57) fueron las siguientes: *Siquis y Cupido*, representada por ambas compañías el 3 de diciembre de 1679 en el Salón del Buen Retiro (F, I, 80, 90, 238); *Faetón*, representada el 22 de diciembre por la compañía de Vallejo, siempre en el Salón del Buen Retiro, para celebrar los años de la Reina Madre (F, I, 92, 93, 238-39); *La púrpura de la rosa*, representada por la agrupación de Vallejo el 18 de enero de 1680 en el Salón del Alcázar para celebrar los años de la Archiduquesa (F, I, 99, 239), y *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*, realizada por ambas compañías los días 3, 4 y 5 de marzo en el Coliseo del Buen Retiro para celebrar la boda de Carlos II (F, I, 108, 239).

Santos y Feliciano de Ayuso. La presencia de actrices renombradas en las representaciones celebradas en la Corte se enmarca en una política teatral que desde comienzos del siglo XVII tiende a la formación de una *élite* entre los profesionales de las tablas que asigna a un reducido grupo de actores y *autores* de calidad la puesta en escena de las representaciones teatrales realizados en la Villa y en la Corte³⁹.

Sólo si tenemos en cuenta los mecanismos mediante los que eran contratados los actores elegidos para la representación del Corpus madrileño, podemos entender cómo desde mediados del siglo XVII la presencia de algunos actores y actrices se repite año tras año en el ámbito de estas representaciones, presencia que a partir de la década de 1670 también los hace activos en calidad de sobresalientes. Es obvio pensar, como apuntábamos, que cuando una actriz afamada tomaba parte en dichas representaciones en calidad de “sobresaliente” no dejaba de ser una profesional especializada en su papel, pero lo que llama la atención es que la misma profesional sea contratada para estos festejos —y a lo largo de estas tres décadas consideradas (1670-90)— algunos años en calidad de profesional especializada y en otros como sobresaliente. Desconocemos los factores que determinaban esta doble contratación puesto que los datos que sobre la trayectoria profesional y personal que de dichas actrices poseemos son insuficientes para llegar a una conclusión definitiva, pero sí podemos sugerir que su contratación podía obedecer también, como en los casos en los que eran contratadas claramente en su especialización, a razones de fama y lucimiento de las fiestas en las que su presencia era requerida. El hecho mismo de que cuando eran contratadas como sobresalientes cobrasen un sueldo no inferior al que cobraban cuando participaban en las mismas festividades en calidad de actrices especializadas ratifica esta impresión.

Hay que añadir, al respecto, que no siempre conocemos las cantidades que recibía una actriz cuando representaba en el Corpus madrileño. De hecho, si por un lado la documentación que en la época da constancia de los importes pagados a los profesionales de teatro presenta numerosas lagunas, por otro lado hay que recordar que en los casos en los que dichos importes son señalados, no siempre son uniformes, es decir, no recogen todos los salarios pagados a los actores que en un determinado año representaron para el Corpus, lo que impide hacer comparaciones entre dichos profesionales a partir de las cantidades recibidas. Comparaciones que asimismo resultan difíciles en aquellas ocasiones en las que contamos con un mayor número de cantidades referidas, ya que éstas casi nunca representan el salario individual recibido por cada actor en relación a su actuación como tal (lo que sería la nómina), sino que son el total que se le había pagado por su participación, fruto de la suma

³⁹ Trataremos ampliamente este tema en el apartado “Las ‘prodigiosas mugeres en representacion’ del teatro clásico español” presente en este mismo capítulo.

entre el salario propiamente dicho (nómina) y la “ayuda de costa”⁴⁰ que se le había otorgado. Pese a ello, es posible aislar algunos casos de actrices de las que conocemos las cantidades que recibieron por participar, en su especialización o como sobresalientes, en las representaciones del Corpus de Madrid, datos que, por tanto, podemos comparar entre sí, con respecto a una misma actriz, o confrontar con los demás datos que de otras actrices activas en los mismos festejos se conservan. La confrontación en ambos casos resulta importante ya que nos permite observar si desde un punto de vista económico había diferencias cuando una actriz era contratada para representar en los autos como especialista en su papel (lo que en los informes de pagos y gastos del Corpus y de la Corte se refleja generalmente con la expresión: “vestir su papel” o “suplir su partido”) y cuando, por el contrario, era contratada en calidad de sobresaliente. Es útil, además, para conocer si existían diferencias económicas entre las actrices activas en la misma representación en un determinado año y si por tanto había diferencias notables entre los importes recibidos por las sobresalientes y los importes recibidos por las demás actrices. Hay que tener en cuenta, sobre todo en este último caso, que la comparación económica entre las cantidades que cobraban las actrices dependía en muchos casos no sólo de su participación en las piezas teatrales representadas, sino de la categoría a la que pertenecían (primera dama, segunda dama, etc.) y de la fama que como profesionales habían alcanzado, fama que en muchos casos podía aumentar el importe de las cantidades que se le pagaban y que según creemos influyó notablemente en determinar los importes que recibían ciertas actrices sobresalientes activas en la época, cuya participación en dichas representaciones venía recompensada sobre todo por el lucimiento que su presencia les proporcionaba.

Los datos económicos con los que contamos confirman esta impresión. Los que hemos analizado se refieren a las actrices Luisa Fernández, María (de) Álvarez, apodada *la Perendenga*, Francisca (de) Bezón y María (de los) Santos. En el caso de Luisa Fernández tenemos constancia de que en 1678 participó en las representaciones del Corpus madrileño en calidad de sobresaliente recibiendo por ello la cantidad de 2.200 reales (SV5, 339), cantidad ciertamente superior a la que recibió el año siguiente (1.000 reales), cuando participó en las mismas representaciones en calidad de actriz especializada (SV5, 348). En el caso de María (de) Álvarez, *la Perendenga*, tenemos constancia de que en 1674 tomó parte en la representación del Corpus madrileño recibiendo la cantidad de 2.200 reales como “ayuda de costa” y 1.100 “por el suplimiento de su partido” (SV5, 275-77), mientras que es

⁴⁰ Por “ayuda de costa” se entiende en la época: “El socorro que se dá en dinéro, además del salario, ò estipendio determinado, à la persona que exerce algun empleo: y tambien se llama assi quando se dá à otra qualquier persona sin esta circunstancia” (Dau, 509).

sólo en 1680 cuando, volviendo a actuar en el ámbito de los mismos festejos, pero en calidad de sobresaliente, papel que desempeñó junto con otras dos profesionales de la escena, Francisca (de) Bezón y María de Fonseca, obtuvo una cantidad superior a 3.000 reales, tal como consta en un documento relativo a los gastos de las dichas representaciones, en el que se indica que las tres actrices recibieron 10.000 reales por entrar “a hacer papeles en los autos” en calidad de sobresalientes (SV5, 350).

Como en el caso de María (de) Álvarez, también en el caso de Francisca (de) Bezón constatamos que por su participación como “sobresaliente” en los autos madrileños cobró un importe superior respecto al que se le pagó cuando representó como especialista de las tablas. De hecho, si en 1680 llegó a recibir más de 3.000 reales por su actuación como sobresaliente, en los años anteriores, cuando tomaba parte en las dichas representaciones en calidad de primera dama, las cantidades recibidas eran inferiores: en 1676 se le pagaron 2.200 reales (PP, 347, 349), en 1675 3.000 reales por “el partido y ayuda de costa” (PP, 341) y en 1674 cobró 1.100 reales “por el suplimiento de su partido, sin que cause exemplar” (SV5, 275-77). Lo mismo se ratifica en el caso de María (de los) Santos la cual en ocasión del Corpus de 1674 recibió 1.100 reales “por el suplimiento de su partido” (SV5, 275-77), cantidad inferior a la que obtuvo en 1678 (2.200 reales) cuando actuó como sobresaliente (SV5, 339).

Los datos referidos muestran, pues, que las cantidades que las actrices de renombre cobraban cuando actuaban en los autos madrileños en calidad de sobresalientes solían ser más elevadas que las que recibían cuando actuaban en las mismas representaciones como especialistas en su respectivo papel. Importes sustanciosos y diferencias económicas que ya constatamos en el caso de las primeras sobresalientes documentadas actuando en las mismas representaciones, entre ellas las actrices Luisa Romero y Antonia de Santiago, las cuales, de hecho, recibieron respectivamente 2.200 y 2.000 reales por su participación como sobresalientes en el Corpus de Madrid de 1663 y 1664 (SV5, 168-69, 183), cantidad, la que recibía en particular Luisa Romero, más elevada que la que se le pagó en 1661 cuando tomó parte en las mismas representaciones en calidad de segunda dama (PP, 281-82), recibiendo por ello el importe de 850 reales (SV5, 159).

Si los importes elevados representan un factor constante de la participación de las sobresalientes afamadas en los autos del Corpus de Madrid, lo mismo se vuelve a ratificar en el caso de las piezas cortesanas para cuya representación no cobraban menos que cuando participaban simplemente como profesionales especializadas. También en este caso, así como ocurre en el de los autos sacramentales, el importe pagado a todas las actrices que en

ellas actuaban estaba relacionado con su fama, con la categoría a la que pertenecían y con el número de piezas en las que tomaban parte. De manera que era consecuente que una actriz sobresaliente de fama reconocida cobrara una cantidad más elevada que las demás actrices de menor renombre contratadas para la misma ocasión, fueran estas últimas contratadas como sobresalientes o en su especialidad. Así, por ejemplo, si consideramos la nómina de los gastos relativa a las representaciones que se celebraron en Palacio durante el Carnaval de 1676 (F, I, 238), vemos confirmado que las actrices que en ellas participaron como sobresalientes cobraron cantidades diferentes en relación al número de piezas en las que tomaron parte, las partes que desempeñaron y el renombre que como profesionales del teatro tenían. Así, en dicha nómina consta, por ejemplo, que “A Francisca Bezon, por las tres fiestas⁴¹” se le pagaron 2.200 reales, mientras que Antonia de Santiago recibió 500 reales por su participación en la “fiesta” de *Los tres mayores prodigios*, cantidad que si bien parece proporcionada a su única actuación, es asimismo inferior a la cantidad que hubiera cobrado Francisca Bezón representando en una sola de las tres piezas en las que efectivamente actuó. Los importes que siguen a continuación en la nómina se revelan asimismo consecuencia de la importancia que los sobresalientes, que en ellos tomaron parte, tenían en el oficio así como de su participación en las piezas realizadas. Así, por ejemplo, constatamos que Gregorio de la Rosa cobró 1.100 reales “por toda la musica de las quatro fiestas [...] con sus saynetes”, Juan Rodríguez cobró 800 reales “por scriuir y sacar todas las comedias y saynetes”, las dos músicas sobresalientes Feliciano de Ayuso y María (de los) Santos recibieron respectivamente 400 y 1.000 reales, mientras que 550 reales cobró Margarita de Peñarroja y sólo 150 reales le fueron otorgados a Jerónima Fernández (F, I, 71-74, 238).

A pesar del renombre que algunas actrices contratadas como sobresalientes tenían en la profesión como especialistas de las tablas, hay que apuntar que en alguna ocasión las autoridades encargadas de la elección del personal destinado a la celebración del Corpus podían decidir contratarlas como sobresalientes más que como especialistas de la escena, elección, o imposición, que no siempre encontraba el favor de las actrices en cuestión, probablemente porque la contratación en calidad de sobresaliente limitaba su participación en las representaciones a la de simple fuerza adicional, aunque fuera ésta de lucimiento, vinculándola por tanto a las agrupaciones oficialmente elegidas o a las representaciones celebradas únicamente para la representación del Corpus. Es lo que sugiere el caso de Bernarda Manuela, *la Grifona*, actriz afamada en la época y protagonista en varias ocasiones

⁴¹ Es decir, por haber participado como sobresaliente en las comedias *Del mal lo menos*, *Los tres mayores prodigios* y *El caballero de Olmedo*.

de importantes festejos celebrados en la Corte, fundamentalmente en los papeles de segunda y tercera dama. En febrero de 1678 esta actriz, que formaba parte de la agrupación de Antonio (de) Escamilla, recibió una orden de los comisarios del Corpus con la que se le notificaba, junto a otros miembros de la compañía de este *autor*, que no dejase Madrid y se mantuviese a disposición de la Comisión organizadora de dicha fiesta (SV5, 335). Así, cuando en marzo de ese mismo año Antonio (de) Escamilla, *autor* designado para la representación del Corpus madrileño, presentó a la Comisión la lista de su agrupación, Bernarda Manuela, aunque figuraba como miembro de la misma, fue contratada en calidad de sobresaliente, función con la que la actriz no debía de estar conforme, como sugiere la indicación, presente en la lista al lado de su nombre, en la que se dejaba constancia de que “dize [Bernarda Manuela] que quiere azer terceras [damas] y no se puede ajustar” (SV5, 335 y nota 581).

Si bien es cierto que muchas de las contrataciones de actrices renombradas en calidad de sobresalientes para las representaciones del Corpus y de la Corte podían responder a una necesidad de lucimiento de los mismos festejos, también cabe la posibilidad, como el caso de *la Grifona* sugiere, que en ocasiones la función de las sobresalientes tuviese menor relevancia en relación con otras actrices contratadas para la misma circunstancia, lo que podría explicar la exigencia de *la Grifona* y su negativa a “ajustarse”, es decir, a ser contratada para hacer de sobresaliente. Es lo que sugiere también el caso de la actriz María Antonia (de) Soto, esposa del actor Esteban de Olmedo, la cual en 1698 se comprometía a formar parte de la agrupación de José Antonio Guerrero representando “la parte de sobresaliente, y si dicho autor no allase segunda dama competente que traer a su compañía ara segundas damas” (F, XVII, 173-74). La menor relevancia que en ocasiones podían tener los papeles de sobresalientes respecto a los otros papeles oficialmente desempeñados por otros miembros de la compañía se vuelve a confirmar en el caso de Antonia (de) la Rosa, actriz que en 1660 era contratada para representar, como segunda dama, en el Corpus de la localidad de Alcázar de San Juan (Ciudad Real). En el documento con el que la actriz se obligaba a representar para dicha ocasión se dejaba constancia de que si la misma “hiciera algún papel sobresaliente fuera de los de dama de su obligación” (F, XXXVI, 515), y por lo tanto, se sobrentiende, no se la relegase a cumplir papeles menores.

Como estos últimos casos apuntan, parece que el término “sobresaliente” podía tener en la época un significado y función distintos según el contexto. Si en las representaciones del Corpus y de la Corte las actrices sobresalientes podían adquirir una función de colaboradoras estelares y cobrar en función de esa atribución, en otros ámbitos, como

pudieran ser los más cotidianos o los de las celebraciones del Corpus y otras fiestas en pueblos y localidades menores, el término “sobresaliente” utilizado en bastantes contratos aparece vinculado a funciones secundarias, es decir, aquellas partes de menor importancia que “sobraban” después de la asignación de las partes más importantes a los miembros más destacados de la compañía y que, por tanto, hacía falta repartir entre los demás miembros de la agrupación (como en el caso de María Antonia (de) Soto), que por ello recibían el apelativo de sobresalientes. En estas circunstancias, de condicionamientos más estrechos, dichas partes podían ser incluso confiadas a algún miembro de la agrupación que ya tenía asignado otro papel (por el que había sido contratado) y que se veía obligado a hacerse cargo también de aquellas partes de menor importancia que quedaban de la representación (como en el caso de Antonia (de) la Rosa).

Sea como fuere, lo que los datos indican en el caso de las representaciones de los autos sacramentales madrileños y de las piezas cortesanas es que un número reducido de las actrices contratadas posteriormente a 1670 como sobresalientes para su celebración eran actrices de renombre cuya contratación parece obedecer a razones de fama y lucimiento de las fiestas en las que eran requeridas. En este sentido y en estos casos, como ya hemos apuntado, el término “sobresaliente” podría adquirir otro significado que subraya la calidad misma de estos actores en el ámbito de la profesión puesto, como el término sugiere, destacaban o “sobresalían” en el desempeño de su oficio.

3.1.3. Músicas, terceras, cuartas y quintas damas

Apuntábamos en las páginas anteriores que las cuatro categorías básicas en las que se diferenciaba a los actores activos en el oficio y en el seno de las compañías teatrales (dama, galán, gracioso y barba) eran determinadas en realidad por la especialidad dramática por ellos desempeñada, especialidad que se concretaba en la ejecución de determinados tipos de papeles o *clichés*. Siguiendo la clasificación ofrecida en su momento por Oehrlein, hemos dicho también que el epígrafe “galán” designaba la especialidad dramática del amante (joven), que al “gracioso” eran confiados los papeles cómicos de sirvientes, mientras que los actores que representaban “barbas” se encargaban de representar los papeles de padres y, en ocasiones, el del “vejete”, papel de carácter cómico muy presente en piezas cómicas y burlescas. Esta división de los papeles masculinos encontraba su equivalencia en la división de los papeles femeninos. Así, según el hispanista alemán, la “primera” y la “segunda dama” constituían respectivamente la pareja del primer y segundo galán, la “tercera” y la “cuarta dama” la pareja del tercer galán y del gracioso, mientras que sólo raras veces la “quinta dama” hacía pareja con el barba, ya que la quinta dama era “mayormente música o sobresaliente”¹.

La investigación que hemos llevado a cabo acerca de las actrices sobresalientes no nos permite ratificar totalmente esta última afirmación de Oehrlein, es decir, que el papel de sobresaliente fuese desempeñado por la quinta dama, profesional, esta última, a la que también le era confiada, según el mismo hispanista, la función musical. De hecho, según hemos intentado demostrar en las páginas anteriores, la de la sobresaliente era una función que no necesariamente debía ser desempeñada por las quintas damas, sino que podía ser confiada también a actrices especializadas en otros papeles de dama. Si la de la sobresaliente no era una función exclusiva de las quintas damas, ¿era atribución de éstas últimas la función musical? ¿o la función musical era prerrogativa, en cambio, de las terceras y cuartas damas?

Partiendo de estos interrogantes, que nacen a su vez de las conclusiones a las que llegó Oehrlein en su momento, queremos seguir analizando en estas páginas los papeles desempeñados por las actrices a lo largo del siglo XVII, y en particular en qué *clichés* se concretaban las partes destinadas a las terceras, cuartas y quintas damas, papeles éstos que se presentan más problemáticos respecto a los de las primeras y segundas damas, actrices cuyos *clichés* parecen más claros si pensamos que sus partes dramáticas las asimilaban y acercaban

¹ J. Oehrlein, *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, op. cit., p. 80.

en parte a las del primer y segundo galán, de los que constituían las parejas escénicas. Si las partes estrictamente dramáticas (de representado) y serias eran las desempeñadas por las dos primeras damas de la estructura jerárquica de la compañía y de la secuencia numérica de los repartos de comedias, las partes cómicas y musicales ¿a qué actrices presentes en las compañías eran confiadas?

Los datos con los que contamos acerca de los papeles desempeñados por las actrices durante el Seiscientos ratifican que a las quintas damas se les llegaban a confiar funciones musicales, como ya vio Oehrlein hace casi dos décadas. Sin embargo, a diferencia de lo apuntado por este investigador, la función musical no era sólo exclusiva de estas damas, sino también de las cuartas y especialmente de las terceras damas, como ya nos percatamos, sobre todo en este último caso, al analizar las trayectorias de Manuela (de) Escamilla y su sobrina Teresa de Robles. Estas dos actrices, de hecho, eran especialistas en los papeles de tercera dama y poseían dotes musicales, como se ratifica, en ambos casos, en la misma *Genealogía*, en la que se recoge que Manuela (de) Escamilla fue “celebre en la parte de terceras damas [...] y entre las muchas auilidades que ha tenido a sido la mas celebrada la de la musica” (G, 421). Respecto a Teresa de Robles la misma *Genealogía* nos informa que “hizo terceras damas, en que se a conseruado siempre con mucho aplauso, y en particular por la musica” (G, 495). La asociación entre este papel de dama y la música se ve confirmado en esta fuente también en el caso de otras terceras damas, entre ellas Josefa de San Miguel, de la que se destaca en particular que “fue mui celebrada en las tablas, asi por la musica como por la representacion, en que hizo terceras damas en diferentes compañías de Madrid” (G, 391).

Si, como profundizaremos más adelante, el desempeño de las habilidades musicales, así como de las cómicas, por parte de algunas actrices de la época que fueron activas como terceras, cuartas y quintas damas estaba estrictamente relacionado con la ejecución de las piezas teatrales breves, cabe subrayar aquí, como decíamos, que a las terceras damas en particular eran confiadas las funciones musicales, cuya ejecución, tanto en el teatro breve como en el teatro mayor, se concretaban en escena fundamentalmente a través del canto y el baile, como bien vio Catalina Buezo “Si al gracioso de la comedia, normalmente criado del galán, le correspondía en el teatro breve la función de alcalde gracioso entremesil, la tercera dama por lo general era la encargada de los papeles musicales, con predominio de lo cantado y de lo bailado”².

² C. Buezo, “Mujer y desgobierno en el teatro breve del siglo XVII: el legado de Juan Rana en Teresa de Robles, alcalde gracioso y ‘autora’ de comedias”, art. cit., p. 113.

La habilidad de bailar o de cantar, sobre todo desde que los papeles de los actores se especializan en el ámbito de las compañías de la época, se convierten en habilidades características de algunas profesionales activas en el Seiscientos, en particular de aquéllas que eran llamadas a actuar en las piezas breves de teatro y que son mencionadas en la documentación fundamentalmente como terceras damas, pero también como cuartas y quintas damas y, en ocasiones, como músicas. De hecho, lo que los datos con los que contamos evidencian es que las mujeres que desempeñaron las funciones musicales en el oficio teatral del siglo XVII aparecen mencionadas como músicas, en calidad de instrumentistas, o a través del desempeño de habilidades como el canto y el baile, habilidades éstas que se convierten en identificadoras de las funciones musicales sobre todo a mediados del siglo XVII, fecha en la que, como se ha indicado, las especialidades de los actores y de las actrices se precisan y fecha a partir de la que la música adquiere mayor protagonismo llegando a constituir géneros escénicos distintos hasta adquirir especificidad en sí como espectáculo.

Las habilidades de cantar y tañer, además, eran consideradas típicas de quien ejercía como músico en la época, tal como se evidencia en la definición que de “musico” encontramos en el *Diccionario de Autoridades*, es decir, “el que sabe y exerce el arte de la Música...”, es decir, quien “tenia buena gracia en cantar y tañer, y en hablar en cosas generales” (DAU, 637a), asociación entre música y canto que vemos confirmada en ocasiones por la propia *Genealogía*. Así, sabemos, por ejemplo, que Luisa Romero era una “zelebrada musica por los rezitatuos que los canto con primor” (G, 470), y que cuando en 1689 José de Mendiola se encontraba en La Coruña con su compañía tuvo noticia de la valía como cantante de Inés Bermúdez, la cual “por lo vien que cantaua yba a barios lugares con las capillas de los musicos a cantar, y la dauan su porcion como si fuera musico” (G, 563, 165). La asociación entre música, canto y baile la pone de relieve el Padre Ignacio de Camargo en su *Discurso theológico sobre los theatros y comedias de este siglo* (1689), obra en la que no sólo se ocupó de la música en las representaciones teatrales de aquel entonces, sino que a la vez describe el quehacer de todos los que se dedicaban a ejercerla en los tablados:

Subido es de todo punto —afirmaba— el encanto de la música en que las mugeres de la farsa cantan primorosamente letras tiernas y amorosas en tonos airosos y

graciosísimos; avivando de más a más con bailes primorosos y danzas artificiosas en que estas mismas mugeres bailan tocan y danzan³.

Pero si parece normal que las profesionales documentadas como músicas desempeñasen como tales las habilidades del canto y del baile, así como la de tocar algún instrumento, estas mismas habilidades eran ejercidas a la vez por otras profesionales del teatro documentadas mayoritariamente como damas y en particular como terceras, cuartas y quintas damas. Además de los numerosos contratos de la época que dan constancia de ello, la *Genealogía* es una de las fuentes contemporáneas en la que también encontramos ratificada esta asociación entre el desempeño de ciertas categorías dramáticas femeninas (3^a, 4^a, 5^a dama) y la ejecución de la especialidad musical. Así, por ejemplo, se recoge en esta fuente que Antonia del Pozo “hazia quintas [damas] y cantaba tiples⁴ en las compañías de Madrid” (G, 423) o que María Antonia de Asia, que representó esencialmente en calidad de cuarta y quinta dama, “tocaua mui bien el arpa” (G, 512). El hecho de que las habilidades musicales fueran desempeñadas por muchas profesionales de la época, y no sólo por las mencionadas en la documentación como músicas, se ve reflejado por los mismos datos recogidos en el *Diccionario biográfico de actores*, que a la vez también dejan constancia de que algunas profesionales mencionadas como “músicas” llegaron a ejercer en algún momento de su carrera en calidad de damas y en particular en los papeles de tercera, cuarta y quinta dama, lo que apunta a una flexibilidad entre el cometido puramente de música y además actriz⁵.

³ Apud, J. Subirá, *Historia de la música teatral en España*, Barcelona, Labor, 1945, pp. 52-53. Remito a este importante trabajo para el tema de la música en el teatro español de los Siglos de Oro, en particular a los capítulos III y IV (pp. 34-98). Asimismo remito al trabajo de C. Caballero Fernández-Rufete, “La música en el teatro clásico”, art. cit., pp. 676-715, y a los ya citados estudios de P. Ramos López, “Mujeres, música y teatro en el Siglo de Oro”, en M. Manchado Torres (comp.), *Música y mujeres. Género y poder*, Madrid, Horas y horas, 1995, pp. 39-61 y de L. K. Stein, *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods. Music and Theatre in Seventeenth-Century Spain*, Oxford, Clarendon Press, 1993.

⁴ Entre los varios significados que el *Diccionario de Autoridades* otorga al término “tiple”, creemos que el más apropiado en este caso es el de “la tercera, y mas alta voz en la consonancia música, que se compone de las tres voces baxo, tenor, y tiple”. Entre las demás definiciones que el término tenía en la época, recordamos la que se refiere a “la persona, que tiene este tono de voz sutil, alta y aguda” o el que se refiere al “instrumento especie de vihuela y de su misma hechúra, aunque mas chico, porque tiene las voces mui agudas” (DAU, 279a). Según la definición del propio *Diccionario de Autoridades*, la “viguela” era el “instrumento músico de cuerdas, que según Covarr. era la lyra antigua, pero oy comunmente vale lo mismo que Guitarra” (DAU, 486a).

⁵ Hay que precisar, de hecho, que si es cierto que entre las profesionales activas en el siglo XVII hay algunas que aparecen desempeñando únicamente función de músicas, sin embargo, se trata de profesionales de las que sólo poseemos un único dato que las consigna como tales en una fecha determinada, lo que no las convierte necesariamente en especialistas únicamente en este papel. Estas profesionales son Juana de Espinosa “musica que se haogo en la Barra de Guella [sic, por «Huelva»] con la compañía de Ynes Gallo el año de 1676 [sic, por “1678”]” (G, 445), Teresa Pérez que figura como “musica” en la segunda lista de la compañía que Pedro de la Rosa presentó para representar el Corpus madrileño de 1644; Jacinta Ayuso que en ese mismo año de 1644 formaba parte como “musica” de la compañía de Alonso de Paz (SV5, 45) e Isabel Ruiz que en 1626 fue contratada como música para “tañer” y “cantar” en la comedia que la Cofradía de Santo Domingo de La

Esto no quiere decir, a su vez, que todas las profesionales activas como terceras, cuartas o quintas damas poseyeran o desempeñaran funciones musicales, pero sí resulta indicativo que muchas de las que aparecen documentadas como “músicas” aparecen a la vez documentadas ejerciendo dichos papeles de damas.

El desempeño de dichos papeles de damas por parte de algunas músicas activas en aquel entonces se ve corroborado en primer lugar por la propia *Genealogía*, fuente en la que se traza, aunque a veces de forma sintética e incompleta, la trayectoria de muchas profesionales de la época a través de la enumeración de la función o funciones por ellas desempeñadas a lo largo de su carrera. Así sabemos, por ejemplo, que Ana de Cañas “fue musica, hizo terceras y quartas damas en varias compañías” (G, 416) o que *la Jorra* “salio de Granada en la compañía de Joseph Verdugo de la Cuesta, por cuarta dama” y “fue mui buena musica” (G, 325). En otros casos, los retratos que se dibujan en esta fuente dan muestra de forma más prolija de los diferentes papeles desempeñados por las mujeres que destacaron en la “música”. Tal es el caso de Mariana de León, *la Mallorquina*, que “se alla oi en esta Corte aziendo quintas damas en la compañía de Theresa de Robles”, pero que “hizo tamuien en Madrid quarta dama” y “fue mui zelebrada por la musica” (G, 501). Asimismo se recoge que Manuela (de) Labaña “es mui zelebrada por la musica y por la mexor que ai oy en las tablas”, la cual “hizo quartas damas en diferentes compañías”, así como “terceras” (G, 501). Otro ejemplo podría ser el de las tres hermanas Ana, Micaela y Feliciano de Andrade, especialistas en tañer la música, cantar y representar, por lo que se las apodaba *las Tres Gracias* por “las muchas [gracias] que tenían en el cantar y en el representar” (P, II, 20). De ellas la *Genealogía* subraya que fueron músicas muy celebradas y que por dicha “auilidad” las “truxo de Toledo el Marques de Liche para entrar en las fiestas reales” (G, 472) entrando así “por musicos” en “la compañía de [Diego] Osorio [...] en Madrid” (G, 419). Si es cierto que en el caso de dos de las hermanas Andrade, Feliciano y Micaela, los datos que se conservan de su respectiva carrera impiden cualquier especulación acerca de los papeles que pudieron representar a lo largo de la misma, puesto que en rarísimas ocasiones se hace mención del papel que desempeñaron cada vez que se las documenta como activas⁶, resulta

Albuhera representaría el día del Corpus, así como en la fiesta de su Octava (F, XXVII, 174). Ya en fechas tardías encontramos el caso de Teresa Rita Feliciano de Chaves, que en 1702 aparece como “arpista en Madrid en la compañía de Gregorio Antonio” (G, 558).

⁶ Así lo constatamos en la larga carrera que de Feliciano de Andrade tenemos documentada, de que sólo en pocas ocasiones sabemos qué papel desempeñó durante su actividad en el oficio. Entre ellas, la de 1661, en la que se documenta ejerciendo como primera dama de la compañía de Lorenzo de Castro (FM, 94), y la de 1676 fecha en la que es posible que desempeñara el papel de tercera en la compañía de su segundo cónyuge, Gregorio de Castañeda (AP1, 305). El caso de la otra hermana (Micaela), en cambio, los datos biográficos que se conservan son aún más escasos y se refieren casi siempre a noticias de su vida privada (F, XXXVI, 531-32),

interesante el caso de la otra hermana, Ana de Andrade, cuya habilidad musical subraya el propio Pellicer cuando de ella ensalza la “la dulzura y destreza de su voz” (P, II, 20). Sin embargo, los datos que sobre su carrera ofrece la misma *Genealogía* dan fe de que Ana de Andrade, que era “musico”, llegó a desempeñar en el curso de su carrera también papeles de tercera dama: “después hizo Ana terceras damas y caso con Felix Pascual el año de 1674...” (G, 419), papel, éste, que como recoge la propia *Genealogía*, no sólo desempeñó en 1674, sino también en los años comprendidos entre 1680 y 1685⁷. Lo mismo se vuelve a ratificar en el caso de Josefa de San Román, de la que no sólo se especifica que “fue mui buena musica”, sino también que ejerció como cuarta y quinta dama (G, 464), papeles que desempeñó de forma constante en las dos décadas que de su carrera podemos documentar (1679-1695)⁸.

La importancia de estos primeros datos ofrecidos por la *Genealogía* radica en el hecho de que ponen de manifiesto de forma evidente, como decíamos, no sólo que las profesionales que destacaron en la función musical eran las que desempeñaron a lo largo de su carrera o en un momento determinado de la misma en calidad de terceras, cuartas y quintas damas, sino que a la vez, e indirectamente, sugieren que las profesionales mencionadas especialmente en estos mismos papeles de dama poseían o debían poseer habilidades musicales, como evidencian los casos ya mencionados de Manuela (de) Escamilla, Teresa de Robles y de Josefa de San Miguel.

La asociación entre dichos papeles de dama y las funciones musicales en general se confirma también en muchísimos de los casos de profesionales activas en la época cuyos datos se han recogido en el *Diccionario biográfico de actores*, aunque de los mismos no siempre se puede discernir con seguridad en cuáles de dichos papeles (damas o músicas)

en particular a su matrimonio con el *autor* Diego Osorio (CM1, 604 nota 3). Ningún dato profesional que de su carrera se conserva da constancia del papel que desempeñó en el oficio (CM1, 29).

⁷ A partir de esa fecha hay un vacío documental en su biografía que llega hasta 1690 en que se la documenta como sobresaliente de la agrupación de Cristóbal Caballero (GH, 243).

⁸ Aunque se trata de una actriz cuya actividad se documenta a partir de 1700 y que, por tanto, no constituye el objeto de nuestro estudio, es indicativo también el caso de Mariana Teresa, la cual, en palabras de la *Genealogía*, “cantaua bien y tocava el clauicordio grandemente” habiendo desempeñado el papel de tercera dama en la compañía de Juan Francisco Saelices en 1700 (G, 506). Otro caso es el de Francisca (de) Borja, apodada *la Clarinera*, apodo que seguramente le fue dado por su función como instrumentista en el oficio teatral de la época, la cual, sin embargo, a lo largo de su carrera representó fundamentalmente en calidad de tercera y quinta dama (G, 560; AgC3, 128). Al igual que Francisca (de) Borja, también Juana (de) Salas recibió su apodo, *la Cornetilla*, por la función musical que ejerció en el oficio, como confirma, además, una acotación presente en la *Mojiganga de fiesta y fiesta de mojigangas* en la que se señala que “sale el Torneante poco a poco haciendo sus levadas, y por otra parte la Fama, que hacía la Cornetilla, que era una representanta que tocaba la corneta sin otro instrumento que la mano”, es decir, que remedaba con la mano el sonido de una corneta. Sin embargo, también en el caso de Juan (de) Salas, los datos que de su carrera se conservan dan constancia que estuvo activa en el oficio en calidad de dama, en particular en los de terceras y cuartas, papeles que, por tanto, debieron de traducirse en escena en el desempeño de funciones musicales, véase C. Buezo, *La mojiganga dramática. De la fiesta al teatro*. I, *Estudio*, Kassel, Reichenberger, 1993, pp. 320-21.

eran especialistas, porque los datos con los que contamos al respecto son insuficientes o porque desempeñaron ambos papeles con igual constancia a lo largo de su carrera. A pesar de ello, se trata de datos igualmente importantes ya que confirman que muchas profesionales de la época estuvieron en activo en los dos papeles de forma simultánea en un mismo año y compañía, lo que justifica que en la documentación de la época se las mencione bien como músicas bien como damas, o de forma alternada, es decir, alternando la mención del papel musical con los de terceras, cuartas o quintas damas.

Entre los muchos casos que en este sentido podríamos citar señalamos el de Ana María de Montenegro. Por las pocas noticias que sobre su carrera se conservan no podemos discernir cuál era su especialidad, aunque sí podemos constatar que llegó a desempeñar ambas funciones en un año determinado de su carrera, precisamente en 1659, cuando formaba parte de la compañía de Antonio de Acuña en calidad de “músico” y haciendo a la vez las “terceras damas” (E, 431). Asimismo, Isabel de Andriago aparece documentada como música y cuarta dama en marzo de 1655 en la agrupación de Jacinto Riquelme (SV5, 116), mientras que en febrero de 1644 tenemos documentada la presencia de “Luisa” [probablemente Luisa de la Cruz (G, 423)] como “música y quinta dama” de la compañía de Pedro Ascanio (SV5, 44), los mismos papeles que Ana de la Paz desempeñaba en 1657 en la agrupación de José Garcerán (SA, 414).

El desempeño simultáneo o alternado de estos papeles se evidencia también en muchos de los casos de profesionales de las que poseemos más noticias, pero de las que es difícil distinguir la especialidad (musical o dramática) en que destacaban, ya que ambos papeles se repiten con igual constancia a lo largo de su carrera. Entre dichos casos, queremos detenernos en particular en el de María (de los) Santos, profesional de la época que, en palabras de la *Genealogía*, destacó siendo una “zelebre musica” (G, 474, 240). Sin embargo, en esta misma fuente se señala también que María “hizo cuartas damas en Madrid en la compañía de Simón Aguado el año 1674” y que “hizo la misma parte en una de las compañías de Madrid el año de 1677” (G, 474). En realidad María (de los) Santos desempeñó ambos papeles no sólo en los años documentados por la *Genealogía*, sino a lo largo de su trayectoria profesional, como evidencian otros datos que sobre su biografía profesional se conservan. Así sabemos, por ejemplo, que en 1655 ejercía como quinta dama y música de la agrupación de Jacinto Riquelme (SV5, 116). En 1661 Cotarelo la menciona como quinta dama de la compañía de Sebastián de Prado (CM1, 26 y nota 3), compañía y papel en los que se la documenta también al año siguiente (CM1, 30; PP, 292). En 1672 es llamada para trabajar en la Corte en calidad de música (SV5, 232), mientras que en los años

siguientes, y en particular en 1674 y en 1675, estuvo activa como cuarta dama (SV5, 284-85). En 1676 sabemos que era requerida en calidad de “musica sobresaliente” (F, I, 75), papel que al año siguiente cede paso una vez más a los papeles de cuartas damas (G, 474)⁹.

El desempeño simultáneo de ambos papeles (música y dama) se evidencia también en el caso de aquellas profesionales de las que resulta más fácil poder distinguir su especialidad o el papel que ejecutaron con mayor asiduidad a lo largo de su carrera. Así, si tomamos en cuenta la trayectoria de aquellas profesionales que se documentan desempeñando en mayor medida como músicas e instrumentistas, vemos confirmada una vez más la asociación entre este papel y el de dama, papeles que estas profesionales desempeñaron en un mismo año o de forma alternada a lo largo de su carrera. Un caso ilustrativo es el de la “zelebre musica” Mariana de Borja (G, 475), la cual en marzo de 1653 se comprometió a trabajar por el tiempo de tres años, es decir, hasta Carnaval de 1656, en la compañía de Diego Osorio. En la escritura con la que se obligaba con dicho *autor*, se hace mención a que Mariana de Borja fuera contratada como “representanta y arpista” (PP, II, 150-51). En marzo de 1656 esta “música y representanta” renovarí su contrato con Diego Osorio, comprometiéndose a desempeñar el papel de “cuarta dama” y a “cantar” (PP, II, 164-65). En 1664 un nuevo documento da constancia de las funciones musicales y dramáticas por ella desempeñadas en la agrupación de la que formaba parte. En la escritura fechada en Madrid el 16 de abril de ese año, de hecho, se documenta que *la Borja* (apodo con el que se la conocía) formaba parte de la compañía de Juan de la Calle y Bartolomé Romero en calidad de tercera dama y música (PP, 302), funciones que volvería a desempeñar en 1671 en la agrupación de Félix Pascual y Agustín Manuel de Castilla (PP, 324). Asimismo aparece como “cuarta dama y música” Josefa (de) Lobaco en 1635, cuando con su marido, el actor José Frutos Bravo, formaba parte de la agrupación de Antonio de Prado, compañía elegida para representar los autos del Corpus madrileño de ese año (CM1, 446). Otro caso ilustrativo es el de Jerónima Muñoz, actriz que en 1657 aparece desempeñando los cuartos papeles de dama, pero a la vez siendo música y arpista de la compañía de José Garcerán (SA, 413; Se, 1232).

Estas profesionales que acabamos de mencionar, además de desempeñar el papel musical en asociación y simultaneidad con el papel de actriz, según hemos referido, desempeñaron dichos papeles también de forma alternada, es decir, ejecutando bien el uno, bien el otro papel a lo largo de su carrera. Así, volviendo a los casos antes citados, sabemos,

⁹ En los años siguientes y hasta 1681, última fecha que de su actividad en escena se conserva, se la vuelve a documentar en calidad de sobresaliente (SV5, 339, 356), probablemente ejerciendo las habilidades en que estaba especializada, en el Corpus madrileño.

por ejemplo, que Mariana de Borja, la cual en 1652 aparece documentada como cuarta dama, al año siguiente, en 1653, se compromete a representar, tocar el arpa, cantar y bailar, funciones que desempeñaría hasta 1656 (PP, II, 155-56), fecha en la que renueva su compromiso con Diego Osorio comprometiéndose a representar como cuarta dama y a cantar. En 1661 se la documenta como “cuarta dama” de la compañía de Antonio de Escamilla (PP, 282), papel que abandona para cumplir el de tercera dama en 1663 (G, 475). En 1664 aparece nuevamente desempeñando este papel de dama y el de música en la compañía de Juan de la Calle y Bartolomé Romero (PP, 302), y como tercera dama se la documenta también en 1667 y 1670 (G, 475). En 1671 vuelve a ser documentada como tercera dama y música de la compañía de Félix Pascual y Agustín Manuel de Castilla (PP, 324), participando en enero del año siguiente en el estreno de la comedia *Hércules o Fieras afemina amor* de Calderón (F, XXIX, 34), comedia en la que toma parte tanto en la representación como en la música (“actúa en el fin de fiesta y canta en el sainete”) (F, XXIX, 39). En marzo de ese mismo año fue contratada como cuarta dama de la compañía de Antonio de Escamilla (PP, 329), mientras que en 1675 sabemos que formaba parte de la compañía de Manuel Vallejo, *el Mozo* en calidad de tercera dama (SV5, 284-85), papel que desempeñaría también en 1679 (G, 479), última fecha que de su actividad tenemos documentada¹⁰. Lo mismo podemos constatar en el caso de Jerónima Muñoz, profesional cuya actividad se puede documentar desde 1643 hasta 1674, años en los que aparece ejerciendo fundamentalmente como especialista musical. A pesar de que en los primeros contratos que tenemos documentados de su carrera no se especifica qué papel desempeñó¹¹, sin embargo, ya en 1655 tenemos constancia de que formaba parte de la compañía de Toribio de la Vega para representar “los cuartos papeles, cantar y bailar” (PP, II, 159). Como cuarta dama, música y arpista se la documenta dos años más tarde, en 1657, en la compañía de José Garcerán (SA, 413; Se, 1232), mientras que como “música” figura en 1668, cuando forma parte de la agrupación de Antonio de Ordás (FM, 99-100). En 1673 ejerció como arpista de la compañía de Manuel García Sevillano (GH1, 43-45), y al año siguiente se la documenta como música de la compañía de Margarita (de) Zuazo (FM, 105)¹².

Si la asociación entre la especialidad musical y ciertos papeles de dama se confirma en el caso de aquellas mujeres que aparecen indicadas claramente, y en varias ocasiones,

¹⁰ Dos años más tarde, en 1681, fallecería (G, 475).

¹¹ Fechas que corresponden a los años 1643 (F, XXXV, 184) y 1651 (E, 523).

¹² Asimismo tenemos constancia de que Josefa (de) Lobaco, que en 1635 aparece documentada como “cuarta dama y música”, ya en 1632, es decir, cuando se inscribió a la Cofradía de la Novena como miembro de la compañía de Antonio de Prado, ejerció en calidad de “música”, destacando en particular en el canto (CM4, 216).

como músicas o instrumentistas, esta misma asociación se vuelve a confirmar, como es fácil imaginar, también en muchos casos de aquellas actrices que, aunque en alguna ocasión aparecen mencionadas también como músicas, sin embargo, ejercieron a lo largo de su carrera fundamentalmente en calidad de terceras, cuartas y quintas damas. Es éste el caso, por ejemplo, de la actriz Teresa de Jesús, que en 1676 figura como “música” de la compañía de Gregorio de Castañeda (AP1, 305) para desempeñar en los demás años que de su carrera se conservan los papeles de tercera, cuarta y quinta dama. Lo mismo podemos decir de María de Anaya, documentada en marzo de 1663 como música de la compañía de Antonio de Escamilla (PP, 296-97), la cual, sin embargo, ejerció como quinta dama en los demás años que de su biografía profesional se documentan. Asimismo lo constatamos en el caso de la actriz Catalina (Francisca) Sánchez, *la Mellada* la cual se inició en el oficio teatral en calidad de música, tal como se recoge en la propia *Genealogía*, según la que “estando en Lisboa el año de 1688 la saco a la comedia Joseph de Mendiola para musica, que es lo que a continuado” (G, 455), aunque los datos que sobre su carrera se conservan dan constancia de que ejerció esencialmente como cuarta dama. Un caso análogo es el de Manuela (Antonia) Mazana, la cual a lo largo de su trayectoria aparece ejerciendo esencialmente como quinta dama, siendo documentada, sin embargo, como “quinta dama y música” en 1669 (F, XXVII, 241-42) y como quinta dama y tiple en 1671 (PP, 324).

Si los datos con los que contamos dan constancia de lo que acabamos de apuntar en el caso de las quintas o cuartas damas, sin embargo, donde el fenómeno se hace más evidente es en particular en el caso de las terceras damas, como ya han ampliamente demostrado los casos de Manuela (de) Escamilla y Teresa de Robles y como ratifican las trayectorias de algunas actrices especializadas en este papel. Entre ellos, el de la actriz Ana de Dios que en 1672 fue contratada como miembro de la compañía de Félix Pascual para desempeñar el papel de terceras damas y actuar en bailes, entremeses y demás sainetes (FM, 103). Lo mismo podemos decir en el caso de la tercera dama María Antonia Jalón, que en 1673 se comprometió a formar parte de la compañía de Jerónimo de Sandoval para desempeñar los papeles de “tercera dama de representado, las primeras partes de sainetes y música” (GH, 230, 174). En ese mismo año Francisca (de) Monroy, *la Guacamaya*, fue contratada como miembro de la compañía de Manuel García Sevillano para hacer “los papeles de tercera dama de representado, los correspondientes a la primera tiple y aquellos propios de la segunda parte de los sainetes” (GH, 230, 188).

Otro caso es seguramente el de la actriz Josefa Román, afamada especialista en los terceros papeles de dama (Be, 297, 534). Si analizamos los datos que sobre su carrera se

conservan, notamos que ya en la documentación de 1625 es la mencionada como “linda baylarina, representanta y musica” (SV1, 59-60) y que en 1633 se encargaba de desempeñar los “terceros papeles, cantos y bailes” en la compañía de Jerónimo Valenciano (LM, 90). En 1643 la asociación y desempeño por parte de esta tercera dama de las habilidades musicales se hace más evidente. En marzo de ese año, de hecho, tenemos constancia de que se comprometió a formar parte de la agrupación de Pedro de Ascanio para desempeñar los terceros papeles y cantar y bailar “la primera parte de la música en todos los vayles y entremeses y representaciones” (F, XXXV, 183).

Otro caso es el de la afamada tercera dama Antonia Infanta, la cual en marzo de 1639 fue contratada como miembro de la compañía de Antonio de Rueda para desempeñar “la tercera parte, cantar y bailar y la primera parte del saynete” (PP, I, 304), o el de Bernarda Ramírez, *la Napolitana*, que si en 1653, 1654 y 1655 era contratada para desempeñar los terceros papeles de dama en la agrupación de Diego de Osorio (PP, II, 150-51, 158), en 1651 aparece documentada como miembro de la compañía de Antonio de Prado para representar “la tercera parte de las comedias y primera de los tonos” (PP, II, 142)¹³.

Si por un lado estos datos evidencian que entre las dichas “damas” existía una jerarquía por lo que a la música se refiere (F, XXXV, CXV), estos mismos casos mencionados, como los ya analizados de Manuela (de) Escamilla y Teresa de Robles, evidencian a la vez que la posesión de las dotes musicales les era funcional a estas actrices para ejecutar determinadas piezas teatrales en las que la música adquiriría un papel relevante, como las “fábulas” calderonianas¹⁴, los autos sacramentales o las piezas breves del teatro (es decir, los entremeses con final en baile, las loas, los sainetes, los bailes dramáticos, las

¹³ Casos similares son los de la tercera dama Luisa de Guevara, que en 1631 fue contratada para formar parte de la compañía de Juan Martínez durante un año. En el contrato se hacía explícita mención que la dicha actriz representaría “todos los terceros papeles y primera parte de música” (PP, I, 220). Un caso parecido es el de Margarita Pinelo, que dos años más tarde, en 1633, fue contratada en la compañía de Juan Martínez para hacer “los terceros papeles y cantar y bailar la parte principal de los bailes” (PP, I, 231). Asimismo la tercera dama María de Olmedo fue contratada en 1658 como miembro de la compañía de Esteban Núñez para representar las terceras damas “y saynetes primeros que le tocan” (F, XXXVI, 453).

¹⁴ Siguiendo a Caballero Fernández-Rufete, nos referimos con ellas a las seis obras dramáticas calderonianas relativas al período comprendido entre 1651 y 1660 que se conocen bajo el título de *La fiera, el rayo, la piedra y Fortunas de Andrómeda y Perseo* (1652-53); *El golfo de las sirenas y El laurel de Apolo* (1657-58); *La púrpura de la rosa y Celos aun del aire matan* (1659-60), período en el que Calderón experimenta, según las palabras de Caballero, nuevas soluciones al problema de la integración de la música en el teatro de Corte, en el que el papel de la música adquiere más relevancia. De hecho, como apunta el propio estudioso, los resultados obtenidos en esta revolucionaria década desde un punto de vista musical se pueden sintetizar en el hecho de que en las fiestas teatrales de la segunda mitad del siglo XVII hay una presencia constante del canto solístico, un mayor peso específico de los números cantados, tanto por su extensión como por los medios utilizados, así como una musicalización más efectiva, es decir, más trabada con la trama y desarrollada a partir de los recursos expresivos específicamente musicales. El experimento calderoniano de definir un nuevo marco musical fue seguido por otros dramaturgos contemporáneos (Solís, Ulloa o Diamante) que con sus obras contribuyeron aún más al afianzamiento de la música en las obras teatrales de la época, C. Caballero Fernández-Rufete, “La música en el teatro clásico”, art. cit., pp. 692 y ss.

mojigangas¹⁵, las jácaras, el fin de fiesta) y todas aquellas obras breves mixtas en las que se fundían rasgos de diferentes géneros menores y de otras manifestaciones festivas no dramáticas¹⁶, como la loa o la jácara entremesadas, el baile entremesado y sobre todo el entremés cantado; todas piezas, estas últimas, en las que la música, bajo forma de baile y canto, adquiriría un papel fundamental gracias a aquella magnífica labor de ensamblaje del canto, baile y representación y su articulación en un todo orgánico, en la órbita del teatro breve, operada a partir de los años treinta del siglo XVII por Quiñones de Benavente¹⁷ y que, por tanto, exigían que parte de las profesionales destinadas a desempeñarlas poseyera, y ejecutara en escena, habilidades musicales a nivel canoro y coreográfico¹⁸. Se confirman, de esta manera, en el caso sobre todo de las terceras damas, las palabras que de Buezo citábamos al comienzo de este apartado, según las que “la tercera dama por lo general era la encargada [en el teatro breve] de los papeles musicales, con predominio de lo cantado y de lo bailado”, palabras que, en realidad, ratifican las del propio Cotarelo, el cual ya en 1911 afirmaba que “los primeros papeles en los entremeses, bailes, mojigangas, etc. eran propios

¹⁵ Sobre estas piezas del teatro breve véase el ya citado estudio de C. Buezo, *La mojiganga dramática. De la fiesta al teatro*, op. cit. Para un análisis de los demás géneros del teatro breve, remito al trabajo de E. Cotarelo y Mori, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas, desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, publicado en 1911 y hoy más manejable gracias a la los Índices que aporta la edición facsímil realizada en la Universidad de Granada en 2000, 2 vols., con el estudio preliminar de J. L. Suárez García y A. Madroñal. Importantes resultan también los trabajos de J. Huerta Calvo (ed.), *Teatro breve de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Taurus, 1985, el de L. García Lorenzo (ed.), *El teatro menor en España a partir del siglo XVI. Actas del Coloquio celebrado en Madrid, 20-22 de mayo de 1982. Anejos de Segismundo*, 5, Madrid, CSIC, 1983, así como la siempre útil edición realizada por A. Tordera y E. Rodríguez de los *Entremeses, jácaras y mojigangas de Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, Castalia, 1982.

¹⁶ C. Caballero Fernández-Rufete, “La música en el teatro clásico”, art. cit., p. 710.

¹⁷ *Ibidem*, p. 708. Hay que recordar, de hecho, que a pesar de que el canto y el baile se introdujeron en el entremés en las primeras décadas del siglo XVII, cuando el final en forma de baile cantado sustituyó al típico final “a palos”, en su formulación clásica el entremés era casi incompatible con la música ya que se trataba de una pieza dramática que privilegiaba básicamente los aspectos verbales de la comicidad. Esta tipología de entremés con final en baile pervivirá a lo largo del siglo XVII, aunque a partir de 1630 y gracias a la pluma de Benavente, como se ha dicho, acoge y recoge rasgos de otros géneros y piezas menores, convirtiéndose el entremés en “un espacio de fusión donde quizá la palabra clave sea la ‘fiesta’ y donde el elemento común será la música, generalmente en forma de canciones y bailes”, según las palabras de C. Caballero Fernández-Rufete, *Ibidem*, p. 710.

¹⁸ El mismo Cotarelo, que reconoce la importancia de Benavente como autor de los entremeses cantados, afirma que también otros autores contemporáneos compusieron durante todo el siglo XVII verdaderos entremeses cantados, sin baile y con más o menos música, y cita, entre otros, el titulado *Felipa la Rapada* de D. Antonio de la Cueva (1657), entremés todo cantado por los actores Antonio de Escamilla y José del Peral y en particular por las actrices Manuela (de) Escamilla e Isabel de Gálvez, E. Cotarelo y Mori, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas, desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, op. cit., p. CXLIV. Un ejemplo de participación de algunas de las actrices arriba mencionadas en las piezas breves de una comedia a través de sus habilidades musicales es el de la comedia calderoniana titulada *Hércules o Fieras afemina amor*, comedia estrenada en enero de 1672 en el Salón Dorado del Buen Retiro para servir y festejar a Sus Majestades (F, XXIX, 34). Tenemos constancia de que participaron en dicho estreno, entre otros, Manuela (de) Escamilla, tercera dama en ese año, que “hace el papel de bobo, se viste de hombre y actúa en el fin de fiesta” (F, XXIX, 39), Mariana de Borja que “actúa en el fin de fiesta y canta en el sainete” (F, XXIX, 39), Sebastiana Fernández, que “hace el papel de Caliope y actúa en el fin de fiesta” (F, XXIX, 39). Cotarelo afirma que el fin de fiesta para esta comedia de Calderón se reduce casi todo a elogios al rey Carlos II y a su madre cantados por las actrices arriba mencionadas que “acaban bailando”, E. Cotarelo y Mori, *Ibidem*, p. CCCVIIa.

del gracioso y de la graciosa”, es decir, según apuntaba el mismo investigador, de las que desempeñaban las “terceras partes”¹⁹.

Si los casos de las terceras damas arriba mencionadas dan constancia de su participación en las piezas teatrales breves, estos mismos casos ratifican que esta participación se concretaba con el desempeño de parte dramáticas (recitadas) y partes musicales. Así lo muestra, por ejemplo, el caso de Bernarda Ramírez, *la Napolitana*, actriz que fue “mui celebrada en la parte de terceras damas” (G, 428), papel en el que era especialista. Ya desde las primeras noticias que de su biografía profesional se conservan y hasta la última que la documenta como activa en el oficio teatral, se puede constatar la participación de esta actriz en las piezas teatrales breves, en particular en los entremeses de Antonio Solís por cuya ejecución se ganó el apelativo de “reina del zarambeque” (Su, 76), puesto que destacaba precisamente en este baile (el “zarambeque”) que consistía en una “danza mui alegre, y bulliciosa, la qual es mui frecuente entre los Negros” (DAU, 562a). La participación de Bernarda Ramírez en las piezas breves se documenta, de hecho, ya a partir de 1629, año en el que tomó parte en la *Loa segunda con que volvió Roque de Figueroa a empezar en Madrid* de Benavente²⁰. Asimismo sabemos que participó en dos entremeses cantados, también de Benavente, titulados *El talego. Primera parte* (Be, 358, 530), y *Las dueñas* (Be, 290, 530). En 1651, ya viuda de Bartolomé de Robles y como esposa de Sebastián de Prado (CM1, 293; Su, 75), Bernarda Ramírez tomó parte en los festejos celebrados en Palacio con motivo del cumpleaños de la reina Mariana de Austria y de su recuperación del “accidente que le sobrevino estando el rey nuestro señor en las Descalzas, y con su presencia volvió del desmayo” (Lo, 89), festejos en los que se representó la comedia de Calderón *Darlo todo y no dar nada*, con una loa de Solís y el entremés titulado *El infierno de Juan Rana* (CM1, 589), piezas estas últimas en las que tomó parte nuestra actriz. En ese mismo año *la Napolitana* formaba parte de la compañía de su suegro, Antonio de Prado, compañía en la que representaba “la tercera parte de las comedias y primera de los tonos”, como sabemos por el contrato (PP, II, 142). En 1653 y 1654, siempre desempeñando

¹⁹ *Ibidem*, p. CXXXIXb.

²⁰ Aunque según Bergman esta loa fue representada en 1628, nosotros creemos, en cambio, que se puso en escena un año después, en 1629, ya que en la misma Bernarda se presenta como esposa de su padrastro Bartolomé de Robles (“Yo soy Bernarda, y *mujer / de Robles*”. Y el actor Bezón le contesta: “¡Donoso cuento! / ¿No eres mujer para ti, / y de Robles quieres serlo?” (Be, 304, 530). Recordamos, de hecho, que las velaciones entre Bernarda Ramírez y Bartolomé de Robles se celebraron el 25 de febrero de 1629, es decir, 16 días después de la muerte de Mariana (de) Guevara, primera esposa del actor (CM1, 262; Su, 74). La presencia de Bernarda Ramírez en la compañía de Roque de Figueroa en estos años es confirmada por el propio Cotarelo, según el cual en esta misma compañía, en la que se encontraba trabajando el propio Bartolomé de Robles, Bernarda desempeñaría papeles sencillos debido probablemente a su joven edad, puesto que en ese año contaba con trece años (CM1, 264-65, Su, 18-19), juventud que se refleja en los versos pronunciados por Bezón en la loa: “¿No eres mujer para ti, / y de Robles quieres serlo?” (Be, 304, 530). *La cursiva es mía*.

el papel de “tercera dama” y con las funciones de “cantar y bailar”, sería contratada como miembro de la agrupación de Diego Osorio (PP, II, 150-51; CM1, 591) y como tal tomó parte, el 7 de febrero de 1655, en la loa de Solís para la comedia *Las amazonas*, representada ante Su Majestad (Lo, 94-95), cuya loa introdujo “un zarambeque” bailado, entre otras, por nuestra actriz (Su, 75), así como tomó parte en el entremés *Las Visiones* representado durante esa misma fiesta (CM1, 592). En febrero del año siguiente, en 1656, y siempre como miembro de la compañía de Diego Osorio (PP, II, 158), actuó ante Sus Majestades, tomando parte precisamente en la loa alegórica de la comedia *Un bobo hace ciento* de Solís (Lo, 92). En marzo de ese año Bernarda Ramírez volvió a renovar su contrato con Diego Osorio para desempeñar terceras damas y cantar “según y de la manera que se ocupó el año pasado” (PP, II, 164-65) y probablemente como miembro de esa misma compañía participó en el entremés *El retrato de Juan Rana* de Solís representado en Palacio (Lo, 97). El nacimiento del príncipe Felipe Próspero, en noviembre de 1657, daría lugar a la representación de muchas piezas teatrales en las que tomaría parte nuestra actriz, entre ellas el entremés de Agustín Moreto titulado *El alcalde de Alcorcón*, representado el 6 de enero de 1658 (Lo, 97-98) el titulado *El niño caballero* de Solís que acompañaba la comedia²¹, siempre del mismo dramaturgo, titulada *Triunfos de amor y fortuna*, representada en el Coliseo el 27 de febrero de 1658 ante Sus Majestades, así como el sainete *Aguardad supremos dioses* del mismo autor (Lo, 98-101)²². Las habilidades musicales de Bernarda Ramírez probablemente justifican también su participación en 1660 en la ópera titulada *Celos aun del aire matan*, con letra de Calderón y música de Juan Hidalgo²³, estrenada en el Palacio Real el 5 de diciembre de ese mismo año (Su, 75-76), en la que la actriz “cantó” el papel de Floreta (Su, 75-76), así como seguramente explican su participación en el baile de *Los Juan Rana* representado en Palacio en noviembre de 1662 para celebrar el primer cumpleaños del Príncipe Carlos, así como su participación en el sainete *Las fiestas bacanales* con que se concluye la obra *Euridice y Orfeo* de Solís, en que tomó parte cantando (Lo, 101).

Lo mismo podemos decir de Josefá Román, especialista en terceras damas, cuyas dotes musicales le fueron útiles para tomar parte en diferentes piezas breves, como se hace evidente en una escritura de 1643 por la que se obligó a trabajar en la compañía de Pedro

²¹ El propio Cotarelo cita este entremés y la participación en él de Bernarda Ramírez: “El príncipe *Saltarén* / dueño de aquestos contornos, / presa á la hermosa Bernarda, en ofensa de su esposo, / en este castillo tiene, / della enamorado *in totum* / con todos sus *Zarambeques*” y Bernarda dice cantando: “Vengas en buen hora, / Juan Rana, á verme, / y á sacar de prisiones / tus *Zarambeques*”, E. Cotarelo y Mori, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas, desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, op. cit., p. CCLXXIIa.

²² Según M. L. Lobato, en ese mismo 27 de febrero también se representó en el Palacio del Buen Retiro el *Entremés del salta en Banco* en el que participó nuestra actriz.

²³ Cuya partitura se ha conservado íntegra, C. Caballero Fernández-Rufete, “La música en el teatro clásico”, art. cit., p. 701.

Ascanio desempeñando los terceros papeles, cantar y bailar “la primera parte de la música en todos los vayles y entremeses y representaciones (F, XXXV, 183). Fue, de hecho, gracias a sus dotes de cantante de jácaras por las que esta tercera dama alcanzó la fama como especialista de la escena, como se evidencia en los versos de la *Primera jácara que se cantó en la compañía de Bartolomé Romero*:

Miren, pues, qué Ruffinica
o qué Jusepa Román,
si no una voz baratillo
como picote de a real (Be, 350, 534).

y en los de la *Jácara que se cantó en la compañía de [Pedro de] Ortegón*:

¿No hay más de tener la gracia
de Josefita, y no hay
más de daros como ella
jácara en arpón? (Be, 328, 534).

Otros datos dan constancia de su participación como cantante en las piezas breves, en particular en las representadas entre 1633 y 1639, cuando tomó parte en varios entremeses cantados de Benavente, es decir, en la segunda parte de *El guardainfante*: “Sale Iosepha Roman vestida de villano, con vara como Iuan Rana, y canta, y representa todo junto” (TESO), así como en los titulados *El soldado*, *El doctor Juan Rana* (Be, 307, 355, 534), *El mago* (Be, 316, 534; G, 462) y *El remediador* (Be, 344, 534)²⁴.

Otro caso ilustrativo es el de la actriz Antonia Infanta, considerada “un portento” en su papel de tercera dama (Be, 297, 460), la cual en 1639 también tomó parte en varias piezas breves de teatro gracias a sus dotes musicales. Así lo muestra un contrato de marzo de ese año por el que la actriz se obligaba a trabajar en la compañía de Antonio de Rueda para desempeñar “la tercera parte, cantar y bailar y la primera parte del saynete” (PP, I, 304). Sin embargo, ya en años anteriores, Antonia Infanta había participado como tercera dama en numerosas piezas breves, en particular en las de Benavente, como se recoge en la propia *Genealogía* con las siguientes palabras: “Allamosla [a Antonia Infanta] en el libro de sainetes de Luis Quiñones de Benavente en los entremeses y en la loa con que empezaron en Madrid Ascanio su marido y Rueda, hautores de comedias, en que parece hazia terzeras

²⁴ Asimismo es posible que tomara parte en el baile titulado *El poeta de bailes y el letrado. Segunda parte*, representado entre 1634 y 1640 (Be, 438, 534).

damas partiendo con Maria de Heredia” (G, 424). Los datos que sobre la biografía profesional de esta actriz se conservan confirman las palabras de la *Genealogía* y su participación en muchas de las piezas benaventianas representadas por la compañía de su marido, el *autor* Pedro Ascanio (G, 424) y por las de Antonio de Rueda y otros *autores*²⁵. También tomó parte en otras piezas breves en las que se ponen de relieve sus habilidades cantoras, como, por ejemplo, en la *Jácara que se cantó en la compañía de [Alonso de] Olmedo*, compuesta también por Benavente y estrenada alrededor de 1636 (Be, 326, 460):

Dan voces en el patio, pidiendo jácara, y sale Antonia Infanta, y dize representando
[...]

Entendamonos Señores,
cuerpo de diez con sus vidas
de catorze con sus almas
y de veinte con su grita.
¿Regodeo cada hora?
¿Peregil cada comida?
¿Sainete a cada bocado?
¿Nouedad cada visita?
¿Medraremos en corcoua,
jacarita cada día?
No era malo el arregosto,
vengan de aquí a vn mes a oirla.

Haze que se va, y bueluen a pedir jácara.

¡En efeto señor patio,
que con dar voces, y prissa,
se sale con quanto quiere!
Pues fuera toda mohina,
que de jácara he de hartarle,
sin quitarme desta silla,

²⁵ Además de la *Loa con que empezaron Rueda y Ascanio* que Benavente escribió para la compañía de Pedro Ascanio y Antonio de Rueda, y que se estrenó en Madrid en la Pascua de 1638 (Be, 350-55, 459-60), loa a la que seguramente se aludía en la *Genealogía*, según hemos referido, Antonia Infanta tomó parte también en la *jácara* titulada *La plemática*, escrita posiblemente en 1639 y atribuida a Benavente, en la que intervienen tres mujeres: “María”, “Jacinta” y “Antonia”, que son, respectivamente, María de Heredia, Jacinta de Herbias y Antonia Infanta, actrices que en 1639 actuaban en la compañía de Antonio de Rueda que fue el *autor* que representó la pieza (Be, 435, 460).

“Siéntase”.

Hasta mañana a estas horas,
yo a cantarla, y él a oirla.
¡Mal aya por quien quedare,
y diga, Amen!

Y así mas tarde empieza a cantar Antonia Infanta:

Canta Antonia

Y va de cuento, y va de historia.
Érase doña Pandilla,
moça de carita çaina,
como digamos la mía
de mirada matante
venenosa, y basilisca,
tanto, que si algún pobrete
de mirarle se descuida,
dize, sin ser escriuano
de mis ojos cada niña:
doy fee que ante mi passó
esta muerte repentina,
y es tanta la mortandad,
que porque mi bizarría
tenga que matar mañana,
oy me recojo de vista.
A los bolsillos con alma
les digo «Dios os bendiga»,
y a las almas sin bolsillos
al herrero que echa chispas.
La plata pongo a recado,
las casas dexo barridas,
sin ser moça del vedrío,
como alguna que me mira²⁶.

²⁶ Las citas proceden de TESO. Sin embargo, puntúo y regularizo el uso de mayúsculas y minúsculas. Por otro lado, si en esta pieza canta Antonia Infanta, también cantan las demás actrices que toman parte en ella, es decir, Vicenta, probablemente Vicenta de Borja (Be, 326, 549, 563), que aparece documentada como música en 1621 (Se, 1241-42) y Juliana, probablemente Juliana (de) Candado (Be, 349-50, 469). *La cursiva presente en los versos es mía.*

Podríamos mencionar otros casos de actrices que como terceras damas tomaron parte en piezas breves exhibiendo sus dotes musicales. Señalamos como ejemplo también el caso de Rufina García, mencionada anteriormente en los versos de la *Primera jácara que se cantó en la compañía de Bartolomé Romero* con el nombre de “Rufinica”. Al igual que Josefa Román, y tal como se evidencia por los mismos versos, también Rufina García destacaba en la época, y a pesar de su joven edad²⁷, como cantora de jácara, motivo por el que en los mencionados versos se la equipara en la dicha habilidad con la afamada Josefa Román. Los datos que sobre su carrera se conservan no sólo la documentan como tercera dama desde sus comienzos en el oficio (Se, 1235), sino que también testimonian su participación como tal en las piezas de teatro breve como cantante. Así, por ejemplo, sabemos que entre 1636 y 1637 tomó parte en la *Loa con que empezó Tomás Fernández en la Corte de Benavente* (Be, 328-29, 541), pieza en la que la misma actriz aludía a su papel:

...yo soy cierta sabandija
que estando todos gritando
por jácara, les canté
una que valió por cuatro.
...Y si alguno
de quién soy está olvidado,
Rufina, la de Ortegón,
es la que os besa las manos (Be, 329, 541-42)²⁸.

Otra especialista en los terceros papeles de damas fue seguramente María (de) Valcázar (PP, I, 273, 321), la cual representó cantando en dos jácara benaventianas —en particular en las dos que se cantaron en la compañía de Bartolomé Romero (Be, 350, 551; P, I, 164)—, como lo hicieron también las otras dos actrices que en ellas tomaron parte, es decir Inés de Hita y Juliana (de) Candado (Be, 349-50, 51, 536, 551).

Transcribiremos los versos de la *Primera Jácara que se cantó en la compañía de Bartolomé Romero* como ejemplo de la participación cantada de sus miembros y en particular de estas actrices mencionadas:

²⁷ Si consideramos que en un documento de 1653 se hace constar por primera vez que era “mayor de 25 años” (F, XXXVI, 347 nota 569), hay que suponer que en 1638, fecha en la que se representa la *Primera jácara que se cantó en la compañía de Bartolomé Romero*, debía de tener alrededor de diez años, joven edad que pone de relieve el mismo diminutivo “Rufinica”, con la que se la menciona en dichos versos.

²⁸ Entre 1636 y 1637 tomaría parte también en el entremés cantado de Benavente titulado *Las manos y los cuajares* (Be, 318, 507), y en los titulados *La muerte* (Be, 322, 542) y *El mago* (Be, 316, 542).

*Sale Tomás gracioso*²⁹.

Tomás.

Mientras se viste vna niña,
que vn sainete ha de empear,
salgo a cantaros vn tono
de mediana grauedad.
Es la letra muy sentida,
porque le faltó la sal,
y el tono de tanta obra,
que jamás se acabará,
coraçón.

Iuliana [Candado] desde la caçuela representado.

Iul[iana].

Iácara.

Tom[ás].

Mientes,
coraçón.

Cantado.

Iul[iana].

Iácara.

Represent[ado].

Tom[ás].

²⁹ Los interlocutores de la jácara son Tomas [Enríquez, *el Romo*], gracioso, Iuliana [Juliana Candado], Maria de Valcaçar [María (de) Valcázar], Ines [Inés de Hita], Pedro Real y Valcaçar [Pedro Valcázar]. De nuevo las citas proceden de TESO.

¡Ay tal!

Iul[iana].

Iácara.

Tom[ás].

Moñi caçuela,
no aluorotes el corral,
cántala tú si la quieres,
o calla con Barrabas.

Tod[os].

Iácara.

Tom[ás].

Oyen vustedes,
cantalla yo es por demás,
cántela quien la pidió,
o juro a Dios que han de aullar.

Haze que se va, y canta Iuliana en tono de jácara.

Iul[iana].

No quebrante el juramento,
repórtese el buen Tomás,
buelua la voz a la baina,
que aquí se la cantarán.
Pues no es para otro tanto
essa moça del solaz,
la Balcáçar, a quien toca
la hermana graciosidad.

Tom[ás].

Balcáçar buelue por ti,
que como picada estás,
te rehogan en caçuela,
por poderte sopear.

*En lo alto del teatro,
Mar[ía] Balcáç[ar].*

Caçolerilla, que cantas
como gallo en muladar,
dos jácaras de ventaja,
te doy si sales acá.
¡Miren pues, qué Rufinica,
o qué Iusepa Roman,
sino vna voz baratillo,
como picote de a real!

*En vna grada,
Ped[ro] Real.*

Reales ay sin ser picotes,
que quinze, y falta os darán,
cantando, pues sólo callan
los viejos, sin gusto ya.

Balcáçar de vejete, en la grada segunda.

Balc[ázar].

No falta gusto en los viejos,
dígalo el vino, que en más
(por su buen gusto) le estiman,
en siendo mayor de edad.

Tom[ás].

Iesús, que se jacarea,
por mil partes el corral,
viue Dios que ya no falta,
sino que hable el desván.

En el desván,
Inés.

Desvanes, y clarauoyas,
donde estoy pueden hablar,
que vida, y alma a las piedras
mi voz les infundirá.

Iul[iana].

Todo esso es hablar en alto.

Mar[ía].

Todo esso es cacarear.

Real.

Todo esso es quento de quentos.

Balc[ázar].

Todo esso es vn papassal.

Mar[ía].

Todo esso es dezir, y hazer.

Tom[ás].

Guárdense della, que está

sobre cabeça de todos,
como quando ay priessa al pan.

Tod[os].

Al arma, al arma, al arma,
guerra, guerra, al arma, al arma,
al arma, jacareadores,
los que frente, afrente estáis.

Tom[ás].

Tened, oid, parad,
los que jácara pedís,
quando salen a bailar,
ésta os coge todo el cuerpo,
hartaos, della, y de piedad,
dadla vn vitor de limosna,
para que con él tengáis.

Tod[os].

Aquí jácara, y después,
baile, y más, si quereis más.

Otro es el caso de Francisca (Paula) Agustín, esposa de Diego Mencos (Be, 517) para la que Quiñones de Benavente escribió dos jácaras: una cantada (*Jácara que cantó en la compañía de Bartolomé Romero Francisca Paula*) que se podría fechar en 1638 ó 1640 (Be, 305, 508) y la otra titulada *Doña Isabel, la ladrona que azotaron y cortaron las orejas en Madrid*, cuya representación corrió a cargo también de la compañía de Bartolomé Romero (Be, 288, 508). Esta actriz, que en estos años era contratada para desempeñar “la tercera parte, y cantar y bailar” (PP, I, 296), participó en ambas jácaras cantando, como se pone inmediatamente de manifiesto al comienzo de una de ellas, precisamente en la titulada *Doña Isabel, la ladrona que azotaron y cortaron las orejas en Madrid*, en la que se indica “Cantóla Francisca Paula” (TESO) y como también se evidencia en el título y en el

contenido de la otra pieza titulada *Jácara que cantó en la compañía de Bartolomé Romero Francisca Paula*:

Pide en el patio jácara vn representante.

Fran[cisca].

La jácara que pedís
como he de negarla yo,
sí la voz de vuestro gusto
es quien *gouierna mi voz*.
Vaya vna jácara entera,
y si es poco vayan dos,
que más hazeis en pedillas
que *en cantaros* yo vn millón...³⁰

Si a muchas de las actrices documentadas en la época como terceras, cuartas y quintas damas se les confiaba en el ámbito de las piezas breves papeles relacionados con la música, como los casos aportados ponen de manifiesto, hay que suponer que muchas de las actrices contemporáneas activas en los mismos papeles (y piezas) debían poseer dotes musicales, aunque los datos que sobre ellas se conservan no siempre permiten comprobar dicha posesión y participación de manera tan minuciosa como en las que hemos mencionado. Hay que apuntar, además, que aunque la asociación entre las funciones musicales y las funciones dramáticas propiamente dichas se manifiesta mayormente en el caso de dichos papeles de terceras damas, hay también casos de actrices especializadas en los primeros o segundos papeles de damas que por poseer habilidades musicales pudieron a su vez tomar parte en las piezas breves, no sólo por lo que respecta a la parte representada, sino también por lo que se refiere a la parte musical. Un ejemplo claro en este sentido lo ofrecería el propio caso de Manuela (de) Escamilla, la cual, aunque estaba especializada en los terceros papeles de damas, como sabemos, desempeñó en un momento dado de su carrera, precisamente a partir del año 1667, también en calidad de primera dama (G, 421)³¹. Si la presencia de Manuela (de) Escamilla en determinadas piezas breves coincide con el

³⁰ Sigue la jácara enteramente cantada por la actriz. *La cursiva es mía*.

³¹ La *Genealogía* señala que “el primer año” en que Manuela (de) Escamilla “hizo damas [...] fue el de 1667”. En realidad, los datos que sobre la carrera de esta actriz poseemos indican que esta afirmación de la *Genealogía* es errónea, a no ser que haga alusión, como creemos, a su condición de primera dama. Hay que advertir que el autor de la *Genealogía* utiliza muchas veces el término “dama” para referirse a primeras damas.

período en que la podemos documentar ejerciendo como tercera dama, también es cierto que podemos constatar su participación musical en las dichas piezas también en aquellos años en los que se la documenta claramente como primera dama, tal como evidencian las propias palabras de la *Genealogía* cuando de la misma subraya que

A sido celebre en la parte de terceras damas y aun en opinion de muchos parecio mui bien haziendo [primeras] damas, en cuiu parte duro algunos años conseruando tamuien en hacer los sainetes, y entre las muchas auilidades que a tenido a sido la mas celebrada la de la musica (G, 421).

Es obvio pensar que por el hecho mismo de poseer estas “auilidades” musicales Manuela (de) Escamilla pudo seguir tomando parte en las piezas breves (“los sainetes”) en las que su presencia era requerida también cuando era oficialmente activa como primera dama. De hecho, la actuación en los sainetes implicaba el desempeño de habilidades musicales por parte de los que en ellos actuaban, ya que el sainete era “una obra, ò representacion menos séria, en que se canta y báila, regularmente acabada la segunda jornada de la comedia” (DAU, 19b). Así no es extraño constatar que aquel mismo 1667, cuando debutaba como primera dama, Manuela tomara parte en *La mojiganga de la Ballena*, pieza de su futuro esposo don Francisco Antonio de Monteser, en la que vestida “de medio abajo león y de medio arriba águila”, cantaba en alabanza de los reyes y danzaba “*El Rey Don Alonso*, aplicado á Carlos II”³². Así como tampoco sorprende que al año siguiente, en 1668, actuara en la mojiganga palaciega titulada *La manzana*, pieza en la que bailó en traje de gitana³³.

Otro caso parecido al de Manuela (de) Escamilla es seguramente el de la actriz Francisca (de) Bezón, de la que ya hemos tenido oportunidad de hablar en varias ocasiones. Según las palabras de la *Genealogía*, esta actriz “hizo primero terceras damas con grande aplauso (y después caso con Vizente de Olmedo [...]). Luego hizo [primeras] damas y en ellas fue zelebrada” (G, 457). Los datos con los que contamos sobre su biografía profesional confirman esta doble ejecución de papeles (tercera y primera dama) y evidencian cómo el desempeño del papel de primera dama, papel en el que la actriz se especializa y en el que representa casi exclusivamente a largo de su carrera y hasta su última aparición en escena, se realiza en mayor medida posteriormente a 1657, fecha en la que contrajo matrimonio con

³² E. Cotarelo y Mori, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas, desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, op. cit., p. CCXCV.

³³ C. Buezo, “Mujer y desgobierno en el teatro breve del siglo XVII: el legado de Juan Rana en Teresa de Robles, alcalde gracioso y ‘autora’ de comedias”, art. cit., pp. 111-13.

Vicente de Olmedo (LL1, 194-95). Sin embargo, anteriormente a esa fecha, actuó como tercera dama y como tal fue contratada en 1653 como miembro de la agrupación de Adrián López para representar “las terceras damas, cantar y baylar y de la música la primera parte de bailes y entremeses” (F, XXXVI, 341-42). Las habilidades musicales poseídas por *la Bezona* se hacen evidentes también al año siguiente, en 1654, cuando, contratada como segunda dama de la compañía de Juan de la Calle y Antonio Mejía, se le exige que haga la “primera parte de bailes y entremeses” (PP, II, 155). Esta contratación pone ya en evidencia lo que sucedería más de una vez en los años sucesivos de su carrera cuando, siendo contratada como primera dama, se le exigía a la vez el desempeño de habilidades musicales y, por tanto, su actuación en piezas en las que éstas se requerían en particular medida. Así lo constatamos en 1658, cuando, estando activa como primera dama, Francisca (de) Bezón fue requerida para trabajar en la Corte por sus dotes musicales, como evidencia un *Aviso* de Barrionuevo de enero de ese año que ya hemos tenido manera de citar:

El día de San Blas se van los Reyes al Retiro, y a los 8 de febrero a la comedia grande, que costará 50.000 ducados, de tramoyas nunca vistas ni oídas. Entran en ella 132 personas, siendo las 42 de ellas mujeres músicas que han traído de toda España, sin dejar ninguna, Andalucía, Castilla la Nueva y Vieja, Murcia, Valencia, y entre ellas ha venido la *Bezona*, muy dama de Sevilla, y la *Grifona*, que se escapó de su encierro; con que la fiesta será grande y durará las Carnestolendas hasta el día de Ceniza para que todos la gocemos (Ba, II, 149).

Si las dotes musicales poseídas por la actriz le facilitaron actuar en la Corte como música, es probable que por estas mismas dotes musicales pudiese tomar parte en algunas piezas breves que se representaron ante Sus Majestades aquel mismo año, es decir, en el entremés *El niño caballero*, que acompañó la comedia de Solís *Triunfos de amor y fortuna*, representada en el Coliseo el 27 de febrero del 1658, en el sainete titulado *Aguardad supremos dioses* del mismo dramaturgo, que puso fin a la fiesta (Lo, 98-101) y en el baile de *Los Juan Ranas*, que cuatro años más tarde, en 1662, se representó para celebrar el primer cumpleaños del Príncipe Carlos (Lo, 105)³⁴.

La importancia de Francisca (de) Bezón como actriz requerida en la Corte por sus habilidades musicales, además de dramáticas, se ve ratificada en un documento de 1679,

³⁴ La importancia de la música en estas piezas de 1658, como en la de 1662, es ratificada ulteriormente por el hecho de que todos los actores que tomaron parte en su representación poseían habilidades musicales, eran afamados graciosos y estaban especializados en la música. Entre ellos recordamos, además de Francisca (de) Bezón, a la propia Bernarda Ramírez, *Juan Rana*, Simón Aguado, [¿Tomás de?] Nájera, Bernarda Manuela, *la Grifona* y Micaela Fernández Bravo (Lo, 105).

fecha en la que el Condestable de Castilla respondía al Rey en relación a la petición que la actriz había cursado para que se le hiciera merced de una ración para poder seguir en la profesión, dado el largo tiempo en el que había estado enferma, y así no verse obligado a retirarse a Andalucía. El Condestable respondía al Rey no sólo declarándose favorable a la petición de *la Bezona*, sino que subrayaba la importancia de la misma como profesional “asi para la música como para la representación” en las inminentes fiestas que se estaban previniendo con motivo de la entrada de la Reina en la Corte y el grave perjuicio que ocasionaría la marcha de la actriz de Madrid (F, XXIX, 92)³⁵.

De todo lo apuntado podemos deducir, por tanto, que las funciones musicales eran desempeñadas en la época tanto por las profesionales mencionadas como músicas (o instrumentistas) como por aquéllas que se dedicaron fundamentalmente a ejercer en calidad de terceras, cuartas o quintas dama, papeles, estos últimos, que parecen haber desempeñado también a lo largo de su respectiva carrera muchas de las profesionales de aquel entonces que sabemos destacaron y se especializaron en la función musical. El hecho de que tanto las especialistas en la música como las especialistas en los papeles de tercera, cuartas y quintas damas aparezcan desempeñando en el curso de sus carreras las mismas habilidades (musicales) y los mismos papeles de representado (terceras, cuartas y quintas damas) no implica necesariamente que el epígrafe de “música” fuera sinónimo en la época de tercera, cuarta o quinta dama, sino que había una asociación entre dichos papeles.

Lo que los datos evidencian es, consecuentemente, que tanto las profesionales especializadas como músicas, como aquéllas que aparecen desempeñando esencialmente como terceras damas, cuarta o quintas, ejecutaron a lo largo de su carrera o en un determinado momento de la misma piezas teatrales (sobre todo del teatro breve) que exigían en particular la posesión de dotes musicales. Esta común posesión justificaría, según creemos, la asociación entre el papel de música y el de ciertas damas de comedias, en

³⁵ Otro caso indudablemente significativo de actriz poseedora de dotes musicales que ejecutó funciones musicales no sólo en calidad de tercera sino también como primera dama es Antonia Infanta, como se puede constatar en 1639 (PP, I, 317-19) y en 1640, año, este último en que, al vincularse a la compañía de Antonio de Rueda, fue contratada como “primera dama y música” (Se, 1240-41). Un caso parecido podría ser también el de Isabel de Gálvez, actriz que, si bien es documentada en ocasiones como primera o segunda dama, es decir, normalmente en los casos en los que su cónyuge regentaba la compañía en la que ella era contratada (es decir, en 1651, 1657 y en 1665), también consta representando en calidad de tercera, cuarta dama y música, papeles estos últimos que desempeñaría en particular en 1655, año en el que formaba parte de la compañía de Jacinto Riquelme (SV5, 116). Sin embargo, es significativo que en marzo de 1657, cuando formaba parte como primera dama de la compañía regentada por su segundo marido, el *autor* Francisco García, *el Pupilo*, Isabel de Gálvez fue contratada también para “cantar, bailar y tocar el arpa” (F, XXXVI, 440). Este dato, así como los demás que la documentan como tercera y cuarta dama (G, 462) inducen a pensar, pues, que era una actriz con dotes musicales que, sin embargo, llegaría a desempeñar como primera y segunda dama cada vez que la ocasión le era favorable, es decir, cuando al asignar los papeles era su cónyuge *autor*, lo cual no excluía, sin embargo, que a la vez ejerciera funciones claramente musicales como eran, de hecho, las de “cantar, bailar y tocar el arpa” que le habían sido asignadas aquel mismo 1657 en calidad de primera dama.

particular las terceras damas, y justificaría por qué muchas de las profesionales de la época especializadas en dichos papeles dramáticos pudieron tomar parte en aquellas piezas teatrales que se caracterizaban fuertemente por tener partes cantadas con música y que, por tanto, exigían que las actrices que las desempeñasen poseyeran dotes musicales. Esta común posesión de las dotes musicales permitía, además, que no sólo las especialistas en la música, sino también las damas que poseían dotes musicales pudiesen sustituir a sus compañeros (músicas o músicos) cuando éstos se veían imposibilitados a actuar como tales. Así lo muestra, por ejemplo, el caso de Isabel (de) Vivas, que en 1658, siendo tercera dama de la agrupación de Francisco de la Calle, fue llamada a sustituir a José Jiménez, músico oficial de la compañía de Esteban Núñez, que se encontraba enfermo en cama, participando así en su papel en la representación de la obra *Sol de Prado* ante Sus Majestades (F, IV, 80, 86, 227). Por estas mismas habilidades musicales tampoco sorprende, pues, que para la tercera dama Paula María de Rojas se compusiera el baile titulado *El Arcabuceado* (PM, 37, nº 243). Así como no extraña que cuando Ana (Francisca) de Figueroa, actriz que a lo largo de su carrera desempeñó los papeles de tercera, cuarta y quinta dama, se retiró del oficio siguiendo a su marido a la villa de Ágreda, en la que el mismo “se retiró a ser guarda de militares”, dicha actriz, aprovechando sus habilidades teatrales, “enseñaba a danzar y era maestra de niñas” (G, 89).

Si por sus dotes musicales algunas actrices llegaron a tomar parte en las piezas breves de teatro y a desempeñar determinados personajes (graciosas), asimismo las especialistas en la música, es decir, las que aparecen documentadas esencialmente en calidad de músicas o instrumentistas, podían, por su misma especialidad, participar en la ejecución de determinadas piezas, en particular en las piezas breves. La posibilidad de ejecutar fundamentalmente piezas en las que eran requeridas habilidades musicales, determinaba, por tanto, que en la época también las profesionales especializadas en la música pudiesen desempeñar dichas piezas y ser contratadas a la vez en calidad de terceras, cuartas y quintas damas (lo que justifica el porqué en la documentación se haga referencia a ellas en calidad de terceras damas, cuartas o quintas), mientras que el hecho de que la mayoría de las profesionales que destacaban en calidad de terceras, cuartas o quintas poseyesen habilidades musicales, funcionales al desempeño de dichas piezas breves, no las convertía necesariamente en músicas, es decir, en especialistas en la música, lo que justifica que muchas de las que sabemos que destacaron en calidad de damas (terceras, cuartas o quintas) raras veces sean mencionadas como músicas pues, de hecho, sólo poseían habilidades musicales que, como se ha visto, les eran funcionales únicamente para la representación de

ciertas piezas teatrales, funciones que, por tanto, son implícitas, en muchos casos, en el epígrafe mismo de tercera dama, cuarta o quinta, como indican las palabras de la *Genealogía* en el caso de Josefa de San Miguel o muchos de los casos de las terceras damas arriba mencionados (véase el caso de María Antonia Jalón, etc.). La posesión de habilidades musicales explica pues también los casos de aquellas actrices que aunque eran activas oficialmente en los papeles de primera y segunda dama, participaban o seguía participando con funciones musicales en estas piezas breves, como de hecho, lo hicieron Manuela (de) Escamilla y Francisca (de) Bezón, que siguieron “conseruando tamuien en hacer los sainetes” a pesar, y más allá, de ser contratadas oficialmente como primeras damas.

En el caso de las terceras damas constatamos, en particular, que su participación en las piezas breves de teatro se concretaba muy a menudo en la ejecución del personaje de graciosa o en el papel de la graciosidad, constatación que ratifica lo que ya vio Buezo en su momento:

Si al gracioso de la comedia, normalmente criado del galán, le correspondía en el teatro breve la función de alcalde gracioso entremesil, la tercera dama por lo general era la encargada de los papeles musicales, con predominio de lo cantado y de lo bailado. En el género de la mojiganga dramática coincide el rol del alcalde gracioso con el del personaje que organiza las danzas y destaca por sus dotes musicales, por lo que lo más normal sería que, si este papel lo ejecutaba una mujer, lo hiciera la tercera dama de la comedia³⁶.

Las palabras de Buezo, ya se veían confirmadas en el análisis que, en la presente Tesis, hicimos de la trayectoria de Manuela (de) Escamilla y en particular de la de Teresa de Robles, análisis que no sólo reveló que ambas actrices eran especialistas en los terceros papeles de damas, sino que como tales poseían unas habilidades musicales que les habían sido funcionales para desempeñar ciertas piezas del teatro breve, como se ha dicho, y en particular el papel del gracioso, en el que, sobre todo Teresa de Robles, se distinguió. Si es cierto que ambas actrices se iniciaron en la ejecución del papel del gracioso porque heredaron del patriarca de la saga (Antonio de Escamilla) la ejecución de dicho papel —algo que además parece casi una regla general, como se ha visto, en el caso de las “hijas de la comedia” y en particular en las hijas de graciosos afamados, que solían heredar la especialidad dramática de sus antecesores—, el análisis de la trayectoria de estas dos

³⁶ C. Buezo, “Mujer y desgobierno en el teatro breve del siglo XVII: el legado de Juan Rana en Teresa de Robles, alcalde gracioso y ‘autora’ de comedias”, art. cit., p. 113.

actrices muestra también cómo la ejecución de dicho papel estaba estrictamente relacionada con las habilidades musicales por ellas poseídas, habilidades que les permitirían no sólo ejecutar el papel de gracioso, sino también representar en las piezas teatrales breves, todo lo cual las encaminaría desde muy pequeñas a especializarse en el papel de tercera dama. Así, volviendo al caso de Manuela (de) Escamilla, por ejemplo, no es de extrañar que esta actriz que debutó con su padre haciendo terceras damas en sainetes (G, 421) y que continuó con él ejecutando los “Juan Ranillas” fuera contratada en los primeros años de su carrera para representar como tercera dama (PP, II, 154) o para hacer “las terceras damas de la gracia” (F, XXXVI, 408-09).

La asociación entre el papel de tercera dama y la ejecución del papel de graciosa o de la gracia que las trayectorias de Manuela (de) Escamilla y Teresa de Robles evidencian se puede constatar también en muchos casos de actrices que estaban especializadas en terceras damas o que son documentadas en este papel (de dama) en el mismo año en que representaron como graciosas. Esto no quiere decir, obviamente, que todas las actrices que representaron como terceras damas llegasen a desempeñar el papel de graciosas en algún momento de su carrera, pero resulta indicativo que la mayoría de aquéllas que sabemos representaron como graciosas estaban especializadas o desempeñaban, en la misma fecha en las que se las documenta como tales, el papel de tercera dama, lo que a su vez induce a pensar que si este papel era ejecutado en las piezas breves, las actrices que lo desempeñaban debían poseer dotes musicales, aunque no siempre, en la documentación que tenemos, haya constancia de ello. Además de los casos de Teresa de Robles y Manuela (de) Escamilla ya señalados, contamos con otros ejemplos de actrices activas como terceras damas y poseedoras de dotes musicales que ejecutaron el papel de graciosa en las piezas breves de teatro. Un caso significativo es el de Bernarda Manuela, *la Grifona*, que en 1645 fue contratada para “representar terzeros papeles de la gracia y la gracia en los bayles y entremeses, cantar y bailar” en la compañía de Pedro Ascanio (F, XXXV, CXVI). Asimismo, Úrsula de Torres (Ortiz) sería contratada en 1648 para desempeñar los terzeros papeles “y toda la parte de la gracia y música” en la compañía de Alonso de Olmedo (F, XXXV, 311).

Entre otros casos significativos que confirman que a las terceras damas se les confiaban generalmente los papeles de graciosas, recordamos también el de Teresa de Briones, actriz que en febrero de 1651 fue contratada como tercera dama de la compañía de Toribio de la Vega (PP, II, 142-43). En julio de ese mismo año, Antonio de Monroy, procurador de Toribio de la Vega, concertando con el clavario del Hospital General de

Valencia las representaciones en la ciudad por parte de la compañía de dicho *autor*, mencionaba los miembros de la agrupación y sus respectivos papeles, indicando explícitamente que Teresa de Briones representaría graciosas (JM2, 319), ejemplo, este último, que evidencia, además, cómo a veces en las listas de las agrupaciones de la época el término “graciosa” era utilizado como sinónimo mismo de “tercera dama”³⁷.

Otros casos de actrices que desempeñaban el papel de tercera dama y están documentadas como graciosas son los de Jerónima Valcázar (CM4, 220) en 1631 y Dorotea (de) Sierra (G, 521) en 1635 (CM1, 446)³⁸. Asimismo tenemos constancia de que habían desempeñado terceras damas a lo largo de su respectiva carrera o en los años cercanos a los que son documentadas como graciosas, las actrices Micaela Fernández (Bravo), documentada como graciosa en 1687³⁹ (Ru, 270) y Josefa López (Sustaete) (G, 442) que en 1669⁴⁰ aparece mencionada como graciosa y música en la compañía de Francisco Gutiérrez (F, XXVII, 241-42)⁴¹.

El estudio de las trayectorias profesionales de estas actrices no sólo nos ha permitido constatar, pues, que generalmente eran las actrices que representaban como terceras damas aquéllas a las que era confiado el papel de graciosa, sino también que en los pocos casos en los que dicho papel fue confiado a actrices documentadas como terceras damas en una fecha

³⁷ Asimismo lo volvemos a comprobar en otras agrupaciones activas en la época, como la que en 1669 tenía asentada Francisco Gutiérrez y en la que Luisa López (Sustaete) ejercía como primera dama, Juana Gutiérrez como segunda dama, Josefa López (Sustaete) como graciosas, Feliciano de Ayuso como cuarta dama y Manuela Antonia Mazana como quinta dama (F, XXVII, 241-42). Lo mismo se confirma en el caso tardío de Rosa de Ondarro en 1713, que formaba parte de la compañía de su padre Antonio Urriaga, agrupación en la que Ángela de Fuentes ejercía como primera dama, su madre Juana María de Ondarro como segunda, ella como graciosas, Catalina de Chaves como cuarta, Manuela Moncayo como quinta y Francisca Palomino como sobresaliente (DM1, 198 notas 375, 399).

³⁸ Otra actriz que, según Cotarelo, representó como graciosas destacando en este papel fue Beatriz Rodríguez (CM1, 179 nota 2). A pesar de que ninguno de los datos que se conservan sobre la trayectoria de esta actriz ratifique lo afirmado por dicho investigador, y no obstante se trate de una actriz cuya trayectoria profesional no es objeto de nuestro estudio (ya que la primera noticia que de ella se conserva data de 1700 (G, 280) resulta indicativo el hecho de que también en el caso de esta profesional constatamos que estuvo activa en el oficio teatral desempeñando esencialmente los papeles de tercera, cuarta y quinta dama.

³⁹ En 1688 se la menciona como tercera dama de la compañía de Miguel de Castro (G, 471), mientras que antes de 1687 se la documenta representando como cuarta y quinta dama (PP, II, 160; LL1, 194).

⁴⁰ En 1671 está activa como tercera dama (SV5, 222), mientras que años antes, y precisamente en 1663, está documentada ejerciendo como cuarta dama (G, 439).

⁴¹ Otra actriz que, según Subirá, representó graciosas fue la tercera dama Bernarda Ramírez, *la Napolitana*, la cual, según dicho investigador, fue tan precoz como actriz y cantante que ya a los diecisiete años actuaba ejecutando este papel (Su, 74). Aunque otras actrices ejercieron como graciosas, no siempre los datos que sobre ellas poseemos permiten conocer cuál era el papel dramático que desempeñaban cuando se las documenta como tales, cuál era su especialidad dramática o simplemente en qué fecha concreta actuaron como graciosas. Es éste, por ejemplo, el caso de la actriz María Rufina, de la que la única noticia que se conserva es la ofrecida por la *Genealogía*, según la que fue “graciosa antigua” (G, 494). Tampoco sabemos quién era la esposa del actor Juan Ruiz que en 1679 figura como graciosas de la compañía de Ángela (de) León (AP1, 307-08), así como desconocemos la identidad de la actriz “Jusepa” de la que sólo sabemos que representaba graciosas en la compañía de Alonso de Heredia (M1, 214-17).

lejana a la que se las documenta como graciosas (como en el caso de Bonifacia Camacho⁴² o Ana (Francisca) de Figueroa⁴³), éstas habían desempeñado, sin embargo, papeles afines al de tercera dama, como lo eran los de cuarta y quinta dama.

El papel de graciosa, tanto en el ámbito de las representaciones de comedias como en la de las piezas breves de teatro, se traduciría en la ejecución del papel de criada. Así lo muestra, en el caso de estas últimas, el ejemplo de la actriz María Román, apodada entre otros *la Roma*, la cual como tercera dama y graciosa participó en la *Loa para la compañía de [Jerónimo]Vallejo, en 1665*, de José Rojo. En esta loa que, según anunciaba el poeta, tenía artificio de comedia, puesto que los actores no salían simplemente a decir quiénes eran, sino que cada uno ejecutaba un paso imitado de las comedias que habían de representar, intervino, como decíamos, María Román, la cual, en el papel de criada, representó y cantó⁴⁴.

Es más que probable que la asociación tercera dama-graciosa-criada que constatamos en el caso de la actriz se pueda explicar simplemente por la asociación gracioso-criado que ya comprobamos en el caso del actor, cuyo *rol* en la comedia era el de ejercer en calidad de criado del galán al que servía⁴⁵, tal como ya evidenciaba el propio Oehrlein al afirmar que al “gracioso” eran confiados los papeles cómicos de sirvientes, y tal como ratificaría posteriormente Buezo al declarar que el “gracioso de la comedia” era “normalmente criado del galán”. Si al gracioso eran confiados papeles de criado, parece casi natural suponer que a las actrices que aparecen en calidad de graciosas les eran confiados los papeles de criada, lo que a su vez nos permite suponer que muchas de las actrices que se documentan representando como criadas en las comedias de la época debieron de ser especialistas en el papel de la graciosidad, tal como deduce el propio Davis que, al establecer a su vez la relación entre tercera dama, graciosidad y papel de criada, afirma que “teniendo en cuenta que en muchas comedias de capa y espada el tercer papel femenino era una criada ingeniosa,

⁴² Está documentada como graciosa en 1674 y en 1677, en ambas ocasiones siendo miembro de la compañía materna (SP, 456; SA, 488). En 1673 es activa como cuarta dama, así como en 1685, mientras figura como tercera desde 1692 hasta 1707.

⁴³ Está documentada como graciosa en 1692 (MG, 289-90), habiendo ejercido como quinta y cuarta dama en los años anteriores, desde 1681 hasta 1689, y como tercera en los años posteriores a 1692, es decir, en 1702 y 1703.

⁴⁴ E. Cotarelo y Mori, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas, desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII, op. cit.*, p. XLVII.

⁴⁵ Así lo afirma la propia E. Rodríguez cuando ofrece la definición de “gracioso” en el “Glosario” inserto en las últimas páginas de su obra titulada *Calderón* (Madrid, Síntesis, 2002, pp. 185-88). Según dicha definición, por “gracioso” se entiende en la época el “tipo dramático fijado por Lope, que tiene sus orígenes tanto en los pastores bobos del teatro peninsular como en retazos de Arlequín de la *commedia dell’Arte*, y que representa en la comedia del Siglo de Oro (donde suele aparecer de criado) el punto de vista burlesco o paródico respecto al mundo idealizado de los galanes” (p. 187).

sería lógico pensar que la actriz en cuestión fuera especialista en graciosidad” (F, XXXV, CXVI).

Otro fenómeno que hemos podido constatar en el caso del papel de graciosa es que dicho papel, a diferencia de lo que sucedía en el caso de los actores, no encontraba una mayor caracterización en el ámbito de la especialidad dramática femenina. Si, de hecho, el papel del gracioso podía ser desempeñado por más de un actor en una misma compañía en la época, en la que, por tanto, podían existir un primero y un segundo gracioso⁴⁶, ninguna referencia documental ratifica lo mismo en el caso de la graciosa, es decir, la existencia de más de una actriz con la función de graciosa en la misma agrupación⁴⁷. Esto no quiere decir que una misma compañía no llegase a contar a la vez con una actriz como graciosa y un actor como gracioso, es más, en algún caso uno exigía la presencia del otro. Así, por ejemplo, volviendo al caso ya mencionado de Bernarda Manuela, *la Grifona*, contratada en 1645 para “representar terzeros papeles de la graciosidad y la graciosidad en los bayles y entremeses, cantar y vailar” en la compañía de Pedro Ascanio, sabemos que la dicha actriz exigía como condición indispensable para permanecer en la dicha compañía y en ella como graciosa “que a de estar en la conpañía Lorenzo Escudero, gracioso, para que con su graciosidad luzca más la suya [la de la actriz]” (F, XXXV, CXVI, 239). Así, si es cierto, como demuestra este último ejemplo, que en una misma compañía de la época podían compartir escenario dos o más graciosos pertenecientes a los dos diferentes sexos, sin embargo, ninguna de las referencias documentales presentes en el *Diccionario biográfico de actores* da constancia, como decíamos, de la presencia de dos graciosas activas a la vez en el ámbito de una misma compañía. Esto quiere decir, por tanto, que sólo en los casos de los papeles masculinos la especialidad dramática del gracioso evolucionó hacia la distinción

⁴⁶ Así lo constatamos, entre otros, en la lista de la compañía con la que en 1655 Antonio de Castro representaría el Corpus de Sevilla de ese año. En la dicha lista figuraban, de hecho, dos actores en el papel de gracioso: Juan Bezón, encargado de representar los graciosos principales, y Francisco Ignacio para los segundos graciosos (Se, 1231). Lo mismo podemos constatar en la compañía que en 1671 tenía asentada Carlos de Salazar, en la que figuraban Miguel Paz como primer gracioso y Juan Quirante como segundo (LL2, 128). Asimismo sabemos que los graciosos presentes en la agrupación de Diego Antonio de 1673 eran Jerónimo García y Jacinto Rico, respectivamente primero y segundo gracioso (LL2, 130), y que en 1674 los graciosos que formaban la compañía de Margarita (de) Zuazo (RoV, 384-85) eran Pedro González como primer gracioso (RoV, 322) y Juan García como segundo gracioso (RoV, 317).

⁴⁷ Sólo hemos encontrado un caso en el que en la lista de una compañía aparecen documentadas dos graciosas a la vez. Se trata de la compañía que en febrero de 1687 dirigía nominalmente Bernabé Álvarez entre cuyos miembros figuraban Petronila Caballero como primera dama, Francisca Correa como segunda, Micaela Fernández (Bravo), graciosa [tercera dama], Mariana Engracia, graciosa [cuarta dama], Francisca (de) Monroy, *autora* [quinta dama] y Francisca (de) Fernández, sobresaliente (Ru, 270). El que dos actrices, Micaela Fernández y Mariana Engracia, sean mencionadas como graciosas a la vez no quiere decir que desempeñasen este papel al mismo tiempo, sino que dichas actrices habían ejecutado o solían representar como graciosas en cuanto terceras y cuartas damas. En este caso, pues, el término graciosa es utilizado de forma somera, reflejo de la aproximación con la que se había redactado toda la lista de la compañía, compañía cuyo *autor* oficial era Manuel Vela, pero que en la lista resulta ser dirigida por el primer galán de la misma, el actor Bernabé Álvarez (G, 432).

“entre los primeros y segundos actores de la respectiva especialidad”, dando lugar a una jerarquización entre primero y segundo gracioso, como bien vio Oehrlein en su momento⁴⁸ y como confirman los datos con los que contamos.

De todo lo dicho resulta claro, por tanto, no sólo que muchas de las profesionales activas como terceras, cuartas y quintas damas en el oficio teatral del Seiscientos podían desempeñar habilidades musicales que fundamentalmente ejercían en las piezas breves de teatro, sino que sobre todo en el caso de las terceras damas dichas habilidades les eran funcionales para desempeñar, en estas mismas piezas, el papel de graciosa, papel que en las comedias propiamente dichas se traduciría en la ejecución y desempeño del papel de criada. Además, hemos constatado que por estas mismas habilidades musicales los papeles de tercera, cuarta y quinta dama eran afines entre sí y afines a la vez a los papeles estrictamente musicales. Esta común afinidad justifica, como veremos más detenidamente en las páginas siguientes, que una actriz especializada en uno de estos papeles de damas pudiera desempeñar con los años uno o algunos de los demás papeles afines (3ª, 4ª, 5ª), según diferentes condicionantes, como la edad de la actriz, su nivel de especialización, su prestigio como profesional especializada o la calidad de la compañía en la que era contratada, factores que en última instancia determinaban su ascenso o descenso en la categoría de damas. Esta común afinidad explica por qué es difícil encontrar casos de actrices especializadas en estos papeles que pasasen a desempeñar otros papeles de damas más lejanos de su especialización, como podían ser los primeros y segundos papeles, a excepción obviamente de aquellos casos en los que el ascenso era la consecuencia de mecanismos externos a la compañía (como lo eran aquellos facilitados por las relaciones familiares entre las actrices y el *autor* de la agrupación) o de aquellos en los que las actrices estaban claramente especializadas en más papeles (como lo era, entre otras, Manuela (de) Escamilla) y desempeñaban uno u otro papel según las exigencias de la compañía que las contrataba y la representación en las que tomaban parte.

⁴⁸ *El actor en el teatro español del Siglo de Oro, op. cit.*, p. 79.

3.2. Algunas trayectorias ilustrativas en el desempeño de la profesión de actriz

MARÍA: Sepa que yo puedo hacer,
mientras de aquesta edad gozo,
el ángel, el niño, el mozo,
el galán y la mujer,
y el viejo, que para hacello
y otras figuras que haré,
una barba me pondré,
y así habré de parecello.
El pobre, el rico, el ladrón,
el príncipe, la señora...

ROJAS: Anda, que eres habladora.

MARÍA: Pues oiga y déme atención:
que yo he de probar aquí
todo lo que puedo hacer,
y luego habemos de ver
las muestras que él da de sí...

Agustín de Rojas, *El viaje entretenido*

La estructuración jerárquica de la compañía teatral de la época, consecuencia de la limitación relativamente rígida de las especialidades dramáticas, determinaba, como ya referimos, que cada uno de sus miembros ocupase una posición establecida. Dicha estructuración jerárquica regulaba a su vez, casi de forma mecánica, la distribución de los papeles, al menos de los más importantes, de manera que, como bien vio Oehrlein, quien estaba contratado como primer galán, sólo tenía que representar papeles de esta especialidad, así como tenían que hacer quienes estaban contratados como primera dama y primer gracioso, papeles éstos que junto al del primer galán eran, de hecho, los mejores pagados y más importantes en la compañía (F, XXXV, CXXXVII), aunque la calidad y el renombre de algunos profesionales activos en los demás papeles, como veremos más detenidamente, podía modificar en ocasiones esta jerarquía¹.

Si la estructuración jerárquica hacía que los actores estuviesen fuertemente sujetos a su respectivo ámbito de actuación dentro de la compañía, los cambios de una especialidad dramática a otra eran muy raros y en caso de que llegasen a efectuarse siempre se realizaban

¹ Así, por ejemplo, si por un lado Cosme Pérez era el gracioso mejor pagado de la época (F, XXXV, CXXXVIII), había buenas terceras damas que llegaban a ganar cantidades elevadas que las equiparaban económicamente a este papel y a los demás prestigiosos de la compañía, como indica, entre otros, el caso de la tercera dama Josefa Román que cobraba 24 reales en la compañía de Juana de Espinosa, *la Viuda* en 1641 y en la de Pedro de Ascanio en 1643, precisamente lo que recibía el gracioso en ambos casos, y que cobraban algunas primeras damas de la misma época. Así mismo lo ratifica el caso de la tercera dama Bernarda Ramírez que recibió 30 reales de parte en la compañía de Diego de Osorio en 1655 y en 1656, sueldo equiparable al de su marido Sebastián de Prado, primer galán de la agrupación (F, XXXV, CXLI-CXLII).

dentro de la misma categoría (dama, gracioso, barba), a excepción de aquellos condicionados por la edad, que en el caso de los actores posibilitaba que quien estaba especializado en el papel de galán pasase a desempeñar con el tiempo, según iba envejeciendo, el papel de barba, tal como hemos tenido manera de ver, en las páginas anteriores, en el caso de Carlos Vallejo y tal como sucedió, por ejemplo, en el caso del actor Pedro Vázquez, apodado *Carpetilla*, el cual “hizo en la comedia segundos y terceros galanes, barbas y segundas barbas” (G, 88)². Diferente era el caso de las actrices, por las que los cambios de papel sólo podían realizarse en el ámbito de una misma categoría, la de “dama”. En el seno de dicha categoría, sin embargo, el cambio de un papel a otro solía realizarse en relación con la afinidad entre papeles y, por tanto, con respecto a las funciones y habilidades que el desempeño de cada papel suponía, lo que determinaba, consecuentemente, que las actrices especializadas en un determinado papel pudiesen ascender o descender en la categoría de damas moviéndose fundamentalmente entre el apartado de las primeras y segundas damas o en el de las terceras, cuartas y quintas damas (hasta llegar a las sextas y séptimas). Esto naturalmente no excluía que hubiera cambios de papeles en aparente contraste con dicha afinidad de funciones y habilidades. Dicha situación ocurría, como es fácil imaginar, en aquellos casos en que las actrices en cuestión tuvieran una doble especialización, lo que determinaba que pudiesen pasar de un papel a otro a lo largo de su carrera o en un determinado momento de la misma, según dictaban las exigencias de las compañías y las representaciones en las que actuaban, como han demostrado los casos de Manuela (de) Escamilla, Antonia Infanta y Francisca (de) Bezón, que pasaron del papel de tercera al de primera dama y viceversa, o como lo demuestra, entre otros, el caso de Bernarda Manuela, *la Grifona*, actriz que a lo largo de su carrera desempeñó con igual habilidad, y según dictaban las exigencias del momento, tanto el papel de tercera dama y música como el de segunda dama, “en cuia parte ganó mucho credito y aplauso” (G, 427).

Si el cambio de un papel de dama a otro sólo se efectuaba en el ámbito de la categoría de damas y si dentro de esta categoría se realizaba generalmente entre papeles afines, ¿cuáles eran pues, los factores que posibilitaban (aparte de la doble especialización) que una profesional de la época especializada en un determinado papel pasase a ejecutar otro en un determinado momento de su carrera? ¿Y cuáles eran, en cambio, los factores que

² Casos similares de actores que pasaron de la categoría de “galán” a la de “barba” fueron, entre otros, Miguel Bermúdez de Castro, que “hizo galanes y en su mayor edad barbas” (G, 104), Juan de la Calle, que “hizo galanes, segundos y barbas” (G, 107), Alonso Cañadas (G, 112), Andrés de Córdoba (G, 150), Manuel Francisco (Martínez), *el Brillante* (G, 230) y José de Mendiola (G, 205).

permitían que una actriz desempeñase siempre el mismo papel a lo largo de su trayectoria profesional?

Para responder a estas preguntas hemos echado mano de los numerosos datos con los que contamos sobre las actrices de la época, en particular los de aquéllas cuyas biografías profesionales resultan más completas y que son por tanto, más interesantes para nuestro análisis. Como es fácil pensar, las biografías profesionales y personales más exhaustivas pertenecen a las actrices que desarrollaron su actividad a lo largo del siglo XVII y, en particular, a las que protagonizaron la escena teatral a partir de la tercera década del siglo XVII, es decir, desde que se fundó la Cofradía de la Novena. Actrices que en su mayoría eran, dado el período en el que ejercieron su actividad, “hijas de la comedia”, aunque entre ellas las biografías que resultan más completas son ciertamente las relativas a las hijas de actores y *autores* afamados (como lo son las de María de Prado, Mariana Vaca (de Morales), etc.), así como las de las esposas de dichos *autores* (como es el caso, por ejemplo, de Juana de Espinosa, *la Viuda*, mujer del *autor* Tomás Fernández Cabredo).

El análisis de las biografías profesionales de las actrices activas a lo largo de los Siglos de Oro permite observar que los factores que determinaban el ascenso y descenso de una actriz de la época en el ámbito de la categoría de las damas eran esencialmente tres, esto es, su rendimiento en escena, su edad y sus lazos familiares y personales. De estos factores, que estaban relacionados, se derivaba la obvia diferenciación de las actrices de aquel entonces en dos grandes agrupaciones, las actrices de primera fila, eso es, las que destacaron en su papel o especialidad y se convirtieron en piezas fundamentales del oficio teatral de la época, y las que podríamos definir de segunda fila, es decir, actrices de menor importancia que, sin embargo, también contribuyeron con su actividad a la estabilización de la profesión teatral de aquel entonces.

Los datos con los que contamos apuntan a que la mayoría de las actrices que se iniciaban en el oficio tendían a lo largo de su carrera, y en particular en los comienzos de la misma, a subir en el escalafón de las damas, ascenso que era la consecuencia de la experiencia y de la mayor habilidad adquirida en la ejecución del papel que más a menudo solían desempeñar, y en el que acabarían especializándose. Generalmente se iniciaban en la actividad desempeñando, desde temprana edad, papeles menores, como en parte ya hemos visto en el apartado dedicado a las “hijas de la comedia”³ y como claramente indica la propia

³ Aunque no abundan los casos, entre las actrices que constituyen el objeto de nuestro estudio, de noticias de su iniciación en el oficio teatral, así como pocos son, entre éstos, aquellos que documentan el papel que representaban en dichos años, sin embargo, los primeros datos que de la actividad de algunas de ellas se conserva, apuntan, como decíamos, a que su incorporación al oficio debió de producirse desde temprana edad, como en ocasiones ratifican los datos biográficos que de las mismas conocemos o como se deduce claramente

Genealogía en alguna ocasión al mencionar casos de actrices que accedían al oficio ejecutando papeles de menor importancia (que llama “papelillos”), dada seguramente su poca experiencia y técnica en el arte de representar⁴. Así lo recordaba, de hecho, en el caso de Catalina María, apodada *la Portuguesa*, actriz que se inició en la profesión junto con su padre, el músico Manuel Jacinto, el cual “entro en la comedia y saco al tablado a la dicha Catalina para papelillos y el por arpista”⁵ (G, 272-73). Los primeros “papelillos” desempeñados por las actrices variaban mucho probablemente en relación a su edad y a su disposición en el arte de representar. Es obvio pensar que la adjudicación de dichos “papelillos” se podía ver facilitada por el hecho de que fueran hijas de un *autor* de comedias. Los datos conservados acerca de la incorporación al oficio de algunas actrices de los Siglos de Oro documentan que sus primeras participaciones o colaboraciones en la actividad teatral se realizaban a través del desempeño de funciones musicales, que eran generalmente el canto y el baile, algo que no sorprende si tenemos en cuenta, como ya referimos, que con estas mismas habilidades ya desde mediados de 1500 algunas mujeres tomaban parte de forma no profesional en los espectáculos teatrales, y que a través de estas mismas habilidades debió de producirse probablemente también la paulatina incorporación de la mujer al oficio teatral.

Así lo ratifica el propio Lupercio Leonardo de Argensola, que ya en 1598 documentaba la participación de niñas en las representaciones teatrales, especialmente en los bailes:

por otros datos. Así, si por un lado sabemos que, por ejemplo, Manuela (de) Escamilla tenía alrededor de seis años cuando se inició en el arte de representar (PP, II, 154), Juana Hurtado representaba ya con ocho años (RM, 328-29), Mariana Vaca (de Morales) (SA, 121, 194-95) y Bárbara (de) Coronel con diez (E, 451) y catorce años tenían Manuela Antonia Mazana (E, 431), María (Manuela) de Borja (PP, II, 137), Isabel de Castro (Ru, 247, 252-53) y Jerónima de Olmedo (PP, I, 284) aproximadamente cuando se iniciaron en el oficio. Otros datos igualmente permiten suponer que la incorporación de las actrices a la profesión se producía desde temprana edad. Entre ellos, el que dichas actrices fueran acompañadas por sus padres (o familiares) que se comprometían en su nombre para que aquéllas pudiesen representar, o el que en la documentación de la época se haga referencia a algunas de ellas como “menores” o “niñas” (como en el caso de Francisca (María) (de) Narváez en 1621 (Se, 1242) o María de la Paz Ayala en 1671 (SV5, 230-31). Asimismo es indicativo de su minoría de edad el que dichas actrices fueran mencionadas a través de un diminutivo que se aplicaba a su nombre de pila: “Beatricilla” o “Beatricica” era llamada Beatriz de Velasco en los primeros años de su carrera, “Bernardica”, la actriz Bernarda Ramírez, que aparece representando con trece años, así como lo hizo Mariquita Rodríguez (MG, 219) y Rufina García (“Rufinica”), que aparece representando con ocho años (Be, 542, 350, 328-29). Pequeñas debían ser, pues, en sus primeras actuaciones también las actrices Isabel de Sotomayor (“Isabelica”), Antonia de Santiago (“Antoñica de Santiago”) y Juana Navarro (“Juanilla la de Talavera”).

⁴ Que el término “papelillos” sea usado en la *Genealogía* para indicar aquellos papeles para cuya ejecución no se requería un exceso de técnica y experiencia, lo ratifica el hecho de que en esa misma fuente el término “papelillos” sea utilizado para indicar aquellos papeles de menor importancia que eran asignados a algunos profesionales del teatro que no se dedicaban a la representación con asiduidad, sino que desempeñaban otras funciones en el ámbito de las compañías, siendo esencialmente cobradores, guardarropas y apuntadores, más que actores profesionales. Así lo constatamos en el caso de Esteban Vallespir que ejerció en su carrera fundamentalmente como cobrador para sucesivamente llegar a ser *autor* de comedias, el cual, sin embargo, “salió algunas veces a las tablas haciendo algunos papelillos y acompañamientos” (G, 175). Representó asimismo “papelillos” el guardarropa y cobrador Pedro de Estrada (G, 274), así como lo hizo Juan de Navarrete que “fue cobrador y hizo algunos papelillos en algunas compañías” (G, 269).

⁵ Y desempeñó su actividad a lo largo del siglo XVIII.

...había padres que sin ser ellos representantes enseñaban este oficio á sus hijos é hijas, y así hacían sus escrituras y los entregaban á los representantes, de manera que veíamos á las niñas de cuatro años en los tablados bailando la zarabanda deshonestamente⁶.

Muchos son los casos de actrices que sabemos tomaron parte en sus primeras representaciones teatrales cantando y bailando. Así lo podemos constatar esencialmente, como apuntábamos, en el marco de las representaciones celebradas en ocasión del Corpus tanto de las grandes ciudades como de las pequeñas localidades situadas alrededor de los grandes circuitos teatrales oficiales en las que algunos actores profesionales, acompañados por menores, tomaban parte en las representaciones de los autos sacramentales y en las demás representaciones celebradas en ocasión de otras fiestas. Seguramente la participación en estas últimas representaciones servía, como ya hemos demostrado y como ratifican las mismas palabras de Argensola, para que algunas pequeñas (y pequeños) no procedentes del mundo teatral se iniciasen en el oficio. Es el caso, por ejemplo, de aquellas pequeñas que trabajaban en calidad de criadas de actrices (y actores) y como tales las acompañaban en sus giras teatrales y, por tanto, también en las pequeñas localidades en las que aquéllas habían sido requeridas. En esos casos el trabajo de las criadas podía concretarse en ayudar a sus amas en dichas representaciones⁷, ayuda que se centraba en su colaboración en las mismas a través del baile y del canto. En caso de demostrada capacidad de la criada para el oficio teatral, dicha colaboración se convertía en gradual participación de la pequeña en las piezas representadas por su ama y finalmente en su plena autonomía en escena como actriz.

Ejemplo ilustrativo de esta vía de aprendizaje del oficio teatral a través del contacto con la profesión es seguramente el caso ya comentado de la futura actriz Juana Enríquez, que fue criada de la actriz Josefa María de Jesús. Así lo muestra el contrato por el que Josefa María de Jesús se obligaba con las autoridades de la villa de Trijueque (Guadalajara) en 1639:

Jusepa María, representanta, residente en esta dicha Villa, se obliga a ir en compañía de su criada, Juana de Anríquez [*sic*], a la Villa de Trijueque a representar el día de

⁶ *Memorial sobre la representación de comedias dirigido al Rey Felipe II, apud E. Cotarelo, Bibliografía de las controversias..., op. cit., p. 68a. La cursiva presente en el texto es mía.*

⁷ No siempre se hace explícito en los documentos con los que contamos (contratos en su mayoría) en qué se concretaba dicha ayuda. Generalmente sólo se deja constancia de que la menor en cuestión “ayudaba” a su amo/a en las representaciones teatrales en las que tomaba parte. Así lo ratifican los casos de los menores criados y aprendices que hemos mencionados en el apartado a ellos dedicado en la presente Tesis, en particular los casos de Catalina Rodríguez (RoV, 280, 359), Jerónimo Ruiz (AHPM, 852, s. f.), García de Jaraba (AsM, III, 312), Juan Morales Medrano (FM, 30), María Palacín (SaV, 322-23) y Miguel y Pedro de Ayuso (SR, 98).

San Bernabé dos comedias, y Jueves y Viernes del Santísimo tres comedias, en las cuales se repetiría una de las hechas el día de San Bernabé. Haría los primeros papeles, ayudaría su parte en los bailes, ella y su criada en los bailes y la música. Cobraría 1.250 rs. y una arroba de aceite, pagándoles el viaje. Llevaría las galas que habían de lucir ella y su criada (AgC3, 104).

Si muchos de los menores que se convertirían en actores se iniciaron en el oficio teatral a través de su inicial colaboración musical en las piezas teatrales representadas en los pueblos, es igualmente probable que estas mismas representaciones constituyeran también una puerta de acceso a la profesión para aquellos que, acompañados por sus padres o familiares (actores o no), tomaron parte a su vez en las mismas representaciones (que generalmente eran aquellas para las que sus familiares habían sido contratados) a través del baile y del canto. Uno de los casos más representativos entre los que contamos es seguramente el de la futura actriz Josefa (Gabriela) de la Cruz que en 1653 (primera fecha que de su carrera tenemos documentada) se comprometía a ir con su madrastra, la también actriz Inés de la Cruz, a representar en la villa de Maqueda (Toledo) con motivo del Corpus de ese año. En el contrato con las autoridades de dicha localidad Inés de la Cruz se obligaba en su nombre a desempeñar los “primeros papeles, cantar y bailar” y en nombre de su hija, “la niña Josefa”, que “baylará y ará lo demás que se a de repartirla” (F, XXXVI, 347). Para las mismas funciones, y en las mismas habilidades, Inés de la Cruz se obligaba en su nombre y en el de la hija con la Cofradía de Nuestra Señora del Rosario de Villaverde (Madrid) para representar al año siguiente en dicha localidad con ocasión de las Fiestas de Nuestra Señora de Septiembre. En el contrato se daba constancia de que la actriz haría los primeros papeles de dama, comprometiéndose en nombre de “la niña su hija” para que ésta bailara, cantara e hiciera lo “que se le ordenare” (F, XXXVI, 375)⁸. Asimismo lo ratifica el caso de las hermanas Luisa y María Sánchez de Vargas que con su hermana mayor, Francisca, tomaron parte en algunas representaciones teatrales para las que su padre, el actor y *autor* Hernán Sánchez de Vargas, las había contratado. En la obligación, fechada en Madrid en abril de 1639, se dejaba clara constancia de que Luisa y María, las dos hijas menores del *autor*, participarían en las dichas representaciones también a través del canto: “y cantarán las dos menores” (F, XXXV, 90-91).

⁸ Entre los casos que apuntan a la iniciación de las actrices en las representaciones teatrales celebradas en los pueblos, recordamos también los de Isabel Reinoso (F, XXXV, 230), Isabel (de) Piñola (F, XXXV, 278), Jacinta María (López) (F, XXXV, 230-31), Juana de Olmedo, hija del actor y *autor* Alonso de Olmedo Tofiño (F, XXXV, 233), Manuela de Carrión (F, XXXV, 51-52), Luciana (de) Espinosa (F, XXXV, 269), María (Manuela) de Borja, hija de Luisa de Ribera (F, XXXV, 274) y María Jiménez, hija del actor y músico José Jiménez (F, XXXVI, 361-62).

Asimismo podemos constatar la presencia de menores en las representaciones teatrales organizadas en los grandes centros teatrales de la Península en ocasión de estos mismos festejos (Corpus) o en ocasión de otras circunstancias en las que también colaboraron cantando y bailando o ejecutando pequeñas partes o personajes. Abundan los datos que dan constancia de la participación de niñas y niños en la celebración de los autos sacramentales del Corpus de las ciudades españolas más importantes de los siglos XVI y XVII. Así lo constatamos ya en épocas muy tempranas, en 1545, fecha en la que el *autor* Francisco de Peralta se comprometía a sacar para el Corpus de Sevilla

una danza de seis cautivos, los tres grandes, los tres chicos y tres moros y de estos tres moros ha de ser uno rey e irán vestidos los cautivos chicos y grandes de sus capas de xerga e sus caperuzas con sus cadenas desde los muslos hasta el pie y sendas argollas al pescuezo, las cadenas y las argollas plateadas, los moros vestidos a la morisca y el rey con su corona encima de su toca y sus alfanjes y dirán sus dichos al rey y un farsante y el padre de los niños cautivos y los niños cautivos han de cantar bien un villancico, han de llevar un pabellón y un tamborino (FM, 25).

Asimismo sabemos que en 1585 la compañía de Juan Bautista de Aguilar representó las fiestas del Corpus de Sevilla sacando un carro con una “nao con su representación del santísimo sacramento con una danza de cuatro niños e su música de voces y clarines o menestriales” (Se, 1144). Aunque no siempre se mencione el papel que los niños desempeñaban en la representación del Corpus de las grandes urbes, muchos son los documentos que dan constancia de su actuación en dichos festejos. Así, sabemos, por ejemplo, que en junio de 1637 el *autor* Alonso de Olmedo Tofiño se dirigió a Valladolid para representar los autos del Corpus, pero ese día, 12 de junio, llovió tanto que tuvo que suspenderse la fiesta y la ciudad acordó “se detuviesen las danzas y comediantes” hasta el domingo siguiente, mas como éstos reclamaron, se decidió “que a las danças se pague de cada persona a tres reales cada día, dos días y medio, ombres y niños, y en quanto al autor, se llame para el lunes” (AC, 94). También el *autor* Andrés de la Vega contaba con “tres niños, lindos representantes” para la puesta en escena de los autos madrileños de 1625 (SV1, 59-60) y asimismo contó con “cuatro niños que salieron en su auto” Antonio de Escamilla para la celebración del Corpus de Madrid de 1664 (SV5, 183-84).

Si las primeras participaciones de algunas pequeñas en la fiesta del Corpus, así como en otros festejos, tenían que ver con el canto o el baile, en otros casos las encontramos desempeñando figuras infantiles y estereotipadas, como lo eran, en el caso de la

representación de los autos sacramentales, las de los angelitos, serafines, vírgenes niñas, etc. Así en el Corpus madrileño de 1637, formando parte de la compañía de Manuel Vallejo, intervinieron “dos niñas de diez años, de ángeles” (SV5, 262-63)⁹. Asimismo, sabemos que la futura actriz Josefa de Robles (Josefa Laura) “siendo de poca edad hizo papeles de vírgenes en las compañías de Madrid” (G, 500), que Margarita de Peñarroja, hija de Jerónimo de Peñarroja, actor y Tesorero de la Cofradía de la Novena (G, 119), “hizo en las tablas angeles y algunos papelitos siendo muchacha” (G, 558), y que cuando Antonio de Prado representó en el Corpus madrileño de 1635, formaban parte de su agrupación los cónyuges Dorotea (de) Sierra y Juan Mazana y la “niña de Mazana”, que representaba serafines (CM1, 446).

En el caso de demostrada capacidad para la escena, y siempre en el marco de dichas representaciones, algunos pequeños debieron obtener fama en la representación de este tipo de papeles. Así lo muestra el caso de Francisca (María) (de) Narváez, apodada *la Napolitana*, actriz que a pesar de su joven edad, ya debía destacar en el arte de representar, puesto que en un documento de 1621 se hace referencia a ella como “famosa niña” (Se, 1242). Fue probablemente por sus capacidades teatrales que en ese año la “niña” Francisca fue contratada junto con su padre, el actor Iñigo de Narváez, para formar parte de la compañía de Juan Bautista Valenciano (Se, 1242) tomando parte en la representación del Corpus sevillano, en particular en el auto titulado *Siquis*, en el que desempeñó la figura del “Niño Jesús con la cruz á cuesta”, recibiendo por ello una gratificación (SA, 217). Asimismo, sabemos que recibió una gratificación María de la Paz Ayala por su participación en el Corpus de Madrid en 1671 como miembro de la compañía de Antonio de Escamilla. Así, consta un acuerdo del año siguiente en el que se deja constancia de que la Villa de Madrid decidía repartir 500 ducados entre los actores “que tubieron mas ocupacion en los dichos autos”, entre ellos el actor Juan Antonio de Ayala, que recibió 100 reales y su niña [María de la Paz Ayala], que recibió 50 reales (SV5, 230-31). Lo mismo constatamos en el caso de Mariana Vaca (de Morales), que en 1618, cuando tenía diez años, participó con éxito en la representación del auto titulado *La serrana de la Vera* como miembro de la compañía paterna en el Corpus de Sevilla de ese año, recibiendo un donativo por su buena actuación (SA, 121, 194-95). Un caso igualmente significativo es el de Luisa López, hija del *autor*

⁹ Entre los informes relativos a los gastos del Corpus de Madrid de 1673 se dejaba constancia de que se entregaron 1.900 reales a “dos niñas, por los dos vestidos de anjeles” (SV5, 268-69), mientras que para el Corpus de 1688 se pagaron 1.200 reales “a 300 cada uno” a “cuatro niños que hicieron los ángeles en el auto que representó Agustín Manuel [de Castilla]” (Ru, 283).

Luis López Sustaete (G, 499), que en 1637 se distinguió en la representación del auto titulado *El sacrificio de Isaac* para el Corpus de Sevilla de ese año (SA, 306)¹⁰.

Como muestran algunos de los casos mencionados, los niños a los que se les confiaba papelillos en el marco de las representaciones teatrales de los autos, eran muchas veces hijos de los actores que se incorporaban a la misma compañía en la que sus progenitores actuaban. Lo ratifica, entre otros, también el caso de María de Heredia, actriz que en 1639 formaba parte de la compañía de Antonio de Rueda, una de las dos compañías encargadas de representar en el Corpus madrileño de ese año. Por una orden de julio de 1639 sabemos que la Junta del Corpus decidió dar un vestido de tela a un niño, hijo de María de Heredia, porque “hizo al Príncipe nuestro señor” (SV5, 19) probablemente en el auto de Calderón titulado *El mejor huésped de España* (Be, 489). Aquel niño era Jerónimo de Heredia, el que se convertiría con los años en célebre actor y *autor* de comedias, ascenso que corrobora que los niños que pisaban la escena y demostraban tener ciertas dotes histriónicas, una vez iniciados en el oficio, y si las condiciones les eran favorables, podían ejercer la actividad teatral de forma profesional y llegar a destacar en el oficio.

Si la presencia de niños parece haber sido escasa en las comedias, como observa Maria Grazia Profeti, al analizar los textos de Lope de Vega¹¹, su participación parece mayor en el marco de fiestas como la del Corpus y en las representaciones del teatro cómico breve (entremeses, mojigangas, bailes, etc.) en las que, como bien apuntó Buezo, “el niño no es un

¹⁰ Entre otras actrices que sabemos que participaron siendo pequeñas en el Corpus de Madrid recordamos a María de Vivas (SV5, 20), Luisa de Ribera (BD1, 78), Eugenia de Robles, (SV5, 158), así como a Luisa, hija de la actriz Dorotea de Sierra (Se, 1239), y a Bernabela de los Santos (SA, 371-72).

¹¹ Según la hispanista italiana, que analiza un *corpus* de alrededor de cincuenta comedias del *Fénix de los Ingenios* para comprobar en ellas la presencia del personaje y del actor niño, la incapacidad de representar de algunos pequeños actores presentes en las compañías para las que Lope escribía condicionaba de tal forma el dramaturgo que éste les asignaba pocos o ningún verso en sus piezas. De hecho, en las 27 comedias que Lope vendió al *autor* Gaspar de Porras no existe una sola parte infantil que supere los 12 vv., y de las 18 comedias escritas para Nicolás de los Ríos sólo en la titulada *El sol parado* es prevista la presencia del muchacho Pelayo. El análisis de Profeti revela también que de entre estas comedias lopescas, la presencia de los personajes interpretados por niñas es bastante inferior a la de los interpretados por niños. De hecho, de entre las 49 comedias analizadas, sólo en 7 se documenta la presencia de actrices niñas, a las que nunca se les atribuye un número de versos superior a 20. Se trata de *Alfreda (La hermosa Alfreda)*, *Inés (El Santo Negro Rosambuco)*, *Leonora (El Mayordomo de la duquesa de Amalfi)*, *Lisarda (El leal criado)*, *Lucela (Don Juan de Castro)*, *María (La madre de la mejor)* y *Rosimunda (El ejemplo de casadas)*. Estos pequeños personajes femeninos hablan poco, aunque sean hijas de los protagonistas (*Alfreda*, *Rosimunda*, *Leonarda*, *Lucela*), o ni siquiera aparecen directamente en escena (*Lucela*). O no se le asignan versos simplemente porque el personaje que representan aún no tiene la edad para hablar (*María, niña de dos años*) o porque es realmente secundario (*Lisarda*, hija de un criado). Sólo en alguna ocasión se aprecia la presencia de papeles de niñas de cierta importancia o dificultad, como lo era la del personaje de *Inés* que hacía de niña endemoniada, a la que se le asignan 18 vv., M. G. Profeti, “I bambini di Lope: tra committenza e commozione”, en *La vil quimera de este monstruo cómico. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Kassel, Reichenberger, 1992, pp. 173-95, p. 185 nota 21.

personaje mudo, con escasa relación con el enredo de la composición sino una presencia esperada, que en bastante casos influye decisivamente en la acción dramática”¹².

Así lo confirma seguramente el caso de Francisca Narváez antes mencionado, y así lo mostrarían también aquellos casos de pequeñas que destacaban en las habilidades musicales desde temprana edad y como tales tomaban parte en las piezas de teatro breve desempeñando papeles con los que sus dotes se lucían. Es lo que se evidencia, por ejemplo, el caso de Beatriz de Velasco, que desde niña había destacado por sus dotes musicales, razón por la que en 1633 formaba parte, con su padre, de la agrupación con que Cristóbal de Avendaño representaba los autos del Corpus madrileño de ese año. Las funciones confiadas a la “niña” Beatriz eran las de representar terceros papeles, cantar y bailar (SV1, 86), papeles y habilidades que desempeñaría seguramente también en 1635, cuando actuó como parte principal en el entremés de Belmonte *La maestra de gracias* (Be, 509), siendo celebrada por los demás personajes en escena con estos versos:

¡Oh, niña, que veniste a ser hogaño
azúcar y canela de Avendaño!
Y te truxo mi autor para que fueses
miel sobre hojuelas de los entremeses (Be, 509).

Lo mismo podemos decir de la actriz Rufina García, que desde pequeña destacaba en las mimas dotes, motivo por el que fue contratada desde comienzos de su carrera para desempeñar como “tercera dama, cantar y bailar” en la compañía de Pedro de Ortegón (Se, 1235). Destacaba esta pequeña en particular cantando jácaras, como la misma actriz recuerda en los versos de la *Jácara que se cantó en la compañía de Ortegón* de Luis Quiñones de Benavente:

...yo soy cierta sabandija
que estando todos gritando
por jácara, les canté
una que valió por cuatro.
...Y si alguno
de quién soy está olvidado,
Rufina, la de Ortegón,

¹² C. Buezo, “El niño en el teatro cómico breve del siglo XVII”, en I. Arellano, M. C. Pinillos, F. Serralta y M. Vitse (eds.), *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Toulouse, 1993)*, Navarra, Griso-Lemso, 1996, 3 vols., t. II, pp. 97-107, espec. pp. 97 y ss.

es la que os besa las manos (Be, 329, 541-42).

Su talento como cantora de jácaras era tal que hasta se la comparaba con la más afamada especialista en esta habilidad y piezas, la actriz Josefa Román:

Miren, pues, qué Rufinica
o qué Jusepa Román,
sí no una voz baratillo
como picote de a real (Be, 350, 534)¹³.

Si por sus dotes musicales muchas actrices accedieron a la escena y en particular tomaron parte en las piezas breves de teatro siendo contratadas como terceras damas, como acabamos de ver, otras pequeñas asimismo poseedoras de dotes musicales y contratadas como terceras estuvieron activas en las mismas piezas ejecutando como graciosas, una función que, como ya explicamos en el apartado anterior, estaba asociada al papel de tercera dama. Claro ejemplo de lo que venimos diciendo es el caso de Manuela (de) Escamilla, actriz que, como hemos repetido en varias ocasiones, debutó a los seis años de edad como tercera dama haciendo los “Juan Ranillas”, es decir, representando el personaje de ‘Juan Ranilla’ infantil que alternaba con la figura del gracioso representada por Cosme Pérez o por su padre¹⁴. El caso de Manuela (de) Escamilla es representativo no sólo de aquellas actrices que desde pequeñas mostraron tener aptitudes para el oficio teatral y para el desempeño de determinados papeles, sino que ratifica una vez más cómo la ejecución de dichos papeles estaba fuertemente condicionada en su caso, como en todo los casos de aquellas actrices que contaban con antecedentes en la comedia, por la especialidad desempeñada por sus antecesores, los cuales en muchos casos les transmitieron desde comienzos de su actividad la técnica necesaria para ejecutar sus mismos papeles, papeles en los que las propias actrices acabarían especializándose, como muestran, entre otros, también los casos de Bernarda Ramírez, Francisca (de) Bezón, Teresa de Robles o de todas aquellas “hijas de la comedia” cuyos casos hemos comentado en el apartado a ellas dedicado en la presente Tesis.

Si las relaciones familiares, junto con las habilidades mostradas por las actrices, facilitaron su acceso a la profesión, no menos importante era que sus padres, además de ser sus maestros en el arte de representar, fueran a la vez los directores de la compañía en las

¹³ Los versos pertenecen a la *Primera jácara que se cantó en la compañía de Bartolomé Romero*.

¹⁴ Sobre los niños en el teatro y en particular sobre la participación de Manuela (de) Escamilla niña en alguna pieza breve haciendo de “Juan Ranilla”, remito al artículo ya citado de C. Buezo, “El niño en el teatro cómico breve del siglo XVII”.

que las pequeñas se iniciaban en el oficio, lo que en la mayoría de los casos se traduciría en una asignación privilegiada de papeles a favor de la pequeña. Prueba de ello es el caso tantas veces mencionado de Juan Pinedo, hijo del *autor* de comedias Baltasar de Pinedo, que desde pequeño cultivó habilidades de actor. Por ello es probable, como bien apuntó Wilder¹⁵, que la gran cantidad de papeles de niños presentes en el repertorio de Pinedo fuesen representados por el pequeño Juan, dato que confirma a su vez Profeti¹⁶. Un caso similar fue también el de la actriz Francisca Verdugo, hija de la actriz y *autora* Juana de Espinosa, *la Viuda* que en 1642 representó el “Príncipe, siete años” en la comedia *A un tiempo Rey y vasallo* que Luis de Belmonte Bermúdez, Manuel Antonio de Vargas y probablemente Jerónimo Cáncer habían escrito para la compañía de su madre (Be, 499).

Una vez producida la incorporación de las pequeñas a la que sería su profesión, habitualmente había una cierta tendencia a subir en el apartado de las damas, ascenso que podría ser la consecuencia natural de la mayor experiencia y seguramente de la mayor habilidad adquirida en la ejecución de un determinado tipo de papel en que acabarían especializándose. Es obvio pensar que en el caso de destacar en la ejecución de dicho papel, se produciría un mayor ascenso en el ámbito de la categoría dramática a la que pertenecían, lo que las llevaría a desempeñar el papel de mayor prestigio entre los de su especialidad, es decir, el de primera dama, en el caso de las partes estrictamente dramáticas, o el de tercera dama, en el caso en el que su especialidad era también la música. La ejecución de los varios papeles que llegó a desempeñar una actriz en la época antes de especializarse definitivamente en uno sólo (o en varios) de ellos es registrada la mayoría de las veces, y sobre todo a partir de la tercera década del siglo XVII, por la propia *Genealogía*. Así, gracias a la sola mención de los papeles, tenemos trazado en esta fuente el ascenso de varios profesionales de la época, como lo constatamos, por ejemplo, en el caso de Manuel Ángel, el cual “hiço [...] terzeros y segundos en diferentes compañías y despues galanes en Madrid, hauiendose mejorado tanto en la representazion que tubo mucho aplauso” (G, 276), o en el caso de Antonio Ruiz, “que a hecho diferentes papeles asta que aszendio a hazer galan, en cuiu parte ha tenido aplauso” (G, 89). En otras ocasiones, siempre a través de la mención de los papeles desempeñados, se traza de forma más prolija en la *Genealogía* la que debió de

¹⁵ “Lope, Pinedo, some Child-Actors, and a Lion”, art. cit., pp. 19-25.

¹⁶ Las comedias escritas para Pinedo en las que aparecen personajes niños son, según el análisis de Profeti: *La fuerza lastimosa* (Don Juan, niño, 5 años, 129 vv.); *La Santa Liga o La Batalla naval* (Marcelo, niño, 44 vv.), *La varona castellana* (Alfonso VII, muchacho, 364 vv.), *Las pobrezas de Reinaldos* (Delio, niño, 138 vv.), *Los Benavides* (Alfonso V, niño, 6 años, 55 vv.), *El niño inocente de la Guardia* (Juanico, 170 vv., otro muchacho, 2. vv., y dos más que no hablan), *Los Porceles de Murcia* (Luis, niño, 10 años, 112 vv., Don Pedro, niño, 9 años, 132 vv.), *Las paces de los Reyes* (Alfonso XVIII, niño, 10 años, 240 vv., y Enrique, que no habla), *El gran duque de Moscovia* (Demetrio, 146 vv., Cesar, 18 vv.), M. G. Profeti, “I bambini di Lope: tra committenza e commozione”, art. cit., pp. 174-75, 188-91, 68.

ser la trayectoria profesional de un buen actor o actriz de la época, desde los comienzos de su actividad hasta sus últimas apariciones en el tablado. Así se hace, por ejemplo, en el caso de Manuela (de) Escamilla, de la que se recuerdan sus comienzos en escena, los papeles en los que destacó, es decir, el de tercera y primera dama, así como sus últimas apariciones en el tablado y fuera de él:

Salio a las tablas de edad de siete [*sic*] años haciendo terceras damas, sin [*sic*, ¿por «en»?] sainetes, fuera de Madrid. Despues entró en Madrid con su padre haziendo los Juan Ranillas [...]. A sido celebre en la parte de terceras damas y aun en opinion de muchos parecio mui bien haziendo [primeras] damas, en cuia parte duro algunos años conseruando tamuien en hacer los sainetes, y entre las muchas auilidades que a tenido a sido la mas celebrada la de la musica. El primer año que hizo [primeras] damas que fue el de 1667 estuvo en Valencia con la compañía de su padre [...]. Vino tamuien a Valencia haziendo terceras damas en la compañía de Felix Pascual que empezó en 9 de agosto de 1673, con diferentes compañías haziendo [primeras] damas y terceras como se uera por las listas [...]. Apartose de la comedia y con suma pobreza se retiró a Valencia adonde oi se halla (G, 421-22).

La mayoría de las actrices que se iniciaban en el oficio teatral tendían a subir en el escalafón de las damas a lo largo de su carrera. Salvo algún caso de demostrada habilidad para la escena que permitía adquirir inmediatamente papeles de relevancia, como los de tercera dama (caso de Manuela (de) Escamilla o Rufina García), generalmente el ascenso se producía partiendo de los escalones (papeles) más bajos de la jerarquía de damas, que correspondían, como sabemos, a los papeles de quinta, sexta o séptima dama¹⁷. En algunas ocasiones las actrices también podían iniciarse en el oficio en calidad de sobresaliente, término que en este caso indicaría la participación esporádica de las mismas en las representaciones en las que eran llamadas a actuar. Recordamos aquí, por el ejemplo, el caso de Eugenia de Robles, que, siendo niña, entró “sobresaliente en la compañía de [Antonio de] Escamilla” (SV5, 158), o el caso de Manuela de Cueva, que, acompañada por su padre, el

¹⁷ Papeles estos últimos, es decir, el de sexta y séptima dama, que, según hemos apuntado, se pueden documentar en la actividad teatral en las últimas décadas del siglo XVII. Representó como séptima dama en sus primeras apariciones en escena, en 1678, la actriz Jerónima Ramírez, apodada *la Udrina* (FM, 108-09), mientras que como sextas damas aparecen en los comienzos de su actividad las actrices María (de) Aguado (PP, 324), Bernarda Manuela, *la Grifona* (CM1, 292 nota 2), Paula de Olmedo (G, 492), Mariana Engracia, *la Valonera* (RoV, 305, 337), Antonia Infanta (SV1, 87; PP, II, 78-79), Manuela (de) Labaña (G, 501), María Bernarda (G, 454), Juana María (de) Ondarro, *la Tabaquera* (G, 444), Sabina Pascual (G, 494), María de Villavicencio, *la Chamberga* (G, 485) y Mariana de Guevara (F, XXVII, 298-99). Si bien queda claro que se trata de papeles menos relevantes, el cometido específico de las sextas y séptimas damas no queda claro en los documentos que manejamos.

actor y apuntador Salvador de la Cueva, tomó parte en dos representaciones cortesanas, la de 1680 en la que se puso en escena la loa calderoniana titulada *Faetón* en la que Manuela de la Cueva y Luisa de Mosquera “hicieron los delfines” (F, I, 92, 238-39), y la de 1685 en la que se puso en escena *El Laberinto de Creta* y Manuela “entro en la loa”, recibiendo por ello 50 reales (F, I, 162, 247).

Un ejemplo significativo de ascenso gradual en el ámbito de la jerarquía de damas que documenta casi enteramente la *Genealogía* es el de Manuela (de) Labaña. Las primeras noticias que sobre su carrera se conservan la documentan en escena en calidad de sexta dama, precisamente en 1692, fecha en la que formaba parte de la agrupación de Agustín Manuel de Castilla (G, 501). Tres años más tarde, en 1695, se registra su primer ascenso en la profesión. Representa, de hecho, a partir de ese año, el papel de quinta dama (F, I, 212), papel que ejecuta por lo menos hasta 1699, fecha en la que se vuelve a registrar otro ascenso en su carrera, que le permite desempeñar a partir de ese año el papel de cuarta dama (G, 501), papel que abandonó posteriormente pues ya en 1709 se la documenta ejerciendo terceras (G, 501). La trayectoria profesional de Manuela (de) Labaña es probablemente ilustrativa del camino que una actriz de la época podía recorrer en la profesión a medida que crecía su experiencia en la misma y su habilidad en la ejecución de determinados tipos de papeles. Un camino que significaba un ascenso en la profesión y en la categoría de damas, ascenso que indudablemente era el fruto de aquella evolución profesional que le permitió pasar del papel de sexta al de quinta dama en los primeros años de su actividad, para desempeñar sucesivamente el papel de cuarta y finalmente alcanzar el de tercera dama, papel más prestigioso entre los que podía desempeñar por sus dotes musicales, habilidades en las que, como es evidente, se especializaría con los años y que le permitirían también adquirir cierto prestigio en la profesión, como testimonian las propias palabras de la *Genealogía*, según la cual era “mui zelebrada por la musica y por la mexor que ai oy en las tablas” (G, 501).

Otro caso significativo es el de Francisca (de) Monroy, apodada *la Guacamaya*, actriz cuya biografía profesional se extiende desde 1668 hasta 1687. En 1668 debía ser menor de edad, puesto que aparece trabajando junto con los padres, los actores Juan Antonio de Monroy, *el Guacamayo* y Jerónima Muñoz que, de hecho, se comprometieron en su nombre para que trabajara en la compañía de Antonio de Ordás (FM, 99-100). En 1672 el padre volvió a obligarse en su nombre para que formara parte como cuarta dama de la compañía de Francisco García, *el Pupilo* (G, 432), mientras que al año siguiente, en 1673, ya era contratada para desempeñar los papeles de “tercera dama de representado, los de primera

tiplo y aquellos propios de la segunda parte de los sainetes”. Se realizaba de esta forma el primer ascenso en su carrera como profesional, ascenso que, como tantas veces hemos repetido, había sido el fruto del perfeccionamiento de aquellas habilidades con las que había accedido a la profesión y por las que había llegado a desempeñar ciertos tipos de papeles, como se indicaba claramente en el mismo contrato de 1673, en el que se especificaba que Francisca (de) Monroy “se ha formado para el teatro en el que pone de manifiesto sus aptitudes y buena preparación” (GH, 230, 188). A partir de ese año y una vez alcanzado el papel de tercera dama, Francisca (de) Monroy se mantuvo en la ejecución de este papel durante los años siguientes y hasta por lo menos 1685 (FM, 105, 108-09), último año en la que se la documenta activa como tal (G, 432)¹⁸.

Muchos fueron las actrices de la época que al poseer dotes musicales tuvieron la misma trayectoria que Francisca (de) Monroy y Manuela (de) Labaña, es decir, ascendieron como damas partiendo del desempeño de los papeles de quintas damas, para sucesivamente pasar a los de cuartas y finalmente alcanzar los de terceras¹⁹.

Naturalmente no todas las actrices que poseían dotes musicales alcanzaban en su carrera el prestigioso papel de tercera dama, lo que no implicaba que en el mayor (y mejor) papel al que ascendieron no se impusieran como buenas especialistas teatrales. Es lo que confirma, por ejemplo, la trayectoria de Manuela de la Cueva, actriz que se documenta en escena desde 1679 hasta 1709, fechas en las que se realizó su acceso a la profesión en calidad de sobresaliente y en la que sucesivamente desempeñó los papeles de quinta dama (Ru, 266), papel en la que se la documenta hasta 1688 (Ru, 277-78), y el de cuarta, papel en el que se mantuvo durante 19 años, desde 1690 (G, 485) hasta 1709 (G, 485)²⁰. Pese a que Manuela de la Cueva nunca llegó a desempeñar el prestigioso papel de tercera dama, se impuso en la escena como especialista en los cuartos papeles de dama. Prueba de ello es que supo mantenerse en la ejecución de ese papel durante un período de tiempo bastante largo y que fue contratada como especialista en el mismo casi siempre para representar en las compañías activas en Madrid, factores éstos, el de la continuidad prolongada en un mismo

¹⁸ Aunque las fuentes no lo explicitan, es más que probable que en los años siguientes, en 1686 y 1687, los últimos dos que de su carrera se documentan, Francisca siguiese ejecutando este mismo papel, sobre todo si tenemos en cuenta que en ambos años formaba parte de la agrupación conyugal (FM, 120-21; Ru, 270).

¹⁹ Entre las actrices que siguieron el mismo ascenso recordamos a Micaela Fernández (Bravo), María Teresa de Jesús o Ángela Barba, *la Conejera*. Pasaron del papel de cuarta al de tercera dama, entre otras, la actriz Bonifacia Camacho, María de Escamilla, Mariana de Borja y Paula María de Rojas.

²⁰ Es probable que posteriormente a 1709 se retirara de la profesión, como induce a pensar el vacío documental que constatamos en su biografía posteriormente a esa fecha. Sabemos, por cierto, que años más tarde, y precisamente en 1717, se encontraba “retirada en Alcalá de Henares [...] con su marido que esta por recaudador de la renta del tauaco de aquel partido” (G, 485), lugar en el que seguiría estando también en 1721 a pesar de que su cónyuge, el músico y *autor* Juan Bautista Chavarría, “paso a Valencia” (G, 140).

papel y el del prestigio de las compañías y lugares en los que lo ejecutaba que sugieren que se trataba de una profesional meritoria en su especialidad²¹.

Si, como hemos constatado, las actrices que poseían habilidades musicales solían recorrer un camino que las veía ascender en la categoría de damas generalmente en los papeles de quinta, cuarta y tercera dama, constatamos también que había otro ascenso en dicha categoría dramática femenina que se realizaba esencialmente en la cúpula de la misma e interesaba esencialmente a aquellas actrices que de segunda dama alcanzaban el más prestigioso entre los papeles de actrices, el de primera dama. Ejemplo ilustrativo de este ascenso es la carrera de la actriz Gabriela de Figueroa, cuya presencia en escena podemos documentar de forma continuada desde 1649 hasta 1664. En estos quince años de actividad Gabriela de Figueroa pasó del papel de segunda dama, papel que sabemos que desempeñó en la compañía paterna desde la primera fecha que la documenta como activa en escena (CM4, 205), al de primera dama, papel en el que se la documenta claramente a partir de 1655 (PP, II, 159) y que mantiene hasta 1664 (G, 383), es decir, hasta su última aparición documentada en escena. Ejemplo también importante de lo que venimos diciendo es la trayectoria de María de Prado, actriz que destacó a lo largo de su carrera tanto en la ejecución del papel de segunda dama, como en el papel de primera, como ratifican las mismas palabras de la *Genealogía*, según las que “hizo damas y segundas y fue sumamente alauada por su representacion” (G, 407). María de Prado, sin embargo, ejecutó estos papeles en dos momentos claramente distinguibles de su carrera, ya que desempeñó el papel de segunda dama en los primeros años de su actividad, papel en la que se la documenta, de hecho, desde 1652 (PP, II, 148) hasta 1662 (CM1, 30), y el de primera dama que desempeñó sucesivamente a estas fechas, pero en cuya ejecución ya se asomaba tímidamente a la escena en 1659 (PP, 260-61), llegando a desempeñarlo de forma continuada, como se ha dicho, sólo a partir de 1663 (SV5, 185)²².

El hecho de que las actrices que poseían habilidades musicales solían desempeñar los terceros, cuartos y quintos papeles de dama no excluye, como se ha dicho, que no hubiera casos de actrices que se documentan desempeñando estos papeles en sus primeros años de actividad, papeles con los que más que probablemente se iniciarían en el teatro, para ascender sucesivamente en la categoría de damas y alcanzar los papeles más prestigiosos de

²¹ Lo mismo podemos decir de la actriz María (de los) Santos (G, 240), que la *Genealogía* celebra como “zelebre musica” (G, 474), la cual a lo largo de su carrera ascendió del papel de quinta al de cuarta dama, imponiéndose como una de las más afamadas especialistas de la época en este papel.

²² Casos paradigmáticos de este ascenso de segunda a primera dama son el de Jacinta de Herbias, Juana María (de) Ondarro, *la Tabaquera*, Ana de Barrios, *la Napolitana* (1637-60) y otras actrices que iremos citando en las páginas siguientes.

primera y segunda dama²³. Asimismo constatamos que actrices que habían llegado a la cúpula de la categoría de damas, desempeñando el papel de primera o segunda dama, podían descender en dicha categoría, así como descendían en el apartado de damas aquellas actrices que solían representar los papeles de tercera o cuarta dama. Así, si es cierto, como muestra la documentación, que el ascenso de una actriz de la época sólo podía realizarse en la categoría de damas y generalmente, aunque no exclusivamente, solía efectuarse en el mismo apartado de especialidad, asimismo constatamos que generalmente también su descenso como profesionales especializadas no sólo se realizaba únicamente en la misma categoría de damas, sino que solía efectuarse en el ámbito de su mismo apartado de especialización, es decir, que las primeras damas podían bajar de categoría llegando a desempeñar el menos prestigioso papel de segunda dama (pero sin llegar a los de tercera y cuarta dama), así como las terceras damas bajaban en la jerarquía hasta desempeñar los papeles de cuarta o quinta dama.

Hay que apuntar, sin embargo, que en algunas ocasiones el ascenso (así como el descenso) registrado en la trayectoria de una actriz podía estar determinado no sólo por su mérito como profesional de la escena, sino por circunstancias ajenas a su habilidad en el oficio, lo que sucedía, por ejemplo, cuando dicha actriz pertenecía a la compañía familiar o conyugal, lo que le garantizaba casi de forma mecánica la adjudicación de determinados tipos de papeles, generalmente el de primera dama o, en caso de poseer dotes musicales, el de tercera. Del mismo modo algunos descensos más que ser la consecuencia de la falta de prestigio en la profesión o de la avanzada edad de una actriz, podían ser el resultado del cambio de las mismas circunstancias, cosa que sucedía cuando dicha actriz perdía la protección de la compañía familiar con la que había contado.

A veces el ascenso era fortuito y puntual. Así sucedía en los casos en los que un *autor* no disponía en un determinado momento de otra actriz más competente a la que asignar un papel de cierto prestigio, como fue el caso, por ejemplo, de la actriz Ana de la Rosa, esposa de Fernando de Mesa, actriz que solía desempeñar los terceros papeles de dama (G, 552). Sin embargo, cuando en 1703 Gonzalo de Espinosa la contrataba como miembro de su compañía, le confiaba el papel de primera dama, reservándose el derecho de asignarle “la parte de los bayles y sainetes y música que fuere repartida según las comedias...” (AgC3,

²³ Entre las actrices que ascendieron en este sentido recordamos a Josefa Laura (G, 465), actriz que a lo largo de su carrera pasó del papel de cuarta dama al papel de tercera para finalmente llegar al de segunda dama, papel en el que se mantuvo hasta los últimos años de su carrera, como ratifica la misma *Genealogía* con estas palabras: “hauiendo continuado en la parte de segunda dama [...] hasta que se retiro” (G, 465). Lo mismo podemos decir de Teresa Fernández (Navarro) o María (de) Navas, que se inició en la profesión desempeñando los cuartos papeles de dama para finalmente especializarse en los de primera (G, 476).

124). Lo mismo constatamos en el caso de la actriz María Antonia (de) Soto (León) la cual en 1698 entró a formar parte de la compañía de José Antonio Guerrero para desempeñar el papel de sobresaliente y de segunda dama “si dicho *autor* no allase segunda dama competente que traer a su compañía” (F, XVII, 173-74). También indicativo de lo que venimos diciendo es el caso de María Ruiz, “representanta de la legua” que en 1632 formaba parte de la agrupación de Juan de Peñalosa, siendo reclamada, sin embargo, por el *autor* Francisco López para que representase en el Corpus madrileño de ese año, ya que al dicho *autor* le hacía falta “vna muger de luçimiento para haçer el primer papel por la necesidad que tiene dicha compañía de tener dos mugeres, que hagan primeros dos papeles por haberse de diuidir en dos carros” (SV1, 77-79). Esta contratación marcaba necesariamente un ascenso momentáneo en la carrera de María Ruiz, ya no sólo porque le era confiado el papel de primera dama, sino porque esta “representanta de la legua” era llamada a ejecutarlo en una compañía profesional que a su vez había sido elegida para actuar en las representaciones más importantes del calendario teatral de la época, las del Corpus madrileño.

Otra circunstancia que permitía a algunas actrices de aquel entonces desempeñar puntualmente un papel de mayor prestigio respecto al que solían ejecutar en el teatro tenía que ver con el hecho de que fuesen contratadas para actuar en representaciones de menor prestigio o en localidades de menor importancia, como podían ser las representaciones celebradas en pequeñas localidades. Era costumbre, de hecho, como tantas veces se ha señalado, que las autoridades de dichas localidades contratasen a menudo de forma individual a un reducido número de actores profesionales para que protagonizase las representaciones teatrales organizadas por vecinos con ocasión de festividades señaladas. Por ello, a dichos actores se les encargaba los papeles más importantes y que en ocasiones eran más prestigiosos de los que éstos solían ejecutar en las compañías profesionales en las que trabajaban. Así lo constatamos, entre otros, en el caso de la actriz Dorotea (de) Sierra (Ribera) (G, 521), especialista en terceras damas (MB, 703, 706; Se, 1239), papel que abandonaría en favor de los de primeras cuando fue contratada para representar en algunas pequeñas localidades alrededor de Madrid, tal como hizo en febrero de 1636, cuando se obligó a desempeñar los primeros o segundos papeles en las dos comedias que representaron para el Corpus los vecinos de Cobeña (F, XXXV, 32)²⁴. Un caso análogo es seguramente el de la actriz María (de) (los) Santos, esposa del actor Toribio de Bustamante (G, 366), la cual solía representar en calidad de quinta dama (SV5, 45; E, 438), papel que deja a favor de los

²⁴ En ese mismo año, en fecha sin especificar, Dorotea (de) Sierra también se obligaba a representar como primera dama en el Corpus de la villa de Barajas (F, XXXVI, 652).

de primera y segunda dama en 1658 y 1660, es decir, cuando se comprometía a representar para el Corpus y otras festividades celebradas en algunas localidades madrileñas²⁵.

Si el hecho de representar en lugares de menor importancia desde un punto de vista teatral permitía, como se ha visto, que algunas actrices subieran, aunque transitoriamente, en la categoría de damas, el mismo ascenso repentino ocurría cuando algunas actrices pasaban a representar de una compañía profesional de mayor prestigio a una compañía de menor categoría, ascenso que se convertía en un descenso repentino en el mismo momento en el que la actriz abandonaba dicha compañía para incorporarse a otra de mayor prestigio. Abundan los casos que en este sentido podríamos aportar. Queden como botón de muestra los de las actrices Manuela Triviño y Petronila Caballero. Los datos que se conservan sobre la biografía de Manuela Triviño indican varias oscilaciones en su trayectoria profesional, oscilaciones que son el fruto de la incorporación de la actriz a compañías profesionales de diferentes categoría e importancia. Así constatamos, por ejemplo, que dicha actriz pasó del papel de primera dama, que desempeñaba en 1651 en la compañía menor de Francisco García, *el Sevillano* (PP, II, 143), al papel de cuarta dama que le sería otorgado en 1653 cuando fue contratada para formar parte de la prestigiosa agrupación de Pedro de la Rosa (PP, II, 151). A este repentino descenso, sin embargo, siguió, dos años más tarde, un ascenso en su carrera, ya que fue contratada como tercera dama de la agrupación ciertamente menos prestigiosa de Alonso de la Paz (PP, II, 158-59). En estos casos el descenso de un papel de mayor prestigio a otro de menor, iba aparejado sin embargo paradójicamente, al ascenso desde una compañía de menor categoría a otra de categoría superior. El mismo proceso lo constatamos en la trayectoria de Petronila Caballero, actriz que pasó del papel de primera dama, que ejercía en 1687 en la compañía de Miguel Vela (Ru, 269-70), al papel de segunda dama que le fue otorgado al año siguiente en la más acreditada agrupación de Simón Aguado (Ru, 277). Abandonaría este papel dos años más tarde, en 1689, para ascender como primera dama en la agrupación de Cristóbal Caballero (GH, 155), papel que mantendría estando vinculada a dicha compañía por lo menos hasta 1695 (G, 491; F, XXVII, 298-99), fecha después de la cual se registra otro descenso en su carrera, debido a su presencia en una compañía de mayor prestigio, la de Carlos Vallejo que en 1699 la contrataría como segunda dama de su agrupación para representar en Madrid (G, 491). Después de esa fecha, en los años siguientes, volvía a ascender en el tipo de papel que representaba, siendo contratada como primera dama pero de agrupaciones menores, como la del *autor* Lucas de San Juan, con la que representó en Valladolid en 1700, la de José Antonio Guerrero, con la que

²⁵ Dichas localidades, todas situadas cerca de Madrid, eran Daganzo de Arriba (F, XXXVI, 458), Leganés (F, XXXVI, 459), Colmenar Viejo (F, XXXVI, 464) y Camarma de Esteruelas (F, XXXVI, 518).

representó en Jaén en 1702 o la de Juan Ruiz *Copete*, en la que actuó en 1703 en Granada (G, 491).

Si por lo general las actrices tendían a ascender en la categoría de damas en el curso de su carrera, a medida que avanzaba su edad y se perfeccionaban en la ejecución de determinados papeles, también es cierto que contamos con algunos casos de actrices que habiendo demostrado desde temprana edad clara aptitud para la escena, se consolidaron en aquellos papeles que se convertirían con los años en su especialidad dramática. Ejemplo ilustrativo de lo que venimos diciendo es seguramente la trayectoria de Manuela (de) Escamilla, actriz que, como se ha dicho, por las dotes musicales poseídas desde pequeña y por el hecho de contar con un padre actor y especializado en el papel de gracioso, fue iniciada en el teatro desempeñando los papeles de “Juan Ranillas”, siendo contratada desde la primera fecha que la documenta en escena, es decir, desde 1654, en calidad de tercera dama (PP, II, 154), papel que, como ya se ha dicho en varias ocasiones, desempeñaría a lo largo de toda su carrera, alternándolo a partir de 1667 con el de primera dama. Si es cierto que Manuela (de) Escamilla era una de las más destacadas especialistas en terceras (G, 421), no podemos obviar, sin embargo, que durante casi toda su carrera trabajó como miembro de la agrupación paterna, lo que se tradujo en términos laborales no sólo en la posibilidad de trabajo continuado, sino en la posibilidad de adjudicarse siempre ese mismo papel de dama. De hecho, según apuntábamos ya en el apartado dedicado a las “hijas de la comedia”, aunque es cierto que las actrices que contaban con los padres actores y *autores* estaban obligadas por ley a trabajar con ellos y a acompañarlos en las compañías en los que los mismos trabajaban o regentaban, también es cierto que generalmente las actrices menores de edad y solteras actuaron junto con los padres (o familiares) porque razones de conveniencia las vinculaban a dichas figuras o compañías, sobre todo en los casos en los que sus familiares eran profesionales afamados de la escena.

Casos de mantenimiento del mismo papel de dama, como fue el de Manuela (de) Escamilla, los podemos constatar en muchas trayectorias de actrices que procedían del ámbito teatral. Tal es el caso de la propia Teresa de Robles, que era nieta de Antonio de Escamilla, sobrina de la actriz y futura *autora* Manuela (de) Escamilla y esposa del *autor* de comedias Rosendo López de Estrada. Esta actriz, por ser buena profesional y por ser favorecida por las agrupaciones familiares, pudo perfeccionarse y mantenerse, como su tía, en el papel de tercera dama a lo largo de su carrera. También es significativa de lo que venimos diciendo la trayectoria de Mariana Vaca (de Morales), hija del *autor* Juan de Morales Medrano, esposa del *autor* Antonio de Prado y futura madre del también *autor* José Antonio

de Prado, actriz que indudablemente por ser buena en el oficio, pero beneficiada a la vez por los vínculos familiares con los que contaba en el teatro (el padre antes, el marido y el hijo después), pudo mantenerse en la ejecución de los primeros papeles de dama durante toda su carrera²⁶.

Aunque las relaciones familiares podían otorgar privilegios en la asignación de determinados papeles, otros casos muestran que para mantenerse en la ejecución de dichos papeles eran importantes los propios méritos. Ilustra perfectamente esta situación, entre otros, el caso de la actriz Jerónima (de) Sandoval, *la Sandovala*, hija del *autor* Jerónimo de Sandoval (G, 434) y esposa del *autor* Martín de Mendoza (G, 434-35). Los primeros datos que se conservan sobre la actividad de esta actriz la documentan en escena desempeñando el papel de segunda dama (G, 435), que pronto abandonó para ascender al más prestigioso papel de primera, en el que se la documenta por primera vez en 1670 cuando formaba parte de la agrupación de Fulgencio López (G, 435). Así pues, cuando en 1673 su padre llegó a dirigir su propia compañía, Jerónima ya había ascendido al primer papel de dama, por lo que no sorprende que en ese mismo año y con ese mismo papel entrase a formar parte de la agrupación paterna (GH1 46-48). Ratifica, pues, que *la Sandovala* destacase como primera dama no sólo el hecho de que su ascenso como tal se produjo fuera de la compañía familiar, sino que en los años siguientes a 1673, es decir, cuando ya no dispuso de la dicha compañía, continuó siendo contratada en ese mismo papel en las diferentes agrupaciones en las que entró a formar parte (FM, 105; SV5, 284-85). De manera que, cuando en 1676 su esposo Martín de Mendoza llegó a dirigir su propia compañía, parece lógico que nuestra actriz figure como primera dama (RoV, 368). También en este caso, pues, como en 1673, la asignación del papel de primera dama a Jerónima en el ámbito de la compañía familiar, más que la consecuencia de una asignación privilegiada (en cuanto mujer del director de la compañía), respondía a la posibilidad de confiar la ejecución de este papel a una especialista meritoria que ya formaba parte de la compañía en cuanto mujer del director. Jerónima (de) Sandoval siguió manteniéndose en ese papel de dama también cuando su marido abandonó la escena y durante los restantes años en los que permaneció activa en escena (G, 435).

Otra trayectoria similar a la anterior es la de Sabina Pascual, actriz que procedía del teatro, ya que era hija del *autor* Félix Pascual y de la actriz Manuela (de) Bustamante, y que se casó con el músico y *autor* Manuel de Villafior (G, 494-95). Esta actriz, como otras hijas de directores de la época, se formó e inició en la profesión en la compañía paterna, en la que,

²⁶ Entre las actrices que vieron asegurada la posibilidad de trabajar constantemente en la compañía familiar (la de los antecesores antes y la del cónyuge después) y así mantenerse en la ejecución de su papel, recordamos a María Vallejo, Francisca Verdugo, Josefa Vaca, Bonifacia Camacho, María de Prado y Fabiana (de) Laura.

de hecho, se la documenta ejecutando el papel de sexta dama (G, 494). Siete años más tarde, en 1687, ya ascendía notablemente en la profesión, desempeñando fuera de la agrupación familiar, y precisamente en la compañía de Isidoro Ruano, el más prestigioso papel de segunda dama (G, 494), en cuya ejecución se mantendría por lo menos hasta 1699 (F, I, 217, 258), fecha en la que, contratada como miembro de la agrupación de Juan de Cárdenas, se le confió el papel de primera dama (G, 494). Aunque el ascenso de esta actriz en la categoría de damas se realizó fuera de la agrupación paterna, no podemos dejar de constatar cómo también Sabina Pascual se casó con un *autor* de comedias, lo cual, aunque no fue determinante para otorgarle este papel que había alcanzado por sus méritos, sí pudo ayudarla a mantenerlo en aquellos años en los que fue contratada para trabajar en la compañía conyugal, precisamente desde 1700 hasta 1707, fecha esta última en la que su esposo falleció (G, 232). En el caso específico de Sabina Pascual, al igual que en el de *la Sandovala*, a pesar de sus vinculaciones con la profesión que pudieron beneficiarla, su prestigio lo alcanzó por méritos propios como demuestra el hecho de que una vez viuda, siguiera representando en ese mismo papel de dama en las demás compañías que la contrataban (AgC3, 128) y se mantuviera en él hasta sus últimas apariciones en escena (G, 494).

Si muchas actrices mujeres de *autores* especializadas en el papel de primera dama pudieron desempeñar su papel en la compañía familiar de forma constante, lo mismo podemos decir de otras actrices (mujeres o hijas de *autores*) especializadas en otros papeles. Caso significativo es el de Manuela de la Cueva, profesional hija de actores (G, 485) y esposa del *autor* Juan Bautista Chavarría (Ru, 265). Esta actriz, como sabemos, accedió al teatro desempeñando el papel de quinta dama (Ru, 266, 277) para ascender, conforme avanzaban los años, al cuarto papel de damas que ejecutaría de forma continuada a partir de 1690 (G, 485). Así, cuando en 1703 su cónyuge llegó a dirigir su propia agrupación (G, 485), no sorprende encontrar en ella a nuestra actriz desempeñando la que se había convertido en su especialidad dramática, es decir, el papel de cuarta dama, que continuó desempeñando en la compañía conyugal hasta por lo menos 1709, última fecha ésta que se documenta de su actividad (G, 485). La asiduidad con la que Manuela de la Cueva ejecutó su papel no sólo en la compañía marital, sino anteriormente en otras compañías activas en el período, sobre todo en Madrid, es sintetizada por la propia *Genealogía*, en la que se evidencia que “[ha] hecho quartas damas en Madrid en diferentes compañías”, precisándose además que aunque durante algún tiempo se alejó de la escena, al reincorporarse al oficio teatral siguió ejecutando este mismo papel: “estuvo retirada algun tiempo en su casa y despues boluio a representar y continuo en Madrid en la misma parte” (G, 485), signo

también éste de que se trataba de una meritoria especialista de la escena, más allá de los vínculos conyugales favorables con los que pudo contar en un determinado momento de su carrera²⁷.

La posibilidad de mantenerse en el mismo papel durante un período de tiempo prolongado no sólo era asegurada a las actrices meritorias que contaban con la agrupación familiar o conyugal, sino también a aquéllas que conseguían dirigir su propia agrupación, compañía que en la mayoría de los casos codirigían con el padre y sobre todo con el cónyuge, y cuya dirección plena se aseguraban al fallecimiento de éstos (padre y cónyuge). Aunque profundizaremos este tema y sus aspectos y manifestaciones en el apartado que en este capítulo se dedica a las *autoras* de comedias, quede aquí como muestra la simple constatación de que muchas actrices que destacaron en el oficio desempeñando un determinado papel siguieron ejecutando el mismo en la agrupación que llegaron a dirigir o a codirigir, costumbre ésta que igualmente constatamos en bastante trayectorias de actores, músicos, cobradores y guardarropas que llegaron a asentar su propia agrupación²⁸.

Así, para volver a algunos de los casos arriba mencionados, constatamos, por ejemplo, que cuando Teresa de Robles llegó a codirigir, entre 1699 y 1701, la agrupación del cónyuge, el *autor* Rosendo López de Estrada, desempeñó al mismo tiempo la función de codirectora y su propio papel de tercera dama (G, 495, 514). Lo mismo volvemos a constatar en el caso de Francisca Correa, la cual al compartir la dirección de la compañía conyugal en los últimos años de 1690 y principios de 1700 (G, 137, 257, 488, 517-18), siguió manteniéndose activa también como primera dama de la misma. Naturalmente donde este fenómeno se hace más evidente es en aquellos casos en que la actriz en cuestión era la única directora de la compañía. En este sentido resulta indicativa, por ejemplo, la ya mencionada trayectoria de Jerónima (de) Sandoval la cual, al quedarse viuda en 1702, se inició como *autora* compartiendo inicialmente la dirección de dos compañías que no eran familiares, la

²⁷ Casos similares al de Manuela de la Cueva son los de las actrices Josefá de Salazar, *la Polla*, esposa del *autor* Esteban Núñez, *el Pollo* (G, 404-05), actriz especializada en el papel de primera dama, Isabel (de) Mendoza, conocida como *la Isabelona*, esposa del *autor* Miguel de Castro (G, 228), Mariana de Prado, esposa del *autor* Juan Antonio Matías (G, 285), Francisca (de) Monroy, mujer del director Miguel Vela, en cuya compañía desempeñó el papel de tercera dama en que estaba especializada (G, 432), y Ana de Andrade, esposa del *autor* de comedias Diego Osorio (G, 419, 472), que asimismo era especialista en terceras.

²⁸ Sirvan como ejemplo los casos de los *autores* Antonio de Escamilla (SV5, 335), Miguel Fernández Bravo (LL1, 194), Simón Aguado (PP, 337) y Francisco Londoño (G, 256), que ejercieron al mismo tiempo como graciosos, así como siguieron en calidad de actores en sus propias compañías Félix Pascual (PP, 324), Manuel Vallejo, *el Mozo* (PP, 337-38), Cristóbal de Avendaño (Ep, IV, 151), José Antonio de Prado (PP, 357) y Francisco García, *el Pupilo* (PP, 308-09). Ejercieron a la vez como *autores* y músicos Juan Antonio Carvajal (SV5, 352-53) y Manuel Frezneda (G, 291, 523), mientras que mantuvieron su papel de cobradores Antonio de Arroyo (G, 155) y Juan de Abadía (G, 156, 306-07). Cobradores y guardarropas de sus propias agrupaciones fueron Juan Antonio Matías (G, 111) y Manuel de Rojas (G, 287), y guardarropa siguió siendo en su compañía Gregorio Bautista Fernández de Corremor (G, 193).

de Francisca Correa y la de Manuel de Rojas, y a la vez manteniendo su papel de primera dama, papel que mantuvo con mayor motivo al año siguiente, cuando alcanzó la dirección plena de su agrupación, como evidencia la misma *Genealogía*: “hizo esta misma parte [de primera dama] siendo autora el año 1703 y empezó en Pinto” (G, 435). Asimismo lo constatamos en el caso de María (de) Navas, actriz que igualmente estaba especializada en el primer papel de dama, papel en que permaneció activa también en todas las ocasiones en las que llegó a dirigir su propia agrupación, especialmente en 1702 y 1703, como recoge una vez más la *Genealogía*: “el siguiente año de 1702 fue autora y hizo [primeras] damas en Valencia [...]. Boluio despues haziendo damas [...] en la compañía de la que hera autora, y empezó en 26 de abril de 1703” (G, 476)²⁹.

Los beneficios derivados del matrimonio con un *autor* de comedias, así como aquellos derivados del hecho de ser su hija, se hacían evidentes, según ya hemos apuntado, cuando la actriz en cuestión ascendía repentinamente en la categoría de damas, ascenso que coincidía con su contratación en la agrupación familiar. Casos de ascenso producidos por el hecho de contar con la agrupación familiar los podemos constatar en las trayectorias de Francisca Fernández, Alfonsa de Haro y Teresa Escudero. La primera de estas actrices, Francisca Fernández, representó esencialmente en su carrera como segunda y tercera dama (GH, 162-63; F, XXXIV, 418). Sin embargo, cuando su segundo esposo, el actor y cobrador José Ferrer (RoV, 285; GH, 162) llegó a dirigir su propia agrupación, precisamente en 1703, constatamos en ella la presencia de nuestra actriz, la cual, sin embargo, en vez de desempeñar uno de los papeles que hasta aquel momento había ejecutado, ascendía repentinamente en la categoría de damas siéndole asignado el de primera dama (RB1, 271). Con estas palabras sintetiza la *Genealogía* su trayectoria y ascenso en la profesión: “A echo terceras damas y oy haze [primeras] damas” (G, 432). Un caso similar es ciertamente el de Alfonsa de Haro que pasó del desempeño de los terceros y cuartos papeles de dama, papeles que ejecutaba estando casada con su primer marido, el actor Bartolomé de Robles (PP, II, 87), al papel de primera dama, que le fue confiado al ser incorporada a la agrupación regentada por su segundo esposo, el *autor* Francisco Narváez (PP, II, 168-69, 174-75). Lo mismo podemos constatar en el caso de Teresa Escudero, la cual desempeñaba generalmente el papel de cuarta dama (RoV, 307), que abandonó al incorporarse a la agrupación del

²⁹ Casos similares son, entre otros, los de las siguientes actrices y *autoras*: Manuela (de) Escamilla (G, 421; JM2, 334), María (de) Álvarez, *la Perendenga* (SA, 487; G, 391), Fabiana (de) Laura (GH, 46; FM, 123), Mariana de Prado (G, 515) y Mariana Vaca (de Morales) (PP, II, 147-48).

cónyuge, el *autor* Antonio de Arroyo, en la que ascendió desempeñando el más prestigioso papel de tercera dama (G, 497)³⁰.

Naturalmente donde más se evidencian los beneficios derivados del hecho de contar con una agrupación familiar o conyugal es en aquellos casos en los que sabemos que las actrices no destacaban en el arte de representar, mientras que al incorporarse a la agrupación familiar o una vez alcanzada la dirección de su propia compañía, ascendían inmediatamente en la categoría de damas, generalmente ocupando los papeles más prestigiosos de la misma, que en muchas ocasiones nada tenían que ver con su trayectoria pasada y que reflejan claramente un ascenso debido a favorables condiciones familiares y personales. Es lo que ilustra perfectamente la trayectoria de Ángela Vela (de Labaña), la cual, en los primeros años de su actividad de los se conserva noticia, parece desempeñar esencialmente en calidad de sobresaliente y sexta dama (G, 502), papeles que desempeñaría por lo menos hasta 1702 (G, 514). Tres años más tarde, sin embargo, su trayectoria como profesional registra un repentino e inesperado ascenso, ya que es contratada para representar los terceros papeles de damas, asignación que sólo encuentra justificación por el hecho de que en ese mismo año trabajaba como miembro de la agrupación conyugal (G, 514). Un ascenso similar lo constatamos en el la carrera de Josefa de Cisneros la cual, al igual que la anterior actriz, se distinguió a lo largo de su carrera por desempeñar fundamentalmente papeles menores, en particular los de quintas y séptimas damas en las que se la documenta por lo menos hasta 1706 (G, 500). Sin embargo, cuando cuatro años más tarde, en 1710, su esposo, el actor José Garcés, llegó a dirigir su propia agrupación, Josefa de Cisneros se vio inmediatamente beneficiada por esta nueva situación, ya que a partir de ese momento ejecutaría el más prestigioso papel de segunda dama (AgC3, 128).

Aunque no siempre es fácil saber, sobre todo en el caso de las actrices pioneras del teatro clásico, si una actriz que figura desempeñando papeles prestigiosos en la compañía del cónyuge los obtuvo exclusivamente por sus méritos o por sus vínculos familiares, es indudable que si las actrices valían como profesionales, el que fueran mujeres o familiares de un *autor* de comedias a fin de cuentas no era determinante para que les fueran otorgados determinados papeles y para que se impusieran en la escena como profesionales de las

³⁰ Ya hemos citado en las páginas anteriores el caso de Isabel de Gálvez, actriz que estaba especializada en los terceros papeles de dama (SV5, 116), pero que llegó a desempeñar los papeles de primera y segunda dama en las fechas en las que sus dos cónyuges, es decir, Diego Vivas en 1651 (E, 461-62) y Francisco García *el Pupilo* luego (en 1657 y en 1665) regentaban su respectiva compañía (F, XXXVI, 440). Lo mismo constatamos en el caso de la actriz Antonia Manuela (de) Estrada, apodada *la Pajarita*, que igualmente pasó del papel de cuarta dama al de terceras y segundas cuando fue contratada en la compañía de su cónyuge, el *autor* Fulgencio López (G, 425). También Jerónima (de) Coronel pasó del papel de cuartas (PP, II, 158) al de segundas una vez que se incorporó a la agrupación marital (PP, II, 170-71, 175).

tablas. Además de los casos ya señalados, podríamos citar a muchas actrices que a lo largo de su carrera ascendieron en la categoría de damas y supieron mantenerse en su especialidad en el curso de los años independientemente de los vínculos familiares con los que contaron, mérito que se evidencia con más fuerza en aquellos casos en los que las actrices en cuestión aunque procedían del teatro no eran hijas de *autores* o no llegaron a contraer matrimonio con un director de compañía. Un caso representativo de lo que venimos diciendo es seguramente el de Bernarda Ramírez, la *Napolitana*, actriz que, como es sabido, había sido criada por los actores Bartolomé de Robles y su esposa Mariana (de) Guevara. Gracias a esta adopción Bernarda pudo formarse y acceder al oficio teatral, pero es indudable también que la actriz contaba por su parte con cierta predisposición y aptitud para el teatro y con unas habilidades musicales que justifican seguramente sus primeras apariciones en escena y su participación cantando en determinadas piezas del teatro breve (Be, 290, 358, 530). Su predisposición musical y el perfeccionamiento de la misma en el curso de los años le permitieron alcanzar el importante papel de tercera dama en el que se la documenta claramente en 1651, fecha en la que, casada con su segundo esposo, el actor y futuro *autor* Sebastián de Prado, formaba parte de la compañía de su suegro, Antonio de Prado, para representar “la tercera parte de las comedias y primera de los tonos” (PP, II, 142). En este papel se mantendría a lo largo de su carrera, ejecutándolo en particular como miembro de la compañía de Diego Osorio (PP, 150-65) y en los festejos cortesanos, en cuya representaciones participaría asiduamente como una de las más afamadas especialista de la época (Ba, II, 58). Así cuando en 1660 su esposo llegó a dirigir su propia compañía (CM1, 15), el ascenso, la especialidad y el éxito de Bernarda Ramírez, después de casi tres décadas dedicadas al teatro, ya se habían fijado. Se despediría de la escena, de hecho, dos años más tarde, en 1662 (CM1, 34), siendo recordada en el testimonio de la *Genealogía* como profesional “mui celebrada en la parte de terceras damas” (G, 428), papel en el que, como se ha visto, llegó a destacar independientemente de los lazos familiares con los que contó en la profesión. Otro caso igualmente significativo es el de Francisca (de) Bezón, la *Bezona*, actriz también criada por actores, sus tíos Gregorio de Rojas, conocido como Juan Bezón, y su esposa, Ana María de Peralta (G, 49, 141), con los que se inició en la profesión y junto con los que trabajó en los primeros años de su actividad y por lo menos hasta 1655, última fecha en la que su padrastró y tío, Juan Bezón, se documenta activo en escena. Aunque Francisca (de) Bezón contó con unos familiares y con un marido en la profesión, el actor Vicente de Olmedo, el importante papel que esta actriz desempeñó en el oficio teatral de la época y la brillante carrera que tuvo a lo largo de cuarenta años en escena poco tienen que ver con los dichos vínculos familiares. De hecho,

aunque es cierto, como sabemos, que el acceso de la actriz a las tablas fue favorecido y en cierto modo condicionado por la especialización de su tío y tutor, actor especializado en los papeles de gracioso —lo que haría que *la Bezona*, como Manuela (de) Escamilla, se inclinase a desempeñar desde los comienzos de su actividad aquellos papeles de dama (tercera dama) que mejor expresaran sus especialidades familiares y sus aptitudes teatrales—, también es cierto que fue solamente la habilidad y técnica con que la actriz contó lo que le permitió ascender al prestigioso papel de primera dama en 1660 (P, I, 40), y mantenerse en el mismo durante treinta años, hasta 1691 (CM3, 300-01). Sintetizan perfectamente la trayectoria de esta especialista de las tablas las palabras de la misma *Genealogía*, según las que “hizo primero terceras damas con grande aplauso [...]. Luego hizo [primeras] damas y en ellas fue celebrada...” (G, 457).

Naturalmente, donde más se evidencia que las actrices llegaban a destacar en la profesión por sus méritos y no por los vínculos familiares con los que contaban en el teatro es en aquellos casos en los que sabemos que no procedían del mundo teatral y que no consta que contrajesen matrimonio con un *autor* de comedias o con alguien de la profesión (eludiendo así la normativa teatral que les obligaba a casarse para acceder a la profesión y a ser acompañadas por su cónyuge para permanecer activas en el oficio). Tal es el caso de María (de) Quiñones (Núñez Vela), actriz que parece que no procedía del teatro, ya que no se documenta que sus padres, Margarita de Quiñones y Juan Fernández Núñez Vela, fuesen de la profesión (PP, I, 258). Tampoco tenemos constancia de que llegase a contraer matrimonio. Lo que sí sabemos con seguridad es que desempeñó a lo largo de su carrera el papel de primera dama que, de hecho, ejecutaría de forma continuada desde 1637 (PP, I, 258) hasta 1672 (PP, 329), y en el que indudablemente destacó imponiéndose como gran especialista, según ratifican las propias palabras de la *Genealogía*, según las que “fue zelebre representanta en la parte de [primeras] damas” (G, 475).

Podríamos citar numerosos casos, además de los de Francisca (de) Bezón, Bernarda Ramírez o María (de) Quiñones que muestran que muchas actrices de los Siglos de Oro se impusieron en su profesión y destacaron como especialistas del teatro por su habilidad, independientemente de los vínculos familiares con los que contaron. Aunque es cierto que las biografías de las actrices que constituyen el objeto de nuestro estudio son casi siempre parciales y muchas son las lagunas que impiden reconstruir de forma continuada su presencia en escena, como apuntábamos a comienzos del presente apartado, también es cierto que en el caso de aquéllas cuya biografía resulta más completa podemos constatar que bastantes de ellas se mantuvieron en la ejecución de un mismo papel durante un período de

tiempo bastante largo. Así lo muestra el caso, antes citado, de María (de) Quiñones, a la que en 1637 documentamos representando por primera vez los papeles principales de dama, y 35 años más tarde, en 1672, se la vuelve a documentar actuando en ese mismo papel de dama (PP, 329). Asimismo lo ratifica la trayectoria de Jerónima (de) Sandoval, actriz documentada en ese mismo papel de dama por primera vez en 1670 y por última vez 34 años más tarde, en 1704. Casi en el mismo arco de tiempo, y representando el mismo papel se documenta también a Francisca (de) Bezón o a María (de) Navas, mientras que al cabo de dos décadas se documentan ejecutando el mismo papel de dama a Manuela (de) Escamilla y a Mariana Vaca (de Morales), a María de Valdés y a María (de) Cisneros en el de segunda, a Teresa de Robles, Bernarda María Martínez o a Juliana (de) Candado en el de tercera, a Manuela de la Cueva en el de cuarta dama y a María de Anaya y a Gabriela Velarde en el de quintas. Son sólo algunos ejemplos entre los más representativos con los que contamos para mostrar, como apuntábamos, que la importancia de una actriz en escena guarda relación con el tiempo durante el que se mantenía representando el mismo papel dramático. Aunque desconocemos la edad de muchas de las actrices arriba citadas es obvio imaginar, dado el período prolongado en el que se mantuvieron en escena, que debían ser bastante mayores, según los parámetros vitales de la época, en las últimas fechas en las que se las documenta representando.

Es evidente, por tanto, que el factor de la edad no siempre influía en la trayectoria de una actriz. Es más, en ocasiones constatamos que las actrices de primera fila, así como los actores afamados, seguían representando porque su presencia en escena era exigida por las autoridades (teatrales), que los requerían en ciertas representaciones a pesar de que éstos ya se habían retirado de la escena por su precaria salud y avanzada edad. Así lo muestra, por ejemplo, el caso del más afamado gracioso de la época, Cosme Pérez, actor muy requerido a Corte y apreciado por Sus Majestades. Este actor se mantuvo en escena hasta que “sus achaques” y avanzada edad, que rondaba los ochenta, le imposibilitaron actuar en escena. No sorprende, pues, que en 1665, un año antes de otorgar su primer testamento, *Juan Rana* estuviese representando y cosechando el mismo éxito que había acompañado toda su carrera, como evidencia el testimonio contemporáneo que aparece en las *Memorias de Lady Fanshawe*, según la cual el 5 de enero de ese año, “entre las varias diversiones que hemos tenido estas Pascuas, fue la presencia, de Juan Araña [*sic*], el famoso representante, que trabajó aquí durante dos horas, con admiración de todos los que le vieron, considerando que

tenía cerca de ochenta años”³¹. A pesar de que después de ese año se alejara de la escena, los Reyes exigieron que volviera a actuar, siete años más tarde, en una fiesta palaciega, tal como recoge la propia *Genealogía*: “estubo retirado mucho tiempo por su edad y despues de algunos años mandaron los Reies que saliera en vna fiesta del Retiro el año [1672] y le sacaron en vn carro” (G, 117)³². A este retorno a la escena aluden también algunos pasquines de aquel mismo año, como el titulado *A la fiesta que hizo en el Retiro a los Reyes el Príncipe de Astillano en 29 de enero de 1672*:

La milicia castellana,
para bencer en la lid,
solia sacar al Zid,
y ahora sale Juan Rana,
que después de sepultado
a las cosas de onor,
como al buen Cid Campeador
le tienen empapelado (Lo, 109).

Moriría *Juana Rana* el 20 de abril de 1672, tres meses después de la que fue su última interpretación (G, 117 nota 1)³³. Lo mismo podemos constatar en el caso de aquellas actrices que, como Cosme Pérez, eran o habían sido asiduas protagonistas de las representaciones celebradas en la Corte, motivo por el que a pesar de su retiro, debido en muchas ocasiones a su estado de salud y avanzada edad, continuaban siendo requeridas para dichas representaciones. Es este el caso, por ejemplo, de la “exzelente musica” Luisa (de) (la) Cruz la cual “estando retirada de la comedia mando Felipe IV que saliese en la que se hizo en el Retiro de *Andromeda y Perseo*” (G, 423). Y es este el caso también de Francisca (de) Bezón, actriz cuya “poca salud” la había alejado de importantes representaciones en el curso de su carrera, como las celebradas en la Corte y en ocasión del Corpus madrileño en 1676 (SV5, 307, 316). Precaria salud que junto con la avanzada edad la obligaron a abandonar definitivamente la escena después de 1691, como testimonia la misma *Genealogía* al corroborar que “por sus achaques y edad se retiro de la comedia” (G, 457). Es

³¹ E. Cotarelo y Mori, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas, desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, op. cit., p. CLX.

³² Dicha fiesta palaciega que tuvo lugar con motivo de la celebración del cumpleaños de la reina madre, Mariana de Austria, el 22 de diciembre de 1669, se aplazó hasta enero de 1672 (F, XXIX, 42). En ella se representó la comedia calderoniana titulada *Fieras afemina amor* y con ella el entremés *El triunfo de Juan Rana*, pieza en la que participó nuestro actor (G, 117, nota 1).

³³ Sobre la biografía de *Juan Rana* puede verse ahora F. Sáez Raposo, *Juan Rana y el teatro cómico breve del siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2005.

probable, sin embargo, que la decisión de abandonar la profesión se hubiera concretado ya en 1688 (Ru, 277-78), año después del cual, de hecho, no tenemos más constancia de su presencia en escena, por tanto, es más que posible que después de ese año *la Bezona* se refugiara en su madrileña casa de Calle de Cantarranas (G, 457). Refugio que abandonó en 1691, cuando por petición urgente de la Junta del Corpus de Madrid, fue obligada a “remediar” el papel de primera dama en las representaciones de los autos de la ciudad y “valiéndose de su grande habilidad” otorgar “lucimiento a la fiesta” (CM1, 300-01). La precaria salud había sido también la causa del retiro del oficio de la afamada María (de) Navas que, de hecho, a partir de 1712 desaparece de la escena (G, 476). Sin embargo, también esta primera dama fue obligada a volver a actuar, ocho años más tarde, a expensas de su salud, como testimonia una vez más la *Genealogía*:

despues a diferentes persuaciones y sin la menor repugnanzia suia entro a hazer damas en la compañía de Joseph de Prado el año 1720 pero con gran quebranto en su salud, lo que parezio mui mal a uista de su retiro proposito, pero se cumplio el pronostico de alguna [*sic*, por «algunos»] que fueron de parecer de que no hauian de acuar el año pues murio en 5 de marzo del año 1721 (G, 477).

La avanzada edad y la precaria salud, pues, eran factores que obligaban a una buena actriz a retirarse de la profesión³⁴, retiro que, como se ha visto en el caso de María (de) Navas o Francisca (de) Bezón, a veces no llegaba a ser definitivo ante la insistencia e imposición de las autoridades, que continuaban exigiendo su presencia ocasional. De hecho, muchas de las actrices que destacaron en el oficio se desvincularon de la escena de forma paulatina, participando esporádicamente sólo en aquellas representaciones en las que su presencia era requerida, como lo eran las representaciones cortesanas y las de los autos madrileños, en las que tomaban parte en calidad de sobresalientes, es decir, como piezas de lucimiento en su respectiva especialidad dramática. Así lo testimonia el caso de Isabel (de) Vivas, actriz especialista, al parecer, en cuartas damas. En el último año que de su carrera tenemos documentado, es decir, 1671, sabemos que esta actriz se encontraba en Madrid, ciudad en la que las autoridades encargadas le notificaban la obligación de estar dispuesta para representar en las fiestas del Corpus de ese año (SV5, 222), siéndole embargados sus

³⁴ Como, de hecho, se retiraron del oficio por su estado de salud las actrices Alfonsa de Haro (y Rojas) “por haber perdido la voz” (G, 424), Francisca Águeda, “por sus continuados achaques” (G, 449), y la actriz Margarita, esposa del actor Francisco de la Cueva, la cual, según el testimonio de la *Genealogía* “hera mui buena musica, y salia al tablado, lo que ya no haze por estar ziega” (G, 258).

arcas de vestidos y otros bienes para evitar que se alejase de la ciudad. Ante esta situación Isabel (de) Vivas se vio obligada a ceder a la presión de las autoridades del Corpus haciendo constar, sin embargo, que “esta pronta de seruir a la Villa en la fiesta de el Corpus que se ha de hazer a S. M. por sobresaliente, por causa de que por sus muchos achaques no quiere representar en ninguna compania, antes retirarse...” (SV5, 223). Y, de hecho, posteriormente a esa fecha la actriz efectivamente debió de retirarse de la profesión, pues nada volvemos a saber se ella. Lo mismo podemos decir de la actriz Luisa López, hija del afamado *autor* Luis López Sustaete, la cual, según el testimonio de la *Genealogía*, “hizo damas muchos años” siendo “celebrada por su representazion y canto” (G, 499). Su precario estado de salud probablemente estuvo en el origen de su prematuro retiro de las tablas después de 1659, fecha en la que se refugió en la ciudad de Cádiz alejándose así de la escena (SA, 430-31 y nota 4). Sin embargo, también esta actriz se vio obligada a volver a actuar cuando, en 1662, las autoridades sevillanas exigieron su presencia en el Corpus de la ciudad. Continuaría así en el oficio, aunque su mala salud la obligó nuevamente a alejarse de la profesión y a otorgar testamento en 1679 (FM, 113-14). Aunque fallecería más tarde, a partir de ese año Luisa López abandonaría la escena de forma casi definitiva, volviendo a representar, de hecho, sólo al año siguiente, en 1680, como sobresaliente de la agrupación de Jerónimo García (PP, 365-66). No tenemos constancia de que posteriormente a esa fecha volviera a la escena, correspondiendo probablemente ese período con el momento en el que “retirose a Madrid por sus muchos años en donde murio” (G, 499)³⁵.

Si determinadas especialidades aparejadas a la música o a la graciosidad parece lógico que permitieran una vida más prolongada sobre el escenario, los papeles como los de primera y segunda dama, a los que iban aparejados factores que tenían que ver con la belleza física, parece lógico pensar que fuesen menos susceptibles de permitir que las actrices que los representaban se mantuviesen largo tiempo ejerciéndoles. Sin embargo, existen bastantes casos de primeras damas, que probablemente debido a su prestigio, ejercieron durante un largo período de tiempo esta función. Así, por ejemplo, lo podemos constatar en el caso de la célebre María Riquelme, que nació alrededor de 1601 (CM2, 20), y que contaba con 32 años

³⁵ Un caso parecido es también el de la actriz Alfonsa Haro (y Rojas) que en su última actuación, en Carnaval de 1696, representó como sobresaliente de la compañía de Andrea de Salazar con ocasión de la puesta en escena de *El laberinto de Creta* en el Alcázar de Madrid (F, I, 216-17, 258). Fue ésta probablemente su última actuación. Ese mismo año consta que se retiró de la profesión por razones de salud, como se evidencia una vez más en la *Genealogía* “y por haber perdido la voz se a retirado de la comedia desde el año de 1696” (G, 424). Casos similares de actrices afamadas que actuaron en calidad de sobresalientes en sus últimas apariciones en escena son Paula López (G, 491), Juana Laura (G, 465-66), Micaela Fernández (Bravo) (G, 471), María (de) Cisneros (F, I, 216-17, 258), María Navarro (G, 476), Josefa de San Román (F, I, 213, 258), María (de los) Santos (PP, 369) y Feliciano de Ayuso (F, I, 108, 239).

cuando en 1633 aún era contratada para representar como primera dama (SV1, 86). Asimismo es el caso de Manuela (de) Escamilla, la cual tenía 19 años cuando en 1667 debutó como primera dama (G, 562), papel que aún continuaba desempeñando en 1686 fecha en la que contaba ya con 38 años de edad. María de Prado tenía también 38 años la última vez que se la documenta representando ese mismo papel de dama (CM1, 436; SV5, 185). Igualmente sabemos que María de Córdoba, la afamada *Amarilis*, que nació hacia 1597, seguía siendo solicitada como primera dama aún en 1645 (CM2, 31), fecha en la que contaba con 47 años de edad, mientras que Mariana Vaca (de Morales), que había nacido en 1608 (CM1, 440 nota 1), seguía en su especialidad de primera dama aún en 1657, fecha en la que contaba ya con 49 años (PP, II, 171)³⁶. Seguramente el caso más emblemático que demuestra que la edad no siempre condicionaba la ejecución de ciertos papeles de damas es el de María (de) Quiñones (Núñez Vela), la cual aparece por primera vez desempeñando el papel de primera dama en 1637, cuando tenía 19 años³⁷, y en 1672 aún se la documenta actuando en este mismo papel de dama, cuando contaba con 54 años de edad. Lo mismo podemos decir de la actriz María (de) Navas, que se había iniciado en el papel de primera dama en 1686 cuando tenía 20 años (Ru, 266), papel que seguiría desempeñando 34 años más tarde, en 1720, cuando también contaba ya con 54 años (G, 476)³⁸. Hay que pensar que para esta época, se trataba de edades avanzadas.

El caso de María (de) Quiñones y María (de) Navas, así como los de las demás primeras damas señaladas, ratifica de sobremanera que la juventud no era requisito siempre determinante para desempeñar ciertos papeles principales. De todos modos esa situación conducía fácilmente a la sátira entre contemporáneos. Así Juan de Tassis ridiculizó en un crudo romance satírico la supuesta ambición de María de Córdoba, la celebre *Amarilis*, de representar personajes de dama joven a pesar de su edad, inapropiada para dicho papel:

³⁶ Asimismo, sabemos que María de Navarrete, que había nacido en 1665, tenía 36 años cuando se la documenta haciendo segundas damas en la compañía de Juan Ruiz (G, 420). La actriz Isabel de Castro contaba con 38 años cuando se la documenta por última vez como segunda dama, es decir, en 1706 (G, 443).

³⁷ En una noticia de 1635, de hecho, se afirma que era una doncella “mayor de diecisiete y menor de veinticinco” años (MB, 704).

³⁸ En el retrato profesional y personal que de esta actriz nos restituye Lola González Martínez se hace referencia al *Manifiesto de María de Navas, la Comedianta, en que declara los justos motivos y causas urgentes que tuvo para hacer fuga de la Villa de Madrid, Corte de Castilla, a la Ciudad de Lisboa, Corte de Portugal*, una supuesta autobiografía (cuyos ejemplares hoy se conservan en la Biblioteca Nacional de Madrid y en la Biblioteca del Institut del Teatre de Barcelona) publicada bajo su nombre que, sin embargo, no es una apología, sino un ataque apasionado a la actriz como mujer y profesional de la escena. En dicho *Manifiesto* se señala como fecha de su nacimiento el año de 1666 (153v), por lo que suponemos que en 1686, como se ha dicho, contaba con 20 años y en 1720, por tanto, con 54; L. González Martínez, “María de Navas: bosquejo biográfico de una controvertida actriz de la escena española de finales del siglo XVII”, *Scriptura*, 17 (2002), pp. 177-209. espec. p. 179.

Atiende un poco Amarilis,
Mariquita o Mari-caza,
milagrón raro del vulgo,
de pies y narices larga;
más confiada que linda,
y necia de confiada;
por presumida insufrible,
y archidescortés por vana;
y dame a entender tu modo,
que mi discurso no alcanza,
cómica siempre enfadosa,
¿quién te ha prestado las alas?
Ya en el discurso del tiempo
se miran y desengañan,
desdichados de hermosura,
los juanetes de tu cara;
y esos claros apellidos
poco acreditan tu casa,
que el Vega no es de Toledo
ni el Córdoba es de Granada.
Esa original nobleza
todos sabemos que emana
del albergue de los Negros
y de un cajón de la plaza³⁹.
Si te acogiste al teatro,
tu satisfacción enfada,
pues quieres que el sol tirite
cuando hielas y él abrasa.
De los aplausos vulgares
que la Corte un tiempo daba
a tus romanzones largos
que adornan telas de Italia,
ya te va sisando muchos;
todo se muda y se acaba;

³⁹ Con el “albergue de los Negros” y el “cajón de la plaza” se hace referencia respectivamente a la casa situada en el callejón de los Negros en la que *Amarilis* vivía con sus padres, y al puesto de ventas o “cajón” en la plaza Mayor que la actriz había heredado de los mismos y que es de suponer que tuviese arrendado (CM2, 3).

volando pasan las horas,
y más las que son menguadas.
No les parezcas en serlo
que, por lo orate, no falta
quien diga que le pareces,
y pienso que no se engaña.
Ayer te vi en una silla,
de tu dueño acompañada,
más escudero que dueño,
y más fábula que dama.
Y satisface a un curioso
que enfadado te miraba:
“Va pregonando la fruta,
que ya temprano se pasa”.
Representate a ti misma,
sin esa vana arrogancia,
el papel de conocerte,
y así noerrarás en nada.
Y si no, dime: ¿en qué fundas
las torres que al viento labras,
con tantos ejemplos vivos
que el fin que tendrás señalan?
Al margen de una taberna,
esto un cortesano canta,
adonde estaba Amarilis,
y no a la orilla del agua⁴⁰.

A pesar de estos versos satíricos, los documentos del período testimonian el aprecio del que gozaba la actriz en esos años, tanto del de la profesión pues seguían contratándola, como del público de los corrales y de la Corte que acudían a verla y a aplaudirla y que, por tanto, exigían que desempeñase ciertos papeles de dama no obstante su avanzada edad, ya que esta última no oscurecía su mérito en escena ni influía sobre aquella constante agilidad que siempre había demostrado en escena, interpretando papeles que no pocas veces habían puesto en peligro su vida, como cuando representando el papel de Hero, en la tragedia *Hero y Leandro* de Mira de Amescua, se arrojó, como “volatín de carnal” desde una torre, sacando

⁴⁰ Apud E. Rodríguez, *La técnica del actor español en el Barroco...*, op. cit., pp. 588-90.

“más de alguna vez / las manos en la cabeza”, tal como recordaba el mismo Calderón en los primeros versos de *La dama duende*. Asimismo, mostraba tener cierta agilidad y coraje en escena la actriz Luisa (de) Robles, la cual en el estreno de *El anticristo* de Juan Ruiz de Alarcón en 1623, substituyó al actor y *autor* Manuel Álvarez Vallejo porque éste no se atrevía a volar por una maroma, como recuerda Góngora en una carta escrita a Paravicino en diciembre de ese mismo año, y como el mismo satiriza en el conocido soneto titulado “A Vallejo, auctor de comedias, que, representando la de “el antecristo”, y habiendo de volar por una maroma, no se atrevió, y en su lugar voló Luisa de Robles” con estos versos:

Quedando con tal peso en la cabeza,
bien las tramoyas rehusó Vallejo,
que ser venado y no llegar a viejo
repugna a leyes de naturaleza.

Ningún ciervo de Dios, según se reza,
pisó jurisdicciones de vencejo;
volar, a sólo un ángel lo aconsejo;
que aun de Robles supone ligereza.

Al céfiro no crea más ocioso
toro, si ya no fuese más alado,
que el del Evangelista glorioso.

“No hay elemento como el empedrado”,
dijo; y así el teatro numeroso
volar no vio esta vez el buey barbado⁴¹.

Sin embargo, no siempre la edad dejaba de ser un condicionante de la carrera de una actriz, y no dejaba de serlo especialmente cuando se trataba de actrices menores, es decir, de actrices que, aun contribuyendo con su actividad al oficio teatral no habían destacado en el mismo como profesionales especializadas. Fue éste el caso, por ejemplo, de María (de la) Mesa, actriz que a lo largo de su carrera había descendido del papel de tercera dama (F,

⁴¹ La dificultad de estos papeles pone de relieve a la vez la dificultad del oficio teatral del período, que no pocas veces ponían en peligro la vida de las propias actrices. Así, por ejemplo, no es de extrañar que la actriz Ana Muñoz, obligada “a salir por el patio a caballo” en uno de los dramas de Andrés de Claramonte y “alborotado el corcel con la algazara de los mosqueteros, malparió un varón” (SA, 189), ni sorprende que la actriz Josefa (de) Medina “caio de una tramoia estando representando en Seuilla y se mato” (G, 441).

XXXVI, 417) al de quinta dama (G, 477), papel este último con el que se despidió de la escena. Fue en ese mismo año de 1674, de hecho, que “estubo en Valencia haziendo quintas damas en la compañía de Cristoual de Medina [...] pero la hubieron de retirar y por vieja y por mala representanta” (G, 477). Otro caso indudablemente representativo de cómo la edad condicionaba el desempeño de ciertos papeles de dama obligando a sus intérpretes a retirarse de la profesión es el de Ángela (de) Salamanca, apodada *la Papachina*, la cual “se retiro de la comedia por ser ya de edad y mal vista de los comicos, pues su natural no se ajustaua por lo desuaratado al genio de las demas” (G, 450). Aunque tenemos constancia de que esta actriz participó en calidad de sobresaliente en las representaciones cortesanas que se celebraron en el Alcázar de Madrid en 1696 (F, I, 216-17, 258), su mérito como profesional y como profesional especializada debía de ser poco relevante a juzgar por su retiro de la profesión impuesto por la edad, como se ha visto, y como sugiere en cierta medida la propia *Genealogía* al explicar los mecanismos con los que solía mantenerse en la vida y probablemente también en el oficio:

Estubo en muchas ciudades y se mantenía en fuerza de su buena habilidad en sauerse yntroduzir con todos. Paso a Portugal en donde aquellos fidalgos y señores lo [*sic*] fauorezieron tanto que se equipo mui dezentemente y se hizo de sortijas, de diamantes, collar de perlas y otras alaxas y mui buenos vestidos. Despues se vino a Madrid donde se mantenía medianamente... (G, 450).

Mecanismos que no debían ser diferentes de los que habían permitido acceder y mantenerse en el oficio a la actriz María de Vergara que asimismo descendía en la jerarquía de damas pasando del papel de primera al de tercera dama, como testimonia y recuerda sarcásticamente Luis de Góngora en el soneto a ella dedicado:

No sois, aunque en edad de cuatro sietes,
María de Vergara, ya primera.
Dad gracias al Amor, que sois tercera,
de gorras, de capillas, de bonetes.

Los tocados, las galas, los sainetes,
use de ellos de hoy más vuestra heredera,
vuestra sobrina, cara de contera
pechos de tordo, piernas de pebetes.

Pues de oficio mudáis, mudad vestido
y tratad de enjaular otro Canario
que le cante a la graja en vuestro nido.

Y porque no se enoje fray Hilario,
véngala a visitar, que a lo que he oído,
digno es de Su merced el Mercenario⁴².

El ejemplo de esta actriz así como el de *la Papachina* nos remite de nuevo al factor de los vínculos personales como vía para acceder a la profesión, mantenerse en ella y desempeñar determinados tipos de papeles. Vínculos que podían más que el escaso mérito de ciertas actrices, pero que nada podían con el avanzar del tiempo y el de la edad de las mismas, como el caso de estas actrices ratifica. Sus ejemplos nos introducen, pues, en otro aspecto vinculado con la edad de las actrices, con el de la conformidad entre actor (actriz en nuestro caso) y personaje representado. Porque si es cierto, como hemos visto, que hubo actrices que ya con cierta edad seguían desempeñando el papel de primera dama (y, por tanto, el papel de dama joven que formaba pareja con el primer galán), también es cierto que se trataba de actrices de mérito excepcional cuyo talento y fama superaba el obstáculo de la verosimilitud ligada al personaje que representaban. Ilustra perfectamente lo que venimos comentando el caso de Jerónima de Burgos, una de las actrices pioneras del teatro clásico y esposa del actor y *autor* Pedro de Valdés. Si el matrimonio con dicho actor permitió a Jerónima de Burgos acceder a la profesión, su trayectoria como profesional de la escena no puede separarse a la vez de la relación personal que la actriz mantuvo con el dramaturgo más prolífico de la época, Lope de Vega, relación que corría en paralelo con la relación profesional que el *Fénix* mantenía a la vez con su esposo, convirtiéndose, de hecho, en el dramaturgo predilecto de la compañía de Valdés desde 1611 hasta 1615, lo cual pudo facilitar a Jerónima la adjudicación de determinados tipos de papeles⁴³. Sin embargo, las cosas cambiaron en verano de 1615, es decir, cuando Lope de Vega, rota cualquier relación con la pareja histriónica, pasó a proporcionar sus comedias al *autor* Hernán Sánchez de

⁴² Luis de Góngora, “A María de Vergara”, en *Sonetos completos*, B. Ciplijauskaité (ed.), Madrid, Castalia, 1982, p. 305.

⁴³ Nos referimos, por ejemplo, al papel de Nise que la actriz interpretó en 1613, fecha del estreno de la comedia lopesca *La dama boba*. Fue Lope quien asignó este papel a Jerónima, ya que el reparto presente en la comedia es autógrafo del dramaturgo. Para la identificación completa del reparto de *La dama boba*, cuyo autógrafo se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid (Ms. Vitr. 7-5), véase mi artículo “Sobre el reparto de *La dama boba* de Lope de Vega”, *Voz y letra*, XI/1 (2000), pp. 69-91. Sobre la relación personal y profesional entre Jerónima de Burgos, Pedro de Valdés y el *Fénix de los Ingenios*, remito a mi artículo ya citado “Notas sobre Lope de Vega y Jerónima de Burgos: un estado de la cuestión”, *Homenaje a Luis Quirante, Cuadernos de Filología*, Anejo L (2003), 2 vols., t. I, pp. 141-56.

Vargas, siendo sustituido por Tirso de Molina en la función de dramaturgo de la agrupación de Valdés. Pero aunque el dramaturgo oficial de la compañía cambió, Jerónima de Burgos siguió contando con una posición dentro la agrupación conyugal que la privilegiaba en la asignación de los papeles principales de las comedias. Fue probablemente por esta posición privilegiada que se le adjudicó el papel de Doña Juana, protagonista de la comedia de Tirso de Molina titulada *Don Gil de las calzas verdes*, que la compañía de Valdés estrenó en Madrid en 1615. Un estreno que fue un fracaso, tal como revelaba ya el mismo Lope a su mecenas el Duque de Sessa en una carta de finales de julio de aquel año, en la que afirmaba que las voces con las que Salvador de Ochoa (miembro de la compañía de Valdés y supuesto amante de Jerónima, según Lope) insultaba a la actriz por haber sido engañado por ella (con Juan de San Martín, otro actor de la compañía), hacían que se llenase el teatro más que el estreno del *Don Gil*:

Mientras Vex.^a [el duque de Sessa] estaua hablando con ella [Jerónima], Salvador [de Ochoa] estaua dando voces, llamandola los nombres que la ennobleçieron desde que pregonaua bizcochos en Valladolid: perdía el tal onbre el juizio de çelos, porque hauía aberiguado que se echaua con [Juan de] San Martin, y prometía no yr con ella a Lisboa; con tantos donayres, voces y desatinos, que le llegaua más auditorio que ahora tienen [la compañía de Valdés] con *Don Gil de las calzas verdes*, desatinada comedia del Merçenario [sic] (Ep, III, 204-07).

La razón principal del fracaso de la comedia, como testimonia el propio Tirso, se debe atribuir a la falta de consonancia entre la actriz principal, Jerónima de Burgos y el papel que representaba, el de la juvenil y ágil doña Juana, enfundada en sus calzas varoniles. Hay que recordar, de hecho, que en 1615 Jerónima de Burgos ya había entrado en años (tendría alrededor de 35 años de edad)⁴⁴ y no contaba seguramente con una silueta esbelta, motivo por el que Lope la apoda en sus cartas jocosamente *doña Pandorga*, aludiendo a su gordura⁴⁵, a aquella “saludable morbidez de cuerpo” a la que seguiría refiriéndose también trece años más tarde, en 1628, cuando recordaba a Jerónima identificándola con una “panza con escapulario”⁴⁶. Un deterioro físico que, junto con la ruptura de relaciones con Lope,

⁴⁴ Si damos por válida la deducción de A. González de Amezúa, según la que la actriz nació en Valladolid alrededor de 1580 (Ep, III, 206).

⁴⁵ Según el *Diccionario de Autoridades*, de hecho, con el término “pandorga” se puede llamar también “en estilo festivo y familiar” a “la muger mui gorda, pesada, dexada y floxa en sus acciones” (DAU, 107a).

⁴⁶ Remito a mi artículo ya citado “Notas sobre Lope de Vega y Jerónima de Burgos: un estado de la cuestión”, esp. pp. 153-55 en las que comento esta carta que ya hemos tenido ocasión de citar en las páginas anteriores de la presente Tesis.

había contribuido seguramente a la decadencia profesional de la actriz, según confirmaba el propio Góngora en uno de sus sonetos satíricos, el titulado “A Valdés, autor de farsa, y a su mujer”, con el que se burlaba del matrimonio histriónico:

Sabe el cielo, Valdés, si me ha pesado
que ese Gante te exceda en la paciencia,
pues siendo conocida tu inocencia,
haya tan presto el mueble acrecentado.

Valdés, Valdés, nuestro supremo estado
descaecer le veo con violencia.
Danos gatazos Lope con su sciencia;
Alicante nos chupa; yo he engordado.

Yo soy de parecer, Anteón mío,
que pues la vuelta ignoro, y Baltasara
se fue a ermitañear, ¿qué es lo que aguardo?”

Dijo Jeroma. El respondió con brío:
“Pues no tenéis para el teatro cara,
hagamos tabernáculo en el Pardo”⁴⁷.

Pero quien más se lamentó del fracaso del *Don Gil*, como decíamos, fue su propio autor Tirso de Molina, quien en 1621 aprovechaba otra de sus obras, la titulada *Cigarrales de Toledo*, para evocar como causa primordial del fracaso del *Don Gil* lo inapropiado de la actriz para representar el papel de Doña Juana por su corpulencia y avanzada edad. Así ponía de relieve en el “Cigarral IV” de su obra, en el que, repasando a través del diálogo entre algunos personajes las causas de los fracasos escénicos, indicaba como segunda causa de dichos fracasos la contradicción entre el actor y el personaje que representaba:

⁴⁷ Aunque este soneto no lleva fecha en los manuscritos en donde se conserva, D. McGrady lo fecha, dadas las referencias presentes en el mismo, a mediados de 1615. Remito al artículo de este investigador para un análisis detallado del mismo, D. McGrady, “Explicación de un soneto de Góngora (Sabe el cielo, Valdés...): más datos sobre Lope de Vega y Jerónima de Burgos”, en J. Roca Pons (ed.), *Homenaje a don Agápito Rey*, Bloomington, Indiana University, 1980, pp. 277-88. Véase también, Luis de Góngora, *Sonetos completos*, op. cit., p. 281. Un caso y una sátira similar la encontramos en perjuicio de otra pareja histriónica, la formada por Josefa Vaca y su esposo, el autor Juan de Morales, que esta vez Quevedo convierte en objeto de sus sátiras a través del *Diálogo entre Morales y Jusepa, que había sido honrada cuando moza y vieja dio en mala mujer*, en el que encontramos a la actriz decrepita y a su cónyuge consentidor de la infidelidad de su esposa y que, por tanto, soporta que otros, después de él, la gocen (RP3, 90-91).

La segunda causa (prosiguió don Melchor), de perderse una comedia, es por lo mal que le entalla el papel al representante. ¿Quién ha de sufrir, por extremada que sea, ver que habiéndose su dueño desvelado en pintar una dama hermosa, muchacha, y con tan gallardo talle que, vestida de hombre, persuada y enamore la más melindrosa dama de la corte, salga a hacer esta figura una del infierno, con más carnes que un antruejo, más años que un solar de la Montaña, y más arrugas que una carga de repollos, y que se enamore la otra y le diga: ¡ay, qué don Gilito de perlas!, ¡es un brinco, un dix, un juguete del amor...?⁴⁸

Generalmente, y cuando las relaciones endogámicas y personales no influían en la asignación de los papeles, a las actrices que no demostraban aptitud para el teatro se les asignaba papeles menores como podían ser los de quintas o sextas damas. Quintas y sextas damas, de hecho, representó Jerónima del Río a lo largo de su carrera probablemente porque, como testimonia la *Genealogía*: “nunca supo dezir vn verso ni perdio su lenguaje mallorquin, ablando malísimamente castellano” (G, 436), falta de habilidad que compensaba con su belleza, según refiere la misma fuente: “tubo lindísima cara y fue mui hermosa aunque despues se estrago y afeo mucho” (G, 436). Caso similar es el de Magdalena López, *la Camacha*, la cual “estubo en Valenzia siendo autora haziendo quintas damas y sextas damas, aunque mui mal” (G, 479).

Si bien como hemos apuntado el factor edad no constituía siempre un condicionante de la carrera de una actriz, bien por su prestigio, bien por su posición dentro de la compañía, como mujer de su *autor*, en la mayoría de los casos sí se manifestaba como un condicionante para permanecer en papeles de primera dama. En esos casos, cumplir años significaba el descenso en el rango de los papeles representados. Así lo muestra, por ejemplo, el caso de la actriz Ana Hipólita Vaquero, la cual, si a lo largo de su carrera se había especializado en el papel de primera dama, que desempeñaría hasta 1703 (G, 452-53), con el avanzar de los años dejaría este papel para desempeñar el menos prestigioso de segunda dama, papel en que se la documenta a partir de 1706 y en cuya ejecución se mantendría por lo menos tres años más (G, 452-53). Lo mismo podemos constatar en la trayectoria de la actriz Bernarda (de) León (también conocida como Manuela Bernabela), la cual, al igual que Ana Hipólita Vaquero, pasó con los años del desempeño del papel de primera dama, en que se la documenta hasta por lo menos 1644, fecha en la que era miembro de la agrupación conyugal (SV5, 45), al desempeño del papel de segunda dama, en el que se la documenta por primera vez diez años más tarde, en 1655, fecha en la que también formaba parte de la compañía conyugal (PP, II,

⁴⁸ T. de Molina, *Cigarrales de Toledo*, L. Vázquez Fernández (ed.), Madrid, Castalia, 1996, pp. 450 y ss.

158-59). Si este descenso lo constatamos en la cúpula de la jerarquía de damas, asimismo lo podemos observar en la trayectoria de aquellas profesionales que habían ejecutado los demás papeles de damas (tercera, cuarta, etc.), las cuales, al igual que las anteriores actrices, se vieron afectadas con el tiempo en la ejecución de los papeles en las que estaban especializadas. Así lo evidencia en particular la trayectoria de María (de) Aguado, la cual, si en 1676 es documentada ejecutando el papel de cuarta dama en la compañía de Hipólito de Olmedo (G, 478), ascendió con el avanzar de los años al más prestigioso papel de tercera dama, en el que se la documenta, de hecho, ya tres años más tarde, en 1679, cuando formaba parte de la agrupación de Ángela (de) León (AP1, 307-08). Sin embargo, también es cierto que, en un determinado momento de su actividad y según iba envejeciendo, María (de) Aguado descendió en la categoría de damas, desempeñando una vez más aquellos mismos papeles con los que había llegado al prestigioso papel de terceras. Este momento corresponde probablemente al año de 1683, fecha en la que a nuestra actriz le fueron otorgados, en el ámbito de la misma compañía, la de Antonio (de) Escamilla, dos papeles, el de tercera y cuarta dama (G, 478, 424), asociación que a la vez significaba la última interpretación de la actriz en el papel de tercera y el comienzo de una temporada en el que volvería a ejecutar el papel de cuarta dama, en el que, de hecho, se la documenta durante toda la década de 1680 (G, 478)⁴⁹.

Si el de cuarta dama o quinta dama representaban los papeles con los que generalmente se concluía la carrera de aquellas profesionales que poseían habilidades musicales, algunas de ellas también terminaron su actividad en las tablas desempeñando los papeles de sexta y séptima dama. Así lo testimonia el caso de Ángela García, la cual, si en 1671 desempeñaba los papeles de cuartas y terceras (G, 448), ascendiendo definitivamente a este último en 1677 (MG, 269-70), al igual que otras profesionales especializadas en estos mismos papeles, a partir de cierto momento y según avanzaba su edad bajó en la jerarquía de damas. Así, no es de extrañar que años más tarde, en 1679, se la documente desempeñando el papel de cuarta dama en la agrupación de Ángela (de) León (AP1, 307-08), papel en cuya ejecución se mantendría por lo menos hasta 1681 (G, 419, 432, 448). A partir de ese momento su trayectoria como actriz debió de descender, como induce a pensar la noticia con

⁴⁹ Un caso parecido de descenso en la categoría es el de Francisca de la Cuesta, actriz que asimismo ascendió del papel de quinta dama al de cuarta para finalmente llegar al de tercera, papel en la que se la documenta en 1693 (LL2, 142). Sin embargo, también en su caso constatamos como a partir de cierto momento, precisamente desde 1697, bajó de categoría, y así abandonando el papel de tercera dama, pasó a ejecutar desde ese año el papel de cuarta dama (BR3, 39 y nota 73), en el que se la documenta activa hasta sus últimas apariciones en escena (G, 458-59). Casos similares de descenso en la categoría de damas se pueden constatar, entre otras, en las trayectorias de las actrices Manuela Antonia Mazana, María López Cabrales, Teresa de Garay, Francisca Medina y Ana de la Rosa, esposa del actor Fernando de Mesa (G, 552-53).

la que contamos y que corresponde al año de 1684, fecha en la que la actriz, pese a estar trabajando en la agrupación familiar, la del cuñado Miguel Vela (G, 227), pero con 35 años de edad (G, 448) era relegada a desempeñar el menor papel de séptima dama (G, 257). Otras actrices acabaron sus carreras o desempeñaron en sus últimos años de actividad en escena el papel de sexta dama, así como lo testimonia el caso de María Bernarda, esposa del actor Salvador de la Calle (G, 537), cuya trayectoria documenta casi enteramente la *Genealogía*. Si ordenamos los datos que sobre esta actriz se recogen en esta fuente constatamos, de hecho, cómo María Bernarda, al igual que otras actrices de la época, ascendió en la categoría de damas, partiendo de los papeles más bajos de la jerarquía, es decir, de los de sexta y quinta dama (G, 454, 537), para finalmente llegar al papel de cuarta dama (1701), papel que marca la cima de su trayectoria como profesional especializada. Sin embargo, al igual que otras actrices, también María Bernarda, a partir de cierto momento, descendería en la categoría de damas, lo que la llevará a ejecutar una vez más el papel de quinta dama (1702 y 1703) y finalmente el de sexta, papel en el que se la documenta por lo menos hasta 1712 (G, 537)⁵⁰.

También la pérdida del cónyuge, fuera éste *autor* o no, podía significar para muchas actrices de la época descender en la categoría profesional. La pérdida del marido tenía consecuencias tanto más graves cuanto menos importante era la relevancia de las actrices en la profesión, las cuales, de hecho, si a nivel personal y económico perdían indudablemente un referente importante, a nivel profesional carecían repentinamente de un referente económico y legal indispensable sobre todo si no contaban con otro familiar en la profesión, carencia que si en ocasiones hasta decretaba el retiro de las actrices de la escena⁵¹, en otras circunstancias, como decíamos, conllevaba su descenso como profesionales de las tablas, lo que las llevaba *de facto* a desempeñar papeles de menor importancia o a ejercer su actividad únicamente en lugares profesionalmente menos relevantes, como podían serlo aquellas localidades situadas alrededor de los grandes circuitos teatrales. Los pueblos, de hecho, que en ocasiones requerían también la presencia de actrices renombradas que protagonizaran las representaciones teatrales organizadas por sus vecinos, también solían contratar para sus representaciones y fiestas a profesionales de la escena que no necesariamente tuviesen tanta fama como las anteriores, pero que al igual que aquéllas encontraban en dichos pueblos y

⁵⁰ Otras actrices en cuya trayectoria constatamos un descenso parecido, y que sabemos desempeñaron el papel de sexta dama en sus últimas representaciones teatrales, son María Laura (G, 419), Eulalia (de) Prado, Francisca de Tordesillas (G, 434) y Ana (Francisca) de Figueroa (G, 449).

⁵¹ Como lo evidencia, entre otros, el caso de la actriz Antonia de Figueroa, esposa de “Diego Narango, cobrador y guardarropa [...], y haviendo muerto este ella se retiró a Cordoba adonde oy viue” (G, 89), o el de Antonia Garro, conocida como *la Soberana* que, siempre según el testimonio de la *Genealogía*, “caso con Bernardo Pasqual y habiendo enbiudado se retiro de la comedia” (G, 426).

representaciones un tablado en el que seguir representando aun cuando las adversidades económicas y personales amenazaban su vida profesional y personal. Así, no es de extrañar, por ejemplo, que la actriz Isabel de Castro, esposa del actor y *autor* Vicente Camacho (G, 443), que llegó a desempeñar en la agrupación conyugal el prestigioso papel de primera dama (GH, 158), a partir de 1696 descendiese en la jerarquía de damas (F, VI, 262-63), representando desde ese momento y hasta su última aparición en escena, en 1706, el papel de segunda dama (G, 443). Es probable que el descenso de esta actriz como profesional especializada dependiese de su rendimiento en escena, que disminuía según avanzaban los años, lo que la obligó, con 28 años de edad, a dejar el papel de primera dama para desempeñar el de segunda⁵². Pero también debemos constatar que su descenso como especialista coincide con la desaparición de la escena de su cónyuge (desde 1695 (FM, 124-25)), ausencia que si también podía corresponder al repentino retiro de la profesión de este último parece más bien debida, dada la importancia que el mismo cobraba en ese período como *autor*, a su inesperada muerte.

En otras circunstancias, como se ha dicho, el fallecimiento del cónyuge determinaba igualmente un descenso en la carrera de las actrices, las cuales, dadas las dificultades económicas y profesionales con las que improvisamente se encontraban, se veían obligadas a continuar su actividad en los circuitos teatrales de menor prestigio, aunque en ellos representaban a veces papeles de primera o segunda dama o de mayor importancia con respecto a los que solían ejecutar. Representativo de lo que venimos diciendo es el caso de Luisa (de) Ribera, esposa del actor y músico Pantaleón de Borja (PP, II, 137, 143). Esta actriz desempeñó su actividad por un período bastante largo, desde 1625, año en el que siendo “niña” formaba parte de la compañía de Cristóbal de Avendaño (BD1, 78), hasta 1660, última fecha en la que se la documenta activa en el oficio (F, XXXVI, 519)⁵³. Durante este período especializaría sus habilidades musicales, lo que la llevaría a participar como tercera dama y música en algunas piezas breves pertenecientes al repertorio de las compañías de Roque de Figueroa (Be, 302-305, 468), Cristóbal de Avendaño (Be, 360-61, 468) y Antonio de Rueda (Be, 350-55, 468). Sin embargo, con el pasar de los años y al igual que otras actrices contemporáneas, también Luisa abandonó el papel de tercera dama para desempeñar papeles de menor prestigio, como el de quinta dama que en 1640 le sería confiado en la agrupación de Antonio de Rueda (SA, 337; Se, 1240). Pero si este descenso

⁵² Según la *Genealogía*, Isabel de Castro murió en 1710 a la edad de 42 años, estando ya retirada de la comedia (G, 443), por lo que en 1696, cuando se la documenta por primera vez como segunda dama, tenía, según apuntamos, 28 años.

⁵³ Se retiraría del oficio presumiblemente después de esa fecha, falleciendo ocho años más tarde, en 1668 (G, 526).

en su trayectoria fue debido probablemente, como hemos apuntado, a los años que avanzaban, otro descenso se registraba en su trayectoria posteriormente a 1644, fecha después de la cual su esposo fallecía dejándola sola en la vida y en la profesión⁵⁴, lo que la llevaría a continuar su actividad como actriz en otros lugares y en otras circunstancias, es decir, en los pueblos situados alrededor de las grandes ciudades de la Península que la verían activa esencialmente en los primeros y segundos papeles de dama (F, XXXVI, 360-61, 428), así como en sus habilidades musicales (F, XXXVI, 345, 359), papeles y lugares en los que se mantendría hasta sus últimos años en escena (F, XXXVI, 519)⁵⁵.

Los ejemplos que hemos aportado y comentado en este apartado muestran diferentes trayectorias de actrices de la época y algunos de los condicionantes principales que podían incidir sobre su proyección en la escena: obviamente, su calidad y rendimiento como actrices, pero también su edad y sus lazos familiares y personales con otros miembros del oficio. Dichos factores, sin embargo, tenían un peso variable según los casos. De hecho, cuanto mayor era el valor de una actriz en el tablado menos influía en su trayectoria profesional su edad o los posibles lazos familiares con los que podía contar, lazos que, sin embargo, se revelaban decisivos para iniciarse y mantenerse en escena en los casos de aquellas profesionales cuyo prestigio en el oficio era menor y para las que, consecuentemente, el paso de los años se revelaba como un factor condicionante de su carrera y a veces determinante de su retiro de la profesión.

No cabe duda, como se ha puesto de manifiesto en estas páginas, que hubo actrices que destacaron más que otras en la actividad teatral de la época, imponiéndose por su talento como profesionales. Si los elogios de los contemporáneos, la carrera prolongada en escena, el desempeño constante del mismo papel de dama hacían de una actriz de la época una profesional de primera fila ¿cuáles eran los demás elementos que podían convertir una actriz activa en los siglos XVI y XVII en una “prodigiosa muger en representacion”?

En las páginas que siguen a continuación intentaremos anotar algunos elementos que, además de los ya mencionados, son reveladores a nuestro juicio de la importancia de una

⁵⁴ De hecho, posteriormente a 1644 (Se, 1241) no se conservan más noticias de Pantaleón de Borja que, por tanto, debió de fallecer entre esa fecha y febrero de 1647, año en el que Luisa (de) Ribera aparece por primera vez como su viuda (PP, II, 137). Esta última noticia entra en contradicción con la ofrecida por la *Genealogía*, según la cual Pantaleón de Borja murió ahogado en Huelva en 1678 cuando pertenecía a la compañía de Inés Gallo (G, 69). Pero se trata de una confusión con Antonio de Borja, hijo, cuya muerte documenta en ese año la misma *Genealogía* (G, 136).

⁵⁵ Casos similares de actrices que una vez viudas se vieron obligadas a continuar su actividad esencialmente en los pueblos alrededor de los grandes centros teatrales son, entre otras, los de Leonor (de) Bañuelos, apodada *la Tronga*, Manuela Caro, Josefa María de Jesús, Isabel López, Ana María (de) Díaz, Ana María (de) Cáceres y Jesús, Eugenia Osorio y Ana Coronel.

actriz como profesional en la época. Elementos que se repiten una y otra vez en las carreras de las actrices que protagonizaron el tablado de aquel entonces y que, por tanto, junto a su talento y habilidad en escena, nos permiten diferenciar mejor a estas actrices que realmente brillaron en el “firmamento” teatral de los Siglos de Oro, de las que simplemente lo atravesaron como “estrellas” fugaces.

De los triunfos y aplausos pasajeros, frente a la sólida trayectoria de una profesional de la escena, nos habla Lope en el soneto “Venció una dama cómica a otra que presumía haberla vencido delante de Sus Majestades”:

A breve vida exhalación sujeta,
plaza de estrella presumió atrevida,
y, volando, en aplausos encendida,
risa del aire feneció cometa.

Tú, fénix; tú Leonarda; tú, perfeta
luz de la acción y de los versos vida,
trunfaste ilustre, al firmamento asida,
que por estrella fija te respeta.

Vuelve después de tantas tempestades,
sol del teatro, más hermoso en ellas,
desengaña las altas majestades;

y sepan las que pisan y atropellas
lo que va de mentiras a verdades
que hasta salir el sol fueron estrellas⁵⁶.

⁵⁶ M. G. Profeti, “Que vistió de verdades la mentira: i sonetti di Lope alle attrici”, *Rivista di Letterature moderne e comparate*, XLVIII (1995), pp. 33-46, espec. p. 35.

3.3. Las “prodigiosas mugeres en representacion” del teatro clásico español

Es indudable que entre las mujeres que ocuparon los escenarios españoles en los siglos XVI y XVII hubo algunas que se impusieron por su talento. Se trata de aquellas mujeres que, por parafrasear la expresión utilizada por Cristóbal Suárez de Figueroa, en su *Plaza universal de todas ciencias y artes*, serían mujeres “prodigiosas” en la representación y causarían el asombro de sus contemporáneos. Las alabanzas de estos últimos, estuvieran o no vinculados al mundo teatral, se revelan como uno de los testimonios a tener en cuenta para detectar a esas “prodigiosas mugeres” en particular en la fase inicial de la actividad teatral de carácter profesional, en la que resulta difícil definir la verdadera dimensión de la actriz en cuanto profesional de la escena, porque los datos con los que contamos sobre las actrices (y actores) de la primera época son más escasos. Este problema se agudiza en el caso de la mujer, cuya presencia en escena levanta pasiones o genera condenas, según los que la miran o simplemente juzgan, pero que, en cualquier caso, carecen de un “vocabulario técnico”, para decirlo en palabras de Evangelina Rodríguez Cuadros¹, capaz de definir el quehacer de esos “hombres y mugeres en representacion”. Por ello, no es de extrañar que las apreciaciones iniciales con las que contamos sobre las primeras actrices (y actores) del teatro clásico sean valoraciones muy generales y realizadas más desde una perspectiva moral que profesional, alabando o condenando a una determinada actriz en relación al escándalo, y a las pasiones que levantaba en particular cuando, vestida de hombre, cautivaba la atención del público, cada vez más nutrido, que acudía a verla. Así no es de extrañar que en esa primera época de la actividad teatral hubiera actrices que, mencionadas por ser “prodigiosas mugeres en representacion” por algunos hombres de la época, sin embargo pasaran a la historia sobre todo por sus escándalos en relación con la exhibición y uso de su cuerpo en escena.

Entre los testimonios que celebran a las primeras actrices del teatro clásico como “prodigiosas mugeres en representacion”, recordamos, en primer lugar, el testimonio del propio Suárez de Figueroa², al que se suman los elogios que otros contemporáneos dedican en sus escritos a estas mismas actrices celebradas por Figueroa y a otras activas en el mismo

¹ *La técnica del actor español en el Barroco...*, op. cit., p. 609.

² Recordemos que las actrices elogiadas por este autor fueron Ana de Velasco, Mariana Páez (de Sotomayor), Mariana Ortiz (y de León), Mariana Vaca, Jerónima (de) Salcedo, Juana de Villalba, *Mariflores* [María Flores], Micaela (de) Luján, Ana Muñoz, Josefá Vaca, Jerónima de Burgos, Polonia Pérez, María de los Ángeles y María de Morales (SF, 323v). Incluimos en el Apéndice “La mujer en la compañía”, y precisamente en el Apéndice 2 “Las “prodigiosas mugeres en representacion”, un listado de las principales actrices de las que de manera directa o indirecta tenemos indicios para afirmar que destacaron en el oficio, y que iremos mencionando a lo largo del presente capítulo.

período. Así, por ejemplo, recordamos las alabanzas que Rojas Villandrando dedicaba en su *Viaje entretenido* a la actriz Ana Muñoz celebrándola como buena profesional de las tablas: “que lo que es bueno, y tan bueno, / siempre tiene su quilate” (RV, I, 87). Las mismas apreciaciones generales las encontramos en la *Genealogía*, en la que, por ejemplo, se elogia a Francisca Baltasara, la conocida *Baltasara*, como actriz “muy zelebre en las tablas” (G, 459), mientras que Lope de Vega, al publicar *La viuda valenciana* en la *Parte XIV* de sus comedias (1620), evocaba el estreno de la obra elogiando a Mariana Vaca como una excepcional intérprete: “representóla Mariana Baca, unica en accion y en entender los versos” (TESO). Como Mariana Vaca, muchas de estas primeras actrices, así como las que estuvieron en activo a lo largo del siglo XVII, fueron celebradas por los dramaturgos de la época por la manera de representar algunas de sus piezas teatrales, de las que muy a menudo eran destinatarias principales. Tal fue el caso también de Josefa Vaca, actriz para la que Luis Vélez de Guevara compuso *La Serrana de la Vera* (PM, 474, nº 3096) y Lope de Vega *Las almenas de Toro* (1618)³, y que *el Fénix* igualmente elogiaría como intérprete de otra de sus obras, *La mocedad de Roldán*, recordándola en particular en la dedicatoria a Don Francisco Diego de Zayas por su “gallardo talle en habito de hombre” y por ser “la vnica representante [...] digna desta memoria, por lo que ha honrado las comedias con la gracia de su accion, y la singularidad de su exemplo...” (TESO).

Tal como se evidencia, pues, a medida que avanzan las décadas y llegamos al siglo XVII, las alabanzas a las actrices activas se multiplican, algo que no extraña si pensamos que su número se fue incrementando y muchas de ellas ya se habían hecho famosas en la profesión en los años anteriores. Así, muchas eran elogiadas por su interpretación puntual en determinadas piezas teatrales, como lo fue María (de) Alcaraz, esposa de Cristóbal de León, que Lope celebraría por su participación en el estreno de *La vengadora de las mujeres* con estas palabras: “representóla Leon, e hizo la vengadora Maria de Alcaraz famosamente” (TESO). Otra actriz activa en las primeras décadas del Seiscientos elogiada por su manera de representar fue la conocida como *Papirulico*, que el mismo Lope celebró en una carta de noviembre de 1608 al conde de Saldaña, anunciando al mismo tiempo su fallecimiento: “Muriose Papirulico, hermosa, moza, musica y mujer de la comedia unica” (Ep, III, 8-10). Debía de ser entonces muy joven, como indica el diminutivo y las palabras de Lope.

Entre las demás actrices activas en esas primeras décadas del siglo XVII que *el Fénix* admiró y alabó en sus escritos, no podemos olvidar a la afamada María (de) Riquelme, a quien, en una carta de septiembre de 1633, el dramaturgo aclamaba comparándola con otras

³ “Representola Morales, y hizo la gallarda Iusepa Baca à doña Eluira” (TESO).

renombradas actrices contemporáneas: *Amarilis*, es decir, María de Córdoba, y *la Velera*, es decir, Isabel Hernández. Merece la pena transcribir las palabras del dramaturgo:

Aquí llegó *Amarilis* con vna loa soberbia en su alabança, con que está menos bien rreçiuída que lo estuiera, porque el juiçio del vulgo haborrece que nadie se aplique a sí la gloria, sino que se la rremita a él para que disponga de ella. Reçiuíola Vallejo [Manuel Álvarez Vallejo] con vna comedia del doctor Montalban, que trae el lugar alborotado: efetos de la vmildad, virtud diuinissima, y en todas materias de mucha ynportançia. Es la compania de Vallejo como algunos rostros, que no teniendo faccion perfecta, por la armonia con que todas se juntan, haçen el rrostro hermoso. El cuidado del hombre en los teatros es nunca bisto; tanto, que dos comedias mias de ha ahora treinta años las ha hecho durar a quinze días. Pues, ¿qué diremos de Maria de Riquelme, desasseada, no linda, ni de galas estrabagantes? Cierito que hablo en esto por la boca del vulgo, que ya la pone en el primer lugar con *Amarilis*, y assi, me persuado que la nobedad puede más que la rraçon, pues yo lo he creido, con saber que miento. Es singular en los afecctos, por camino que no imita de nadie, ni aun se podra hallar quien la imite. Esto es haçiendo salba a la Señora Belera, con quien no se entiende comparacion de ausentes; que siempre fue difiçil de medir con la verdad... (Ep, IV, 150-51).

La voz de Lope no fue la única en celebrar a María (de) Riquelme, a María de Córdoba y a Isabel Hernández como grandes protagonistas teatrales de su tiempo. Muchos fueron los que alabaron a la primera de ellas, María (de) Riquelme, entre ellos fray Hortensio Félix Paravicino, que elogió la naturalidad de su representación con la siguiente décima:

María a tal propiedad
vuestra imitación aspira,
que a asilos de la mentira,
corre sangre la verdad,
animosa despreciad
el mas afectado estruendo,
pues con estaros oyendo,
y a otros representando,
parece si estais hablando,
que os está allí sucediendo (Be, 554 nota 123).

Pese a haber permanecido pocos años en la profesión (moriría a los 33 años (AC, 53; G, 373), María (de) Riquelme fue indudablemente una gran actriz, como ratifican las alabanzas que, en la misa de su entierro, recibió como “Fénix de la Representación española, tan única que sólo ella entre los de su tiempo mereció este nombre” (Su, 77-78). Una fama que resistió con los años y se impuso en la memoria, como testimonian las palabras que casi tres décadas después de su fallecimiento le dedicaría Juan Caramuel en su *Primus calamus*:

Pocos años después (*esto es, por los de 1624*) aplaudian los Teatros á la Riquelme, moza hermosa, dotada de una imaginativa tan vehemente, que quando representaba, mudaba con admiracion de todos el color del rostro; porque si el poeta narraba sucesos prosperos y felices, los oia con semblante todo sonroseado; y si algun caso infausto y desdichado, luego se ponía palida; y en este cambiar de afectos era tan unica, que era inimitable (P, II, 109).

Si María (de) Riquelme era una renombrada profesional de la escena, no menos conocida era Isabel Hernández, que Juan Pérez de Montalbán celebraría en su obra *Para todos* como gran intérprete de su auto *Escanderbec*, representado por la actriz “con grande vizarria, espíritu, y acento” (R, 493). Ni menos afamada era María de Córdoba, la conocida *Amarilis*, considerada “insigne representanta” en el recuerdo de la *Genealogía* (G, 475) y en los elogios de Quevedo⁴, y alabada por sus dotes de cantante por otros contemporáneos (CM2, 28) en otras piezas de la época⁵, elogios a los que se sumaban los de Juan de Caramuel que así la recordaba:

Por este mismo tiempo —en 1624 (CM2, 11)— florecio entre las Comediantas La *Amarilis* (asi la llamaban) la qual era prodigiosa en su profesion, recitaba, cantaba, tañia, baylaba, y enfin no hacia cosa que no mereciese publicos aplausos y alabanzas (P, II, 95).

⁴ Que le dedicaría un romance jocoso (recogido en el *Parnaso español*), aunque profundamente admirativo, como indica el mismo título del romance que iba dirigido “A Maria de Cordoba, Farsanta insigne, conocida con el nombre de Amarilis”, véase F. de Quevedo, *Obra Poética*, J. M. Bleca (ed.), Madrid, Castalia, 1969, 3 vols., t. I, pp. 613-14.

⁵ En los supuestos elogios poéticos a las *Rimas* de don Juan de Moncayo y Gurrea, publicadas en 1652, escritos por siete mujeres, aparecen los nombres de tres comediantas: María de Córdoba, Jacinta (María) de Morales y Juana Vázquez. En el panegírico de María de Córdoba que precede a su supuesto soneto, así se alaba su habilidad canora: “Si por la voz el ruseñor es el dulce hechizo de la primavera, ¿qué será de Amarilis la voz?” (CM2, 28). En el entremés *El Licenciado Mochín* es alabada con los siguientes versos: “Canten un tonillo alegre / que cause silencio, que mueva afición / porque si Amarilis canta / los vientos se paran oyendo su voz” (CM2, 11).

Ratifican la importancia de *Amarilis* como “portento del tablado” las numerosas alabanzas que otros contemporáneos le dirigieron, entre ellos, las de muchos dramaturgos que le dedicaron numerosas piezas, celebrándola como gran intérprete de las mismas. Así lo hizo Guillén de Castro, que la elogió en su comedia *Engañarse engañando* a través del diálogo de dos personajes en el que, a la pregunta de la Princesa de Biarne “¿Quién es Amarilis?”, Gonzalo le contesta:

Esa,
es un asombro, ¡Jesús!
Si hace una princesa, tú
no pareces tan princesa.
Pues si afectuosamente
representa, admira, espanta,
altera el pecho, levanta
el cabello: es excelente.
¡Pues si baila!... Es tan compuesto
su modo, que da lugar
a que se pueda templar
lo lascivo con lo honesto.
Para todo es cosa rara;
a todo nacida viene;
es muy bizarrota, tiene
lindo talle, buena cara.
Tiene mucho airoso y grave;
todo galán; nada ajeno...
Lo demás que tiene bueno
Sol lo ignora, Dios lo sabe
y Andrés de la Vega, que es
su marido (CM2, 8-9)⁶.

El propio *Fénix* la homenajeó en el primer acto de su comedia *¡Ay, verdades, que en amor!* a través de la alusión que dos damas hacían de la actriz: “Que bien Amarilis habla / Que bien se viste, y se toca” (TESO; CM2, 11), algo que no sorprende si pensamos que la misma actriz interpretaría una de sus piezas más conocidas, *La ilustre fregona*, como

⁶ Dichas alabanzas revelan también en la portada de un manuscrito de esta misma comedia, conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid, en la que se lee lo siguiente: “Fallo que juro a Dios que yo lloro. La S[eño]ra M[arí]a de Córdoba, famosa representanta” (CM2, 8 nota 20).

recordaba D. Alonso de Castillo Solórzano en su novela *Las harpías en Madrid* (impresa en 1631) elogiando a su vez la interpretación de la actriz en la pieza lopesca⁷. Así, hablando uno de los interlocutores de la obra de cierto sazonado entremés y de su deseo de oírlo, le dice otro:

Fácil es a V. M. cumplir su antojo [...], porque la comedia que con él se hace es del fénix del orbe Lope de Vega Carpio, intitulada *La ilustre fregona*, y es tal, que durará algunos días con lo bien que representa aquel papel la mayor cómica que ahora se conoce, que es *Amarilis*; y así prevendré aposento donde V. M. la pueda ver mañana⁸.

Asimismo era elogiada en otras piezas dramáticas a través de las reflexiones y parlamentos de algunos de los personajes en ellas presentes, como en el entremés de Sebastián de Villaviciosa titulado *La vida holgona* en el que, a través del juramento de un personaje, se celebraban sus dotes histriónicas, junto con las de otras insignes actrices contemporáneas:

Por la capona superior de Antonia [(Manuela) Catalán]⁹,
por las endechas de María Candado,
juntamente la niñez de entrambas.
Por las airosas olas de Amarilis;
por el reposo de Josefa Vaca;
por el brío español de la Falcona [Ana Falcón];

⁷ Sobre esta pieza puede verse ahora M. Presotto, “La tradición textual de *La ilustre fregona* atribuida a Lope de Vega”, “*Estaba en el jardín en flor...*”, *Homenaje a Stefano Arata, Criticón*, 87-88-89 (2003), pp. 697-708.

⁸ A. de Castillo Solórzano, *Las harpías en Madrid*, P. Jauralde Pou (ed.), Madrid, Castalia, 1985, pp. 110-11. Del triunfo de algunas actrices en los escenarios de su tiempo da cuenta también, de hecho, el que llegasen a representar, y a estrenar, piezas de cierto prestigio, fueran éstas autos o piezas cortesanas, y de afamados autores de la época, como lo eran Lope, Calderón o Zorrilla, interpretaciones que, en la mayoría de las veces, como es de esperar, eran premiadas, como sucedió, sólo por citar un ejemplo, en el caso de la propia María (de) Riquelme, premiada por su interpretación en el papel de Casandra en *El castigo sin venganza* de Lope (R, 376-77, 574). Entre las actrices que a lo largo del Seiscientos fueron destinatarias de piezas de dramaturgos de relevancia recordamos a María López (Sustaete) para quien Calderón escribió el entremés *El sacristán mujer* (PM, 453-54, n° 2974); la actriz Francisca (de) Paula (Agustín), para la cual Benavente escribió dos jácara, una cantada y titulada *Jácara que cantó en la compañía de Bartolomé Romero Francisca Paula* (Be, 305, 508), y la otra titulada *Doña Isabel, la ladrona que azotaron y cortaron las orejas en Madrid* (Be, 288, 508), mientras que diferentes fueron las piezas, y papeles, que se escribieron para Manuela (de) Escamilla ya desde pequeña, una vez especializada en la representación de los Juan Ranillas, entre ellas, el entremés de Jerónimo de Cáncer titulado *Juan Ranillas*, C. Buezo, “El niño en el teatro cómico breve del siglo XVII”, art. cit., p. 100.

⁹ Muchos son también los elogios dirigidos en la época a esta actriz. Entre ellos los de Juan Pérez de Montalbán que en su obra *Para todos* (1632) afirmaba que la actriz, “única en todo”, representó “con grande acierto” su *No hay vida como la honra* (Be, 536). Asimismo, la celebraba años más tarde Marco Antonio Ortí en su *Siglo cuarto de la conquista de Valencia*, obra en la que alabando calurosamente la representación que en 1638 se hizo de *El gusto y disgusto no más que imaginación* de Calderón, elogiaba la “bizarria, donayre y gala” de Antonia (Manuela) Catalán en su papel (Be, 535).

por la amable dulzura de Manuela [Enríquez];
por la celeste voz de Isabel Ana (Be, 494-95).

Con estos versos, pues, se evidenciaban las habilidades histriónicas en las que era conocida cada una de las actrices en ellos mencionadas. Así, como bien explica Rodríguez Cuadros, con la referencia a la *capona* se ensalzaba la habilidad de Antonia (Manuela) Catalán en distinguirse en este “célebre y bullicioso baile también llamado *mariona*”; las *endechas* remitían probablemente al elocuente modo de recitación de María (de) Candado en términos trágicos o fúnebres (ya que con *endecha* se alude, según apunta la misma investigadora, a la composición poética entre sentimental y fúnebre, y con *endechadera*, a la mujer que lloraba y glosaba a los difuntos). *Reposo y brío* sostenían una referencia kinésica clara y característica de las interpretaciones de Josepa Vaca y de *la Falcona*; *la amable dulzura* y *celeste voz* aludían seguramente a las habilidades canoras de sus intérpretes, mientras que las *airosas olas* de *Amarilis* probablemente hacían referencia al modo especial de la actriz de pronunciar la exclamación *¡Hola!* muy frecuente en las comedias de la época¹⁰.

Las alabanzas de los contemporáneos no sólo se revelan imprescindibles para conocer cuáles fueron las actrices que destacaron en la profesión en la fase inicial de la actividad teatral de carácter profesional, sino que lo continúan siendo en las décadas siguientes y hasta ya entrado el siglo XVII. De hecho, es en este último período cuando más copiosos se hacen los datos de carácter profesional con los que contamos sobre las actrices (y actores), que, como sabemos, aumentan decisivamente a partir de la tercera década del Seiscientos, fecha de la fundación de la Cofradía de la Novena, momento a partir del cual tenemos un registro, aunque incompleto, de actores y actrices que nos permite, además de los testimonios de los contemporáneos, conocer, aunque sea fragmentariamente, sus trayectorias. A partir de la tercera década del siglo XVII, pues, la pertenencia profesional al oficio y al gremio es más fácil de constatar y se puede medir a través de las huellas, aunque sean muchas veces débiles o parciales, que su trabajo en escena nos va dejando, trabajo que, a medida que avanza el siglo XVII se ve sometido a una creciente especialización, como hemos tratado de mostrar.

Parece casi natural que los comentarios de los contemporáneos reflejen esta paulatina especialización del trabajo actoral y conforme avanza el siglo XVII se acerquen al fenómeno teatral de forma más analítica, juzgando la profesionalidad y el valor de la actriz (y actor), en escena, ya no sólo a través de juicios generales sobre su manera de representar y destacar en

¹⁰ E. Rodríguez Cuadros, *La técnica del actor español en el Barroco...*, op. cit., p. 610.

escena, sino también considerando los papeles que desempeña y el éxito que alcanza en su ejecución.

Sin lugar a dudas, una de las voces que más eco tuvo entre los contemporáneos de aquel entonces fue la del autor de la *Genealogía*, por ser la de un hombre próximo a dicha actividad y a la vida de muchos de sus protagonistas, actrices (y actores) a las que, en ocasiones, conoció personalmente y, la mayoría de las veces, indirectamente (a través de los datos recogidos en los archivos de la Cofradía). Junto a las alabanzas generales que introduce la *Genealogía* referidas a las actrices activas en la profesión ya entrado el siglo XVII, como la que celebraba a Antonia Infanta como actriz “muy zelevrada en la[s] tablas” (G, 424) o a María Calderón como “zelebre representanta” (G, 499), o las que las alababan por distinguirse en la interpretación de determinados papeles y personajes, como en el caso de Micaela Fernández (Bravo) que “fue muy zelevrada en el traxe de hombre” (G, 471), o en la interpretación de determinadas piezas, como Francisca (de) López (Sustaete), que “hizo damas en Madrid con grande aplauso y en particular ella y su cuñado Geronimo de Heredia hicieron la comedia *La niña de Gomez [Arias]* qual otros ningunos no llegaron a la representacion de los dos” (G, 393), también encontramos apreciaciones que de forma más o menos sintética celebran a estas actrices a través de la mención del papel en que destacaban, del éxito adquirido en su ejecución, así como de las habilidades histriónicas que poseían. Tenemos constancia, por ejemplo, de que María (de) Quiñones (Núñez Vela) “fue zelebre representanta en la parte de [primeras] damas” (G, 475), así como lo fue Josefa (de) Morales, que “hizo [primeras] damas en Madrid con grande sequito” (G, 461), y María de Prado, que “hizo [primeras] damas y segundas y fue sumamente alauada por su representacion” (G, 407), papel, el de segunda, en que igualmente se distinguió María (de) Aguado (G, 229). Bernarda Manuela, *la Grifona*, fue, en cambio, “celebre musica en las tablas y se mantubo siempre haziendo segundas damas, en cuya parte ganó mucho credito y aplauso” (G, 427), mientras que Francisca (de) Bezón “hizo primero terceras damas con grande aplauso [...]. Luego hizo [primeras] damas y en ellas fue celebrada...” (G, 457), como también lo fue Manuela (de) Escamilla, la cual, como Teresa de Robles (G, 495) y Josefa de San Miguel (G, 391), era claramente destacada como posesora de “auilidades” musicales (G, 421), las mismas que debía tener Bernarda Ramírez (G, 428), que, como las anteriores actrices, destacó en terceras damas, así como lo hizo Jerónima de Olmedo, que sobresalió también como “segundas en cuia parte fue aplaudida” (G, 460). Fue “excelente musica” Luisa (de) (la) Cruz (G, 423) y Mariana de Borja (G, 475), María (de los) Santos (G, 474), Sebastiana Fernández (G, 494), así como destacaron en este papel Josefa de San Román (G, 464), Luisa

Romero (G, 470), Juana Roldán (G, 465), Ignacia Antonia de Morales (G, 438), Ángela de León (San Román) (G, 427) y Manuela (de) Labaña, que sobresalía en el papel musical respecto a sus contemporáneas, siendo considerada “la mexor que ai oy en las tablas” (G, 501).

Junto con el autor de la *Genealogía*, otros fueron los contemporáneos que con sus escritos se hicieron eco de la importancia de algunas actrices de la época celebrándolas a través de la mención del papel en que destacaban y del éxito que como especialistas de las tablas cosechaban. Así lo hizo, entre otros, Luis Quiñones de Benavente, que en sus numerosas piezas breves elogió, por ejemplo, como afamadas terceras damas a las actrices Josefa Román y Antonia Infanta, como en la *Loa con que empezó Tomás Fernández en la Corte* a través de los versos pronunciados por la actriz Isabel de Castro:

Yo soy, o gran Coliseo,
quien el Verano passado
mereció vuestra atencion,
aunque por sucessos varios
la gozè solos dos dias,
que ya tendreis oluidados,
fauorecedme de nueuo,
ya que el ardiente Verano,
quando no ay de quien se cobre,
el patio, que a nadie oluida,
[...]
Me dexò por escondida,
o me perdonò por pobre.
[...]
Que sentirè oyendo esto,
yo, que las terceras hago,
quando Antonia [Infanta] es vn portento
y Iosepha [Román] es vn milagro?
a vuestros pies humillada
me acojo: porque sitiada
de las dos: si luzir quiero (TESO).

Asimismo elogiaba la habilidad de Josefa Román y de otra tercera dama, Rufina García, como cantoras de jácaras. Así, en la *Primera jácara que se cantó en la compañía de*

Bartolomé Romero, María (de) Valcázar (Astorga) aludía con estos versos, ya citados anteriormente, a su talento:

Miren, pues, qué Rufinica
o qué Jusepa Román,
sino una voz baratillo
como picote de a real (Be, 350, 534).

Y en la *Jácara que se cantó en la compañía de Ortegón* la misma Rufina García, que intervenía en la pieza, ante la insistencia de los mosqueteros que “piden [...] jacara” salía al escenario celebrando a Josefa Román:

Sin saber si la cantamos,
por jácara voces dan,
¡Pese a sus hígados dellos!
¿No hay más de jacarear?
¿No hay más de tener la gracia
de Josefita, y no hay
más de daros como ella
jácara en arpón? (Be, 328).

Los propios dramaturgos, en ocasiones, celebraban el talento de algunas actrices asignando a los personajes que éstas interpretaban versos que hacían alusión a sus habilidades teatrales. Así, en la *Loa con que empezó Tomás Fernández en la Corte* antes citada, la propia Rufina se refería con estos versos a su habilidad en cantar jácaras:

Mis señores Cortesanos,
yo soy cierta sabandija,
que estando todos gritando
por jácara, les canté
una que valió por cuatro.
Si no tienen vuessastedes,
quien se la cante a lo brabo,
no lloren, que aquí estoy yo,
toquen la diestra, seamos
camaradas. Y si alguno,
de quién soy está olvidado,

Rufina, la de Ortegón,
es la que os besa las manos (Be, 329, 541-42).

O se referían, en las mismas piezas, al éxito que habían obtenido actuando en algunos teatros, como lo haría María de Heredia en 1638, fecha en la que intervino como primera dama en el estreno madrileño de la *Loa con que empezaron Rueda y Ascanio* de Benavente, en la que aludía al éxito obtenido en el Patio de las Arcas de Lisboa por ella, su esposo, Juan Jerónimo de Heredia, y su compañero Damián Arias de Peñafiel:

Respondo a los dos Autores
con licencia de mi dueño,
si porque Pedro Manuel,
ha sido Autor no ay remedio,
que baxe su autoridad
vn punto: a fuerça de premios
Heredia, y yo, que en Lisboa,
lo hemos sido tan aceptos,
que en ocupando el teatro,
Arias compañero nuestro,
y otros sin mi (porque yo,
venia a ser lo de menos)
se desclauauan las tablas,
se desquiciauan los techos,
gemian todos los bancos,
cruxian los aposentos,
y el cobrador no podia
abarcar tanto dinero,
que razon aurà que obligue,
ni que interes podrá serlo,
para que entre en compañía,
quien viene a hazerla de nueuo? (TESO).

Además de las apreciaciones de los contemporáneos, que miraban y juzgaban el quehacer de los actores en escena desde más allá del escenario, hay otro indicio que puede servirnos para distinguir a los profesionales relevantes en la época, de aquellos que no lo eran. Nos referimos a los apodos. Como es sabido, son muchos los casos en la época de

actores y actrices homónimos que a veces se distinguen por el apodo que alude a la diferencia entre un excelente representante (*el Bueno*) frente a uno mediocre (*el Malo*). En otras ocasiones el apodo evoca una cualidad bien física o moral, bien profesional¹¹. Entre los 300 sobrenombres de los que se ha dejado constancia en la documentación de la época referidos a actores, muchos servían para distinguir a dos o más actores homónimos activos en el oficio en el mismo período, pero había otros que eran utilizados para referirse también a su manera de representar, a sus éxitos o fracasos como profesionales de las tablas en general o como intérpretes de determinados personajes en particular. Así, cada compañía, y en particular las de la fase inicial de la actividad teatral, podía tener un *Brillante*, un *Divino*¹², un actor *Bueno* y un actor *Malo*. De manera que no sorprende saber, por ejemplo, que el actor Germán Pérez fue apodado *el Bueno* “quizas porque”, según se apunta en la *Genealogía*, “abria en su tiempo otro de y igual nombre y apellido que no sería tan bueno representante” (G, 122). Asimismo pensamos que debieron de distinguirse en el arte de representar el actor Luis de Vergara (M1, 212) o el actor Sancho (Sánchez), ambos apodados *el Bueno* (SV1, 59-60), mientras que, por el contrario, no debieron de lucir en escena aquellos que recibieron el apodo *la Mala* o *el Malo*, como, de hecho, no se distinguió en las tablas la actriz María de Quiñones, *la Mala* (G, 510), así denominada para diferenciarla de su homónima, la famosa María (de) Quiñones (Núñez Vela), que era “ynsigne y zelebrada” actriz (G, 510). Como tampoco destacó el actor Angulo apodado *el Malo* para igualmente diferenciarlo de su homónimo, el actor Juan Bautista de Angulo, que, en cambio, sí destacaba en el arte teatral, siendo considerado por el mismo Cervantes “el mas gracioso que entonces tuvieron, y ahora tienen las Comedias” (P, II, 25)¹³, igual que las hermanas Ana, Micaela y Feliciano de Andrade, conocidas como *las Tres Gracias* por “las muchas [gracias] que tenían en el cantar y representar” (P, II, 20).

¹¹ Para un estudio más detallado de los mecanismos de transmisión de los apodos entre los actores de la época, así como los de acuñación de algunos de ellos, remito a mi artículo ya citado “Los apodos de los actores del Siglo de Oro: procedimientos de transmisión”, *Scriptura*, 17 (2002), pp. 293-318, en que se adjunta, además, un Apéndice (pp. 309-18) en el que se recogen los apodos de los actores y actrices de la época junto a su correspondiente nombre de pila y apellido.

¹² Alonso de Morales era apodado *el Divino* “por el ingenio y por la representación”, según explicaba Andrés de Caramonte en su *Letanía Moral* (Sevilla, 1612), explicación que, por tanto, se podría aplicar a todos los actores y actrices que en la época llevaron ese mismo sobrenombre. Sin embargo, según Pellicer, Antonia Granados, conocida como *la Divina Antandra*, era apodada así “por sus prendas teatrales y por su hermosura” (P, II, 115), explicación con la que no coincidimos, ya que creemos que el apodo de la actriz estaba relacionado más con su manera de representar. Esto sugiere el término *Divina*, mientras que *Antandra* sería una distorsión del nombre de pila.

¹³ Entre los apodos que reflejaban los papeles de las actrices en escena y en el seno de las compañías, recordamos también los de *la Bailarina*, con el que se conocía a la actriz Antonia de Santiago, *la Música*, con el que se identificaba probablemente a Luisa (de) Ribera y *la Cornetilla*, apodo de la actriz Juana (de) Salas.

La función identificadora de la que gozaba el apodo en los Siglos de Oro hacía que pudiese llegar a ser adoptado en lugar del nombre propio, como podía ocurrir con actores cuyo apodo era el nombre del personaje en cuya interpretación habían destacado y que pasaba a sustituir el nombre propio. Seguramente el apodo más célebre entre los de este tipo es el de *Juan Rana*, con el que se identificaba a su intérprete más afamado, el actor Cosme Pérez. Entre los actores italianos que en el mismo período pisaron los escenarios españoles merece recordarse el seudónimo de *Juan Ganassa*, con el que se conocía al actor Alberto Naselli por su interpretación del personaje de *Zan Ganassa* (SAGG, 478), así como conocidos eran los de *Stefanello Bottarga*, seudónimo del actor y autor Abagaro Fiescobaldi (GG, 365-66), y el de *Ortensia*, nombre artístico adoptado por la esposa de *Ganassa*, la también conocida actriz Barbara Flaminia (OC, 125). Todos ellos tenían que ver con los nombres de los personajes que los habían hecho populares.

La fuerza de estos apodos fue tan grande en el caso de actores como *Juan Rana* (Cosme Pérez) que aquellos actores que se distinguieron con el tiempo en la interpretación del mismo personaje lo adoptaron también como apodo. Es el caso de Domingo Canejil, apodado *Ranilla* “porque dezia que ni Juan Rana auia llegado a su grande auilidad” (G, 171), sin olvidar el caso de Manuela (de) Escamilla, que desde niña representó los *Juan Ranillas* (G, 148, 562). Muchos fueron, por tanto, las actrices (y actores) cuyo apodo provenía de su buena interpretación de determinados papeles o personajes dramáticos. Entre ellos, merece recordarse a la actriz María Jacinta, apodada *la Bolichera* por el papel de la tercera dama, llamada *la Bolichera*, que hizo en la comedia *El garrote más bien dado* (G, 417), o el caso de la célebre Ángela Rogel, conocida como *la Dido*, la cual en palabras de Pellicer,

...como era tan diestra y entendida Comedianta, supo desempeñar con tal perfeccion el papel de la Reyna Viuda de Cartago Doña Dido, muger interina del troyano Eneas, en la Tragedia que de estos dos amantes compuso el celebre capitan D. Guillem de Castro, que de ahi le quedó el sobrenombre de *Dido* (P, II, 25)¹⁴.

¹⁴ Otros apodos se forjaron en relación a la interpretación de determinados personajes y papeles, como el de *Alcaparrilla*, con el que se conocía al actor Pedro Antonio de Castro por un entremés en que actuó (G, 305), el de *Mudarra*, apodo del actor Pedro Manuel de Castilla, así conocido por haber representado con gran éxito la comedia *El rayo de Andalucía* de Cubillo de Aragón, en la que hizo el papel principal (G, 238), mientras que Francisco Fuentes era apodado *Monguía* por su actuación como vejete en la comedia *Santo y sastrero* de Tirso de Molina (G, 178). Es asimismo probable que los motes *la Turca*, *el Indiano* y *el Bárbaro* se aplicaron respectivamente a la actriz Antonia Serrato (G, 426) y a los actores Pedro Félix Salazar (G, 261) y Raimundo López (G, 108, 246), como consecuencia de su representación de los dichos personajes. Los apodos *Lamparilla*, *Asaderilla*, *Tomillo*, *Pestecilla*, *Calancilla*, *Plumilla*, *Quinolilla*, *Carabinillas* y *Burguillos* probablemente están relacionados también con la interpretación de algún personaje, seguramente el del gracioso de algunos entremeses representados en aquel entonces. De hecho, Shergold y Varey, al recoger una noticia del actor Ródenas, explican que este actor tenía por otro nombre “el de *Lanparilla*, gracioso” (SV1, 59-60). Sugieren la interpretación de papeles, entre otros, los apodos *la Pastora*, *la Soberana*, *el Padre Eterno*, así

Otro indicador del valor de una actriz en el oficio teatral era su capacidad de mantenerse, durante un período de tiempo prolongado, en la ejecución del papel que constituía su especialidad dramática. Esto a su vez era indicio de que poseía determinadas habilidades teatrales que no se modificaban con el paso del tiempo y que convertían a cualquier “dama”, es decir, a cualquier actriz especializada en alguno de los papeles de dama, y no sólo a las activas en los primeros y terceros papeles, en meritoria especialista de las tablas. En este sentido sabemos que fueron grandes especialistas de la escena, entre otras, Josefa Laura y María (de) Cisneros, que se impusieron en las tablas en el papel de segunda dama, Manuela de la Cueva y Francisca de la Cuesta que sobresalieron en el de cuarta y María de Anaya y Gabriela Velarde en el de quintas.

Si del valor de una actriz en escena es muestra el tiempo prolongado en que actuaba en su especialidad dramática, dicho valor se evidenciaba aún más en aquellos casos en los que el papel desempeñado por la actriz, ya entrada en años, era el de primera dama, papel al que correspondía la interpretación de personajes de dama joven. Pero la juventud, de hecho, como se ha visto en las páginas anteriores, no era requisito indispensable para desempeñar dichos papeles de damas si la habilidad de la actriz que los interpretaba año tras año quedaba invariada en el tiempo.

La importancia del papel desempeñado, la manera de representarlo y el período de ejecutarlo en escena se fijan, pues, como algunos de los criterios para evaluar la importancia de la actriz (y actor) como profesional de la escena del Seiscientos, criterios a los que se añade, a finales del siglo, otro elemento indicativo del valor de una profesional de la época: el que una actriz representara en calidad de “sobresaliente”. Una función, la de sobresaliente, que se convierte en indicador de la importancia de una actriz como especialista de la época, si entendemos esta función en la acepción con la que más a menudo se manifiesta en los últimos años del Seiscientos, es decir, como el papel extraordinario y, por tanto puntual, que como fuerza adicional de lucimiento algunas afamadas especialistas de la escena desempeñaron en el marco de determinadas representaciones y festejos, las de los autos sacramentales con motivo del Corpus madrileño y las de las piezas teatrales representadas en la Corte ante Sus Majestades con ocasión de la celebración de acontecimientos extraordinarios. La presencia de las sobresalientes y, por tanto, de actrices meritorias en el ámbito de estos festejos y representaciones es la manifestación tardía de una política teatral operada por los miembros de la Junta del Corpus y de la Ciudad de Madrid, que ya desde comienzos del siglo XVII tiende a la formación de una *élite* entre los profesionales de las

como los apodos de *Agramante*, *Mahoma*, *Frasquito* y *Chico Baturri*. Para más detalles, véase mi artículo, “Los apodos de los actores del Siglo de Oro: procedimientos de transmisión”, art. cit., espec. pp. 301 y ss.

tablas y que, por tanto, asigna a un reducido grupo de actores y *autores* de calidad la puesta en escena de las representaciones teatrales del Corpus y de la Corte.

Aunque este fenómeno se hace más evidente desde mediados del XVII, es decir, cuando más abundantes se hacen los datos sobre actores y *autores*, lo que permite documentar de forma más sistemática este fenómeno¹⁵, sin embargo, como decíamos, el reclutamiento de actores y *autores* de fama para la representación de dichas piezas es un fenómeno mucho más antiguo, que se registra en la práctica escénica ya en épocas anteriores y que de alguna forma está implícito en la importancia misma de los festejos (Corpus y Corte) en cuyo marco dichas representaciones eran ofrecidas. No hay que olvidar, de hecho, que desde el momento en que la actividad teatral se consolidó, la representación de los autos madrileños era confiada a dos de las mejores compañías de título en circulación, cuyos *autores* y miembros eran seleccionados por las autoridades encargadas. Además, el hecho de que unas determinadas compañías y actores fuesen preferidas para las representaciones del Corpus y que la calidad de la mejor entre las dos agrupaciones fuese premiada con la joya constituyó, sobre todo en esa primera época de la actividad teatral, uno de los factores diferenciadores entre estos primeros profesionales de la escena. La participación en las representaciones del Corpus madrileño, así como la participación en las representaciones palaciegas, generó, pues, tanto entre los *autores* cuyas compañías eran elegidas como entre los actores a ellas vinculadas, una *élite* que, en el caso de los actores, se vio favorecida notablemente por el mecanismo por el que éstos eran reclutados, sobre todo en los casos en los que eran preferidos por la Villa y los Comisarios de la fiesta (F, V, 13). De hecho, desde la primera época del teatro, según apunta el propio Oehrlein, la Ciudad de Madrid se aseguraba un derecho de intervención sobre la elección de los *autores* de comedias y en la contratación del personal que representaría las fiestas del Corpus. Podía introducir en una compañía a determinados actores, a los que obligaba a permanecer en Madrid para formar las compañías, así como poner reparos a algunos de los que ya formaban parte de las compañías seleccionadas, consiguiendo que fueran excluidos de la representación de los autos¹⁶. Aunque no debe descartarse la posibilidad de que en la elección del pequeño grupo de actores del Corpus intervinieran tanto los intereses personales como las influencias de los

¹⁵ El propio Oehrlein señala cómo a partir de esta época se puede determinar, casi sin lagunas, qué formaciones actuaron cada año en Madrid, *El actor en el teatro español del Siglo de Oro, op. cit.*, pp. 113 y ss.

¹⁶ *Ibidem*, pp. 108-09. Esta práctica intervencionista se daba también en otras ciudades del país desde fechas tempranas. Por ejemplo, tenemos constancia de que el 31 de julio de 1591 el “maestro de hacer comedias” Juan de Ribas firmaba una escritura de concierto por la que se comprometía a representar con su compañía dos autos para la fiesta del Corpus de 1592 en Burgos y en los lugares que la Ciudad le indicara. Juan de Ribas se obligaba a estar en Burgos con su compañía quince días antes del día del Corpus y a sustituir a aquellos actores de su agrupación que la Ciudad creyera oportuno reemplazar (MG1, 147).

autores y comisarios del Corpus y de la Villa, en la mayoría de los casos se trataba de profesionales de reconocida habilidad, algo que no sorprende si consideramos, como bien hizo Oehrlein, y tal como hemos apuntado, que las representaciones en las que dichos actores tomaban parte eran representaciones de suma importancia desde de un punto social y religioso, ya que a través de los autos la Ciudad, sede de la Corte y de la Capital, se lucía y lucía su poder, y la Iglesia propagaba su mensaje evangelizador, lo que obligaba, naturalmente, a que los comisarios del Corpus evitaran exponerse a cualquier tipo de riesgo¹⁷.

A pesar de que dicha intervención resultaba muy a menudo ventajosa para los propios *autores*, ya que con la ayuda de las autoridades del Corpus podían atraer más fácilmente buenos actores para la formación de su agrupación, también es cierto que el control y las decisiones de las autoridades a veces se revelaban negativas para el mismo *autor*, el cual, ya con la compañía completa y preparada para la representación de los autos, inesperadamente se veía obligado a no contar con determinados actores. Un ejemplo significativo de esta última situación se documenta a comienzos del Seiscientos, en 1614, fecha en la que Baltasar de Pinedo, uno de los dos *autores* encargados de representar el Corpus madrileño de ese año (SV1, 27-29), se lamentaba ante el Consejo de que los comisarios le hubieran ordenado excluir de su compañía a dos de sus actrices, las cuales, según afirmaba el *autor*, “tenían ya sus papeles sauidos para las fiestas del Santísimo Sacramento desta uilla”, motivo por el que se vio obligado a buscar a otras dos actrices que las sustituyesen, aunque fuese “para solo aquel dia de que me es forçoso sustentallas y darlas salarios exçesiuos como se los doy” y a solicitar alguna ayuda de costa (SV1, 27). Por orden del 14 de mayo de ese mismo año, sabemos que el Ayuntamiento de Madrid mandaba “que a Baltasar de Pinedo autor de comedias se le den duçientos ducados de ayuda de costa para ayudar al gasto y daño” que se le había causado con la exclusión de su compañía de las actrices María de los Ángeles y Mariana de Herbias. El decreto daba constancia, además, del gran perjuicio que la ausencia de las dos actrices había causado a la compañía de Pinedo, lo que justificaba la ayuda otorgada al *autor*¹⁸:

¹⁷ J. Oehrlein, *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, op. cit., p. 112.

¹⁸ La orden fue ratificada por el Consejo Real el 21 de mayo de ese mismo 1614. En otras ocasiones los *autores* encargados de representar el Corpus madrileño pedían a las autoridades encargadas una ayuda que recompensara las pérdidas que les había ocasionado su permanencia prolongada en la capital, impidiéndoles ir a representar en los demás lugares con los que se habían obligado. Es lo que sucedió en 1671 a Antonio de Escamilla y Félix Pascual, a cuyo cargo había estado la festividad del Corpus de Madrid de ese año, por lo que permanecieron en la ciudad más tiempo del debido. Esta permanencia prolongada en la ciudad desde el domingo después del Corpus hasta el viernes siguiente les legitimó a presentar una petición por la que reclamaban a la Villa de Madrid alguna recompensa por cada día que no habían representado durante las octavas. A pesar de este informe, nada les fue concedido, motivo por el que Antonio de Escamilla se vio

para ayudar al gasto y daño, que se le a seguido por auer mandado a Maria de los Angeles y Mariana de Erbias no representen en su compañía y auersela deshecho, y auer de hacerla aora de nuebo para la fiesta del Santisimo Sacramento que tiene a su cargo; y la gran perdida que se le sigue por no representar todos estos dias por esta causa... (SV1, 27).

El mismo Lope recogió este suceso en una carta a su mecenas de principios de abril de ese año, en la que refería que una de las actrices excluidas de la agrupación de Pinedo, la actriz María de los Ángeles, había sido sustituida en su papel por Isabel Ana, actriz que en esa misma fecha formaba parte de la compañía de Pedro de Valdés, con cuya agrupación se había comprometido a representar el Corpus de Toledo de ese año (SR, 183-84). En su carta Lope no sólo explicaba cómo se había realizado la sustitución entre las dos actrices, sino también las razones que estaban en la base de la misma:

Aca los han alborotado dos alguaciles, que por los defetos de Maria de los Angeles se lleban a Isabel Ana para Pinedo; toda la historia es notable, pero mucho más el tal marido, que enseñó aqui dos mil y quinientos escudos de oro y otros tantos en joyas; huyóse en viendo los alguaciles; alla dizen que estan esas señoras damas recogidas; bien aya Vex.^a, que assi conserua su grandeza y prudenzia tan lexos de sujetos picaros, pues lo fue tanto Maria de los Angeles, que se crió aqui en el Rastro desta ciudad entre las mondongeras, y aora es buena para las sabanas y pecho de tan grandes señores en un lugar como Madrid, donde creo que no faltan mugeres (Ep, III, 146).

En el caso de Pinedo, la sustitución de las actrices de su compañía se hacía necesaria no sólo porque era impuesta desde lo alto (Consejo), sino por la importancia religiosa y social de las fiestas en las que dichas representaciones se enmarcaban, lo que probablemente justificaba la intervención del mismo Consejo y su decisión de expulsar a las dos actrices, cuya presencia —por lo menos de una de ellas—, si damos fe al testimonio de Lope, podía no ser apropiada para la ejemplaridad exigida en la representación del Corpus.

A medida que avanza el siglo XVII, la Villa a través de los Comisarios del Corpus continuó interviniendo en las decisiones de los *autores* en relación a la formación de las

obligado a dirigirse directamente al Consejo Real explicando los perjuicios que tanto su compañía como la de Félix Pascual había sufrido por quedarse en Madrid seis días más de lo establecido para realizar las representaciones “a los Consejos y Villa” y pidiendo que el Consejo autorizara una ayuda de costa de 100 ducados por cada uno de los dichos seis días. En febrero de 1672 la Villa de Madrid acordó darles dicha recompensa (SV5, 229-31).

agrupaciones encargadas de representar el Corpus, lo que a su vez determinó que se reclutara casi siempre a determinados actores (y *autores*) para la celebración de dichas fiestas, es decir, los de reconocida calidad, los cuales, por tanto, se convirtieron en piezas estables de las representaciones del Corpus madrileño y a la vez en piezas estables de las representaciones que se ofrecían en Palacio y que convertían a Madrid en la capital del teatro de la época. Y, de hecho, no hay que olvidar que desde que la Corte se trasladó definitivamente a esta ciudad en 1605 empezó una época de gran actividad teatral tanto en la capital como en los palacios de El Pardo, El Escorial y la Zarzuela, lo que revela la gran importancia que a partir de ese período tuvo el teatro como diversión palaciega y que aumentó de manera decisiva en los años cuarenta del siglo, cuando la construcción del teatro del Buen Retiro (Coliseo) y la renovación del Salón Dorado del Alcázar dieron comienzo a una época de entretenimientos teatrales de gran espectáculo que otorgó al teatro de Corte un lugar central en la vida teatral de aquel entonces (F, I, 16 38).

Sólo si tenemos en cuenta los mecanismos por los que eran reclutados los *autores* y actores elegidos para la representación de los autos y de las piezas realizadas en la Corte, es posible entender cómo desde mediados del siglo XVII la presencia de algunos actores y actrices de la época se repite año tras año en la ejecución de dichas representaciones y festejos, en los que participaban esencialmente por su calidad como profesionales y especialistas de la escena. La demanda de actores que generaba la capital fue consolidando ya hacia fines del XVII y principios del XVIII la estabilidad de algunas compañías que pudieron ejercer como tales reduciendo su carácter itinerante, y trabajando vinculadas a la capital y a las fiestas de las localidades cercanas. Por eso el autor de la *Genealogía* se refiere a algunos actores de ese período como pertenecientes a las “compañías de Madrid”¹⁹, lo que da muestra de esa creciente estabilidad de algunas agrupaciones, probablemente las mejores. En ese proceso de estabilización, probablemente fue fundamental la existencia de la Corte como centro de demanda. Pero retomando el hilo de nuestra exposición, si el papel desempeñado y la fama alcanzada en ejecutarlo son indicio del valor e importancia de la actriz (y actor) del XVII como profesional y especialista de la escena, también es indicio de ello el hecho mismo de que fuera llamada a actuar con frecuencia en determinados festejos, como lo eran los autos sacramentales y las piezas celebradas en Madrid y en la Corte. Dicha participación representa un claro indicio del valor de cotización de las actrices que

¹⁹ Es el caso, entre otros, de Manuel de Labaña y Antonia del Pozo, *la Patata* que se documentan trabajando en dichas compañías alrededor de 1670 (G, 22, 4237), así como María de Anaya en 1677 (G, 474), Damián Polop después de 1682 (G, 141), Bartolomé de Robles en 1700 (G, 255), Alonso de Molina desde ese mismo año hasta 1707 (G, 158), y Josefa de Cisneros y Paula María de Rojas en 1713 (G, 500, 493).

desarrollaron su actividad esencialmente ya bien entrado el siglo XVII, es decir, cuando los acontecimientos teatrales vinculados al Corpus y sobre todo a la Corte se convierten en una constante de la actividad teatral de la capital y se recluta por ello a un reducido número de actores para representarlos, cuya actividad es, por tanto, más fácil de perseguir. Asimismo, constituye un elemento que hay que tener en cuenta en el caso de las primeras actrices del teatro clásico para valorar su prestigio y valor profesional, los premios y gratificaciones que recibían algunas de ellas por sus actuaciones, especialmente en el marco del Corpus. Así, no es casualidad que entre las actrices que protagonizaron estos importantes escenarios se repitan con cierta frecuencia los nombres de aquéllas que, por otras fuentes, sabemos que destacaron en la profesión; su presencia en dichos festejos en ocasiones se ve justificada por el hecho de que formaban parte de la compañía de su esposo, cuya agrupación había sido elegida para tomar parte en ellos, pero por otra parte, la gratificación que las mismas actrices recibían por su actuación o la explícita solicitud que de su presencia se hacía por parte de los organizadores habla a favor de su importancia como profesionales de las tablas.

Entre las primeras actrices que en este sentido podemos citar recordamos a Ana Muñoz, actriz que participó en el Corpus de Valladolid como miembro de la agrupación conyugal en 1602, recibiendo un premio por la loa que representó (AC, 55-56)²⁰. Otro caso significativo es el de Mariana Vaca, actriz que tomó parte en varias ocasiones en el Corpus de Toledo (SR, 21, 31-32), y cuya presencia en 1600 es específicamente requerida junto a la de otros actores de renombre, como pone de manifiesto un documento fechado en Toledo en febrero de ese año por el que el licenciado Matías de Porres obligaba a su padre, el *autor* Gaspar de Porres, a representar en la ciudad en las cercanas fiestas del Corpus con toda su compañía, especificándose la necesaria presencia en ellas de Mariana Vaca para entremeses y de Ana Martínez para la música (SR, 44-45). Esta última actriz citada en el documento no era ni más ni menos que la afamada Francisca Baltasara, conocida como *la Baltasara*²¹, cuya importancia en la profesión se ve confirmada dos años más tarde, en 1603, cuando junto con su hermano Alonso Martínez y como miembro de la agrupación de Baltasar de Pinedo participó en la representación de los autos del Corpus sevillano. Para su participación en

²⁰ Así lo constatamos en un documento de junio de ese año: “Abiendo visto lo pedido por niculás de los rrios y Antonio de Villegas, autores de comedias, que se adjudiquen los premios prometidos en la fiesta del corpus deste año, visto por los dichos señores, tratado y conferido sobre ello, adjudicaron las dichas joyas de esta manera: el premio de la loa se dé a la muger de Villegas [Ana Muñoz], y el premio del entremés se dé a niculás de los rrios, por el entremés de las danças de las aldeas, y el premio de mejor auto se reparta entre los dichos autores por yguales partes, a rrios por el auto del rregistro y a Villegas por el auto de Jusep” (AC, 55-56).

²¹ Con el nombre de Francisca Baltasara figura, de hecho, en la *Genealogía* (G, 459), mientras que en la documentación sevillana se la documenta como Baltasara de los Reyes (SR, 67; M1, 214) o Ana Martínez (Se, 1237). Según Mérimée “Ana Martínez” sería el verdadero nombre de la actriz, mientras que “Baltasara de los Reyes” sería el nombre profesional que se le atribuyó a la actriz por haber recibido su bautismo teatral bajo la invocación de Baltasar, uno de los tres Reyes Magos (M1, 214).

dichas representaciones, las autoridades encargadas otorgaron a la actriz y a su hermano “400 reales [...] porque siempre son lo mejor de las fiestas y porque en ella trabajaron mucho en los autos de representación que hizo el dicho B. Pinedo, y en hacer tonos nuevos y otras cosas...” (SA, 112).

Conforme avanza el siglo XVII los nombres de las actrices que protagonizan los escenarios del Corpus y de la Corte empiezan a repetirse y su cotización como profesionales se pone de relieve por los numerosos premios que en ellos reciben por su actuación. Entre dichos nombres destaca el de la actriz Manuela Enríquez, cuya presencia en los tablados del Corpus, en particular en el de Sevilla, es premiada en varias ocasiones en 1619 (SA, 202), 1620 (SA, 213) y en 1621 (SA, 217). Lo mismo constatamos en el caso de Josefa Vaca, actriz cuya presencia se registra en varias ocasiones en el Corpus de Sevilla (SA, 121-22) y Madrid (TPP, 297), y cuya actuación es igualmente premiada en la mayoría de las ocasiones, como sucedió en 1615 (SA, 120-21, 165), 1616 (RP3, 86) y en 1618, año este último en que, como en el anterior, actuaría junto con su hija Mariana Vaca (de Morales), siendo ambas miembros de la compañía familiar (es decir, la de Juan de Morales Medrano, esposo de Josefa y padre de Mariana) y ambas premiadas con un donativo de “10.200 maravedíes [...] por la joya y premio particular por lo bien que trabajaron en el carro de *La serrana de la Vera*” (SA, 121)²².

Si esto sucedía en las primeras décadas del siglo XVII, lo mismo vemos confirmado a lo largo de todo el siglo, y en particular a partir de mediados del Seiscientos, período en el que, según ya indicamos, se puede documentar con mayor facilidad la constante presencia de algunas actrices (y actores) en las representaciones teatrales celebradas en el marco del Corpus madrileño y en los festejos de la Corte. Muchos son los documentos de la época que dan constancia de ello. Entre dichos documentos se encuentran los contratos que vinculaban a una actriz renombrada a una determinada compañía elegida para actuar en estos acontecimientos, los informes de pago, las relaciones de Corte, así como las órdenes de notificaciones por las que la Comisión del Corpus o la Villa de Madrid obligaban a una determinada actriz que querían ver sobre el tablado a mantenerse a su disposición para representar en los autos de la capital, órdenes que, por tanto, obligaban a la actriz en cuestión a desplazarse hasta Madrid, en caso de encontrarse actuando en otras ciudades de la Península, o a no alejarse de la capital, en caso de encontrarse ya en ella, notificación que en

²² Entre las demás actrices que en estas primeras décadas del Seiscientos participaron en varias ocasiones en las representaciones del Corpus, recordamos, por ejemplo, a Ana Cabello, Jerónima de Omeño, Francisca Muñoz, María (Ana) de Ribera, las ya mencionadas Isabel Ana, mujer de Bartolomé de Arce y María de los Ángeles, Vicenta de Borja, Francisca de San Miguel, María (de) Coronel, Ana de Coca y María (de) Candado, conocida como *Maricandado*.

este último caso se vería reforzada, a veces, con el embargo de sus bienes. Es lo que constatamos, por ejemplo, en la carta que en 1678 Juan Barbosa dirigía desde Portugal a Juan Rodríguez Ros, arrendador de los corrales de Madrid, en la que le advertía que el *autor* Carlos Vallejo partía de Lisboa a Madrid

a buscar unas partes para la compañía que le faltan, e las partes son estas [...]: Bernabe Alvarez, segundo galán, la Mosquera [Luisa de Mosquera], su muger, la Barba [Ángela Barba] e Maria e segundo barba e quarto galan e el arpista que esta en la compania de Juan Antonio [de Carvajal], porque la Bejon [Francisca (de) Bezón] ha rebolido a todo Lisboa, que quiere azer compania con Carlos Ballejo que es el que ba por las partes, y esto lo abiso a z. m. porque trate z. m. de embargarlas, que primera es la Corte que toda Lisboa... (SV5, 335-36)²³.

Cuando, en cambio, la actriz (o actor) cuya presencia era exigida en las representaciones del Corpus se encontraba fuera de Madrid y podía estar actuando con la compañía de la que formaba parte, la Junta del Corpus o la Villa igualmente intervenían manifestando su decisión de contar con ella para la representación de los autos del año en cuestión, lo que determinaba que también en este caso la actriz se viera obligada a dirigirse a la capital y a incorporarse a la agrupación oficialmente elegida para representar el Corpus, como muestra, entre otros, el caso de María (de los) Santos, que en 1672 fue requerida para representar para dicha festividad. Así se hace manifiesto en una orden dada en Alcalá de Henares entregando a Antonio de Camargo la persona de María (de los) Santos “para que la llebase a la real Corte para que se dispusiese la susodicha para la compañía que se formaba para las fiestas reales de la Corte en las de el Corpus...” (SV5, 232). Asimismo, tenemos constancia de que en una reunión de la Junta del Corpus de Madrid, que tuvo lugar a comienzos de 1687, se acordó escribir una carta al Corregidor de Toledo para que ordenara el embargo de la compañía que se encontraba en esa ciudad, por ser necesaria la presencia de algunos de sus miembros para formar la compañía encargada de la representación de los autos de la capital ese año:

²³ Asimismo consta una orden, fechada en Madrid el 28 de febrero de 1665, en que los Comisarios “mandaron que la persona de Mariana Borja sea presa en la Carzel real desta villa y depositada en parte segura donde se obligue quien la tubiere a que la tendra de manifiesto para el efecto que esta embargada, y que asimismo se le embarguen los vienes y hazienda que tiene suya en casa de Juan de Ayola y la que asimismo tiene de Garzeran, autor de comedias, que pretende llebarse a la dicha Mariana Borja sin embargo del embargo hecho por esta Villa, y si el susodicho estubiere en ella se embargue su persona aperzibiendole no haga compañía ni saque persona alguna hasta que esten formadas las compañías desta Corte, pena de 500 ducados y que se proçedera contra el por todo rigor de derecho” (SV5, 186).

Acordóse que se escriba una carta al Corregidor de la ciudad de Toledo para que haga embargar la compañía de comediantes que está en dicha ciudad y la ropa que se hallare ser suya y especialmente las personas de Bernabé [Álvarez] que representa los galanes, Juan de Baña [*sic*, por “Manuel de Labaña”], gracioso, Cosme de la Rosa, músico, Petronila Caballero y Juan Antonio [de Guevara], su marido, por parecer son necesarios para formar la compañía para la representación de los autos de este año (Ru, 269)²⁴.

La participación de los actores citados en la Corte en la representación de los autos se hacía aún más necesaria cuando su presencia servía para aumentar la calidad de la compañía oficialmente elegida para las representaciones, como se evidencia claramente en un documento de 1660, en el que se hace constar que la Villa de Madrid había intervenido para reforzar la poca calidad de la compañía de Jerónimo Vallejo solicitando la incorporación a ella de los actores Pedro de la Rosa, Antonia de Santiago, su mujer, Francisca Verdugo, Luciana *la Patata* y una niña, “personaxes principales para la representacion”, ya que “sin ellos era imposible poderse hacer los autos” que le correspondía representar a Vallejo (F, IV, 174-76).

La capacidad de atraer a los actores a Madrid para que se incorporasen a la compañía elegida para la representación de los autos se veía reforzada, habitualmente, por la disposición de la Junta del Corpus o de la Villa de correr con los gastos que dicha incorporación suponía. En este sentido, el propio Oehrlein²⁵ cita en parte el caso, que aquí ofrecemos de forma más completa, de las compañías de Pedro de la Rosa y Diego de Osorio, elegidas para la representación del Corpus de 1657, para cuya formación los comisarios de la fiesta pusieron a disposición —con orden del 11 de mayo de 1657— un total de 1.000 ducados, parte de los cuales estaba destinada a cubrir los gastos de desplazamiento de cuatro actores que en aquel momento se encontraban fuera de la ciudad. Se trataba de las tres hermanas Micaela, Ana y Feliciano de Andrade, que desde Toledo se dirigieron a la capital para formar parte de la agrupación de Osorio, y para cuyo traslado se gastaron 4.800 reales de vellón, y de Adrián López, que se encontraba en Barcelona y que fue contratado para hacer primeros papeles en la misma agrupación, el cual recibió 4.000 reales por el viaje y por

²⁴ Por una carta fechada en Madrid en 1646, el Conde de Castrillo, protector de las fiestas del Corpus de la ciudad, mandaba al corregidor de Segovia que un alguacil prendiese a los actores Ambrosio Duarte y a su mujer, María de Prado, y llevase a Madrid a los actores Lorenzo Escudero y Bernarda Manuela [*la Grifona*], que “están todos quatro en la dicha ciudad de Segobia o de Valladolid o en otras cualesquier ciudades, villas o ciudades adonde los susodichos estuvieren”, para que actuasen “para la mayor festividad que se a de hazer en esta Corte del Santísimo Sacramento deste presente año” (SV5, 63-64).

²⁵ *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, op. cit., p. 110 nota 30.

la compra de nuevos vestidos (SV5, 127-28). Presencia, en particular la de las hermanas Andrade, que también era solicitada simultáneamente en las representaciones palaciegas, como evidencia un *Aviso* de Barrionuevo del 4 de abril de ese año:

El marqués de Liche ha traído de Toledo a Madrid para festejar al Rey tres hermanas que llaman *las Tinientas* [...]. Son de extremado parecer: representan, cantan, tocan y bailan, y tienen todas las partes necesarias de graciosidad que hoy se hallan en grado excelente y superior. Tiénelas en una casa muy regalada, dándoles cada día para su plato cincuenta reales y un vestido riquísimo el primer día que las viere y oyere el Rey, y para el Corpus otro, y todo cuanto desean y piden por su boca, y de verdad, que según se dice, lo merecen por ser únicas y generales en todo género de festejos (Ba, II, 74-75).

Para el Corpus madrileño de 1686 la Junta del Corpus pagó los gastos extraordinarios “como son siete mil y ochocientos reales para traer a Agustín Manuel [de Castilla] y a María de Navas de Barcelona y pagar los soldados que vinieron de guarda con ellos para los papeles de primer galán y primera dama por no haber en Madrid quien los [‘¿hiciera?’]” (Ru, 267). Asimismo, en un documento fechado en Madrid el 27 de febrero de 1676, se da cuenta de los gastos “mayores y menores” causados en las fiestas del Santísimo Sacramento de 1675, entre los cuales figuran 5.718 reales por la ayuda de costa y el gasto que se hizo en traer de Valladolid a María (de) Valdés (SV5, 305).

Las actrices mencionadas son sólo algunas de las que solían ser solicitadas para actuar en las representaciones de los autos madrileños y en las fiestas cortesanas, pero muchas otras actrices activas en la época protagonizaron año tras año estas representaciones bien como especialistas de las tablas bien como sobresalientes, presencia que era exigida por las Comisión del Corpus, por la Villa de Madrid y en ocasiones por las mismas autoridades cortesanas, entre ellas los propios Reyes, como revela el caso de Josefa de San Román, la cual, en marzo de 1695, mientras se dirigía con otros actores desde Madrid a Lisboa, fue detenida quince días en Badajoz por mandato de Su Majestad, que ordenaba su regreso a la Capital (F, XXVII, 297-98)²⁶.

Entre las actrices de la época que participaron o fueron solicitadas asiduamente en la representación de los autos madrileños, recordamos sin duda a Bernarda Manuela, *la Grifona*, que desde 1642 hasta 1681 fue requerida para actuar en dichos festejos alrededor de

²⁶ Es probable que el regreso de la actriz a Madrid se realizara en abril de ese mismo año (F, VI, 180), regreso que le permitió actuar como sobresaliente en las fiestas palaciegas que se celebraron en noviembre con motivo de la celebración del nombre (F, I, 212, 258) y del cumpleaños del Rey (F, I, 213, 258).

21 veces, así como lo fue Manuela (de) Escamilla (20 veces), Francisca (de) Bezón (17), María (de los) Santos, Mariana de Borja y María (de) Quiñones (Núñez Vela) (14), María de Anaya y Josefa de San Miguel (13), Fabiana (de) Laura y Mariana Vaca (de Morales) (11), Sebastiana Fernández y Teresa de Robles (10), Luisa Fernández, María (de) Cisneros, María de Prado y Francisca (María) López, *Guantes de ámbar* (9)²⁷. Junto con estos nombres podríamos citar los de numerosas actrices contemporáneas que conforme avanzó el siglo XVII nutrieron aquella *élite* de profesionales de las tablas a la que no sólo se le confiaba la representación de los autos de la capital, sino también en más de una ocasión, la representación de las piezas cortesanas, como muestra, entre otros, el caso de María (de) Cisneros, que protagonizó las representaciones celebradas en la Corte durante más de dos décadas, desde 1677 hasta 1696, tomando parte en la representación de los autos especialmente en los años comprendidos entre 1677 (SV5, 331) y 1688 (Ru, 278-79) y en las representaciones palaciegas en 1679, 1680, 1685, 1695 y 1696²⁸. Como María (de) Cisneros, otras fueron las actrices activas en la época particularmente queridas en Palacio y requeridas con mayor frecuencia que otras de sus colegas contemporáneas para las fiestas celebradas ante Sus Majestades. Otro tanto sucedía en el caso de algunos de sus colegas masculinos. Sin duda, entre dichos actores un lugar privilegiado lo ocupaba Cosme Pérez, el conocido *Juan Rana*, el cual, si por un lado “fue mui zelebrado en la parte de grazioso”, por otro “excedió a

²⁷ Otras actrices fueron requeridas en las representaciones del Corpus madrileño aunque por un número de veces inferior al de las actrices arriba mencionadas, presencia que, sin embargo, es igualmente significativa si tomamos en cuenta que protagonizaron o fueron solicitadas en dichas actuaciones constantemente, casi año tras año a lo largo de una misma década, como testimonia el caso de Francisca Águeda, cuya presencia se registra seis veces en los años comprendidos entre 1682 y 1688, así como seis veces se documenta la presencia de María (de) Valdés entre 1674 y 1679. Fue solicitada siete veces la presencia de Paula López (del Corral) entre 1673 y 1686, mientras que cinco veces lo fue la de Isabel de Gálvez entre 1655 y 1665, la de Isabel de Góngora entre 1633 y 1642 y la de Josefa (de) Lobaco entre 1633 y 1646. Aunque su presencia fue reclamada a lo largo de un período de tiempo más extenso, son igualmente significativos los casos de María de Escamilla y Francisca Verdugo (reclamadas ocho veces a lo largo de su carrera), María (de) Álvarez, *la Perendenga* (siete), Luisa Romero, Bernarda Ramírez y Jerónima de Olmedo (seis), Andrea (de) Salazar, Antonia de Santiago, Luisa López (Sustaete), Mariana Romero y Ana de Andrade (cinco veces).

²⁸ Las piezas en las que tomó parte, en ocasiones en calidad de sobresaliente, fueron las siguientes: *Siquis y Cupido* representada el 3 de diciembre de 1679 en el Salón del Buen Retiro (F, I, 80-81, 90, 238), *Faetón*, el 22 del mismo mes, siempre en el Salón del Buen Retiro, para celebrar los años de la Reina Madre (F, I, 93, 238-39); *La púrpura de la rosa*, representada el 18 de enero de 1680 en el Salón del Alcázar para los años de la Archiduquesa (F, I, 99, 239); *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*, del 3 al 5 de marzo del mismo año, Domingo, Lunes y Martes de Carnaval, en el Coliseo del Buen Retiro, para celebrar la boda de Carlos II (F, I, 110, 239); *El laberinto de Creta*, representada el 6 de enero de 1685 para el cumpleaños de la Emperatriz y *El segundo Escipión*, el 18 de enero, para el de la Archiduquesa (F, I, 162, 163, 247); *Lo que son mugeres*, *La gitanilla* y *Abrir el ojo*, representadas del 4 al 6 de marzo de ese mismo año, Domingo, Lunes y Martes de Carnaval, en el Salón del Alcázar ante los Reyes (F, I, 164, 248). El 4 de noviembre de 1695 tomó parte en la representación de *Amor es entendimiento* en el Salón del Alcázar, con motivo de la celebración de la onomástica del Rey (F, I, 212, 258); el 6 de noviembre representó en la pieza *Amor procede de amor*, en el Coliseo del Buen Retiro, para el cumpleaños del Rey (F, I, 213, 258) y el 20 del mismo mes participó en una “fiesta” para celebrar la onomástica de la Electriz Palatina, madre de la Reina (F, I, 213, 258). En 4 de marzo de 1696, Lunes de Carnaval, tomó parte en la representación de *El laberinto de Creta*, representada en el Salón del Alcázar (F, I, 216-17, 258).

todos los de su tiempo, y solo con salir a las tablas y sin hablar probocaba a risa y al aplauso a los que le veían” (G, 117). Este actor no sólo era solicitado en las representaciones cortesanas, sino que además gozaba del aprecio del Rey y en particular de la Reina Mariana de Austria, como evidencia una carta de Simón de Alcántara, Grefier de la Reina, en la que haciendo referencia a la que el Rey le escribió como respuesta a una suya del 14 de abril de 1651, puntualizaba: “Ha servido de hacer merced a Juan Rana de una ración ordinaria que ha de gozar por la casa de la Reina Nuestra Señora, en consideración de lo que la hace reír” (Lo, 80)²⁹. De la estima que la familia real sentía para *Juan Rana* da testimonio también el entremés de Avellaneda titulado *La portería de las damas*, en el que se hace referencia al hecho de que el *autor* Pedro de la Rosa hubiera quitado al actor los papeles de representar porque el gracioso había perdido la memoria y la tristeza que ello, supuestamente, habría ocasionado en la familia real del siguiente modo:

¿Qué ha de hacer la infantica [María Teresa de Austria]
sin su Juan Rana? ¡Ay, bella chocotica!
y al rey, aunque lo encubre con el guante,
¿quién le ha de hacer reír de aquí adelante? (Lo, 94).

Confirma la estima que el Rey y toda la familia real sentían hacia el actor también la correspondencia que a partir de 1648 (Lo, 82), y durante diez años, Felipe IV mantuvo con la condesa de Paredes de Nava, doña Luisa Enríquez Manrique de Lara, que en ese mismo año (1648) ingresó en el Convento de San José de Malagón y que a su vez admiraba al actor. Carteo que a la vez es reflejo de la asidua presencia del cómico en los escenarios cortesanos que lo vieron activo desde por lo menos los años treinta del siglo³⁰ hasta 1666 (Lo, 108), fecha de su testamento y retiro del oficio. Así describía Su Majestad, en una carta escrita desde San Lorenzo de El Escorial el 18 de octubre de 1649, la presencia del actor en los lugares y escenarios de Palacio: “tenemos por guesped a Juan Rana que siempre está de tan umor como le dejastes” (Lo, 80), mientras que en otra misiva de junio de 1653 daba cuenta

²⁹ Cosme Pérez recibió esa ración desde el 26 de abril de 1651 hasta que dos años y medio más tarde se la pasó a su hija María (Francisca) Pérez. Tras la muerte de su hija, se ordenó por Real Decreto del Rey del 31 de mayo de 1665 que la ración pasara de nuevo al actor y “se le continúe por todos los días de su vida [...] para que pueda sustentarse, por ser viejo, y hallarse pobre” (Lo, 80-81). Pobreza que, sin embargo, no debía ser cierta si tenemos en cuenta el testimonio de la *Genealogía* según el cual Cosme Pérez “tenía vnas casas en la Calle de Cantarranas y vn poeta escriuió vn entremes en que lo referia, y dezia estan junto a una pasteleria, y Cosme le dijo que lo quitase porque le resultaria perjuizio, pues no conseguiria vn socorro que al mismo tiempo pedia al Rey, juzgando que quien tenia casas estaba acomodado, y no nezesitaria de socorros” (G, 117).

³⁰ E. Cotarelo y Mori, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas, desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, op. cit., p. CLVIII. Véase ahora el libro de F. Sáez Raposo, *Juan Rana y el teatro cómico breve del siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2005.

con estas palabras de la comedia representada en el Coliseo del Buen Retiro en la segunda quincena de mayo y de las risas con que Sor Luisa solía acompañar las funciones teatrales de Palacio: “Muy buena ha sido la comedia, y vuestro amigo Juan Rana a cumplido famosamente con sus obligaciones; bien creo que si le hubiérades visto, se atreviera la risa a inquietar la función. La gente moza se ha entretenido harto” (Lo, 93)³¹. Al igual que “il Grazzioso della Regina”, según lo denominó Baccio del Bianco (Lo, 90-92), también algunas actrices de la época fueron requeridas con asiduidad en las representaciones celebradas ante Sus Majestades, siendo también celebradas como *Juan Rana* por su manera de representar y entretener a la familia real, como lo fue *Amarilis* elogiada por Felipe IV en una carta de 1650 con la que relataba a doña Luisa Enríquez las recientes fiestas de Carnaval y la imitación que, en ellas, don Andrés Ferrer había realizado de *Juan Rana*:

Muy regocijadas carnestolendas hemos passado y la gente moza se ha divertido y entretenido. Harta soledad me hizo que no viesedes querer imitar a Juan Rana, a don Andrés Ferrer que cierto de puro frío nos hacía reir, pero la comedia fue buena, particularmente lo cantado y la representación de las mujeres que Amarilis salió a la luz y está tan gran farsanta como siempre... (Lo, 87).

Junto con María de Córdoba, formaban parte del reducido grupo de actrices que, especialmente desde los años 40 del siglo XVII protagonizó los escenarios cortesanos, la ya mencionada Francisca (de) Bezón, la *Bezona*, cuya presencia en Palacio se registra en 1658 (Lo, 98-101), 1659, 1662 (Lo, 104, 105), 1675, 1676 (F, I, 66, 68), 1679 (F, I, 76-77), 1680 (F, I, 80, 90, 238), 1683, 1684 y 1685 (F, V, 184; F, I, 164, 248) o Manuela de la Cueva, cuya presencia se documenta en 1679 (F, I, 92, 238-39), 1684, 1685 (F, I, 162, 247), 1695 (F, I, 212) y 1696 (F, I, 216-17, 258). Asimismo, fue asidua en los escenarios palaciegos la presencia de Andrea (de) Salazar, María de Anaya, Micaela Fernández (Bravo), Bernarda Manuela *la Grifona*, Mariana de Borja, Juana de Cisneros, María (de) Quiñones (Núñez

³¹ Las demás misivas escritas por Su Majestad a la condesa reflejan el aprecio que el Rey y su entorno sentían hacia el actor. Así lo constatamos en la carta fechada en Madrid el 6 de junio de 1651, en la que Felipe IV reflejaba la expectativa generada en palacio ante la inminente representación de los autos del Corpus que iban a permitir “ver a Juan Rana en los autos que dicen son muy buenos y que tiene buen papel” (Lo, 89). Asimismo, en otra misiva del 17 de febrero de 1654, el Rey se refería a la participación de *Juan Rana* en las fiestas de Carnaval de ese año, que había divertido con su actuación a la Reina y a la infanta María Teresa (Lo, 94), y en la del 12 de febrero de cuatro años más tarde, 1658, igualmente informaba a doña Luisa Enríquez Manrique sobre las fiestas de Carnaval celebradas en el Palacio del Buen Retiro y de la buena actuación del actor con estas palabras: “y aquí se pasaron bien estas Carnestolendas en que no dejara de hacer vuestro amigo Juan Rana muy bien su oficio” (Lo, 103 nota 64).

Vela), Bernarda Ramírez, Luisa y Mariana Romero, Teresa de Robles, María (de los) Santos y Manuela (de) Escamilla³².

La importancia que estas actrices citadas adquirieron en el marco de las representaciones cortesanas se ve ratificada en muchos casos por el hecho mismo de que algunas de ellas fueran expresamente requeridas para representar en la Corte francesa, como testimonia el caso de Bernarda Ramírez, cuyo nombre aparece mencionado entre los de un reducido grupo de actores que solía representar en el Retiro y que la Reina Madre exigió que representase en la Corte francesa, según documenta, entre otros, un *Aviso* de Barrionuevo del 31 de enero de 1657:

Dicen envían una compañía de comediantes selectos de todas las demás al señor don Juan de Austria, y entre ellos la Bernardilla [Bernarda Ramírez], los dos hermanos Pradillos [Sebastián y José Antonio García de Prado] y el mejor gracioso [Cosme Pérez], para que desde allí pasen a Francia a que los vea la Reina madre, que se lo ha escrito con grandes instancias, movida de lo mucho que se los ha alabado allá los que estuvieron aquí en el Retiro, y que el viaje y galas costarán 50.000 ducados (Ba, II, 58).

³² Entre las numerosas fuentes que documentan la actuación de las citadas actrices en los escenarios palaciegos señalamos: (Ba, I, 153 y Ba, II, 58, 209; F, I, 64-68, 75, 80, 81, 89, 90, 92, 99, 110, 161-64, 212-13, 216-19, 238-39, 247-48, 258; F, IV, 77-81, 157-59, 228-29, 234-35, 238, 246-47; F, V, 185; 235-36; F, XXXVI, 343-44; Lo, 89, 92, 94-98, 101, 104-05; F, XXIX, 39, 40, 97, 98, 102, 108, 117, 120). Otras actrices que igualmente tomaron parte en las representaciones cortesanas, aunque con menor asiduidad respecto a sus contemporáneas citadas, fueron María (de) Álvarez, *la Perendenga*, Fabiana (de) Laura, Mariana Vaca (de Morales), María de Escamilla, María de Prado, Alfonsa (de) Haro (y Rojas), Eufrasia María (de) (la) Reina, Francisca Verdugo, Josefa López (Sustaete), Luisa Fernández, Francisca Águeda, Antonia de Santiago, Sebastiana Fernández, Francisca (María) López, *Guantes de ámbar*, Antonia del Pozo, *la Patata*, Juana de Cisneros, Josefa de San Miguel, María (de) Valdés, Sabina Pascual, Margarita Ruano, Josefa Laura, Isabel de Castro, Francisca (de) Monroy, *la Guacamaya* y Paula María de Rojas. Muchas de las actrices renombradas que sabemos que tomaron parte, en ocasiones, tanto de las representaciones palaciegas como las de los autos, también se documentan representando con asiduidad en Madrid, aunque no siempre la misma documentación que da constancia de ello, generalmente la procedente de la *Genealogía*, especifique si lo hacían con ocasión de los autos, de las representaciones palaciegas o de las actuaciones en los corrales. Sea cual sea la representación en la que participaron, el hecho mismo de que se las documente actuando constantemente en la capital, y por tanto en las compañías más prestigiosas activas en la época, revela y en muchos casos ratifica que se trataba de actrices de cierto prestigio. Tal es el caso, por ejemplo, de Manuela de la Cueva, cuya presencia en Madrid, además de los años comprendidos entre 1679 y 1696, en los que sabemos que representó en el Corpus (Ru, 277-78) y en Palacio (F, I, 92, 238-39), se documenta también desde 1697 hasta 1709 (G, 485); Gabriela Velarde, activa en la capital desde 1701 hasta 1706 (G, 461); Sabina Pascual, cuya actuación se documenta desde 1688 hasta 1696 con ocasión del Corpus (Ru, 279) y de las fiestas palaciegas (F, I, 212), pero que continuó también hasta 1719 (G, 494-95); Josefa Laura, cuya presencia se documenta, además que en los años 1695 y 1696 (F, I, 212, 216-17, 258), también hasta 1706 (G, 465), así como lo constatamos en el caso de Margarita Ruano, presente en la ciudad desde 1688 hasta 1701 (G, 461, 481-82); Isabel de Castro, activa en Madrid desde 1698 hasta 1705 (G, 443), o Paula María de Rojas, cuya presencia en las representaciones palaciegas (F, I, 212, 216-17, 258) y de los autos (Ru, 263, 266, 278) se documenta en la década de 1686-96, pero también en los años siguientes, precisamente desde 1700 hasta 1713 (G, 492-93).

Si el prestigio adquirido por Bernarda Ramírez le permitía ser reclamada para actuar más allá de los Pirineos, no menos solicitadas en la misma Corte española eran Francisca (de) Bezón (P, I, 40) y Bernarda Manuela, *la Grifona* (CM1, 15), protagonistas asiduas de los escenarios cortesanos, según ya hemos referido y según ratifican otras fuentes de la época, entre ellas este *Aviso* de Barrionuevo del 9 de enero de 1658:

El día de San Blas se van los Reyes al Retiro, y a los 8 de febrero a la comedia grande, que costará 50.000 ducados, de tramoyas nunca vistas ni oídas. Entran en ella 132 personas, siendo las 42 de ellas mujeres músicas que han traído de toda España, sin dejar ninguna, Andalucía, Castilla la Nueva y Vieja, Murcia, Valencia, y entre ellas ha venido la *Bezona*, muy dama de Sevilla, y la *Grifona*, que se escapó de su encierro; con que la fiesta será grande y durará las Carnestolendas hasta el día de Ceniza para que todos la gocemos (Ba, II, 149).

La importancia de Francisca (de) Bezón en las representaciones celebradas en la Corte se ve confirmada por otros dos documentos del período relativos a las fiestas cortesanas, fechados precisamente en julio de 1679, año en que el Condestable de Castilla respondía al Rey en relación a la petición que la actriz le había solicitado para que se le hiciera merced de una ración para seguir en la profesión ya que, por el largo tiempo en que había estado enferma, no disponía de los medios suficientes para mantenerse en el oficio. En su respuesta, el Condestable no sólo respondía al Rey declarándose favorable a conceder a la actriz la ración “ordinaria por tiempo de vn año” para “seruir en las fiestas referidas y en los demas festejos que se hicieren a V. M.” (F, I, 76), sino que evidenciaba la importancia de la actriz en este tipo de festejos, considerándola “parte tan esempcial y menesterosa, asi para la musica como para la representacion y lucimiento” de las fiestas cortesanas y en particular en las que se estaban previniendo con motivo de la entrada de la Reina en la Corte aquel año y el grave prejuicio que ocasionaría la marcha de la actriz de Madrid (F, I, 76-77).

Si el valor de *la Bezona* en las representaciones cortesanas queda patente por estos documentos citados, no menos requerida era su presencia en los prestigiosos autos del Corpus madrileño, presencia que podemos documentar casi de forma continuada desde 1658 (Ba, II, 201; SV5, 135) hasta 1691 y que igualmente era exigida en aquellas ocasiones en las que sus condiciones de salud le impedían representar, obligándola a alejarse de la escena. No extraña constatar, por tanto, cómo en 1691, cuando ya se había retirado del oficio “por sus achaques y avanzada edad”, fue solicitada por los encargados del Corpus de Madrid para actuar en los inminentes autos en sustitución de otra actriz (CM3, 300-01), así como lo

constatamos en el caso de *la Grifona* requerida en el tablado del Corpus de la capital en 1671 a pesar de “sus muchos achaques” (SV5, 223).

Ni las condiciones de salud, ni la avanzada edad eran, por tanto, factores determinantes para que un actor o actriz de fama pudiesen temporalmente abandonar el oficio si las autoridades del Corpus o de la Corte los llamaban a actuar, como muestra el caso ya referido de *Juan Rana*, que retirado con más de 80 años, y cuando ya sus piernas no le sostenían³³, tuvo que volver a representar porque “mandaron los Reies que saliera en vna fiesta del Retiro [...] y le sacaron en vn carro” (G, 117). Como Francisca (de) Bezón, Bernarda Manuela y el propio Cosme Pérez, muchas fueron las actrices que habían sido asiduas protagonistas de las representaciones celebradas en la Corte que se vieron forzadas a representar a instancia de las autoridades competentes también cuando sus personales condiciones de salud o su edad avanzada ya las había obligado a retirarse de la profesión. Fue éste el caso, por ejemplo, de la “exzelente musica” Luisa (de) (la) Cruz, la cual “estando retirada de la comedia mando Felipe IV que saliese en la que se hizo en el Retiro de *Andromeda y Perseo*” (G, 423). Y también lo fue, probablemente, el caso de María (de) Navas, actriz que indudablemente gozaba del aprecio real como testimonia el “propio”³⁴ que en abril de 1704 el clavario del Hospital General de Valencia envió a Madrid porque el Rey había mandado llamarla para que trabajase en la Corte (JM2, 337)³⁵. Esta misma actriz, como sabemos, también por su precario estado de salud años más tarde, en 1712, se vio obligada a abandonar el oficio (G, 476), pero volvió a él ocho años después, en 1720, a grandes expensas de su salud y propia vida (G, 477). La posibilidad de ser nuevamente solicitadas en la Corte con posterioridad a su retiro de la profesión, pues, pudo estar en la base de la decisión de algunas de estas actrices renombradas de desvincularse del oficio de forma paulatina, sin vincularse a una compañía durante toda la temporada teatral, sino tomando parte como sobresaliente, es decir, como fuerzas adicionales de lucimiento en su respectiva especialidad, únicamente en aquellas representaciones teatrales en las que su presencia era fuertemente requerida, como lo eran, de hecho, las realizadas en la Corte, así lo hicieron Isabel (de) Vivas (SV5, 222-23), Luisa López (Sustaete) (PP, 365-66) y otras actrices de la época, entre ellas, Alfonsa (de) Haro (y Rojas) (F, I, 216-17, 258), Paula López (del Corral) (G, 491), Josefa Laura (G, 465-66), Micaela Fernández (Bravo) (G, 471), María

³³ E. Cotarelo y Mori, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas, desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, op. cit., p. CLX.

³⁴ “Propio”, sic por “proprio”: “Usado como substantivo se llama el correo de à pie, que alguno despacha para llevar una ò más cartas de importancia” (Dau, 408b).

³⁵ La misma *Genealogía* recoge este acontecimiento con las siguientes palabras: “truxeronla desde Valencia a Madrid el año 1704 para hazer damas en la compañía de Juan Bautista Chauarria” (G, 476).

(de) Cisneros (F, I, 216-17, 258), María Navarro (G, 476), Josefa de San Román (F, I, 213, 258), María (de los) Santos (PP, 369) y Feliciano de Ayuso (F, I, 108, 239).

Si la presencia constante de estas actrices en el marco de estos importantes festejos teatrales es un claro indicio de su calidad como profesionales de las tablas, del triunfo de algunas actrices de la época en los escenarios dan cuenta también otros elementos, que en la mayoría de los casos no hacen más que ratificar la importancia que muchas de las actrices ya citadas hemos visto que tenían en la escena de aquel entonces. Entre ellos, su presencia y actuación en las numerosas fiestas que se celebraban alrededor de los circuitos teatrales con ocasión del Corpus, de la octava o de otras fiestas³⁶ en las que tomaban parte bien como miembros de alguna agrupación contratada por las diferentes cofradías, bien de forma individual, es decir, sin estar vinculadas a ninguna compañía en concreto y colaborando, a veces junto con otras actrices y músicos, en representaciones realizadas por aficionados (F, XXXV, CLXXXV).

Estas últimas representaciones eran, de hecho, totalmente monopolizadas por actrices y músicos³⁷ más que por actores, actrices que eran contratadas, como se ha dicho, de forma individual, obligándose por ellas los padres si eran menores de edad, el cónyuge, si estaban casadas, o contratándose ellas en su propio nombre si gozaban de la autonomía legal para hacerlo (siendo mayores de edad y solteras, viudas y divorciadas, o con el poder que les había otorgado su marido en caso de estar casadas). Una contratación que, en todo caso, evidencia claramente la presencia de una actividad teatral monopolizada en la época casi exclusivamente por mujeres, las cuales, pues, llegaban a representar en estas ocasiones de forma autónoma sin depender necesariamente de un director de compañía (F, XXXV, CCXXI). Independientemente de la modalidad por la que eran contratadas, la importancia de

³⁶ Junto con la del Corpus (víspera, día y octava), las demás fiestas importantes celebradas en los pueblos correspondían a la de Nuestra Señora de Agosto, Nuestra Señora de Septiembre (es decir, la Asunción y la Natividad de la Virgen), y Nuestra Señora del Rosario (celebrada a principios de octubre). Luego había toda una serie de “fiestas ordinarias” término que debía de abarcar, según apunta Davis, cualquiera de las otras que solían celebrarse como, por ejemplo, la Candelaria, el Domingo de Cuasimodo, Santiago y Santa Ana (F, XXXV, CXLIV).

³⁷ Que eran, además, los miembros de las agrupaciones mejor pagados, lo que indica, según Davis, que en las fiestas de pueblos la música y la calidad de las actrices era absolutamente primordial (F, XXXV, CXLVIII). De hecho, aparte del destacado gracioso Juan Bezón que fue contratado con su mujer en 1643 por la compañía de Andrés de la Vega por 1.700 reales, ningún actor recibía más de 360 reales por actuar en el Corpus, mientras que los músicos ganaban hasta 750 reales y las actrices hasta 1.100 reales. Así lo constatamos en la misma compañía de Vega en 1642, agrupación en la que la primera dama Mariana de los Reyes llegó a cobrar 1.100 reales en ocasión del Corpus, mientras que el músico Martín Duarte cobró 400 y Juan López, que hacía primeros y segundos galanes, recibió 300 reales. Lo mismo observamos el año anterior en la compañía de Vega y Felipe Domínguez, que, en ocasión del Corpus de ese año, pagaron 1.100 reales a la primera dama Josefa María de Jesús, 600 al músico Gabriel Sedeño y 300 al gracioso Juan de Aldama, y sólo 250 reales a Juan López. Todos los datos apuntan, pues, a que los músicos cobraban más que los actores, y que las actrices principales recibían hasta tres o cuatro veces más que cualquier otro miembro de la compañía (F, XXXV, CXLVIII).

algunas de las actrices que tomaron parte en representaciones de pueblos queda manifiesta en los casos en que se les asignaban los principales papeles de dama (que no llegaban a tener, pues, las restantes actrices —una o como mucho dos (F, XXXV, CCXXV)— también contratadas para la misma ocasión) o que se las contrataba como únicas actrices invitadas para lucir las fiestas a las que eran llamadas para representar.

Si del primer caso es representativo, entre otros, el ejemplo de Rufina García, que en 1653 siendo “soltera y mayor de 25 años” se comprometía a participar en las fiestas del Corpus de Santa Olalla (Toledo), en las que se harían tres comedias con bailes y entremeses, representando primeras damas, cantando y bailando junto con las también contratadas María de Obregón, Inés Gallo y el músico Domingo García (F, XXXVI, 347)³⁸, del segundo caso, además de los ejemplos representados por Mariana Vaca (de Morales) en 1647 (F, XXXV, 285-86), Juana de Cisneros en 1648 (F, XXXV, 306), Dorotea (de) Sierra (Ribera) en 1636 (F, XXXVI, 652), María de Salazar en 1640 (F, XXXV, 99), Mariana de los Reyes en 1639 (F, XXXV, 98) y 1641 (F, XXXV, 117), y Luisa y Mariana Romero en 1654 (F, XXXV, CXC), es sumamente ilustrativo el ejemplo de María de Córdoba, la cual participó individualmente en dichas representaciones bien comprometiéndose a través de su esposo, que se obligaba en su nombre (como sucedió en 1635, en 1637 y en 1642)³⁹, bien de forma autónoma, es decir, obligándose (con o sin el poder que el marido le otorgaba) en su propio nombre como única actriz de fama de las representaciones en las que era requerida, como ocurrió en 1632, año en que la actriz se comprometió a “ir para el día de las Candelas de 1633 á la villa de Daganzo de Arriba para representar, cantar, bailar, ayudando en dos comedias que allí se han de hacer en dicho día, dando además los vestidos que se necesiten...”, haciéndose constar, en la misma escritura, que “han de llevar y traer á la dicha

³⁸ También son representativos los casos de Mariana Vaca (de Morales) en 1655 (PP, II, 157), Dorotea (de) Sierra (Ribera) en 1636 (PP, I, 247-48), María (de) Valdés en 1660 (F, XXXVI, 533), Mariana de los Reyes, *la Carbonera* en 1641 (F, XXXV, 146, 119) y Jerónima de Olmedo en 1653 (F, XXXVI, 349).

³⁹ En 1635 Andrés de la Vega, cónyuge de la actriz, se comprometía para que la misma acudiera a Brihuega (Guadalajara) del 14 al 17 de agosto, a las fiestas de Nuestra Señora de Agosto, día 15, y de San Roque, día 16, donde se representarían cuatro comedias con bailes y entremeses, e hiciera cuatro representaciones, ganando por ello 1.300 reales, además de 16 reales “en cada un día desde el que salga desta Corte hasta el día que vuelva a ella, para su alimento, y 200 reales para el abío de su jente”, más una caballería para llevar el hato y “una muger que le asista para lo que fuere menester” (F, XXXV, 26-27). En 1637 Andrés de la Vega volvía a comprometerse, en nombre de su mujer, para que interpretara primeros papeles en las fiestas de Nuestra Señora de la Peña de Brihuega (Guadalajara) los días 15, 16, 17 y 18 de agosto, en que se representarían cuatro comedias. Por ello cobraría 1.600 reales, más el viaje de ida y vuelta a Madrid con cuatro caballerías para su transporte, el de una criada y el hato, comida y posada (F, XXXV, 74). En 1642 *el autor* se comprometía para que su esposa participara en cuatro representaciones de comedias con bailes y entremeses que se realizarían en Brihuega con motivo de las fiestas de Nuestra Señora de Agosto y San Roque, del 15 al 18 de agosto, representando “la primera parte” en las comedias y cobrando 1.000 reales (F, XXXV, 168).

María de Córdoba y dar la comida a ella y a una criada y pagarle además 800 reales...” (PP, I, 225-26)⁴⁰.

Si el reconocimiento de actriz afamada se ve ratificado en el caso de *Amarilis*, así como en el de otras actrices acreditadas, por el hecho de ser la única actriz de prestigio invitada a representar en determinadas fiestas organizadas por vecinos de pueblos aficionados al teatro, su importancia como actriz reconocida se evidencia también cuando participaba en las representaciones organizadas por las cofradías de los pueblos como miembro de la agrupación de su esposo, es decir, el *autor* Andrés de la Vega, único caso documentado de *autor* en la época que tenía “a su cargo dos compañías de representación: una, de las doce [de *título*] y otra de la legua”, como ya vio Cotarelo (CM2, 27), esta última, la de la legua, dedicada exclusivamente a representar en pueblos de alrededor de Madrid (F, XXXV, LXXV). La presencia de María de Córdoba como pieza fundamental de la agrupación conyugal en las fiestas de pueblos queda manifiesta en los numerosos contratos estipulados entre Andrés de la Vega y las diferentes cofradías de festejos de pueblos, en los que se hacía explícita mención de la presencia de la actriz en las representaciones por ellas organizadas, como se evidencia en dos escrituras de 1644. En la primera, fechada en Madrid el 27 de febrero, se indicaba, de hecho, que a la compañía de Andrés de la Vega se le pagarían 2.300 reales y que “en todas ellas [las comedias] estará la muger del dicho autor” (F, XXXV, 223), lo que se vuelve a ratificar en la escritura del día siguiente, 28 de febrero, en la que se especificaba que a la agrupación de este *autor* se le pagarían 200 ducados “y lleuará en dicha su compañía a María de Córdoba su muger”(F, XXXV, 223)⁴¹.

La presencia de *Amarilis* en la compañía del cónyuge con ocasión de algunas fiestas de pueblos era tan importante que hasta influía, en ocasiones, en la cantidad que recibía el *autor* y su agrupación, como muestra una obligación de 1642, fecha en la que Andrés de la Vega se comprometía a acudir a El Escorial con su compañía para realizar tres representaciones durante la octava del Corpus, cobrando por ello 3.600 reales con la condición de que “lleuará a María de Córdoba su muger que represente en la dicha fiesta”, especificándose también que “si la dicha María de Córdoba no fuere a la dicha fiesta a representar en ella el dicho diputado no a de pagar por esta fiesta más de tan solamente 2.000

⁴⁰ También de forma individual se la contrata en 1634 (F, XXXV, 5), 1635 (F, XXXV, 26), 1637 (F, XXXV, 59), 1639 (PP, I, 302), 1641 (F, XXXV, 123, 141) y 1642 (F, XXXV, 156).

⁴¹ Asimismo, en una obligación de 1643 Andrés de la Vega se comprometía con la Cofradía de Nuestra Señora del Rosario de Navalagamella (Madrid) para realizar tres representaciones con bailes y entremeses, una el 17 de agosto y dos el 18, o tres comedias, una el 23 y dos el 24. Llevaría a su mujer María de Córdoba, a [Mariana de los Reyes] *la Carbonera*, a Juan Bezón y a la mujer de éste [Ana María de Peralta]. Sin embargo, en la obligación se indicaba como “condición que si las personas nombradas de la dicha compañía faltare alguna parte por qualquier accidente, el dicho Andrés de la Vega a de cumplir con lleuar otra en su lugar, y esto no se a de entender con la dicha María de Córdoba por que efetiamente a de yr a la dicha fiesta” (F, XXXV, 192).

reales” (F, XXXV, 166). La oscilación de las cantidades pagadas a Andrés de la Vega en relación con la presencia de su esposa en la agrupación dependía, por tanto, de la calidad y del renombre que *Amarilis* había alcanzado en el oficio y en su papel, como se evidencia por las cantidades elevadas que la misma recibía al actuar de forma autónoma en ocasión de cada fiesta realizada en pueblos, cantidad que sólo en su caso superaba los 500 reales por representación, como indican, por ejemplo, los 3.500 reales que recibió por tres fiestas representadas en 1635 en Valdemoro (F, XXXV, CCXXXIII)⁴².

El papel fundamental que otras actrices (y actores) de aquel entonces tuvieron en el ámbito de las compañías en que actuaban queda confirmado también en otras escrituras de la época en las que se estipulaba, como requisito fundamental por la contratación de estas compañías, la presencia imprescindible de un determinado actor o actriz de calidad en ellas presente. Así, por ejemplo, al contratar la agrupación de Sebastián de Prado en 1651, el administrador de la casa de comedias de Toledo consideraba tan imprescindible la presencia de su actriz principal, Juana de Cisneros, que obligó a su *autor* a comprometerse para que “en la dicha compañía yrá a hazer las dichas 30 representaciones Juana de Zisneros, primera dama della” (F, XXXV, CXXXVIII). Otro caso ilustrativo lo representa el contrato por el que Roque de Figueroa se comprometía a representar, en mayo de 1635, en las fiestas de Piedrahita (Ávila), Hervás (Cáceres) y Tornavacas (Cáceres). En dicho contrato se indicaba como requisito fundamental para la actuación de la compañía la presencia de diez de sus miembros, y especialmente la del primer galán, Alonso de Osuna “si por qualquiera caso que suzeda Alonso de Osuna no estuiere en su compañía, se obliga de llevar para las dichas fiestas de dichos lugares a la persona que reziuiere para hacer las fiestas desta dicha villa de Madrid” (F, XXXV, CXXXVIII). Asimismo, tenemos constancia de que en los contratos que en 1654 suscribió Luis López Sustaete con diferentes cofradías se le exigía como requisito indispensable que llevara a Cosme Pérez, actor de su agrupación, a representar como gracioso en las fiestas para las que su compañía era contratada. Así se exigía en el concierto del 29 de junio de ese año que llevara a “Cosme Pérez para que haga la graciosidad”, en las fiestas de Nuestra Señora de Agosto de Navalagamella (F, XXXVI, 376), y así lo volvemos a constatar en el concierto que, en julio de ese mismo año, el mismo *autor* firmaba con los representantes de la Cofradía de Nuestra Señora del Rosario de

⁴² Las cantidades elevadas pagadas por los *autores* de la legua para disponer de actores de fama en sus representaciones en pueblo justificaba las elevadas cantidades que el mismo Andrés de la Vega estaba dispuesto a pagar a la actriz Antonia (Manuela) Catalán en 1637 para que formara parte de su agrupación durante el Corpus, su víspera y la octava “para hacer todas las fiestas que tubiere y representar en ellas los papeles que le fueren repartidos,” cantidad que ascendía a 1.650 reales, más 10 reales de ración y la mitad de los beneficios netos del *autor* (F, XXXV, CXLIX).

Vicálvaro, y en el que se obligaba a participar con su compañía en las fiestas de Nuestra Señora de Septiembre, comprometiéndose también a llevar “a Cosme Pérez para la graciosidad” (F, XXXVI, 375).

Como sugieren estos ejemplos, la importancia de algunas actrices (y actores) en la actividad teatral de la época se ve confirmada también por su presencia en determinadas fiestas y representaciones teatrales, así como en el seno de las agrupaciones de las que formaban parte y de las que probablemente constituirían piezas claves para la puesta en escena de determinadas obras y un atractivo extraordinario para el público, tanto que algunos *autores* ponían en los carteles los nombres de los más afamados representantes de aquel entonces para así atraer más público a la representación de sus comedias. Es lo que testimonia el entremés *Los volatines*, pieza que Antonio Solís escribió para *Juan Rana* y en el que se destaca el atractivo que para el público suponía la presencia de este gracioso en una compañía de la época, hasta el punto de que el personaje de Bernarda bromea con la utilización del nombre del actor (*Juan Rana*) como cebo para el público en los carteles que anunciaban las comedias en los teatros: así uno, “para juntar mucho pueblo / ponía que con Juan Rana / servía un autor, y luego / acabada esta comedia / el otro ponía lo mismo” (Lo, 94). Atractivo que tenía como consecuencia más inmediata, desde un punto de vista económico, la mayor cantidad de dinero recaudada por el *autor* de la compañía en que la actriz (o actor) actuaba, como muestra claramente el caso de *la Baltasara*, actriz que consiguió sus grandes triunfos siendo miembro de la compañía de Heredia, en la que representó primeras damas y otros papeles vestida de hombre, montando a caballo, haciendo de valiente en retos y desafíos, compañía “en la qual era tan importante, que, si se retiraba de ella, no quedaba quien *desempeñase sus arcas* [esto es, quien pagase las deudas del Autor]. Esto decía su marido en la comedia [*La Baltasara*] que se compuso de su muger. Tal era el concurso que atraía...” (P, II, 49-51).

Si por un lado eran las autoridades competentes que, como se ha visto, al contratar a una determinada compañía imponían la condición de que en ella actuase una determinada actriz (o actor) de fama reconocida, por otro lado muy a menudo la ausencia imprevista de la actriz acreditada ocasionaba la suspensión de las representaciones en que la misma actuaba. Así lo constatamos en una certificación notarial del 24 de julio de 1684, fecha en la que se dejaba constancia de que los *autores* Manuel Vallejo y Manuel de Mosquera, entre las doce y la una de ese día, habían recibido la orden del Condestable de Castilla para sacar de la compañía de Antonia Manuela (de Sevillano) a José de Prado, a su mujer María de Anaya, y “otras partes”, y de la compañía de Eufrasia María (de) (la) Reina a Ignacia Antonia de

Morales para que fueran a Palacio para el ensayo general que se haría, entre las tres y las cuatro de la tarde, con las agrupaciones de Manuel Vallejo y Manuel de Mosquera. Por esta razón, las *autoras* afirmaron que no podían representar en los corrales (F, V, 185). Asimismo, en una certificación notarial del 23 de febrero de 1658 se hacía constar que José Jiménez, músico de la compañía de Esteban Núñez, encontrándose enfermo, había sido sustituido por Isabel (de) Vivas, tercera dama de la agrupación de Francisco de la Calle, para la representación de *Sol de Prado* que la compañía de Núñez había realizado en la fiesta que los monteros y escuderos de a pie hicieron a Sus Majestades ese mismo día. La ausencia de la actriz provocó según Jerónimo de Montalvo, arrendador de los corrales de Madrid, la falta de representación por parte de la compañía de Francisco de la Calle, por lo que dicho arrendador reclamaba la correspondiente indemnización (F, IV, 80).

Si la ausencia de las actrices de fama causada por sustituciones de miembros de otras compañías (Isabel de Vivas) o por ser reclamadas en representaciones más prestigiosas (María de Anaya e Ignacia Antonia de Morales) provocaba la suspensión de la representación de la compañía de la que la actriz formaba parte oficialmente, también su ausencia debida a accidentes, enfermedades o situaciones imprevistas podía provocar la suspensión de la actividad teatral de la agrupación a la que la actriz pertenecía, no sólo porque dichos accidentes se produjeran en una fecha cercana a la de la representación, sino porque resultaba difícil encontrar, en un tiempo limitado, a una actriz capaz de remediar dignamente el papel de la actriz sustituida, sobre todo cuando la actriz reemplazada era muy querida por el público que difícilmente aceptaba verla suplantada sin mostrar su descontento. Es lo que ocurrió, de hecho, en Sevilla en 1677, fecha en la que la actriz María (de) Álvarez *la Perendenga*, segunda dama de la compañía de Félix Pascual, fue detenida por los tenientes de la ciudad mientras estaba trabajando en el corral de la Montería. Ante este hecho, el teniente de alcaide protestó enérgicamente por considerar dicha detención “muy perjudicial para la Real Hacienda y estimación de las comedias” (SA, 487). Y, efectivamente, el público del corral sevillano, al ver sustituida a su estrella por otra actriz, desertó de la representación de aquel día y la del siguiente (Se, 502, 536).

En la mayoría de los casos, sin embargo, la ausencia inesperada de la actriz afamada determinaba la suspensión de la representación de la agrupación de la que formaba parte, como se constata, entre otros, en un extracto de los libros de cuentas de los corrales de Madrid, fechado el 7 de octubre de 1696, en el que se indica que la compañía de Carlos Vallejo no representó en el Corral de Príncipe el 31 de enero de ese año “por el accidente que le dio a Vfrasia [María (de) (la) Reina]” (F, VI, 199) y que la misma agrupación no

representó el día 14 de mayo “por hauer caydo mala Theresa de Robles” (F, VI, 203). Asimismo, en una relación jurada de 1660 se hace constar que la compañía de Diego de Osorio, que había representado en los corrales de Madrid el domingo 28 de marzo, día de Pascua de Resurrección, no volvió a representar hasta el sábado 3 de abril “por hauer estado malparida la Vezona” (F, IV, 193, 195). Lo mismo vemos ratificado ya desde las últimas décadas del siglo XVI, y precisamente en noviembre de 1597, fecha en la que la compañía de Luis de Vergara, que estaba representando en la Casa de la Olivera de Valencia, tuvo que interrumpir las representaciones durante los días 27, 28 y 29 porque su mujer, la actriz María de la O, encargada de los papeles femeninos, tuvo un aborto (M1, 212). Naturalmente, en estas ocasiones, los *autores* volvían a actuar sólo cuando las condiciones les eran nuevamente favorables, es decir, cuando volvían a contar con los actores de fama, las piezas claves de su agrupación cuya ausencia momentánea había determinado la inactividad de la misma, como muestra claramente un requerimiento de abril de 1661 a Sebastián de Prado por no representar con su compañía en el corral de la Cruz, al que el *autor* respondió afirmando que acababa de llegar a la Corte después de un viaje de 300 leguas y que su hermana, María de Prado, se había puesto mala, así como su mujer, Bernarda Ramírez, que se había roto un brazo, y que, por ello, para empezar a representar en Madrid necesitaba “de mucho reparo y que la Villa le meta jente que falta en su compañía, y en dandosela y estando las dichas enfermas en estado de poder representar esta presto de azerlo sin azer falta” (F, IV, 237).

Si la imposibilidad de sustituir a la actriz acreditada de la agrupación determinaba, en ocasiones, que esta última siguiera representando, en otras la importancia de la representación y probablemente la conciencia del *autor* y de las autoridades encargadas de no poder sustituir inmediatamente y dignamente a la actriz de la compañía los obligaba a intervenir para que la misma representara a pesar de la situación o de las condiciones en que se encontraba, algo que no sorprende si consideramos el poder que algunas autoridades teatrales, entre ellas la Comisión del Corpus, la Ciudad de Madrid o la propia Corte, ejercían en estos casos. Así, si el aborto de *la Bezona* en 1660 había impedido que la compañía de la que era miembro siguiera representando en los corrales madrileños, dos años antes, en 1658, otro aborto de la actriz, en proximidad del Corpus madrileño, hacía intervenir directamente al Comisario de la fiesta para convencerla de que mantuviese su compromiso de representar en los autos, como testimonia un *Aviso* de Barrionuevo del 19 de junio de ese año: “malparió la Bezona dos días antes del Corpus, y para que se animase a representar los autos, le envió José González 400 reales como Comisario que era de ellos, como el más antiguo del

Consejo” (Ba, II, 201). Intervención desde la cúpula organizativa que vemos confirmada también en otros casos, como en el de Teresa de Robles, a la que, en 1688, se le mandaron dar 340 reales de vellón “para curarse y porque entrare en las compañías [de los autos del Corpus de ese año] para hacer terceras damas” (Ru, 280).

El hecho de que se ofreciera una cantidad de dinero a Teresa de Robles para “curarse” y que así pudiese representar en los autos del Corpus, o el hecho de que el Comisario del Corpus ofreciera una compensación a *la Bezona* para que desistiera de la intención de no representar en la misma ocasión, no sólo encontraba justificación en la inminente representación de los autos y en la importancia misma de estas representaciones, sino también, en la posibilidad de contar con una actriz de fama acreditada que luciera con su actuación las piezas y las fiestas en las que tomaba parte y agradase al público. Una compensación que, por tanto, no sorprende y que se añade a los numerosos privilegios y favores (no sólo económicos) con que las diferentes autoridades trataban de asegurarse, no sólo con medios coercitivos, la presencia de actores y actrices de primera fila para que representaran en una ocasión de suma importancia desde un punto de vista social y religioso o para que desistieran de su intención de abandonar la profesión por no poseer, al parecer de los mismos actores, suficientes medios económicos para mantenerse en la misma. Se explican así las ayudas pedidas y concedidas por merced del Rey a los actores más afamados de la época, como las que recibieron, entre otros, Cosme Pérez (Lo, 80-81), Gregorio de la Rosa (F, XXIX, 129), Sebastián de Prado (CM1, 171-73), Francisca (de) Bezón (F, I, 76-77) o Manuela (de) Escamilla (F, I, 70)⁴³, así como los regalos que recibían para animarse a representar cuando estaban enfermos⁴⁴. Regalos, joyas o cantidades de dinero que también se libraban para los lujosos trajes que las actrices debían llevar en escena en ocasión de prestigiosas representaciones⁴⁵. Los beneficios que todo ello reportaba a las actrices de

⁴³ Queremos recordar a este propósito también la ayuda de costa que la Ciudad de Madrid aceptó conceder en 1717 a la actriz Eufrosia de Salazar, a propuesta de la misma actriz, para que contrajera matrimonio con el actor Juan Vázquez. Así lo refiere la *Genealogía*: “[a] este Juan Bazquez dio ayuda de costa Madrid porque se casase con Eufrosia de Salazar porque propuso esta que se hauia de acomodar a Juan Bazquez que hauia de ser su marido, y asi lo dio Madrid la ayuda de costa efectuando el matrimonio” (G, 204).

⁴⁴ Así, por ejemplo, en una memoria de gastos de los corrales de Madrid de 1698 se hacía constar que se había otorgado 68 reales de regalo a Isabel de Castro por estar enferma y 60 reales a Manuela de la Cueva y a Sabina Pascual por el mismo motivo (F, VI, 268, 69). Asimismo, se hace constar en unas cuentas, fechadas en Madrid en febrero de 1676, relativas a la representación de cuatro comedias en el Alcázar de Madrid por las compañías de Antonio de Escamilla y Manuel Vallejo, que se gastaron ciertas cantidades de dinero a beneficio de la actriz Francisca (de) Bezón, entre otras cosas, por “vn pastel que se [le] hizo en Palacio de vn abe por estar enferma”, y por el gasto de los mozos de silla que llevaron a esta actriz y a Manuela (de) Escamilla a los ensayos “por estar enfermas y no poder yr en coche” (F, I, 71-74).

⁴⁵ Ya hemos tenido ocasión de constatar que a las tres hermanas Andrade, llevadas a Palacio por el marqués de Heliche en 1657, sobrino del conde duque de Olivares, para festejar al Rey, se les daba, entre otras cosas, “un vestido riquísimo el primer día que las viere y oyere el Rey, y para el Corpus otro” (Ba, II, 75). Entre los muchos ejemplos que en este sentido podríamos aportar recordamos también los 200 ducados que en 1643 el

primera fila, si su salud les permitía una vinculación estable a la profesión, se ponen de relieve en algunos testamentos. Entre ellos, el de Margarita de Quiñones, madre de la actriz María (de) Quiñones (Núñez Vela), la cual, en su testamento fechado en Madrid en 1648, declaraba que:

por fin y muerte de Juan Fernández Núñez Bela, mi marido, no quedaron bienes de consideración y mis vienes dotales constante matrimonio se consumieron, y los que quedaron, que fueron de poca consideración, se los di a Jacinto Núñez Bela, mi hijo lijítimo, y luego mi hija, María de Quiñones, su hermana, me llebó en su compañía y me a tenido en su casa, dándome de comer y de bestir, sin que yo entrase en su poder vienes ningunos, y con [*sic*] esta razon yo no tengo con qué poder enterrarme, y ella tiene por bien de hazer por mí lo que hordenare en beneficio de mi alma, y azetando esta promesa quiero y es mi voluntad que cuando su Dibina Magestad fuere seruido de me llebar desta presente vida mi cuerpo se sepulte en la yglesia del Conbento de Trinitarios Descalços desta villa de Madrid debajo de vna de las pilas del agua bendita de la dicha yglesia [...] Yten, declaro por la razones que tengo dichas que la casa en que de presente vibo en la calle del Niño pertenece a la dicha María de Quiñones Núñez Vela por cláusula del testamento debajo de cuya dispusición murió María Gabriela con las obligaciones que dispuso, a que me refiero, y toda la hazienda que en ella ay [*sic*] es de la dicha mi hija, adquirida mediante el vso de la representación, en que se a exercitado, trabajo e industria suya, porque yo no entré en su poder vienes ni hazienda ninguna, porque las pocas alajas que tenía se las di al dicho mi hijo (F, XXXV, 308-09).

Lo mismo vemos confirmado en el testamento de la actriz Luciana de Castro (y Salazar), madre de la también actriz Luciana Mejía. En su testamento, fechado en Madrid en junio de 1658, Luciana de Castro hacía constar, entre otras cosas, que:

los vienes que oy ay y tengo en mis casa, como son camas, bestidos y cosas de oro, son de la dicha Luciana Mexía, mi hixa, y las pinturas y ropa blanca, que lo a adquirido de sus fiestas y ocupación que a tenido en el vso de la representación, y yo no tengo más vienes que los enpeñadas y dicha plata [...] Declaro que desde que murió el dicho Antonio Mexía, mi marido, la dicha Luciana Mexía, mi hixa, me a

Príncipe libró, a través de la Condesa de Olivares, para un vestido que la actriz Francisca Verdugo llevaría el día del Corpus de ese año (PP, II, 131).

sustentado y a los demás mis hixos, y a echo por todos nosotros lo que a podido de su dinero, haziendo con todos nosotros como buena hixa (F, XXXVI, 465-66)⁴⁶.

Los privilegios económicos de los que gozaban algunas actrices afamadas se sumaban a los elevados salarios que la mayoría de ellas (y de los actores) que participaba en estos eventos recibía en relación al papel que desempeñaban, a su importancia en la profesión, al renombre que habían adquirido en la misma y a la calidad de las compañías y fiestas en las que actuaban. Su nombre les permitía, por consiguiente, obtener toda una serie de beneficios económicos, profesionales y personales que estaban fuera del alcance de la mayor parte de los actores. Su renombre a nivel profesional podía concretarse en la posibilidad, por parte de las actrices más acreditadas, de imponer algunas condiciones en el momento de ser contratadas como miembro de alguna agrupación o para representar en ciertos festejos. No sorprende constatar, pues, que ya en 1619, al ser contratada para trabajar en la compañía de Fernán Sánchez de Vargas, Ana Cabello impusiera como condición de su contratación que se le dieran “los primeros papeles de muger sin podérselos quitar porque así están de acuerdo y concierto y debaxo de esto se ha de efectuar este asiento” (PP, I, 169-70). Condiciones parecidas las encontramos también en la obligación que Dorotea (de) Sierra (Ribera) firmaba en 1630 con el *autor* Damián Arias, en la que se hacía constar como requisito fundamental para que la actriz renovara su contrato que sólo haría los terceros papeles, “con que no sean menos”, y no papeles de inferior categoría (MB, 703, 706). Un ejemplo similar nos lo ofrece el caso de Bernarda Manuela, *la Grifona*, que con ocasión de su participación en el Corpus de Madrid de 1678 como miembro de la compañía de Antonio de Escamilla rechazó el papel de sobresaliente que le había sido asignado, haciendo constar que “quiere azer terceras [damas] y no se puede ajustar” (SV5, 335). La imposición de *la Grifona* de representar como tercera dama adquiere aún más importancia si tenemos en cuenta que ponía en discusión las disposiciones que procedían directamente de los organizadores del Corpus madrileño, máximas autoridades teatrales, como se ha visto, en este tipo de festejos. Sin embargo, la oposición e imposición de la actriz en el Corpus de 1678 no es un caso aislado en su biografía profesional ni en la de otras actrices contemporáneas. De hecho, tenemos documentada una situación similar años antes, en marzo de 1671, cuando fue notificada una orden de los organizadores del Corpus de Madrid a la actriz Mariana Romero para que entrase en la compañía de Antonio de Escamilla para

⁴⁶ Asimismo recordamos el caso de la actriz Juana Laura, hermana de Josefa Laura, que según relata la *Genealogía* “caso con Alfonso de Robles [...] y viuen en Madrid a espensas de su hermana Josepha Laura que les da casa y todo lo nezesario para su viuir” (G, 466).

desempeñar el papel de segunda dama y a *la Grifona* y a Mariana de Borja para que formaran parte de la agrupación de Félix Pascual para representar en el Corpus, respectivamente, terceras y cuartas damas. Las tres actrices respondieron que representarían en el Corpus, pero Mariana Romero haciendo primeras damas (SV5, 223) “porque de muchos años a esta parte estuvo haciendo primeras damas y con esta calidad y condición de hacerlas entró también este presente año” (CM1, 167), Bernarda Manuela representando segundas damas en la compañía de Antonio de Escamilla, a la que pertenecía, y Mariana de Borja terceras damas en la compañía de Félix Pascual (SV5, 223) ya que

tiene hecha escritura de obligación con Félix Pascual, autor de comedias, para hacer en su compañía terceras damas, la cual se le debe cumplir, y de no hacerse así, esta pronta solamente a representar en la fiesta del Corpus a S. M. en la parte que se le señalasen (CM1, 167).

Un poder contractual que evidentemente nacía de la conciencia, por parte de algunas de estas actrices de su prestigio, de su valor como profesionales del teatro, conciencia que les permitía imponer sus condiciones respecto a los papeles que debían representar o a las cantidades que debían cobrar en relación a su trabajo y calidad en escena, como evidencia claramente el caso de las hermanas Ángela y Beatriz (de) Inestrosa, conocidas como *las Portuguesas*, las cuales en marzo de 1639 habían acordado con los Comisarios del Corpus “asentar” en la compañía de Manuel Vallejo durante ese año e ir a ensayar, estudiar y hacer “todo lo demas que les toca”. Sin embargo, habiendo sabido los Comisarios que ninguna de las dos actrices cumplía lo acordado, les notificó que cumplieran el concierto bajo pena de 200 ducados a cada una y que si de ahí al día siguiente no acudían a lo que Manuel Vallejo les ordenara, se las encarcelaría en su casa. Recibida esta orden las dos actrices respondieron que los Comisarios habían sido mal informados, porque aunque se había acordado quedar en la compañía de Manuel Vallejo no se había ajustado con ellas la cantidad que debían ganar, “y asi dandoles la que se da a otras de su calidad estan prontas de servir en la dicha compañía” (SV5, 16). Una conciencia sobre el propio prestigio en el oficio teatral que ya manifestaba tempranamente la actriz italiana Barbara Flaminia, cuando en 1575 reclamaba una mayor retribución económica a su esposo *Ganassa* tras haber obtenido la joya en el Corpus de Sevilla de ese año, “abida consideraçión al mucho trabajo, cuidado y diligencia con que siempre e ayudado al dicho mi marido” (SAGG, 497).

Si las condiciones profesionales dictadas por algunas actrices (y actores) acreditadas estaban directamente relacionadas con su prestigio en la profesión, en algunas ocasiones ese

mismo prestigio y el aprecio de la familia real, también los protegía de algunas acusaciones, como testimonia el caso de Cosme Pérez, de cuya popularidad se vio beneficiada directamente su sobrina Bárbara (de) Coronel, la cual, según el testimonio de la *Genealogía*, “fue casada con Francisco Jalon a quien ella mató con aiuda de un mozo apuntador con quien ella tenia correspondencia. Dieronla sentencia de muerte y estando para ejecutarla en Guadalaxara pidió por ella el Rey [*sic*, por «al Rey»] Juan Rana y se libró del suplicio” (G, 422). Protección de la que igualmente se vio beneficiada Bernarda Manuela, *la Grifona*, la cual, a pesar de encontrarse presa en la cárcel de la Corte en agosto de 1654 y ser condenada al “emparedamiento de Baeza” por su relación con el duque de Frías, don Iñigo Fernández de Velasco, fue librada de tal “encerramiento cruel” (Ba, I, 53) por intervención de la Reina, como hace constar Barrionuevo en un *Aviso* del 9 de diciembre de ese mismo año: “Su Magestad, a instancia de la reina, envió a mandar volver a la Grifona desde la mitad del camino. Todo es comedia en Madrid, sin haber más firmeza en las cosas que en el aire que corre”, y anotando en otro *Aviso* del 23 de diciembre que la actriz estaba detenida en Toledo, comentaba con ironía la situación provisional en la que la misma se encontraba, situación que, a su parecer, cambiaría con ocasión de “la primera fiesta que haya en Palacio” cuando “enviarán por ella” (Ba, I, 91, 97). Algo que no sorprende si consideramos que ya un año antes, y precisamente en marzo de 1653, Antonio de Rueda, como arrendador de los corrales de comedias de Madrid, lograba que Jerónima de Vargas, madre de la ya afamada actriz, sacara a su hija del convento de Bernardas de Pinto, en el que se encontraba por orden del presidente de Castilla, para que representara en Madrid hasta Carnaval del año siguiente en la compañía del mismo Rueda o en las compañías que el arrendador llevase a la corte (PP, II, 151-52). De estas condiciones ventajosas gozó en más de una ocasión también otra conocida actriz de la época, la célebre María de Heredia, que, al igual que *la Grifona*, fue retirada de la reclusión de la galera y del emparedamiento de Baeza (CM4, 208-09) en que había sido detenida en varias ocasiones por sus relaciones con personajes conocidos del Madrid de la época, entre ellos don Gaspar de Valdés, regidor de la Villa y alcalde de sus cárceles, y don Juan de Ochandiano, regidor de la ciudad (CM4, 208-09)⁴⁷. Aunque se trate de casos y

⁴⁷ La vida escandalosa de María de Heredia la hizo objeto de muchas sátiras. Entre ellas queremos recordar la titulada *Jácara contra la sentencia en que la condenaron a la galera* en la que se finge que un personaje de jácara, “el Zurdillo”, se venga de ella, tras uno de los encarcelamientos sufridos por la actriz: “El Zurdillo de la Costa / Está ya muy consolado / De ver á Maria de Heredia / En la Galera remando. / A malas lanzadas mueras, / Dice mil veces, llorando, / Deshonradora de Zurdos, / Y Zurda de los honrados. / Quando carirelamida, / Muy puestecita la mano / Sobre el harpilla de Borja, / Mi victoria estás cantando. / Porque el pelo no te corten / Quatro doblones has dado; / Mas donde está lo raido / Poco importa lo rapado” (P, II, 101-02). Véase también A. de la Granja, “Obras de Lope y Calderón en la vida de María de Heredia, autora de comedias”, en J. A. Martínez Berbel y R. Castilla Pérez (eds.), *Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro: ficción teatral y realidad histórica. Actas del II Coloquio del Aula-Biblioteca «Mira de Amescua»* (Granada-Úbeda, 7-

situaciones excepcionales dentro de la profesión, ponen de manifiesto el grado de cotización en el panorama profesional de algunos de estas actrices, así como el acceso a una red de influencias gracias a su profesión, que en determinados momentos pudo resultarles beneficiosa e incluso librarlas de la cárcel, creando la impresión entre contemporáneos como Barrionuevo de que algunos actores podían quedar, por la protección de que gozaban, fuera del alcance de la justicia.

Si del talento en el arte de representar derivaba en buena medida el bienestar económico y personal de aquellas actrices (y actores) que se impusieron en el oficio teatral de la época, de su habilidad en el arte teatral dependía fundamentalmente su carrera como intérpretes, talento que, como se ha visto, podía consagrarlas como grandes protagonistas de las tablas, pero también destinarlas, al mismo tiempo o una vez abandonada la escena como actrices, a funciones que iban más allá del escenario mismo y que les permitirían dirigir o compartir la dirección de su propia agrupación, al igual que lo hicieron, en ocasiones, algunas de aquellas actrices que, siendo menos válidas en el arte de representar, sin embargo, se impusieron en el oficio como *autoras* de comedias, y a ellas dedicamos el capítulo que sigue.

9 de marzo de 1997) y cuatro estudios clásicos sobre el tema, Granada, Universidad de Granada, 1998, pp. 263-92, espec. pp. 288-90.

APÉNDICE

LA MUJER EN LA COMPAÑÍA

APÉNDICE 1
LAS ACTRICES SOBRESALIENTES (1640-1690)*

Década 1640-49

Barrios, Ana de, *la Napolitana* (1649)

Década 1650-59

Olmedo, María de (1657)

Década 1660-69

Quiñones (Núñez Vela), María (de) (1660)

Robles, Eugenia de (1661)

Romero, Luisa, *¿Romerilla?* (1663, 1665)

Rosa, Antonia (de) la (1660)

Santiago, Antonia de (1664)

Década 1670-79

Anaya, María (Mariana) de (1678 y 1679)

Ayuso, Feliciano (María) de (1676)

Baldira (Mateos, Salinas), Antonia (1676)

Bezón (Bezón, Rojas) (y Zorrilla), Francisca (María) (de), *la Bezón, Bezón* (1671, 1672, 1676, 1679)

Borja, Mariana de, *la Borja, la Plumilla* (1676)

Cueva, Manuela de la (1679)

Felipa María, *la Titiritera* (1673)

Fernández, Jerónima (1676)

Fernández, Luisa (1678)

Monroy, Francisca (Antonia) (de), *la Guacamaya* (1679)

Mosquera, Luisa de (1679)

Navarro, María (1676 y 1679)

Peñarroja, Margarita de (1676)

Salazar, Andrea (María) (de) (1679)

* Se incluye en el presente Apéndice un listado de todas las actrices de los Siglos de Oro que hemos podido documentar activas como sobresalientes entre la década de 1640 y la de 1690. Dicho listado se presenta ordenado por décadas. Para cada una de las actrices indicamos los años concretos, dentro de cada década, en que se documenta su actividad como sobresaliente.

San Miguel, Josefa de (1674 y 1675)
Santiago (Valenciano), Antonia (Águeda) (de) (1676)
Santos, María (Mari) (de los) (1674, 1676, 1678, 1679)
(Velázquez), Bernarda Manuela (Bernarda), *la Grifona* (1674, 1675, 1676, 1678, 1679)
Vivas, Isabel (de) (1671)

Década 1680-89

Álvarez (Toledo), María (de), *la Perendenga* (1680, 1683)
Anaya, María (Mariana) de (1680, 1685)
Ayora (Ayola), María (de) (1680)
Ayuso, Feliciana (María) de (1680)
Bezón (Bezona, Rojas) (y Zorrilla), Francisca (María) (de), *la Bezona, Bezón* (1680)
Cisneros, María (de) (1685, 1687, 1688)
Cueva, Manuela de la (1685)
Fernández, Francisca (de), *la Bohorques, la Borques* (1686, 1687)
Fernández, Luisa (1680, 1681)
Fernández (Bravo), Micaela (1680, 1689)
Figueroa, Antonia de (1689)
Fonseca, María de (1680, 1681)
Garro, Antonia, *la Soberana* (1683, 1685, 1686)
López (Sustaete), Luisa (Antonia) (1680)
Monroy, Francisca (Antonia) (de), *la Guacamaya* (1680, 1683)
Morales, Ignacia Antonia de, *la Guinda* (1685)
Navarro, María (1680)
Pascual, Sabina (1688, 1689)
Robles, Teresa de (1685, 1686)
Rojas (Arora), Ana (Antonia) de (1680)
Roldán, Juana (1687)
Rosa, Antonia (de) la (1689)
Rosa, Feliciana de (la) (1683)
Salazar, Andrea (María) (de) (1680, 1684, 1686, 1687, 1688)
Salazar, Josefa de, *Pingorrongo* (1686)
San Miguel, Josefa de (1685)
(Sánchez) (de) (la) Estrella (Estrellas), Josefa (Catalina), *la Naipera* (1685)
Santos, María (Mari) (de los) (1680, 1681)
Vaquedano (de Garay), Polonia (1687)
(Vaquero), Ana Hipólita (1685)

(Velázquez), Bernarda Manuela (Bernarda), *la Grifona* (1680)

Década 1690-99

Andrade (Andrada), Ana de, *la Tinienta, la Tenienta, la Toledana, una de las Tres Gracias* (1690)

Aragón, Sebastiana de (1699)

(Arias y Espinosa), Josefa Ignacia (1692)

Castro, Feliciana de (1695)

Cisneros, María (de) (1695, 1696)

Francisca Narcisa (1695)

Haro (y Rojas), Alfonsa (Alfonsa María, Francisca) (de) (1695, 1696)

Juana Laura (1695)

López (del Corral), Paula (Paula María) (1692)

(Mendoza), Isabel (Isabel María) (de), *la Isabelina, la Isabelona* (1694)

Morales, Ana de (1695)

Olmedo, Juana de (1697)

Olmedo, Paula de (1693)

Rosa, Antonia (de) la (1690)

Ruano, Margarita (1699)

Salamanca, Ángela (de), *la Papachina* (1696)

Salamanca, María de (1696)

Salvadora, Josefa (1699)

San Román, Josefa de (1695, 1696)

(Soto, León), María Antonia (de) (1692, 1695, 1698)

Tordesillas, Francisca de (1693)

(Vaquero), Ana Hipólita (1690)

Vázquez (Modorro), Teodora, *la Modorra* (1697, 1698)

Vela (de Labaña), Ángela (1695)

Villavicencio, Ángela de (1695)

APÉNDICE 2

LAS “PRODIGIOSAS MUGERES EN REPRESENTACION”*

(Agustín), Francisca (de) Paula
Aguado, María (de)
Águeda, Francisca
Alcaraz, María (de)
Álvarez (Toledo), María (de), *la Perendenga*
Anaya, María (Mariana) de
Andrade (Andrada), Ana de, *la Tinienta, la Tenienta, la Toledana, una de las Tres Gracias*
Andrade (Andrada) (y Neira), Feliciano de, *la Tinienta, la Tenienta, la Toledana, una de las Tres Gracias*
Andrade (Andrada), Micaela de, *la Tinienta, la Tenienta, la Toledana, una de las Tres Gracias*
Ayuso, Feliciano (María) de
Barba, Ángela, *la Conejera*
Bezón (Bezona, Rojas) (y Zorrilla), Francisca (María) (de), *la Bezona, Bezón*
Borja, Mariana de, *la Borja, la Plumilla*
Borja, Vicenta de
Burgos, Jerónima de, *Gerarda, doña Pandorga, la amiga del buen nombre*
Caballero, Petronila
Cabello, Ana
Calderón, María
Candado (Candau, Candao) María (de), *Maricandado*
Castro, Isabel de
Catalán, Antonia (Manuela)
Cisneros, Juana (María) de
Cisneros, María (de)
Coca (de los Reyes), Ana (Juana) de
Córdoba (y de la Vega), María de, *Amarilis, la Gran Sultana*
Coronel (Coronela, ¿Salinas?), María (de)
Cruz (Santa Cruz) (y de Sandoval), Luisa (de) (la)
Cuesta, Francisca de la
Cueva, Manuela de la
Enríquez, Manuela

* Se incluye en el presente Apéndice un listado de algunas de las actrices de las que de manera directa o indirecta, tenemos indicios para afirmar que destacaron en el oficio teatral en los Siglos de Oro.

Escamilla (Vázquez), Manuela (de)
Escamilla (de la Cruz), María de
Laura, Fabiana (de)
Falcón (Falcón y de Acacio), Ana, *la Falcona*
Fernández (Hernández), Luisa
Fernández (Bravo), Micaela
Fernández, Sebastiana
Flores, María (María Clara de Flores y Marrón), *Mariflores*
Francisca Baltasara (Baltasara de los Reyes, Ana Martínez, Ana Ruiz), *la Baltasara*
Gálvez, Isabel de, *la Gálvez*
(García), Rufina (Justa), (Justa Rufina)
Góngora, Isabel de, *la Góngora*
Granados, Antonia, *la Divina Antondra (¿Antandra?)*
Haro (y Rojas), Alfonsa (Alfonsa María, Francisca) (de)
Heredia, María de
Hernández (Fernández), Isabel, *la Velera*
Inestrosa, Ángela (Francisca) (de), *la Portuguesa*
Inestrosa, Beatriz (de), *la Portuguesa*
Infanta (Infante, Contreras), Antonia
Isabel Ana
Josefa Laura
Labaña, Manuela (de)
León (San Román), Ángela de
Lobaco (Frutos), Josefa (de)
López (Sustaete), Francisca (de)
(López), Francisca (María), *Guantes de ámbar*
López (Sustaete), Josefa
López (Sustaete), María (Mari)
López (Sustaete), Luisa (Antonia)
López (del Corral), Paula (Paula María)
Luciana, *la Patata*
Luján, Micaela (de), *Camila Lucinda, Lucinda, Lucinda Serrana*
María de los Ángeles
Monroy, Francisca (Antonia) (de), *la Guacamaya*
Morales, Ignacia Antonia de, *la Guinda*
Morales, Jacinta (María) de
Morales, Josefa (de)

Morales, María de
Mosquera, Luisa de
Muñoz, Ana
Muñoz, Francisca
Navarro, María
Navas, María (de)
Olmedo, Jerónima de
Omeño (y de Olmedo) (de Olmedo, Tufiño, Ofiño), Jerónima de
Ortiz (y de León), Mariana (Ana María, María Ana de)
Páez (de Sotomayor), Mariana
Papirulico
Pascual, Sabina
Peralta (y Escobedo), Ana María (Mariana) de, *la Bezona*
Pérez, Polonia
Pozo, Antonia del, *la Patata*,
Prado, María de
Quiñones (Núñez Vela), María (de), *¿la Condesica?*
Ramírez, Bernarda, *la Napolitana*
Reina, Eufrasia María (Ufrasia) (de) (la),
Reyes, Mariana (María Ana) de los (Ladrón de Guevara, Mariana), *la Carbonera*
Ribera, María (Ana) de
Riquelme, María (de)
Robles, Teresa de
Rogel (Dido), Ángela, *la Dido*
Rojas, Paula María (María Paula) de
Roldán, Juana
Román, Josefa
Romero, Luisa, *¿Romerilla?*
Romero, Mariana, *¿Romerilla?*
Ruano, Margarita
Salazar, Andrea (María) (de)
Salcedo, Jerónima de
San Miguel, Francisca de
San Miguel, Josefa de
San Román, Josefa de
Santiago (Valenciano), Antonia (Águeda) (de)
Santos, María (Mari) (de los)

Sierra (Ribera), Dorotea (de)
Vaca (de Mendi, Vacamendi), Josefa (Magdalena)
Vaca (de Morales, Medrano, Prado), Mariana
Vaca, Mariana
Valdés, María (de)
Vázquez (Díaz), Juana
Velarde (Estrada), Gabriela
Velasco, Ana de
(Velázquez), Bernarda Manuela (Bernarda), *la Grifona*
Verdugo, Francisca
Villalba, Juana de
Vivas, Isabel (de)

3.4. La mujer en la dirección de la compañía: las *autoras* de comedias

3.4.1. La incorporación de la mujer a la dirección de la compañía

Entre las aproximadamente 1.350 actrices que podemos documentar como activas en el período comprendido entre finales del siglo XVI y finales del siglo XVII, constatamos que de 96 de ellas, además de actrices, ejercieron también, en algún momento de su carrera, como *autoras* de comedias, es decir, dirigieron, o compartieron la dirección, de una compañía teatral en calidad de empresarias¹.

Aunque, indudablemente, se trata de una cifra modesta si la comparamos con el total de las actrices activas en el mismo período o con la de los propios actores que, en esos mismos años, ejercieron como *autores* (que alcanza, aproximadamente, el total de 660), sin embargo, se trata de una cantidad más elevada que la que ofrece la propia *Genealogía*, obra en la que, aunque se incluyan noticias por un período más extenso que el que nosotros investigamos y que abarcan hasta aproximadamente el primer cuarto del siglo XVIII, tan sólo se documenta un total de 954 actrices, 33 de las cuales constan como *autoras*.

A pesar de que los documentos mencionan, pues, un número de *autoras* si bien no abrumador sí significativo, de él tampoco se percató Oehrlein, quien al publicar en 1986 la primera edición (en alemán) de su obra *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, citaba, en el apartado dedicado a los *autores* de comedias, tan sólo los nombres de dos mujeres que ejercieron como directoras teatrales, el de Mariana Vaca, viuda de Antonio de Prado, y el de Juana de Espinosa, concluyendo que “las mujeres *autoras* han sido tan escasas a lo largo del período de tiempo estudiado que este fenómeno no merece una mayor consideración”². La afirmación del hispanista alemán resulta excesivamente reducida si consideramos que el período de tiempo por él estudiado no es tan corto (1600-1681) y, aunque el espacio geográfico en el que centra su investigación es fundamentalmente Madrid, hay que tener en cuenta que es precisamente Madrid el lugar del que más noticias publicadas

¹ Precisamos a este propósito que aunque nuestro objeto de estudio, en la presente Tesis, son las actrices que estuvieron en activo hasta finales del siglo XVII, en este apartado hemos de extender nuestro período de investigación hasta, al menos, la primera década del siglo XVIII, puesto que muchas actrices activas como tales en los Siglos de Oro ejercieron como *autoras* en los primeros diez años del siglo XVIII. Dejamos, sin embargo, fuera de nuestro estudio aquellas *autoras* cuya primera constancia documental como profesionales de las tablas, en calidad de actrices o de *autoras*, comienza a principios del siglo XVIII. El único caso que, en este sentido, incluimos es el de Juana Ortiz, cuya primera constancia documental conservada fecha de 1700, caso que hemos decidido analizar puesto que se trata de uno de los pocos con los que contamos de *autora* que obtuvo el título oficial de Su Majestad para representar.

² J. Oehrlein, *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, op. cit., p. 99.

posemos sobre actores. Por ello, a pesar de que sólo haya concentrado su análisis en el estudio de la actividad teatral de esta ciudad, tenía información suficiente para que hubiese encontrado huellas de *autoras* que en la práctica representaron allí y que dejaron constancia documental de su presencia, como testimonio, de hecho, la propia *Genealogía*, obra publicada por Shergold y Varey en 1985, es decir, un año antes que la de Oehrlein, y en la que se documentan ya, como se ha referido, 33 casos de *autoras*, muchas de las cuales ejercieron su actividad precisamente en el Madrid de ese período. Investigaciones posteriores sobre *autoras* de comedias en los Siglos de Oro, realizadas por Ferrer Valls en 2000³ y Sanz Ayán en 2001⁴, han demostrado, de hecho, que el número de mujeres activas como directoras teatrales en el período comprendido entre finales del siglo XVI y comienzos del XVIII era bastante más elevado que el documentado por la propia *Genealogía* en el mismo período, cifra que llega a 47 en el caso del análisis de Sanz Ayán⁵ y hasta a 62 en el caso de Ferrer Valls⁶, un número muy cercano al que yo misma documenté un año después, en 2002, en mi Trabajo de Investigación sobre el mismo tema (*'Autoras de comedias' en el siglo XVII: el acceso a una nueva profesión*) y que alcanzaba la suma de 68.

Aunque en estos momentos podemos documentar un total de 96 mujeres mencionadas como *autoras* en el período comprendido entre finales del siglo XVI y la primera década del siglo XVII⁷, no todas estas *autoras*, así como tampoco el total de las 33 documentadas en la *Genealogía* ejercieron *de facto* como empresarias teatrales, es decir, que muchas de ellas aunque aparezcan mencionadas en la documentación como *autoras* no lo fueron realmente. En muchos casos, de hecho, recibían este apelativo simplemente por su condición de esposa del *autor* en cuya compañía trabajaban, de manera que el término “autora” en este caso evidenciaba simplemente la vinculación conyugal que la actriz mantenía con el *autor* de la compañía en la que representaba, puesto que en la práctica, y

³ “La incorporación de la mujer a la empresa teatral: actrices, ‘autoras’ y compañías en el Siglo de Oro”, en F. Domínguez Matito y J. Bravo Vega (eds.), *Calderón entre veras y burlas. Actas de las II y III Jornadas de Teatro Clásico de la Universidad de La Rioja (7-9 de abril de 1999 y 17-19 de mayo de 2000)*, Logroño, Universidad de La Rioja, 2002, pp. 139-60.

⁴ “Las ‘autoras’ de comedias en el siglo XVII: empresarias teatrales en tiempos de Calderón”, en J. Alcalá-Zamora-E. Beleguer (coords.), *Calderón de la Barca y la España del Barroco*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2001, vol. II, pp. 543-79.

⁵ *Ibidem*, p. 545 notas 8 y 9.

⁶ “La incorporación de la mujer a la empresa teatral: actrices, ‘autoras’ y compañías en el Siglo de Oro”, art. cit., p. 151.

⁷ Número que podría verse aumentado a 99 si incluimos también aquellas *autoras* cuya primera constancia documental en el oficio corresponde a 1700, y que constatamos actuando como directoras teatrales en la primera década de ese siglo, como Francisca Tordesillas (G, 305), o que suponemos que lo hicieron, como en el caso de la Josefa de Rivas y de la *autora* conocida como “la Gomarra”, de cuya actividad como *autoras* también nos da constancia la *Genealogía* (respectivamente en las pp. 556 y 501) aunque sin ofrecer alguna fecha concreta que nos permita conocer exactamente en qué años estuvieron en activo como tales.

oficialmente, el título de *autor* lo detentaba el marido. Así, pues, de las 96 *autoras* que aparecen mencionadas como tales en el período que investigamos, tras haber realizado un detallado estudio de cada caso, hemos de eliminar de la nómina a algunas que parece que no ejercieron tareas de dirección aunque se las mencione como *autoras* en algún documento. A ellas nos referimos en la presente Tesis con el apelativo de *falsas autoras*. Su número asciende a 8.

Entre los casos de *falsas autoras* con los que nos hemos tropezado está, por ejemplo, Paula María de Rojas, esposa del *autor* Juan de Cárdenas, que la *Genealogía* documenta desempeñando el papel de “terceras damas en Madrid en su compañía, de quien es autora en este año de 1700” (G, 492). Es más que probable, sin embargo, que la compañía de la que Paula María de Rojas aparece como *autora* sea la regentada oficialmente por su marido, como varias fuentes ratifican, y que en ella la actriz, aunque figuraba como *autora*, se limitase a representar como tercera dama, dato que la propia *Genealogía* confirma más adelante al afirmar que Paula María de Rojas “a estado y esta representando en Madrid” con varias compañías y en varias fechas, entre ellas “en la de su marido” en calidad de “terceras, el año 1700” (G, 492). Es bastante frecuente encontrar en los repartos de comedias casos de *falsas autoras*, pues en ellos se atribuye un papel determinado a la “autora” o a la “señora autora” sin la correspondiente especificación de su nombre de pila. También en estos casos el apelativo “autora” hacía simplemente referencia a la condición de la actriz en cuestión como esposa del *autor* de la compañía, y no a ella como *autora* efectiva de la misma, como muestra el caso de Antonia Infanta en los años comprendidos entre 1643 y 1645. A 1643 y 1644 corresponden, de hecho, las aprobaciones del manuscrito autógrafo de *La honra vive en los muertos* de Juan de Zabaleta, en cuyo reparto figura “La autora” en el papel de *Beatriz* (VS1, 295). En este caso citado podemos comprobar fácilmente que el término *autora*, más que indicar que la actriz que desempeñaba el papel de *Beatriz* —y que sabemos que era Antonia Infanta— era la directora de la agrupación en la que representaba, era utilizado para evidenciar que la misma era la esposa del *autor* de comedias al que el reparto, y la compañía, pertenecía, es decir, Pedro Ascanio, quien, de hecho, figura en ese año como único *autor* de la agrupación en la que Antonia Infanta trabajaba como actriz y para quien “escribiose” la pieza citada (VS1, 295). Lo mismo sucede cuando volvemos a constatar que el papel de *Elena*, presente en el reparto de *Troya abrasada* (cuyas aprobaciones corresponden al 2 de febrero y 3 de agosto de 1644 y al 7 de enero de 1645), es asignado a la “S[eño]ra autora” (VS1, 287-97). También en este caso, como en el anterior, el término “autora” obedece a su utilización en el significado de “mujer del autor” y, también en este

caso, sabemos que era Pedro Ascanio el *autor* que regentaba oficialmente la agrupación en la que Antonia Infanta actuaba (VS1, 287-97)⁸.

La falta de especificación del nombre de pila de la actriz mencionada como “autora” en los repartos de comedias —que no generaba confusión en la identificación de dicha actriz si la agrupación era la dirigida por su esposo—, la podemos constatar también en otras circunstancias, por ejemplo, en las nóminas de las compañías, es decir, en las listas en las que figuran todos los nombres y apellidos de los miembros que constituían en un momento determinado una compañía teatral, y en las que se especificaba también, en ocasiones, la función que cada uno de ellos desempeñaba en la misma (primera dama, segunda dama, gracioso, barba, etc.) y la vinculación personal que los unía entre sí (es decir, el estado civil). Este tipo de listas eran presentadas, por ejemplo, a los organizadores del Corpus de Madrid para dar cuenta de los actores con los que contaba una determinada compañía para representar los autos sacramentales en un año concreto. Así, constatamos, por ejemplo, que en la nómina que de su compañía presentó en 1686 Rosendo López figuraba Teresa de Robles como “autora y sobresaliente en la dicha compañía” (Ru, 262). También en este caso, como en los anteriormente mencionados, el apelativo “autora” dado a la actriz indicaba solamente que Teresa de Robles era la esposa del *autor* de la agrupación, y que en la agrupación familiar se limitaba a desempeñar su papel de actriz, como podemos ratificar gracias al cotejo realizado con otras fuentes que atestiguan su actividad y en las que constatamos que Teresa de Robles tan sólo era actriz, función que, en la práctica, probablemente se traduciría en el desempeño por parte de la misma del tercer papel de dama, en el que sabemos que estaba especializada, como confirma una segunda nómina que de su agrupación presentó Rosendo López en marzo de ese mismo año, y en la que, de hecho,

⁸ Un caso similar al que acabamos de comentar nos lo ofrece la actriz Antonia (Manuela) Catalán, mencionada únicamente como “autora” en el papel de *Porcia* en el reparto de *El favor en la sentencia* de Jacinto Cordeiro en 1626 (R, 374), compañía que sabemos que estaba regentada oficialmente por su cónyuge, el *autor* Bartolomé Romero (SA, 272, nota 2). Dos años más tarde, en 1629, se la vuelve a documentar como *autora*, pero también en este caso Antonia (Manuela) no hacía más que representar como actriz en la compañía que su cónyuge dirigía oficialmente (SRu, 79). Otro caso es el de María (de) Riquelme mencionada como “autora” en el reparto del entremés benaventiano titulado *Los planetas* (Be, 332, 555) y en el reparto del manuscrito de *El castigo sin venganza* de Lope, fechado en Madrid el 1 de agosto de 1631, en el que se le atribuye el papel de *Cassandra* (R, 376-77, 574). Las dos obras fueron llevadas a escena por la agrupación de Manuel Álvarez Vallejo, esposo de María y director de la compañía en la que la actriz representaba (G, 373). Lo mismo podemos afirmar en el caso de Mariana Vaca (de Morales), esposa del *autor* Antonio de Prado (PP, II, 202), que figura con su nombre y como “autora” en los repartos de *El talego. Segunda parte*, pieza estrenada probablemente entre 1632 y 1635 (Be, 358, 528), en el de *El martinillo*, representada probablemente entre 1633 y 1634 (Be, 319-20, 528), en la primera y en la segunda parte de *La puente segoviana*, representada probablemente en 1635 (Be, 342, 528), y en el de *La verdad*, representada entre 1636 y 1639 (Be, 362, 528). En todos estos casos Antonio de Prado regentaba la compañía que representó estas piezas, y en la que Mariana figura como *autora*. Del mismo modo aunque se haga referencia a Mariana en un documento de 1646 como *autora* (SV5, 62), era miembro de la compañía de su marido, que era quien poseía el título de *autor*.

Teresa figura únicamente como tercera dama (Ru, 266). Otro caso similar a éste es el de María (de) Cisneros, que figura como “autora y tercera dama” en la nómina de la compañía que su marido, el *autor* Manuel de Mosquera, presentaba con motivo del Corpus madrileño de 1686 (Ru, 262-63). También en este caso el cotejo de esta nómina con otra que tenemos de la misma compañía en marzo de ese mismo año, en la que figura la mayoría de los actores presentes en la anterior, ratifica que María (de) Cisneros sólo actuaba como actriz en la agrupación conyugal, desempeñando precisamente el segundo papel de dama (Ru, 266). Otras fuentes de ese año y de los años siguientes confirman que nunca ejerció como *autora*, limitándose a desempeñar, a lo largo de su carrera, únicamente el papel de actriz. En esta misma línea debe encuadrarse el caso de Francisca (de) Monroy, conocida como *la Guacamaya*, que figura como “autora” en la nómina de la compañía del marido, el *autor* Miguel Vela, fechada en Toledo en febrero de 1687 (Ru, 270)⁹. Este documento resulta significativo de cara a la comprobación de la afirmación anteriormente realizada acerca de que el apelativo de “autora”, que a veces aparece al lado del nombre propio de las actrices en la nómina de las compañías, servía sencillamente para establecer los vínculos familiares entre los miembros de una agrupación. Dicha especificación se hace más frecuente sobre todo en el caso de las actrices puesto que la mayoría de las veces ellas suelen aparecer en las nóminas (así como en los repartos) con el simple nombre de pila, sin la indicación del apellido. De esta forma, la especificación del estado civil seguida del nombre del marido (mujer de..., o *autora* = mujer del *autor*) permitía la inmediata identificación de la actriz en cuestión. Así, retomando la nómina de Miguel Vela en 1687, constatamos cómo al lado del nombre de las actrices Petronila Caballero y Francisca Correa se indicaba la relación familiar que mantenían con los actores presentes en la misma compañía: Petronila Caballero, “primera dama, mujer de Juan Antonio de Guevara, primer barba” y Francisca Correa, “segunda, mujer de Juan Antonio Caballero, segundo gracioso” (Ru, 270). De este modo, cuando en la misma nómina se hace referencia a Francisca (de) Monroy como “autora”,

⁹ Aunque en el documento ofrecido por Ruano de la Haza aparece como *autor* y primer galán de la compañía Bernabé Álvarez, sabemos que el *autor* oficial de la misma era Miguel Vela. Ratifica esta afirmación el hecho de que ya en 1686 Bernabé Álvarez es documentado como primer galán de la misma compañía y que todos los numerosos documentos que sobre su carrera se conservan siempre lo refieren como actor. Así pues, podemos afirmar que el *autor* de la compañía que estaba en Toledo en febrero de 1687 (y cuyos miembros eran requeridos por la Junta del Corpus de Madrid) era la de Miguel Vela, marido de la “autora” Francisca (de) Monroy. En esta lista presentada por Álvarez en febrero de 1687, además del nombre del *autor*, enmendamos también uno de los nombres de los actores, el de Juan Antonio Caballero por el de Juan Antonio Pernía, marido de Francisca Correa, actriz presente en la lista de Álvarez en 1687 y ambos presentes en la compañía de Miguel Vela en 1686.

podemos claramente deducir que dicho apelativo no podía más que significar que se trataba de la “mujer del autor” de la agrupación¹⁰.

Naturalmente, el que una actriz apareciera en un determinado momento de su carrera como *falsa autora* no excluye la posibilidad de que pudiera llegar a desempeñar realmente el papel de empresaria de su propia compañía o participar en la dirección de la compañía del marido en fechas posteriores. Así, de hecho, lo comprobamos en el caso de la misma Teresa de Robles, la cual, si es cierto, como se ha visto, que en 1686 aparece mencionada como “autora” cuando en realidad se limitaba a desempeñar el papel de tercera dama en la agrupación conyugal, años más tarde, en 1699, 1700 y 1701, ejerció realmente como empresaria teatral, como veremos más detenidamente en las páginas siguientes. Lo mismo podemos afirmar en los casos también mencionados de Mariana Vaca (de Morales) y Antonia (Manuela) Catalán, así como en los de María (de) Heredia, Josefa Vaca y María de Córdoba, que, según creemos, ejercieron como *falsas autoras* en determinados momentos de su carrera (María (de) Heredia en 1639 (SV5, 15), Josefa Vaca y María de Córdoba en 1625 (SRu, 73; R, 372-73), pero que, a lo largo de la misma, llegaron a ejercer *de facto* funciones de *autoras* de comedias¹¹.

Si algunas actrices mencionadas como *autoras* no desempeñaron en la práctica ninguna función relacionada con la dirección de una compañía, hubo otras que es probable que ejercieran como tales, aunque los escasos datos que sobre ellas poseemos nos impidan afirmarlo con toda seguridad. Los casos con los que contamos en este sentido son dos, ambos documentados en la segunda década del Seiscientos. En el primero de ellos se trata de un asiento, fechado el 20 de mayo de 1613, incluido en los libros de cuentas del Hospital de Nuestra Señora de Gracia de Tuleda, de 9 ducados y 28 tarjas y media que “Hierónima” entregó como limosna por la representación de comedias (F, XVII, 90). Esta noticia citada es la única que poseemos sobre esta mujer y aunque Pascual Bonis la considera *autora* de comedias (F, XVII, 53, 55), no podemos discernir, por este único dato, si efectivamente se trataba de una *autora*, de una actriz o de una simple apoderada de *autor*. De difícil interpretación es asimismo el otro caso con el que contamos y que data de octubre de 1615, fecha en la que consta un consentimiento del mercader Gaspar de Rueda de recibir, durante diez años, 16.921 reales que, por varios conceptos, le debía el Conde de Villamediana. De

¹⁰ Otros casos de *falsas autoras* que podemos documentar en ese período son los de Juana de Villalba en 1606 (FI, 35-36), Catalina (de) Nicolás en 1636 (PP, I, 248) y Catalina de Acosta en 1646 (SV5, 62).

¹¹ Al final de este apartado se ofrece el Apéndice “Las *autoras* de comedias en los Siglos de Oro” en el que se presenta un listado de las *autoras* de comedias analizadas y la correspondencia de los símbolos utilizados para la confección del mismo. Quedan excluidas de él, obviamente, las *falsas autoras*, así como los años en los que las *autoras* documentadas con seguridad como tales igualmente ejercieron como *falsas autoras*.

esta cantidad, 300 reales eran en concepto de los que Gaspar de Rueda había dado a Doña Casilda de Muñatones “para hacer una comedia a los frailes de San Felipe, que el dicho señor Conde mandó les hiciese” (PP, II, 44). También en este caso, la única noticia que se conserva sobre Casilda de Muñatones es la que hemos aquí mencionado y de ella tampoco se deduce necesariamente que actuaba, en esa fecha, en calidad de *autora* de comedias¹².

Estos ejemplos sirven para mostrar hasta qué punto la reunión de la documentación existente puede resolver sólo parcialmente la cuestión de establecer una nómina de *autoras* que lo fueran oficialmente, y pone de manifiesto cómo, para establecer un listado aproximado de *autoras* en el período que nos interesa nos hemos visto obligados a analizar caso a caso para clarificar el panorama que los documentos nos ofrecen, no identificando automáticamente como *autoras* a aquéllas que son mencionadas como tales en diversos documentos.

Así, si a primera vista el número de *autoras* activas en el período que analizamos es de 96, en realidad, una vez descartadas las *falsas autoras* y los dos casos dudosos, notamos cómo dicho número se reduce bastante respecto a la primera apreciación basada en la sola mención de la etiqueta “autora” en la documentación, pues según nuestro análisis, el número de *autoras* disminuye a 86¹³. Naturalmente se trata de mujeres que en la práctica ejercieron como empresarias teatrales, aunque no siempre podamos documentar que detentaron, en las fechas en las que constan activas como *autoras*, el título de Su Majestad para representar. Si hubiéramos considerado *autoras* únicamente a las que se documenta que poseyeron dicho título, la nómina se habría reducido considerablemente, descendiendo a 8 *autoras* de comedias. Hay que tener en cuenta, sin embargo, que los documentos administrativos (los contratos con actores, con corrales, etc.) no siempre indican la posesión del título por parte de una *autora* determinada, limitándose, la mayoría de las veces, a la simple mención de la función (“autora”) ejercida por la misma dentro de la compañía. Esto no sorprende si tomamos en cuenta que lo mismo que ocurre en el caso de las *autoras* ocurriría en el caso de los *autores* pues si tan sólo considerásemos aquellos que sabemos que poseyeron el título de Su Majestad también en este caso la nómina se vería considerablemente reducida.

¹² Naturalmente diferente es el caso de aquellas actrices que tenemos documentadas actuando en varias ocasiones en calidad de *autoras*, pero de las que no podemos discernir con seguridad, en algunas fechas concretas, si actuaron como *autoras* o como simples actrices, a pesar de que, también en estas ocasiones se las mencione como *autoras*. Es tal el caso de Manuela (de) Escamilla, documentada con seguridad como *autora* en varios momentos de su carrera teatral, aunque desconocemos si actuó también como tal en 1693 y 1694, fechas en las que sabemos que “boluio a Valencia” (G, 421). Señalamos en el Apéndice “Las *autoras* de comedias en los Siglos de Oro” éstos y los demás casos dudosos de autoría que hemos encontrado en la documentación con la indicación entre corchetes de los años que a nuestro parecer se presentan ambiguos.

¹³ Número que podría verse aumentado si tuviéramos en cuenta que en ese período, probablemente posteriormente a 1645, estuvo en activo también una compañía denominada “Las muchachas”, agrupación en la que “hizo damas” la actriz Ana de Escamilla (G, 420).

De manera que si consideramos como *autoras* a todas aquellas actrices que realmente ejercieron esta función en la práctica y que se documentan activas como tales en el período comprendido entre finales del siglo XVI y la primera década del siglo XVIII, contamos con un total de 86 *autoras* de comedias, un total que, aunque no deje de ser provisional, sujeto a variaciones a tenor de la publicación de nuevos documentos, puede considerarse ya bastante fiable dada la cantidad de datos reunidos en nuestro *Diccionario biográfico de actores* y, seguramente, ya estadísticamente significativo en proporción con el número de actores (y *autores*) documentados.

La primera fecha en la que tenemos documentada la participación de una actriz en el oficio teatral en calidad de *autora* de comedias se refiere a la década de 1570. Se trata de Juana Bautista de León, la cual, en octubre de 1571, estando en Valladolid, y como viuda del *autor* Tomás Sánchez, contrataba a varios actores y músicos para que trabajasen en su compañía (RoV, 281, 314, 345, 336, 311, 254, 375). El caso de Juana Bautista nos permite constatar una de las posibles situaciones que refleja la documentación en relación a la incorporación de las mujeres al oficio teatral en calidad de *autoras*, es decir, accediendo a la dirección de la compañía que el marido regentaba como consecuencia de su fallecimiento. Si ésta era una de las vías que permitía el acceso de la mujer a la dirección de la compañía, otorgándole la posibilidad de regentar la agrupación familiar de forma autónoma, la otra vía, de la que la anterior derivaba, era, como es fácil imaginar, que las actrices compartiesen la dirección de la compañía que el cónyuge poseía y dirigía en calidad de *autor*, ya que era él quien, de hecho y oficialmente, detentaba el título de *autor* de comedias. En la mayoría de los casos estas mujeres a las que en la presente Tesis nos referimos simplemente como *coautoras*, acudían a cumplir los compromisos teatrales de la compañía sin la presencia del cónyuge, bien por enfermedad de aquél, bien porque estaba ocupado en la gira teatral o en otros compromisos relacionados con el negocio teatral. La participación de dichas *autoras* en la dirección podía, por tanto, ser meramente técnica (es decir, que sustituían al marido sólo en las cuestiones de gestión legal y económica de la agrupación, contratando al personal, cobrando o pagando cantidades de dinero en calidad de apoderadas del marido, quien, de hecho, les otorgaban para estas circunstancias un poder para que pudieran actuar en su nombre), o más plena, es decir, participando más activamente en la dirección como si de otro *autor* se tratara (por ejemplo, cuando las actrices acudían a determinados lugares para representar con parte de la compañía del marido, pero sin la presencia de aquél). Muchos son los casos que reflejan esta situación de colaboración conyugal, así como los que documentan el ascenso de las mujeres de *autores* a los plenos poderes de la dirección tras su

fallecimiento, casos que evidencian pues cómo el ascenso de la mujer a la dirección de la compañía estaba fuertemente condicionado por la presencia del marido *autor*, sobre todo de aquellas que estuvieron en activo en las últimas décadas del siglo XVI y las primeras del siglo XVII y que corresponden a los primeros casos de *autoras* que tenemos documentados. Algo que, en realidad, no sorprende si partimos del supuesto de que todas las *autoras* fueron en un principio actrices, y que éstas estaban vinculadas por ley a trabajar en la misma compañía que el marido.

A partir de la segunda mitad del siglo (precisamente a partir de la década de 1660), aunque no dejemos de encontrar casos de mujeres que colaboraron en la dirección de la agrupación conyugal o familiar, o que una vez fallecido su cónyuge se hicieron cargo de su compañía, se evidencia en mayor medida en la documentación un número significativo de *autoras* ejerciendo su actividad en solitario, es decir, sin estar vinculadas a su marido, bien porque estaban solteras (o ya viudas desde hacía años), bien porque, aunque casadas, ejercían su vida y actividad de empresarias separadas del marido, que, en muchas ocasiones, ni siquiera era *autor*, lo que probablemente indica que, a pesar de que la ley —que en principio no había sido alterada— obligaba a las mujeres que se dedicaban al oficio teatral a casarse y a trabajar siendo acompañadas por su cónyuge, éstas alcanzaron, de alguna forma, la suficiente autonomía legal y experiencia teatral para poder dirigir en solitario su propia agrupación. Fueron algunas de estas mujeres que se documentan trabajando en solitario en la segunda mitad del siglo XVII, y que indicamos en la presente Tesis con el apelativo de *autoras autónomas*, las que también constatamos actuando en calidad de *autoras por Su Majestad*, es decir, como *autoras* que obtuvieron el título oficial para representar, siendo éstas Francisca (de) López (Sustaete), Fabiana (de) Laura, Margarita (de) Zuazo, María (de) Álvarez la *Perendenga*, Ángela Barba la *Conejera*, Francisca Correa, Teresa de Robles y Juana Ortiz.

Es evidente que cada *autora* documentada como activa en el período que investigamos pudo desempeñar, a lo largo de su carrera como empresaria, cada una de las funciones arriba diferenciadas, es decir, que una *autora* a la que inicialmente se menciona como tal sólo por ser la mujer del *autor* (*falsa autora*) pudo con el tiempo y a lo largo de su carrera participar en la dirección de la compañía del cónyuge como *coautora* y, una vez fallecido aquél, encargarse de la dirección de la misma para finalmente llegar a ser *autora* de su propia compañía. El detallado estudio previo que hemos realizado para determinar hasta qué punto y en qué momento se produjo el acceso de las mujeres activas en el oficio teatral de los Siglos de Oro a la dirección de una compañía nos ha permitido constatar que, como

en parte ya se ha referido, dicha incorporación se realizó a partir de los años 70 del siglo XVI, concretamente en 1571 tenemos la primera fecha documental referida a una *autora*, Juana Bautista de León (RoV, 287). En la década siguiente (1580-89) asimismo encontramos a una sola mujer activa como *autora*, Luisa de Aranda, que como tal aparece documentada en 1581 (F, XX, 107), situación que en parte podría justificarse con la prohibición teatral por la que, en 1586, se prohibía a las mujeres representar, prohibición que asimismo debió de afectar a aquellas mujeres que, en esas mismas fechas, se iniciaban en las funciones empresariales, cuya actividad parece suspenderse, a pesar del decreto de 1587 que devolvía las mujeres a la escena, al menos hasta finales de la década siguiente, de 1590, en la que, de hecho, no consta documentada ninguna actriz actuando como *autora*. Es probable que a este vacío documental contribuyera el cierre de los teatros, en noviembre de 1597, por el luto debido a la muerte de la Infanta Catalina Micaela, hija de Felipe II, cierre que se prolongó hasta abril de 1599 como consecuencia del fallecimiento del mismo Rey (R, 207-211). El ascenso al trono de Felipe III y el decreto con el que éste, en febrero de 1600, ratificaba definitivamente la orden de reapertura de los teatros (R, 214 nota 1) dio comienzo a una nueva etapa teatral y seguramente dio el empujón necesario para que otras mujeres se iniciasen en el oficio teatral desempeñando tareas de dirección, así como lo habían hecho, de forma esporádica, otras de sus colegas en los años anteriores. Constatamos así que 3 son las mujeres que en esa década de 1600 se documentan ejerciendo en calidad de *autoras*: Isabel Rodríguez y María de Salcedo en 1602 (PP, I, 64, 61) y María de Rojas (y de Heredia) en 1607 (FM, 68), número que asciende a 7 en las dos décadas siguientes¹⁴. En la década de 1630 el número de *autoras* activas crece, llegando casi a duplicarse con respecto a las décadas anteriores, ya que podemos documentar un total de 12 directoras teatrales. Aunque no podemos confirmar, por falta de documentación, la relación existente entre este aumento y los acontecimientos que en esos mismos años se realizaban en la profesión teatral, llama la atención que el incremento del número de *autoras* activas en el oficio se realizara en las mismas fechas en las que se fundaba la Cofradía de la Novena, precisamente tras el 17 de

¹⁴ Las *autoras* documentadas como tales en la década de 1610 son María Flores, conocida como *Mariflores* (F, XXVII, 128-29), Josefa Vaca (PP, I, 116), Inés de Lara (DM1, 274-75) y María Álvarez (Cordera), cuya actividad como tales se documenta precisamente en el año de 1610 (SR, 164 n.1); Ana Muñoz, documentada como *autora* en 1613 y 1614 (PP, II, 42), María de Morales, asimismo documentada como *autora* en 1614 (PP, I, 154), y Ana Pérez, probablemente la misma actriz que conocemos como Damiana Pérez, documentada como *autora* en 1616 (Pro, 129). El total de *autoras* activas en esa década podría verse incrementado a 9 si a éstas que tenemos documentadas con seguridad como *autoras* sumamos los casos de Jerónima y Casilda de Muñatones, cuya actividad como *autoras*, según ya referimos, parece dudosa. Las mujeres documentadas como *autoras* en la década de 1620 son María de los Ángeles, Francisca María, esposa de Manuel Álvarez Vallejo (PP, II, 55), Manuela Enríquez, María (de) Candado, María de Córdoba, *Amarilis*, Jumara de Sayas y Luisa (de) Robles. Remito al Apéndice “Las *autoras* de comedias en los Siglos de Oro” para conocer los años concretos en los que se las documenta ejerciendo como tales.

junio de 1632, fecha en la que se escrituraban las capitulaciones de la fundación. De hecho, es a partir de ese año cuando se concentra la mayoría de las noticias que tenemos documentadas sobre las *autoras* activas en dicha década, cuya actividad parece desarrollarse fundamentalmente a partir de la escrituración y constitución definitiva de la Cofradía de la Novena, que se realizaría en 1634. Se trata de Luisa (de) Robles, activa en 1630 y 1636 (AM, 266; G, 534); Jerónima de Burgos, en 1632 (SV4, 230); María Manuela, en 1633 (G, 539); Dionisia Suárez, en 1634 (E, 478); María (de) Candado, en 1634 y 1635 (F, XXVII, 205; SA, 295-96) y Antonia (Manuela) Catalán, activa en 1634, 1638 y 1639 (AP1, 291; GH1, 35-36, 38-40); Juana Bernabela, activa desde 1635 hasta 1638 (E, 514; MG, 228; SV4, 224; F, XIII, 114); Inés de Hita, en 1636 y 1637 (PP, II, 96, 97); María de Victoria (F, XXXV, 65-66), María de Alcaraz (SV4, 242) y Bernarda León (F, XXVII, 218-20) en 1637, e Isabel (de)Vitoria en 1639 (MG, 231).

En la década de 1640, así como en la década de 1650, el número de *autoras* activas en el oficio se reduce drásticamente pasando, en ambos casos, a 5, descenso que probablemente encuentra explicación en el cierre de los teatros que se realizó en octubre de 1644 por la muerte de la Reina Isabel de Borbón y que se prolongó en octubre de 1646 hasta 1651 a causa del fallecimiento del príncipe Baltasar Carlos (F, III, 39, 181, 40). De hecho, no es casualidad que las fechas en que se documentan actuando las *autoras* activas en esas dos décadas correspondan a los años anteriores a dichas prohibiciones teatrales. Constatamos, así, que en 1640 actuaron como tales María de Heredia (G, 473), Antonia (Manuela) Catalán (F, XXIX, 133-35), Juana Bernabela (MG, 230) y Juana de Espinosa, *autora*, esta última, que asimismo encontramos activa en 1644 (PP, II, 107, 130-32) junto con Isabel de Castro, que se documenta como tal en 1643 (F, XXXV, 206). Tras el vacío documental que apreciamos en la segunda mitad de la década, volvemos a encontrar noticias de mujeres ejerciendo como *autoras* a partir de 1651, fecha en la que se documenta como tal a Ángela Rogel, *la Dido* (G, 527), a la que se añade, en 1652 y en 1656, Mariana Vaca (de Morales) (PP, II, 147-48, 165), en 1653 y 1654 Juana de los Reyes (GH, 132, 173, 170, 171)¹⁵, en 1655 Francisca Verdugo (F, XXXVI, 396) y en 1659 Gabriela de Figueroa (LL1, 197).

¹⁵ En la *Genealogía* se apunta la posibilidad de que la actriz y *autora* Juana de los Reyes, hermana de Ana Marañón (G, 471), fuera la actriz y *autora* del mismo nombre casada con Fulgencio de Alarcón (G, 395, 85-86). Varias noticias que sobre ellas se conservan inducen a pensar que, efectivamente, se trataba de la misma persona, casada probablemente en primeras nupcias con Fulgencio de Alarcón y posteriormente con Antonio Verdugo (PB1, 244-45). Es por estos motivos indicados que en la presente Tesis sólo damos constancia de una *autora* con este nombre y a ella atribuimos todas las noticias documentales conservadas.

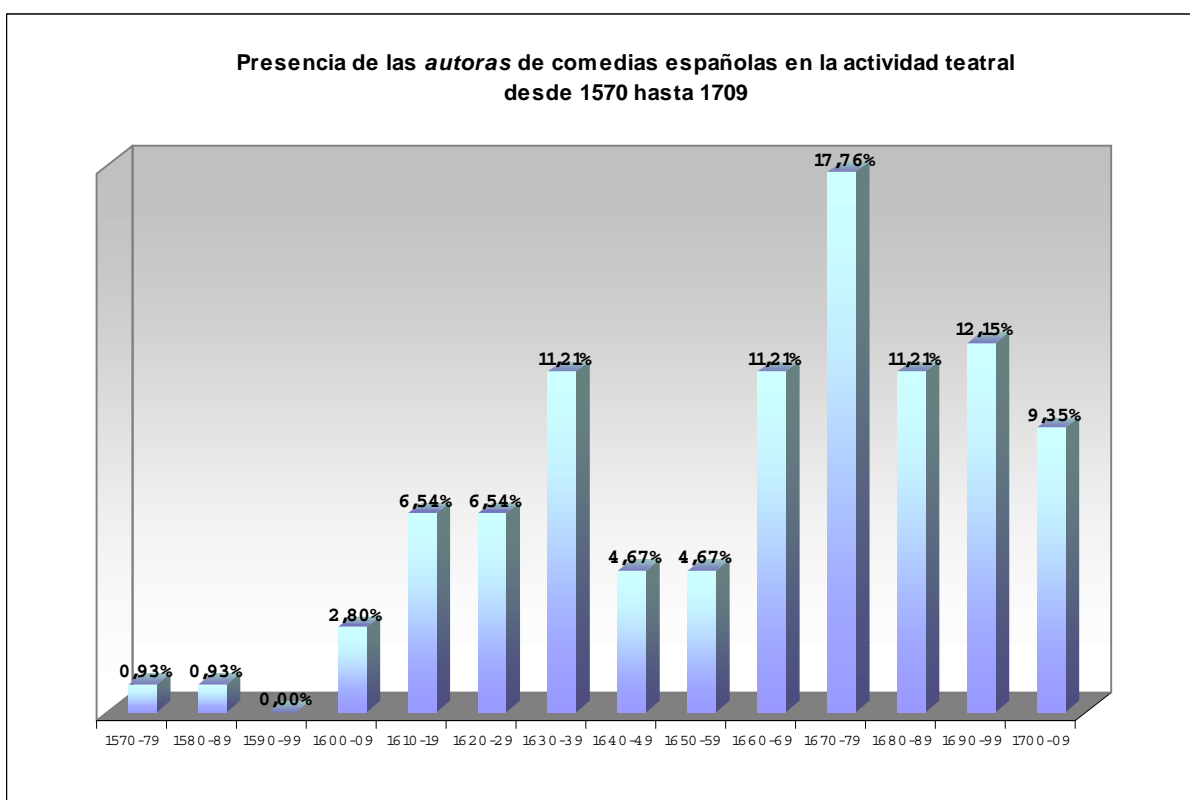
En la década de 1660 el número de *autoras* activas en el oficio vuelve nuevamente a incrementarse y, al igual que en la década de 1630, llega a ascender a 12. Se trata de Juana de Cisneros, Juana Peres, María (de) Segura, María Jacinta *la Bolichera*, Francisca y Luisa López (Sustaete), Bárbara (de) Coronel, Antonia Manuela (de) (Sevillano), Damiana López, Ángela (de) León, Ana María Craso y Fabiana (de) Laura, cuya actividad asimismo se desarrolla, a lo largo de esa década, en consonancia con la nueva prohibición que supuso el cierre de los teatros, desde 17 de septiembre de 1665, fecha del fallecimiento de Felipe IV, hasta abril de 1667 (F, V, 13). Constatamos, de hecho, un vacío común en trayectoria profesional de las *autoras* activas esa década, vacío que ocupa precisamente el período comprendido entre septiembre de 1665 y abril de 1667. En la década siguiente, el número de *autoras* vuelve a ascender hasta casi doblar la cifra, pudiendo documentarse 19 profesionales activas como tales. De hecho, es en los años setenta cuando encontramos el mayor número de *autoras* activas en el oficio respecto a las décadas anteriores y siguientes¹⁶. En la década de 1680 el número de *autoras* que podemos documentar vuelve a disminuir nuevamente hasta 12¹⁷, para mantenerse bastante estable en las dos décadas siguientes, la de 1690 y de 1700, en la que se documentan respectivamente 13 y 10 mujeres activas como tales¹⁸.

¹⁶ Se trata de las siguientes *autoras*: Petronila Antonia de Lugo, Bárbara (de) Coronel, Luisa López, Feliciano de Andrade, Luisa (de) Pinto, Inés Gallo, Antonia Manuela (de) (Sevillano), Josefa María Fernández, *la Mulatilla*, María de la O y Bustamante, *la de la Verruga*, Magdalena López, *la Camacha*, Fabiana (de) Laura, María (de) Álvarez, *la Perendenga*, María Rojo, Ángela de León, Margarita (de) Zuazo, Catalina Esteban (Coloma), Clara Camacho (López), Juana (de) Coloma y María de la Cruz, *la Alquilona*. Esta nómina podría verse aumentada a 20 si añadiésemos también el caso de Francisca (de) López (Sustaete) que resulta dudoso en el año de 1673. Remito al Apéndice “Las *autoras* de comedias en los Siglos de Oro” para conocer las fechas concretas en las que dichas actrices ejercieron como *autoras*.

¹⁷ Se trata de Francisca (de) Bezón, Antonia Manuela (de) (Sevillano), Manuela (de) Escamilla, Josefa de Salazar, María Enríquez, *Punto y medio*, Eufrosia María (de) (la) Reina, Ángela Drago, María (Manuela) Navarro, Magdalena López, *la Camacha*, María (de) Álvarez, *la Perendenga*, Ángela de León y Ángela Barba, *la Conejera*.

¹⁸ Las actrices documentadas como *autoras* en la década de 1690 son Andrea (de) Salazar (hermana de la *autora* Josefa de Salazar (G, 167)), María Enríquez, *Punto y medio*, Teresa de Robles, Isabel (de) Mendoza conocida entre otros como *la Isabelona*, María (de) Navas, Isabel de Castro, Serafina Manuela, María (Manuela) Navarro, Francisca Correa, Bernarda Badrán, Manuela Pereira, Fabiana (de) Laura y María (de) Álvarez, *la Perendenga*. Esta nómina podría verse aumentada a 14 si añadiésemos también el caso de Manuela (de) Escamilla que, como se ha dicho, resulta dudoso en los años de 1693 y 1694. Las *autoras* activas en la década siguiente, de 1700, son Jerónima (de) Sandoval, *la Sandovala*, Teresa de Robles, Manuela (de) Liñán, María (Manuela) Navarro, Francisca Correa, Mariana de Prado, Juana Ortiz, Juana María (de) Ondarro, *la Tabquera*, María (de) Navas y Sabina Pascual. Estas últimas tres *autoras* estuvieron en activo también en las dos décadas siguientes: Juana María (de) Ondarro y Sabina Pascual en la década de 1710 (G, 337, 564; JM2, 339) y María (de) Navas en la siguiente (G, 499). La nómina de 1700 se vería incrementada a 13 si añadiésemos también los casos tardíos de *autoras* que ya hemos mencionado y cuya primera constancia documental en el oficio data de esas fechas, es decir, Francisca de Tordesillas, Josefa de Rivas y *la Gomarra*.

Los datos recogidos muestran que la incorporación de las *autoras* a la dirección de las compañías se realizó, al igual que la incorporación de las actrices a la profesión, de forma paulatina, siendo mínima en los primeros años para ir aumentando de manera significativa desde mediados del siglo XVII y encontrar su apogeo en la década 70 de ese siglo. Su incorporación se puede sintetizar en las siguientes cifras: 1 *autora* en las décadas de 1570 y 1580; 3 en la de 1600; 7 en las de 1610 y 1620; 12 en la 1630; 5 en las de 1640 y 1650; 12 en la de 1660; 19 en la de 1670; 12 en la de 1680; 13 en la de 1690 y 10 en la de 1700. Cifras que suponen un porcentaje del 0,93% en las décadas de 1570 y 1580, del 2,80% en la década de 1600, del 6,54% en las décadas de 1610 y 1620, del 11,21% en la década de 1630, del 4,67% en las décadas de 1640 y 1650, del 11,21% en la de 1660, del 17,76% en la de 1670, del 11,21% en la de 1680, del 12,15% en la de 1690 y del 9,35% en la de 1700. Los valores en cifras que hemos indicado, traducidos a porcentaje, se pueden visualizar en el gráfico que presentamos a continuación.



Apuntábamos en las páginas anteriores que las funciones desempeñadas por aquellas mujeres que como *autoras* compartían la dirección de la compañía conyugal (*coautoras*) se concretaban esencialmente en dos funciones, una técnica, que comprendía las cuestiones de gestión económica, legal y administrativa de la compañía, como contratar al personal para formar parte de la agrupación, firmar contratos con las diferentes autoridades de los lugares

en los que la agrupación representaría, pagar o cobrar cantidades de dinero en relación a los créditos o deudas contraídos por el marido *autor*; y una función más plena, o más propia, de autoría que como tal otorgaba a la *autora* en cuestión más poderes de dirección, poderes que, añadiéndose a los económicos y legales que ya poseía, le permitían ponerse al frente de la agrupación conyugal actuando de forma autónoma, como si de otro *autor* se tratara, caso que, como se ha apuntado, se generaba, por ejemplo, cuando la actriz acudía a determinados lugares para representar con parte de la compañía del marido pero sin la presencia de éste.

Aunque no siempre podamos ratificar, por la documentación con la que contamos, si todas las *autoras* que llegaron a compartir la dirección de la compañía conyugal o, como veremos, familiar, alcanzaron en algún momento de su carrera como *coautoras* los plenos poderes de autoría, todas ellas seguramente participaron en la dirección de la agrupación familiar desempeñando funciones económicas, ya que fue precisamente el desempeño de estas funciones lo que otorgó a estas mujeres, que ejercían constantemente en calidad de apoderadas de su familiar, el apelativo de *autoras* y a la vez la responsabilidad de la faceta administrativa del negocio familiar. Naturalmente, quienes más poderes alcanzaron ejerciendo como *autoras* de comedias fueron aquellas mujeres que, como es fácil imaginar, llegaron a dirigir su propia agrupación en solitario (fueran éstas viudas de *autores* que se hicieron cargo de la compañía conyugal o *autoras* que habían alcanzado la suficiente experiencia teatral y solvencia económica para actuar de forma autónoma), tanto que algunas de ellas obtuvieron, como sus colegas varones, el título oficial de *autoras por Su Majestad*. Sus poderes y funciones hay que suponer que debían de ser similares a los desempeñados en la misma época por sus colegas varones, los *autores* de comedias, funciones que les convertían, como es sabido, en cabeza de la compañía que dirigían —y en la que, muchas veces, seguían actuando en calidad de actores—, en parte como empresarios y en parte como autores dramáticos de los textos, es decir, como *autores* capaces de adaptar las comedias y los otros elementos de la representación a la escenificación¹⁹. Todas estas funciones debía de desempeñar igualmente quien actuaba en calidad de *autora* de comedias, funciones que, sin embargo, como se ha dicho, sólo debieron de ponerse totalmente en práctica en el caso de aquellas *autoras* que llegaron a dirigir su agrupación en solitario. De hecho, aunque es cierto que la documentación con la que contamos sobre *autoras* no muestra que las mujeres que llegaron a dirigir su propia agrupación llegasen a desempeñar funciones relativas a la adaptación de los textos dramáticos, hay que suponer que pudieron hacerlo, al menos aquéllas que se mantuvieron durante tiempo al frente de su compañía. Hay

¹⁹ E. Rodríguez Cuadros, *La técnica del actor español en el Barroco...*, op. cit., p. 577.

que recordar que tampoco en el caso de los *autores* varones en los documentos que conservamos se da cuenta de su labor de adaptadores de textos, pues son fundamentalmente contratos de diversa índole que no contemplan este tipo de información y que no revelan, por ejemplo, en qué consistía concretamente el trabajo del *autor* como director escénico, ausencia que probablemente se justifica, como supone Davis, por el hecho mismo de que todos en la época sabían cuáles eran (estas funciones) y compartían más o menos el mismo concepto de lo que era un *autor* (F, XXXV, CVII).

Antes de pasar a examinar algunos de los casos más significativos con los que contamos de entre las *autoras* activas en el oficio teatral durante los Siglos de Oro, queremos recordar cuáles eran estas funciones desempeñadas por el *autor* de comedias en la época y cuál era su posición y significado como tal dentro y fuera de la compañía que dirigía, y queremos hacerlo transcribiendo las palabras con las que el mismo Oehrlein las describe:

Para hacer justicia a la importancia de la actividad del *autor de comedias* es necesario iluminar su posición desde dos puntos de vista: por una parte en su relación con la autoridad estatal y otras instituciones y personas ante las que él es el «empresario»; por otra parte, dentro de la compañía, como director de ésta y como colega frente a los restantes miembros de la misma. Ambas partes le presentan exigencias diferentes, por lo que se dan también superposiciones. Sin embargo, él solo puede cumplir con su trabajo airoosamente si es aceptado desde ambos puntos de vista.

Hacia fuera el *autor*, como único representante responsable de la compañía —le da también su nombre—, se enfrenta a diferentes interlocutores: al control estatal (Consejo de Castilla), de quien recibe su permiso y cuyas prescripciones (censura, condiciones de representación) tiene que observar; al poeta, con quien realiza contratos sobre la compra de las piezas; al *arrendador* o administrador de los corrales con el que acuerda la utilización del escenario; a la ciudad de Madrid, con la que llega a acuerdos sobre las representaciones del Corpus; a las corporaciones de otras ciudades y ayuntamientos (consejos), así como a los empresarios teatrales y a las hermandades del lugar que firman contratos con él acerca de las representaciones; al público, ante quien su persona encarna a la compañía. La aparición del *autor* en la vida pública exige de él mucha habilidad en el trato con los más diferentes gremios y personalidades.

Las tareas del *autor* dentro de la compañía se pueden esbozar de la siguiente manera: es el director (y en muchos casos también el fundador) de la compañía. Contrata a

cada uno de los miembros y se preocupa de que se mantenga la substancia personal. Compone el repertorio, estudia las piezas juntamente con los actores en los ensayos, en su casa (o en la casa de un actor), decide sobre la utilización de los requisitos y de la maquinaria escénica. Regula las finanzas de la compañía, recoge el dinero y paga los miembros de la misma.

En el *autor de comedias* confluyen pues competencias de muy diversa índole. Es el responsable, tanto fuera como dentro de la compañía, de los aspectos jurídicos, financieros, técnicos y artísticos²⁰.

Si éstas eran las funciones desempeñadas por los *autores* y sus competencias es probable que también lo fueran en el caso de todas aquellas mujeres que se pusieron al frente de la dirección de su propia compañía.

²⁰ J. Oehrlein, *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, op. cit., pp. 84-86.

3.4.2. La colaboración en la dirección de la compañía familiar

3.4.2.1. Las *coautoras*

Una de las primeras situaciones que permitió a las mujeres de los siglos XVI y XVII acceder a la dirección de la compañía teatral fue colaborando en la gestión de la compañía de su cónyuge¹. Esta colaboración, según ya se ha referido, podía traducirse en la práctica en el desempeño por parte de la actriz de funciones de tipo administrativo y legal, o podía ir más allá y alcanzar también las tareas de la dirección efectiva de la compañía conyugal como si de otro *autor* se tratara. Aunque no siempre es fácil distinguir si la participación de una actriz en la gestión de la compañía conyugal fue plena o sólo administrativa, pues los documentos resultan imprecisos o ambiguos, el hecho de que se la mencione como *autora* es indicativo en ocasiones del reconocimiento oficial que ésta recibía como tal frente a las instituciones y como delegada del marido que era, como sabemos, el poseedor del título oficial de *autor* de comedias. De hecho, las *autoras* que participaban en la dirección de la compañía conyugal actuaban, tanto si su colaboración era plena como en el caso de que sólo se refiriera al ámbito legal y administrativo de la agrupación, en nombre del marido, y como sus apoderadas, podían, por ejemplo, cobrar o entregar determinadas cantidades, contratar a los actores que trabajarían en su agrupación, comprometerse con las autoridades de los diferentes lugares en los que la agrupación conyugal iría a representar, así como, en general, firmar todo tipo de escrituras. Sin embargo, el mero hecho de recibir un poder no confería de por sí una verdadera facultad decisoria, ni convertía automáticamente en *coautora* a quien lo recibía, ni en el caso de estas mujeres ni de todos aquellos miembros de compañías a los que los *autores* de la época delegaban en ocasiones mediante poder algunas de sus funciones (F, XXXV, CXI). En el caso, sin embargo, de algunas actrices, mujeres o familiares de *autores*, cuya trayectoria está más documentada, podemos comprobar que colaboraron con regularidad en la gestión económica de la agrupación de su esposo y, en estos casos, el apelativo de *autoras* con que se las nombra y su propia actividad como delegadas del marido pone de relieve la consideración de la compañía como bien común del matrimonio, una empresa familiar, independientemente de quién detentase oficialmente el título de *autor* de comedias. Así se muestra claramente en el caso de María de Córdoba, la conocida *Amarilis*, la cual, a pesar de la difícil situación personal que mantenía con su esposo, el *autor* Andrés

¹ Véase el Apéndice “Las *autoras* de comedias en los Siglos de Oro” para conocer los nombres de las *autoras* que colaboraron en la dirección de la compañía conyugal o familiar, a las que llamamos *coautoras*, así como los años concretos en los que ejercieron como tales.

de la Vega, situación que en dos ocasiones los llevó a presentar demandas de divorcio y obtener sentencia favorable a él (precisamente en 1627 y en 1639 (CM2, 13-14, 26-28)), siguió trabajando junto con el marido en la agrupación que éste regentaba oficialmente como *autor* y en cuya gestión participó en calidad de *coautora* en los años comprendidos entre 1626 y 1628 (GoA, 28; CV, 11; M1, 213-14). Probablemente ambos cónyuges consideraban la compañía como un bien y un negocio común del matrimonio, como confirma, además, el hecho mismo de que antes de fallecer, en 1647, Andrés de la Vega, ya divorciado de su esposa, nombrara a esta última como su testamentaria (CM2, 32), dejándole en herencia parte de su valioso patrimonio, que comprendía varias casas, el alquiler de hatos y “una compañía en Andalucía” (CM2, 26-28), como en parte ya había decidido hacer en 1638 cuando “estando bueno, sano y levantado”, otorgó su primer testamento, en el que disponía que la “hacienda” procedente de su familia de origen, y estimada en alrededor de 25.000 reales, “no se cuente por capital mío más de mil trescientos ducados, porque lo demás restante a los dichos veinticinco mil reales se lo mando y hago gracia y donación a la dicha María de Córdoba, mi mujer, por la buena compañía que habemos tenido” (AHPM, nº 5340, ff. 831r-835r).

Asimismo, Antonia (Manuela) Catalán, al otorgar testamento en mayo de 1655, declaraba que “todos los bienes que tienen [ella y su marido] son gananciales” (PP, II, 161), algo que no sorprende si tomamos en cuenta la constante colaboración que esta actriz tuvo en la dirección de la compañía regentada oficialmente por su esposo, el *autor* Bartolomé Romero (G, 381), tanto cuando participaba en la gestión de la compañía en calidad de simple apoderada de su marido como cuando llegó a compartir *de facto* responsabilidades de dirección en calidad de *autora* de la agrupación conyugal. Como *coautora* oficial de la compañía del marido se la documenta, de hecho, en 1634, cuando, estando en Córdoba, otorgó un poder a favor de Pedro de Ayuso para que hiciera contratos en nombre de ambos con el arrendador de la casa de Comedias de Granada (AP1, 291). En agosto de 1637 vuelve a constar como *autora* de la compañía conyugal y como tal se la documenta pagando cierta cantidad de dinero a un alguacil de Madrid (F, XXI, 113-14). Esta función administrativa que Antonia (Manuela) Catalán desempeñaba en la compañía del cónyuge en calidad de *autora* probablemente le había sido asignada por el marido meses antes, posiblemente en marzo de ese mismo año, cuando tenemos constancia de un poder que Bartolomé Romero, como *autor de comedias por Su Majestad* y vecino de Madrid, otorgaba, con fecha 13 de marzo, a su esposa Antonia Manuela para que en calidad de “Autora de Comedias” y como

su “procuradora” pudiera obrar en su nombre para concertar representaciones, contratar actores y fijar las condiciones que considerara oportunas en cada caso:

Sean quantos esta carta de poder vieren, Como yo Bartolomé Romero, autor de Comedias por su Magestad, Vecino desta villa de Madrid otorgo que se le doi Cumplido e facultad bastante qual de dicho en tal Caso se requiere a Antonia Manuela, mi muxer, Special para que por mi y por ella y en nuestro nombre y de qualquiere de nos pueda rrezibir, hauer y cobrar, judicial o ExtraXudicialmente de todas y qualesquier personas Eclesiásticas y Seglares y de otra cualquier Calidad y Condición que sean, así en esta villa de Madrid como fuera de ella, en qualesquier partes destos rreynos de Castilla y de fuera dellos ttodos los Escudos, ducados, Reales, maravedises y otras Monedas, Xoyas de oro y plata, bienes Muebles, Meracdurías de qualquier suerte, Calidad y condición que sean y otras quealesquier cossas que a mí y a la dicha Mi Muxer y a qualquiera de los dos y a nuestra Compañía se nos deva asta el día de oy y debiere de aquí adelante sin limitaciones de Tiempo así por escrituras de Obligaciones, conçiertos, asientos, rremates, ffenezimientos de quantas, partidas de Libros, Arrendamientos, Zesiones, poderes en Causa propia, donaciones, Testamentos, codicilos, Herenzias, Mandas, Legados, AMdamientos de Exoneración, sentenzias de rremate, mandamientos de pago, Cartas, Executorias, Libranzas de Embargos, Zédulas, letras de Cambio azetadas y por azetar de alquileres de Casas y de dineros prestados sobre prendas y Sin ellas y en birtud de otras qualesquier Scripturas, papeles y rrecaudos y sin ellos y por qualesquier pretensión, Causa dicha y azión en otra qualquier manera nada azetuado= Yttem Yttem pa que en mi nombre o en el suyo pueda Conzertary ttomar qualesquier ffiestas para qualesquier octavas con mi Compañía, o, tomarlas la dicha mi muxer ella sola en particular por qualquier Suma y Cantidad que le pareziere al contado, o. plazos y rrecibir y cobrar ttoda la Cantidad en que las conzertare y azer qualesquier Asientos y Conziertos con qualesquier Ziudades, Villas y Lugares, Concexos, mayordomos y comisarios de fiestras y octavas y otras qualesquier personas obligándose con mi Compañíat asimismo conmigo de manera Comun o la dicha mi muxer de por si y en particular Al cumplimiento de las tales fiestas de octavas con nuestras personas y bienes Ottorgando en rrazón dello Todas las Scripturas nezzarias con las Condiziones, penas, Salarios y ffirmezas que la pareciere. Yttem para que en nro nombre y de la dicha mi compañía y de qualquier que nos pueda hazer y aga qualesquier Asientos y conziertos con qualesquier Cassas de Comedias, Ospitales, Comissarios y deputados dellas y otras perssonas asi en estos rreynos de Castilla y de fuera dellos, obligándome a que con mi Compañía yré

a las tales tartes y Cassas de comedias y are Con ella las rrepresentaciones y dentro del tiempo que con ellos Asentare; concertar lo que se me obiere de dar y pagar por ello en si prestado para hazer los biajes como de donatibo, de ayudas de esta, o, plazos como los concertare, puesto y pagado todo a mi Costa y rriesgo en la parte y Lugar y de la forma que con ellos asentare, y en esta rrazón ottorgar en mi nombre todas las escripturas de Conzierto y Obligación que fueren nezesairas con los salvos, penas de execución y demás firmezas que le fueren pedodas y a la dicha mi muxer la pareziere. En la villa de madrid A treze días del mes de marzo del año de mil Seisscientos treinta y siete, firmolo el ottorgante a quien yo el Notario Doy fe que es cierto. Siendo testigos Pº. de Torres Valpuesta y Pº. antonio de Aleas y Jerónimo Demedian presentes en este acto= Bartolomé Romero= passo ante my Pedro de Alea Matienzo (GH1, 34-35).

Gracias a este poder pues, Antonia (Manuela) Catalán actuó durante todo 1637 y 1638 (PP, I, 296, 297) desempeñando funciones de *coautora* administrativa en la compañía conyugal. No sorprende, pues, que el 25 de septiembre de ese mismo año, estando en Madrid, otorgara poder “a varios procuradores, para seguir el pleito y ejecución que en sus bienes se ha hecho a pedimento de Juan de Lallana por cuantía de 9.000 reales” (PP, I, 277), así como no sorprende que el 26 de febrero de 1639, estando en Zaragoza, y siempre en virtud del poder que su esposo le había otorgado el 13 de marzo de 1637, estipulase una serie de escrituras con los actores Pedro Real, Tomás Enríquez y Vicenta López para que asistieran en la compañía de su cónyuge desde el 9 de marzo de ese año, Miércoles de Ceniza, hasta el Martes de Carnaval del año siguiente (GH1, 35-36, 38-40)².

En 1640, constando oficialmente como *autora* de comedias, volvía a actuar una vez más en nombre de la compañía de su marido y como tal enviaba a Jerónimo Villanueva, Protonotario de Aragón, una solicitud con la que pedía

que se les diese satisfacción de el daño y perdida que les causó [a ella y a su compañía] las representaciones que hicieron en este real sitio [del Buen Retiro] desde el 3 de mayo de aquel año [de 1640] hasta 18 de julio que SS.MM. estuvieron en el, en que dicen que les parece se les podía dar 5.300 reales por las causas que refieren (F, XXIX, , 133-35).

² Ese mismo día y en esa misma ciudad Antonia (Manuela) Catalán, siempre figurando como procuradora del marido, se comprometía una vez más en nombre de su esposo para que su compañía pusiera en escena varias representaciones, desde ese día hasta el Martes de Carnaval, en el teatro del Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia de Zaragoza por lo que recibiría 50 reales de donativo por cada una de ellas y un préstamo de 13.000 reales (GH1, 37-38).

Es probable que también el año siguiente, en 1641, la actriz actuase en calidad de *coautora* defendiendo los intereses de la compañía familiar, como parece sugerir otro poder que su marido le otorgó en Madrid el 22 de febrero “para firmar asientos de actores, concertar representaciones, cobrar deudas, recibir préstamos y redimir censos impuestos sobre su casa en la calle de Francos de Madrid” (F, XXXV, 129). Y, de hecho, en virtud de este poder y en nombre de su esposo, Antonia (Manuela) Catalán realizaba seguidamente una serie de compromisos, como el firmado el 27 de febrero con la actriz Beatriz Jacinta para que formase parte de la compañía de Bartolomé Romero durante un año, hasta Martes de Carnaval de 1642 (F, XXXV, 113) y, en ese mismo día, con las autoridades de las villas de Valdemoro y Ciempozuelos para que allí se dirigiese a representar la compañía conyugal (F, XXXV, 131-32). Asimismo, el 2 de marzo firmaba escrituras con el actor Diego de Robledo para que formara parte de la compañía de su esposo durante un año (F, XXXV, 113-14) y en esa misma fecha saldó una deuda (F, XXXV, 126) y otorgó a su vez poder a Pedro de Urbina para que cobrase de Pedro de la Rosa y de su mujer la cantidad de 1.500 reales en pago de la misma cantidad que, a su vez, Pedro de Urbina les había prestado (F, XXXV, 129).

Si el de Antonia (Manuela) Catalán es un caso evidente de mujer que compartió responsabilidades administrativas con su esposo, no es el único, pues también encontramos otras *autoras* en la época que, al igual que ella, podemos mostrar, con la documentación en la mano, que colaboraron activamente en las tareas de gestión de la compañía. Entre ellas recordamos, por ejemplo, a Inés de Hita, que colaboró en la gestión de la compañía del cónyuge, el *autor* Francisco Pinelo, en 1636 (PP, II, 96) y en 1637 (PP, II, 97; G, 397), así como lo hicieron también Luisa (de) Robles probablemente ya en 1627 (LL1, 179) y seguramente en 1630 (SRu, 81), Isabel Rodríguez y María de Salcedo en 1602 (PP, I, 64, 61); María de Rojas (y de) Heredia, en 1607 (FM, 68; GD2, 479-82), María Flores (F, XXVII, 128-29), Josefa Vaca (PP, I, 116) y María Álvarez (Cordera) (SR, 164-64), en 1610, María de Morales, en 1614 (P, I, 154), María de los Ángeles y Francisca María, en 1621 (FM, 79, 80), Manuela Enríquez, en 1623 (PP, I, 195), María de Victoria (F, XXXV, 63-66) y Bernarda (de) León (F, XXVII, 218-20), en 1637, María Rojo, en 1671 (F, XXVII, 257-58), Feliciano de Andrade, en 1677 (AP1, 305), Josefa de Salazar, en 1689 (F, XXXIV, 344), Francisca Correa desde probablemente 1691 hasta aproximadamente 1702³, Isabel (de)

³ Entre las fuentes que la documentan como *coautora* de la compañía de su cónyuge, el *autor* Juan Antonio Pernia, apodado *Cagaleche*, recordamos (G, 175-76, 436, 458; AP1, 310-11; BR3, 37; F, VI, 242; Gra, 41).

Mendoza, *la Isabelona*, en 1693 (MG, 293-94) y probablemente Juana María (de) Ondarro *la Tabquera*, desde 1705 (G, 444) hasta 1708 (JM2, 337)⁴.

La presencia de mujeres colaborando en la dirección en la compañía conyugal en tareas de gestión se hace constante desde la última década del siglo XVI, cuando se documentan los primeros casos de *autoras* en activo en el oficio, hasta mediados del siglo XVII. De hecho, aunque es cierto que en ese mismo período de tiempo además de las *coautoras* de comedias se documentan también actrices que alcanzaron la dirección de la agrupación conyugal tras enviudar, la mayoría de ellas, como veremos en las páginas siguientes, también se acercó por primera vez a la dirección de la compañía conyugal antes de que su esposo falleciera, es decir, tomaron parte prácticamente en la dirección de la compañía conyugal también a través de una colaboración efectiva, la mayoría de las veces administrativa, con el cónyuge *autor*, colaboración que, sin embargo, terminaría con el fallecimiento de este último, pasando su viuda, bastante veces, a permanecer como única *autora* de la agrupación. Algo que, además, muestra la gran importancia que debió tener dicha colaboración en el aprendizaje directo del oficio de *autor* de comedias, sobre todo si consideramos que las *autoras* activas en las primeras décadas del Seiscientos no contaban con antecesoras, ni tampoco eran hijas de *autores*. Es sólo a partir de los años treinta del siglo, de hecho, cuando se documentan los primeros casos de *autoras* que eran hijas de directores, siendo la primera de ellas Antonia (Manuela) Catalán, hija del *autor* de comedias Juan Catalán (PP, II, 161), que se convirtió en *coautora* efectiva de la agrupación conyugal, según se ha visto, en 1634⁵.

A partir de la tercera década del siglo XVII pues, y a medida que el oficio teatral se consolidó como tal y en él la presencia de las “hijas de la comedia”, notamos que el número de las *autoras* que contaron con antecedentes familiares en el oficio, y precisamente con padres (o familiares) que eran o habían sido *autores* de comedias, fue incrementándose. Así, al nombre de Antonia (Manuela) Catalán se añadió, en la misma década, el de Isabel (de) Vitoria, hermana del *autor* Francisco Álvarez de Vitoria⁶, y, sucesivamente, en la década de

⁴ Para conocer el nombre del cónyuge de cada una de estas *autoras* mencionadas, remito al Apéndice “Las *autoras* de comedias en los Siglos de Oro”, en el que, al lado del nombre de cada una de ellas, se añade también el de su respectivo marido.

⁵ Remito al Apéndice “Las *autoras* de comedias en los Siglos de Oro” para conocer los demás casos de *autoras* que contaron con un familiar *autor* en la comedia, casos que hemos señalado en el apartado “antecedentes familiares” con la indicación del familiar relacionado con el teatro (padre, madre, etc.) que cada una de ellas tenía.

⁶ Aunque no tenemos datos que documenten claramente que Isabel (de) Vitoria y Francisco Álvarez de Vitoria fueran hermanos, sin embargo, parece bastante probable que lo fueran considerando la semejanza de apellido entre los dos y el hecho, ya comentado en las páginas anteriores, de que a este *autor* fuera entregada, en 1643, en calidad de tutor y curador, la pequeña Bernarda del Peral, hija de Isabel (de) Vitoria y de su primer

1650, el de Gabriela de Figueroa, hija del *autor* Roque de Figueroa (G, 533); los de Francisca y Luisa López (Sustaete), hijas de Luis López Sustaete (G, 540); Antonia Manuela (de) (Sevillano), cuyo padrastro fue el *autor* Juan Jerónimo Valenciano (G, 422; PP, I, 324-25); Bárbara (de) Coronel, hija del *autor* Agustín Coronel (E, 451); Francisca (de) Bezón, hijastra y sobrina del *autor* Juan Bezón (G, 142, 457), Manuela (de) Escamilla, hija de Antonio de Escamilla; Josefa y Andrea de Salazar, hijas de Carlos de Salazar (G, 437, 423, 167); Francisca Correa, hija de Juan Correa (G, 78); Isabel de Castro, hija del *autor* Matías de Castro (G, 443); María (de) Navas, hermana del *autor* Juan de Navas (G, 201); Teresa de Robles, hijastra del *autor* José Verdugo y a la vez nieta de Antonio de Escamilla; Jerónima (de) Sandoval, *la Sandovala*, hija de Jerónimo de Sandoval (G, 424); Mariana de Prado, hija de José Antonio de Prado y hermana de José de Prado (G, 515) y Sabina Pascual, hija del *autor* Félix Pascual (G, 494). Si esto es lo que constatamos a partir de la tercera década del Seiscientos, dos décadas más tarde, en 1650, cuando el papel de las *autoras* de comedias empieza a consolidarse como tal en el oficio, no extraña encontrar como activas en la profesión a *autoras* que también procedían de madres que a su vez eran o habían sido *autoras* de comedias. Era hija de padres *autores*, de hecho, Mariana Vaca (de Morales), documentada por primera vez como *autora* efectiva en 1652⁷ e hija del *autor* Juan de Morales Medrano y de su esposa, la actriz y *autora* Josefa Vaca (R, 529). Tres años más tarde, en 1655, se constata la presencia en el oficio de otra *autora* de comedias que contó con la madre directora de compañía, Francisca Verdugo, hija de la *autora* Juana de Espinosa e hijastra a la vez del *autor* de comedias Tomás Fernández Cabredo (PP, II, 130-32). A estos casos se añadiría en la década siguiente, de 1660, el de la *autora* Damiana López, hija de los *autores* Francisco López y de Damiana Pérez y a la vez hermana del los *autores* Adrián y Fulgencio López (G, 392, 81), y, en la década de 1670, el de Clara Camacho, hija de la *autora* Magdalena López, *la Camacha* (G, 429), al que podemos sumar casi con seguridad, en la misma década, el de Catalina Esteban (Coloma), probablemente hija de la *autora* Juana (de) Coloma y de su esposo Martín Esteban (LL2, 137)⁸, y en la década de 1690 el de Teresa de Robles, hijastra y nieta, como sabemos, de *autores* de comedias, pero a la vez sobrina de

esposo, el músico José del Peral, que en ese año ya habían fallecido (VS1, 291). Esta entrega seguramente se justifica por el vínculo familiar que existía entre el *autor* y la madre de la pequeña.

⁷ Ya hemos recordado su caso en las páginas anteriores y hemos constatado que en los años treinta del siglo XVII y en 1646 aunque aparezca mencionada como *autora* en realidad no actuó como tal, siendo este apelativo utilizado simplemente para evidenciar su vinculación, como esposa, con el *autor* de la compañía en la que actuaba como actriz.

⁸ Parentesco en el que nos detenemos en las páginas siguientes.

la actriz y *autora* Manuela (de) Escamilla⁹. Aunque la mayor parte de estas *autoras* con precedentes familiares en la dirección de compañías se documentan activas como tales sólo una vez casadas con sus respectivos cónyuges *autores*, con los que compartían la dirección de su agrupación, o como directoras en solitario de su propia compañía, todas ellas habían estado ya en contacto con las tareas de dirección, pues contaban con el padre o la madre *autores* de comedias de la compañía en la que representaban como actrices. De hecho, aunque tampoco en el caso de las *autoras* de comedias tenemos testimonios concretos y directos que nos hablen de cómo se realizaba su formación como *autoras*, debemos de suponer que al igual que el arte de representar, también su aprendizaje en la dirección se realizaba, como el de otros oficios en la época, a través de una transmisión directa de saberes y habilidades de padres a hijos y de generación en generación.

Es así como algunas de las *autoras* activas en la segunda mitad del siglo XVII cumplieron tareas como *coautoras* en la compañía oficialmente regentada por su padre, su madre o sus hermanos¹⁰. Así Damiana López aparece en octubre de 1668 mencionada como *autora*, y como tal recibiendo de la ciudad de Oviedo una ayuda de costa para efectuar el traslado de su compañía desde Oviedo, ciudad en la que su compañía había representado con ocasión de las fiestas de Santa Eulalia, hasta la de León (GV, 223, 338). Analizando la documentación conservada descubrimos, sin embargo, que la agrupación de la que figura como *autora* Damiana López era, en realidad, la regentada oficialmente por su hermano, el *autor* Fulgencio López, el cual no sólo aparece documentado como tal desde comienzos de 1668 (AC, 110-11), sino que había sido él mismo quien en junio de ese año, estando en Valladolid, se había obligado a ir con su compañía a Oviedo para representar con motivo de las fiestas de Santa Eulalia, patrona del Principado (RoV, 330). Fue, pues, la compañía de la que era titular Fulgencio López y en cuya gestión colaboraba su hermana Damiana, como muestran varios documentos (FM, 100-01), la que, de hecho, representó en Oviedo (VM, 140, 184, 194).

Otra mujer que colaboró activamente en la gestión de la compañía, en esta ocasión de la madre, fue la actriz Clara Camacho, documentada como *coautora* en 1674 y 1675 (Se, 1234; SA, 463-65). Un caso similar podría ser el de Catalina Esteban (Coloma), documentada como *autora* en septiembre de 1676, fecha en la que su compañía empezó a

⁹ Remito al Apéndice “Las *autoras* de comedias en los Siglos de Oro” para conocer los años concretos en los que estas *autoras* estuvieron en activo como tales en el oficio.

¹⁰ Sólo un caso se documenta, de hecho, en este sentido en la primera mitad del siglo XVII. Se trata del de Isabel (de) Vitoria, documentada como *autora* en 1639 (MG, 231), fecha en la que en realidad colaboraba como tal en la compañía regentada oficialmente por su cónyuge, el *autor* Francisco Vélez de Guevara (F, XXXV, 193) y el que creemos fue su hermano, el *autor* Francisco Álvarez de Victoria (PP, I, 310-11).

representar en Córdoba cuarenta comedias (AP1, 304, 310) y en la que permaneció al menos hasta el 20 de enero de 1677 (F, XXXIV, 286, 416)¹¹. Aunque no poseemos muchos datos biográficos y profesionales sobre Catalina Esteban, sabemos, sin embargo, que en 1671 y en 1678 formaba parte como actriz de la compañía de su madre Juana (de) Coloma (LL2, 129, 137), mientras que en 1673 era miembro de la de Juan Manuel (AP1, 303), agrupación en la que trabajó también, como actriz, Juana (de) Coloma (AP1, 306). El 4 de diciembre de 1676 constatamos que esta última, en calidad de *autora*, otorga poder en Córdoba a favor de Manuel de los Santos, representante en su agrupación, para que formase una nueva compañía que empezaría a representar el día de Pascua de Resurrección (AP1, 306), y a la vez se documenta que su compañía salía de Córdoba el 25 de enero de 1677 hacia Jaén (AP1, 306), es decir, cinco días después de que la compañía de Catalina Esteban hubiera dejado la misma ciudad. A falta de más datos, y basándonos simplemente en los ya expuestos, podemos suponer que la compañía presente en Córdoba en 1676 fue la dirigida oficialmente por Juana (de) Coloma, en cuya gestión colaboró en un momento dado también Catalina Esteban (Coloma). Sin embargo, la *autora* oficial de la compañía era Juana (de) Coloma y como tal la podemos documentar también en 1678, año en el que Catalina, su hija, aparece como miembro de la misma. Catalina Esteban (Coloma) era hija de Juana (de) Coloma y probablemente de su esposo Martín Esteban (LL2, 137), por lo tanto “hija de la comedia”, lo que le permitió realizar tareas de gestión empresarial en la compañía de la madre cuando las necesidades así lo imponían.

Otro ejemplo de colaboración activa, y prolongada, en la compañía familiar, en este caso paterna, es el que nos ofrece el caso de Manuela (de) Escamilla, la cual se documenta actuando con seguridad como *autora* en 1683, precisamente en Valencia (G, 170, 424), en la misma ciudad en la que volvió a trabajar como *autora* se la documenta también en 1685 (SRu, 128; G, 421) y en 1686 (SRu, 127). En 1687 aparece actuando como *autora* en Granada (Gr8, 220-21) y en 1689 en Cádiz (G, 420). Son los mismos años y lugares, por lo menos los de 1683, 1685 y 1686, en que también se documenta como titular de la compañía al padre de la actriz, el actor y *autor* Antonio de Escamilla (G, 199, 319), de cuya compañía Manuela consta que formaba parte también como actriz en esos años citados (G, 421). Por estos datos señalados, parece evidente que Manuela no sólo formó parte de la agrupación paterna en calidad de actriz, sino que participó activamente en la gestión de su agrupación seguramente en 1683, 1685, y 1686 y probablemente también en los años siguientes, de 1687

¹¹ Coincidiendo con la identificación de García Gómez, creemos que la “Catalina” *autora* que se encontraba en la misma ciudad desde octubre hasta enero de 1677 es Catalina Esteban (Coloma).

y 1689, fechas en las que la poca documentación con la que contamos en el caso de Antonio de Escamilla nos impide afirmarlo con toda seguridad, pero que parece posible considerando la colaboración entre ambos en los años anteriores, y dada también la presencia de algunos indicios con los que contamos en los años inmediatamente posteriores, en particular en 1690. En ese año, de hecho, sabemos por otra fuente que la compañía de Antonio de Escamilla se encontraba en Cádiz (PM, 394, nº 2550), ciudad en la que, según ya hemos referido, se encontraba también Manuela figurando como *autora* el año anterior, y en la que debió de permanecer hasta 1690, como permite concluir la copia manuscrita de la comedia de *Pedro de Urdemalas*, en cuya portada no sólo se incluye una declaración de Antonio de Escamilla que da fe de su presencia en la ciudad de Cádiz en septiembre de ese año, según se ha referido, sino que aparece como el poseedor de la pieza y el *autor* a cuyo cargo corrió el estreno¹², en el que, sin embargo, sabemos que participó también su hija Manuela. Esta última igualmente aparece como legítima propietaria y destinataria principal de la copia, como se hace constar al final de la misma, en la que se indica que “se escribió, y es sola de Manuela de Escamilla”, y al final de la primera jornada, en que se hace constar que “La trasladó Bartolomé de Robles para la S[eño]ra Manuela de Escamilla que la estrenó” (PM, 394, nº 2550). Parece evidente que en 1690 Manuela actuó conjuntamente con su padre, en calidad de actriz, en el estreno de *Pedro de Urdemalas*, que “Se hizo en casa del gobernador el día 6 de Setiembre de 1690” y probablemente también en calidad de *autora* de su agrupación, cuya dirección debió de asumir totalmente en 1693 y 1694, años en los que, ya huérfana de padre, se la vuelve a documentar una vez más en Valencia, ciudad a la que “boluio” actuando probablemente esta vez como *autora* en solitario (G, 421). Las noticias incluidas en este manuscrito resultan verdaderamente interesantes. Antes señalábamos que, aunque se puede suponer que algunas mujeres que ejercieron como *coautoras* pudieron hacerlo no sólo en tareas administrativas y legales sino también en tareas que tenían que ver con la representación del texto, la documentación conservada tan sólo permite perseguir las huellas de su actividad a través de la documentación legal, en tareas por tanto que tienen que ver con la gestión administrativa. Sin embargo, la copia escrita para Manuela (de) Escamilla hace pensar en una tarea de codirección atenta también al proceso de conservación y traslado, de manipulación de los propios textos, que constituían, al fin y al cabo, el día a día de una actriz (o actor) y de una *autora* (o *autor*).

¹² En la portada de dicha copia se incluye una declaración firmada por Antonio de Escamilla, en cuya fecha se hace constar: “En Cádiz á 3 de septiembre de 1690, hubo de entrada de 787 reales”. Comedia de compleja atribución. Lope la cita en el *Peregrino* de 1618, aunque existe impresa suelta a nombre de Pérez de Montalbán. Morley y Bruerton creen que la versión original es de Lope (Urzáiz, t. II, 675), S. G. Morley y C. Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, (1940), Madrid, Gredos, 1968, pp. 528-29.

A estos casos comentados podemos añadir también el de Luisa López (Sustaete), que si bien contó con su padre y su marido como *autores* de comedias (respectivamente Luis López Sustaete (G, 499) y Vicente Domingo (PP, II, 184-85)), así como con una hermana activa como tal en el oficio, la *autora* Francisca (de) López (Sustaete) (G, 540), aparece ella misma documentada como *autora* en los años 1667 y 1668 (F, XXXIV, 286, 417)¹³. En realidad, como en los otros casos, la compañía la dirigía oficialmente su cuñado Francisco Gutiérrez (AP1, 297), esposo de su hermana María (G, 152, 540), de cuya agrupación Luisa también formaba parte en calidad de actriz (Se, 1232) aunque eventualmente pudiese cumplir tareas administrativas como *autora*. No era la primera vez que Luisa López cumplía esta función de colaboración, como prueba el testamento de su padre, Luis López Sustaete, fechado en 1658, en el que afirmaba que había entregado a su hija Luisa

3.000 reales de vellón para venir a Madrid a reformar mi compañía de representantes, los cuales a repartido para esta reformación; pídasele quenta de la distribución de este dinero y cóbrense de las personas que lo hubieren rezibido toda la dicha cantidad de los dichos 3.000 reales (F, XXXVI, 473).

Estas palabras son muestra clara de que Luis López confió en algún momento de su carrera como *autor* algunas de las funciones administrativas de su compañía a su hija Luisa, la cual actuando en calidad de su apoderada había “reformado” su compañía, es decir, contratado nuevos actores, como se constata en una obligación del año siguiente, 1659, en la que Luisa López, ya huérfana de padre, y su esposo Vicente Domingo se comprometían a pagar 1.100 reales a la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena,

los cuales confesamos deber por los mismos que la dicha Cofradía vbo de aber el año que pasó de 1657 asta martes de Carnestolendas del siguiente de 1658, dados de limosna por la conpañía que en el dicho tienpo tubo Luis López, nuestro padre y suegro, que entraron en nuestro poder [...] por aberlos recibido del dicho Luis López... (F, XXXVI, 495).

Como apoderada del padre Luisa debió iniciarse tempranamente en tareas empresariales de dirección que también desempeñó junto a su cuñado, Francisco Gutiérrez.

¹³ Tenemos constancia, de hecho, de que desde el 1 de enero hasta el 14 de febrero de 1668 Luisa López realizó con su compañía treinta y una representaciones en la Casa de Comedias de Córdoba (F, XXXIV, 286, 417) y que continuó actuando en esta misma ciudad representando cuarenta y dos representaciones desde el 1 de abril hasta el 25 de mayo (F, XXXIV, 286, 417).

De hecho, en 1654, ya casada con Vicente Domingo, abandonó la compañía paterna para entrar a formar parte con su esposo y sus hermanas Francisca, Isabel y Josefa de la agrupación regentada oficialmente por su cuñado Francisco Gutiérrez (G, 385-86). Pasaba así a trabajar en otra compañía familiar, aunque no fuera la paterna, y en ella, como en la dirigida por su padre, también le fueron confiadas funciones de dirección. Así, lo comprobamos en 1656, 1657 y en 1667, años en los que en el Libro de las Cuentas de la Cofradía de la Novena se hace constar que había entregado “algunas limosnas de la compañía de Francisco Gutiérrez” (G, 499). En realidad, en el caso de Luisa López, se ejemplifica un proceso de acceso a la dirección a través de la adquisición de experiencia, del aprendizaje, que era el mismo que podemos comprobar en el caso de actores que cumplieron funciones de apoderados de *autores* en cuya compañía representaban y con el tiempo pasaron ellos mismos a convertirse en *autores* de comedias, como muestra, entre otros, el caso del propio Luis López Sustaete (FM, 70-71) y los de Simón Aguado (G, 78; PP, II, 162), Juan Jerónimo Valenciano (RM, 342), Cipriano Enríquez Valerio (PP, I, 311; F, XXXV, 130), José Ferrer (AP1, 306), Gregorio Baptista Fernández (FM, 122), Antonio de Arroyo (FM, 118; MG, 278-79), Miguel de Miranda (F, XXXV, 130, 163) y Miguel Bermúdez de Castro (MG, 227-28).

Aunque muchas *autoras* de la época, pues, se iniciaron en esta función directiva desempeñando inicialmente funciones de apoderadas en las agrupaciones familiares, sin embargo, no todas las *autoras* que colaboraron en la dirección de las compañías familiares llegaron a dirigir con el tiempo y de forma autónoma su propia agrupación, ciñéndose, para muchas de ellas, la experiencia de la dirección a los años en los que colaboraron con sus familiares, como puede comprobarse fácilmente en el Apéndice que de las *autoras* ofrecemos al final de este apartado.

Como antes decíamos, aunque los testimonios de la participación de estas mujeres en tareas que no fueran puramente administrativas son prácticamente inexistentes, por el tipo mismo de documentación (legal) en que se nos ha transmitido esa participación, hay que suponer que en la práctica algunas de estas *coautoras* participaron en otras tareas más relacionadas con la dirección escénica de la agrupación. Así debía ocurrir cuando acudían a determinados lugares para representar con parte de la agrupación de su familiar, generalmente el cónyuge, pero sin la presencia de aquél, convirtiéndose así en una especie de *autoras* sustitutas de su familiar, que era el que oficialmente dirigía la agrupación como *autor*.

Fue probablemente éste el caso de Mariana de Prado, esposa del *autor* Juan Antonio Matías (G, 285), la cual en 1703 se encontraba en Cádiz con su compañía, en la que representaba damas, “si[n] su marido” (G, 515). Este último, de hecho, debió de abandonar la ciudad una vez que representó en ella en 1702 (G, 111), dejando en la misma, según el testimonio de la *Genealogía*, a su esposa Mariana con parte de su agrupación, como ratifica el hecho mismo de que parte de la compañía que esta última regentaba en 1703 estuviera formada por los mismos actores que el año anterior representaron en la agrupación de su cónyuge, es decir, Antonio de Prado (G, 158), Francisca de la Cuesta (G, 458-59), Eulalia (de) Prado (G, 515), Manuela Moncayo (G, 519) y Manuela de Vados (G, 521). También éste podría ser el caso de la actriz Jerónima de Burgos, documentada como *autora* de comedias en diciembre de 1632, fecha en la que se le ordenaba, como tal, el pago “de 200 reales por una [comedia] que hizo a S[u] M[ajestad], intitulada: Los Milagros del desprecio” (CV, 27). Como se puede constatar por esta noticia, no se hace alusión a su esposo, Pedro de Valdés, que era quien en realidad poseía, en ese mismo año, el título de *autor de comedias por Su Majestad* (PP, II, 69-70), y regentaba oficialmente la agrupación en cuya dirección Jerónima debió colaborar. Hay que tener en cuenta, de hecho, que en 1632 Pedro de Valdés contaba ya con la avanzada edad de 64 años (SR, 24-25), situación ésta que podría en parte explicar el progresivo protagonismo de la actriz en las tareas directivas de la compañía conyugal que constatamos en ese año. Algo que no sorprende si consideramos que Jerónima nunca debió permanecer al margen de las tareas directivas de su esposo, y ayudó a incrementar la reputación profesional de su marido y los beneficios de su compañía que era de hecho un bien común de la pareja¹⁴. Del interés de Jerónima por la buena marcha de la empresa familiar dan cuenta, en 1612, sus gestiones para ayudar a su marido, que tenía dificultades para obtener la licencia necesaria para representar con su compañía en Valladolid. Jerónima en este caso echó mano de sus relaciones con influyentes personalidades, dirigiendo una carta, la única que de ella se conserva, a Diego Sarmiento de Acuña, Conde de Gondomar, solicitándole que intercediera ante el Presidente del Consejo de la Cámara para que éste ratificara la licencia que ya le había concedido don Francisco de Contreras, por orden de don Juan de Avellaneda, corregidor de la ciudad. En esa carta Jerónima subrayaba también la difícil situación económica en la que ella y su marido se encontraban, señalando como sus mayores deudores a Baltasar de Pinedo y Juana de Villalba:

¹⁴ Sobre este aspecto remito a mi artículo escrito en colaboración con Alejandro Gadea titulado “Jerónima de Burgos y Pedro de Valdés: biografía de un matrimonio de representantes en la España del Seiscientos”, *diablotexto*, 4-5 (1997-1998), pp. 143-75, espec. p. 172.

Confiada en la palabra que V. M. me dio cuando besé sus manos en este lugar, me da ánimo para enviar a Valdés para que haga lo mismo y suplique a V. M. nos favorezca con el Señor Presidente para que mi licencia venga sin limitación alguna, porque el Señor Don Francisco de Contreras me la dio por orden de don Juan de Avellaneda Corregidor de este lugar, y aunque se me hace merced la querría siempre recibir de esas manos que será fuerza por haber alzado el dedo como caballero y, confiada de que V. M. tuvo noticia cuando estuvo aquí de mi seguridad y modo de vivir, me atrevo a ser tan importuna por las necesidades que conté a V. M. por deberme Juana y Pinedo lo poco que me había quedado y ansí fue fuerza no poder eximirme dellos, y porque Valdés dará cuenta de lo demás, me quedo aquí rogando a nuestro Señor me guarde a V. M. para que siempre me favorezca y me honre como siempre. Valladolid, 14 de Marzo de 1612. Gerónima de Burgos¹⁵.

En ocasiones actrices que, como las que hemos tratado, se vieron convertidas eventualmente en *autoras* cuando el negocio familiar así lo exigía, llegaron a ser *autoras* de pleno derecho, situación que, como en las páginas siguientes veremos, se producía una vez fallecido el *autor*, su esposo.

¹⁵ Esta carta se encuentra actualmente en la *Biblioteca de Palacio*, correspondencia de Don Diego de Acuña, conde de Gondomar, Ms. 2124, fol. 154, *Ibidem*, p. 156.

3.4.2.2. La dirección como herencia: las viudas de *autores*

Una de las trayectorias más frecuentes de las mujeres de *autores* que llegaron a compartir responsabilidades de dirección en las compañías de sus esposos era —en los casos en los que no volvieron, tras esta experiencia en la dirección, a su antiguo papel de actrices en la misma compañía— la de hacerse cargo de la agrupación conyugal una vez su cónyuge fallecía. De hecho, entre las 50 actrices que colaboraron (o tenemos indicios de que colaboraron) en la dirección de la compañía marital entre finales del siglo XVI y comienzos del siglo XVIII, al menos 18 de ellas asumieron la dirección de la compañía del cónyuge tras enviudar, una cifra que aumenta a 21 si añadimos también algunos casos dudosos, es decir, casos de actrices que repentinamente aparecen actuando en solitario como *autoras* de la compañía que suponemos era la del cónyuge, de quien no existen noticias documentales a partir del momento en que su mujer accede a la dirección de la compañía, y que, por tanto, es factible suponer que hubiera fallecido, aunque no tengamos constancia documental de su muerte.

Podría ser éste el caso, por ejemplo, de Luisa (de) Robles, que probablemente colaboró en la dirección de la compañía de su esposo, el *autor* Juan de Abadía (PP, I, 167), ya en 1627, fecha en la que sabemos que el *autor* Manuel Simón, Juan de Abadía y Luisa se encontraban representando en el Coliseo de Sevilla (SA, 256, 257, 223), ciudad que dejaron para dirigirse a Málaga, donde Luisa de Robles junto con el *autor* Manuel Simón representaría antes de la festividad de Reyes (LL1, 179). Luisa figura como *coautora* de la compañía conyugal a comienzos de 1630 (AM, 266; GH, 134) y en julio de este mismo año, cuando empieza a representar en La Olivera de Valencia (SRu, 81). Es a partir de esa fecha cuando se pierden las noticias sobre Juan de Abadía y empezamos a encontrar en solitario como *autora* a su esposa, que, con su compañía, continuó representando en La Olivera hasta por lo menos el 25 de agosto de ese mismo año (SRu, 81). Es probable, pues, que Luisa (de) Robles se hiciera cargo de la compañía de su marido como consecuencia del fallecimiento de éste, acaecido más que probablemente posteriormente a julio de 1630, fecha a partir de la que, como se ha dicho, no se conservan más noticias de su biografía.

Un caso similar podría ser también el de Isabel de Castro documentada como *coautora* de la compañía del marido, el *autor* Vicente Camacho (G, 443), en los años teatrales de 1693 (GH, 253-54, 158) y 1694 (AC, 311-13). Es probable que a partir de junio de ese último año (AC, 311-13) Isabel de Castro enviudase o que su marido se retirase del oficio, pues a partir de esa fecha no tenemos más noticias sobre él, mientras que constatamos que su esposa

aparece actuando como *autora* de su propia agrupación inmediatamente después, en enero de 1695, cuando los jurados de la Ciudad de Zaragoza, a petición del receptor del Hospital de Nuestra Señora de Gracia, le otorgaron “a Ysabel de Castro autora de comedias” la licencia para que pudiera representar en el teatro del hospital “durante la mera voluntad de la Ciudad y de los señores jurados della” (SaV1, 46). Durante todo el año teatral de 1695 Isabel de Castro seguiría actuando en solitario como *autora*, representando con su agrupación esencialmente en Zaragoza (GH, 118-19) y en Madrid (F, VI, 295-96; Sub, 445), volviendo a desempeñar su papel de actriz al año siguiente, cuando, siempre en Madrid, fue contratada como segunda dama de la compañía de Juan de Cárdenas (F, VI, 262-63)¹.

Si en los casos de Luisa (de) Robles, Isabel de Castro o Francisca (de) López (Sustaete) podemos suponer que alcanzaron la dirección de la compañía conyugal tras producirse la muerte del marido, aunque no tengamos constancia de ella, en los demás casos de *coautoras* que hemos registrado podemos afirmar con certeza que se convirtieron en plenas *autoras* de la compañía del cónyuge posteriormente al fallecimiento de este último. Algo que no sorprende si tenemos en cuenta lo que muchas veces hemos apuntado, es decir, que la compañía teatral era considerada un bien común del matrimonio y las viudas de *autores* se sentían en la obligación de hacerse cargo como directoras de ella, y cumplir con los contratos y obligaciones que su marido había contraído, y que la mayor parte de las veces la afectaban legalmente, como cónyuge suya. Dada esta situación, la viuda podía asumir la dirección por un período breve de tiempo, generalmente uno o dos años, es decir, hasta que quedasen cancelados los compromisos adquiridos por su marido, o por un período más extenso, lo que las convertiría en *autoras* consolidadas en la profesión, situación, esta última, que, sin embargo, parece ser, como veremos, la menos frecuente.

El primer caso documentado de actriz que accedió a la dirección plena de la compañía conyugal en calidad de viuda es Juana Bautista de León, la cual, según ya hemos referido, el 10 de octubre de 1571, estando en Valladolid, y como viuda del *autor* Tomás Sánchez, contrataba a varios actores y músicos, entre ellos, Juan de Arce (RoV, 281), Juan de Frías (RoV, 314), Diego Morillo (RoV, 345), Juan Luis (RoV, 336), Luis Muñoz, Juan Fernández de Santander (RoV, 311), Jerónimo de Pozoantiguo (RoV, 354) y Blas de Torres (RoV, 375), para que formasen parte de su compañía. Se trata de un caso temprano verdaderamente excepcional. No es hasta la primera década del XVII cuando volvemos a encontrar a otra mujer ejerciendo como *autora*. Se trata de Luisa de Aranda, que en 1581, y como: “muger que fue de Juan Granado, autor de comedias, y su compañía suplica se les conceda licencia

¹ Ejemplo similar a los de Luisa (de) Robles e Isabel de Castro podría ser también el de Francisca (de) López (Sustaete), cuyo caso ilustraremos en el curso de estas páginas.

para representar en esta Corte cada día, atento que S. M. se la concedio [a *Ganassa*] para todos los días” (F, XX, 107)². Sucedió también al marido en la dirección de su compañía Inés de Lara, cuyo marido, el *autor* Nicolás de los Ríos, falleció por apoplejía “en Madrid, en veinte y nueve de Marzo de 1610 [...] en la calle de guertas...” (PP, I, 118). Poco tiempo después, y precisamente el 9 de junio de ese año, la encontramos dirigiendo como *autora* la compañía conyugal con la que representó en Logroño con motivo del Corpus y de su Octava (DM1, 272-74), en Pamplona con motivo de la festividad de San Fermín (PB1, 254 nota 20, 229), y en Valencia desde agosto hasta noviembre. La documentación valenciana atribuye la dirección de la compañía a Nicolás de los Ríos y Salvador de Ochoa, que era actor de la misma (M1, 129)³. Pero como hemos visto Nicolás de los Ríos ya había fallecido y por tanto la compañía que se encontraba actuando en ese momento en Valencia era, como es fácil imaginar, la regentada *de facto* y transitoriamente por su esposa, y que, como sucede con otras compañías de la época regentadas por viudas de *autores*, continuaba figurando oficialmente a nombre del *autor*, su esposo difunto, probablemente porque a él se le había concedido el título oficial de *autor* de comedias. Entre las demás mujeres de *autores* que tras enviudar regentaron por un breve período de tiempo la compañía conyugal recordamos a la actriz Ana Muñoz, esposa del *autor* Antonio de Villegas, el cual murió de “enfermedad larga” el 29 de mayo de 1613 (PP, II, 41, 42). Inmediatamente después de quedarse viuda, Ana Muñoz actuaba para defender sus derechos como viuda de este *autor* y como madre de sus hijos. Así, por una escritura fechada en Madrid el 3 de julio de ese mismo año, solicitaba la tutela y curaduría de las personas y bienes de sus hijos menores, que eran Antonio de Villegas, de 13 años, Ana, de 10 años, Pedro, de 9 años, Francisca de 5, Francisco de 3, María de 2 y Jusepa de 4 meses, comprometiéndose la actriz a cumplir con las exigencias legales de la administración de los bienes de los menores (AHPM, n° 4425, ff. 186r-187r). Ocho días después, el 11 de julio, Ana Muñoz se encargaba asimismo de los intereses más estrictamente profesionales de su familia y, haciéndose cargo de la compañía de su difunto esposo, contrataba el personal que formaría parte de su agrupación hasta Carnaval de 1615 (PP, II, 42), fecha esta última hasta la que ejerció, por lo que sabemos, como *autora*.

² De hecho, tenemos constancia de una petición de Juan Granada, oída por el Consejo de Castilla el 22 de enero, en la que pedía licencia para representar todos los días, desde la fecha de la petición hasta Carnaval. La respuesta del Consejo, “Fiat”, indica que se le concedió el permiso solicitado (F, XX, 106, 199 n. 77, 200), permiso que, en realidad, se le había vuelto a conceder dado que se la había otorgado por primera vez el 29 de diciembre de 1579, cuando a este *autor* y a Jerónimo Gálvez se les dio permiso para representar diariamente desde este día hasta el de los Reyes de 1580 (F, XX, 192, 39).

³ Es probable que a 1610 corresponda también la noticia que documenta a Inés de Lara actuando con su compañía con ocasión del Corpus de 1609 en Viana (L, 537), es decir, en una localidad cercana a Logroño donde sabemos que se encontraba como *autora* en 1610.

Asimismo, creemos que debió de heredar la dirección de la compañía del marido la actriz María de Alcaraz, esposa del *autor* Cristóbal de León (LM, 22), de quien se conservan noticias hasta 1625 (BD1, 78). Sin embargo, este *autor* debió de fallecer años más tarde, alrededor de 1637, fecha en la que se documenta a María como *autora* de su propia agrupación (SV4, 242), suposición que se vería confirmada por el hecho de que sólo en 1638 se documenta por primera vez a esta actriz como viuda (PP, I, 299). Lo mismo debió de suceder en el caso de la actriz María Manuela, documentada como *autora* en 1633 (G, 539), aunque se la documenta como viuda sólo al año siguiente, en 1634 (G, 536). También Dionisia Suárez se hizo cargo de la agrupación de su marido, el *autor* Juan Martínez (G, 539), tras la muerte de este último, acaecida en 1633 (G, 63), y como *autora* se la documenta, de hecho, al año siguiente, en 1634, cuando representa con su compañía en Valencia (JM, 534-35). El mismo caso es el de María (de) Candado, la conocida *Maricandado*, esposa del *autor* Cristóbal de Avendaño (PP, I, 168), en cuya compañía colaboró en 1623 (PP, I, 192, 195) y del cual enviudó presumiblemente a finales de 1634, aunque sus honras fúnebres se celebraron en 1635 (G, 43), ya que es en otoño de ese año, precisamente el 12 de octubre, cuando se documenta por primera vez a esta actriz como viuda de Cristóbal de Avendaño y a la vez como “autora de la compañía que tuvo el dicho su marido [*sic*] de comedias” autorizando a Baltasar Moreno para que en su nombre concertara con cualquier persona todas las cabalgaduras mayores o menores para transportar las personas y la ropa de la compañía desde Cáceres a Badajoz (F, XXVII, 205). Papel, el de *autora* en solitario, que María (de) Candado conservaría al menos hasta mayo del año siguiente, fecha en la que parece compartir dirección con su nuevo esposo, el *autor* Salvador de Lara (SA, 295-96). Igualmente, asumió la agrupación conyugal la actriz Ángela Rogel, conocida como *la Dido*, la cual aparece documentada como *autora* de comedias en 1651 (G, 527; F, XXXVI, 315), es decir, al año siguiente de ser mencionada como viuda del *autor* Juan Bautista Espínola (F, XXXVI, 315 nota 515). El mismo caso es el de Mariana Vaca (de Morales), viuda del *autor* Antonio García de Prado desde abril de 1651 (PP, I, 331-32), que aparece como *autora* de su compañía en marzo del año siguiente, cuando, estando en Madrid, asentaba una compañía de partes bajo su dirección (PP, II, 147-49) con la que se la documenta representando en varias ciudades españolas durante todo ese año teatral (F, XXXVI, 335; Gra, 36; RoV, 375, 346). También Francisca Verdugo se hizo cargo de la compañía del esposo posteriormente a su fallecimiento. Esta actriz, que aparece claramente colaborando como *autora* en la dirección de la compañía conyugal desde mediados de marzo de 1655, cuando su esposo, el *autor* Jacinto Riquelme, que estaba muy enfermo, se obligó a

representar los autos del Corpus de Madrid en mancomunidad con su mujer y toda su compañía (SV5, 116)⁴, asumió plenamente la dirección de la agrupación del marido tras su fallecimiento, ocurrido en Madrid el 24 de marzo de ese año (PP, II, 161). Lo pone claramente de manifiesto un poder, fechado en esta ciudad el 18 de abril de ese 1655, por el que Francisca Verdugo, viuda de Jacinto Riquelme, *autor* de comedias

y mediante la licencia que tengo para vsar de la representación con la conpañía que quedó del dicho mi marido, con calidad de poder hazer escrituras y contratos en deuida forma con qualesquier personas, casas de comedias y sus administradores y personas particulares, de cuya licencia yo el presente scriuano de la Comisión de las comedias doy fee y queda orixinal en poder de la susodicha, a favor del Conde de Grajal, vecino de Salamanca, para que en mi nonbre pueda conzertar y concierte con el Administrador del Ospital General de la dicha ziudad [...] que yré con mi conpañía a hazer las representaciones que concertare en las primeras y segundas bacaciones deste presente año [...] con el ayuda de costa qu[e] el dicho Ospital acostumbra a dar y el préstamo que se me pueda hazer para el auío de mi conpañía, y que para ello la casa de comedias esté desocupada... (F, XXXVI, 397-98)⁵.

Este testimonio parece mostrar que la viuda de un *autor* podía permanecer al frente de la compañía del marido sólo si había obtenido licencia para hacerlo. No sabemos si esta situación normativa sería generalizable a todos los casos. De cualquier modo, con esta licencia, y como *autora* de comedias, Francisca Verdugo se mantuvo al frente de la agrupación durante todo el año teatral de 1655, es decir, hasta que llevó a cabo los compromisos teatrales adquiridos por su esposo, como por ejemplo, el de representar los autos del Corpus de Madrid (SV5, 116, 118), pero también los conseguidos por cuenta propia, que la llevaron a actuar en las ciudades como Toledo, Salamanca, Ávila (PP, II, 162,163) y sus alrededores (F, XXXVI, 397, 400), y especialmente en Madrid, en donde representó en más de una ocasión no sólo en los corrales de comedias (PP, II, 163-64), sino sobre todo en Palacio, según se testimonia en otras fuentes (F, IV, 73-74, 219, 220) y en un *Aviso* de Barrionuevo del 24 de noviembre de ese año: “El marqués de Liche tiene 22

⁴ En el documento se afirma textualmente: “Vm. Sr. Sebastian Alonso se sirbira de que se haga la scriptura de obligacion por la compañía de Jacinto Riquelme mancomunandose en ella Francisca Verdugo, su muger, por estar el muy malo, para que hagan la fiesta del Corpus con su compañía con las personas que se contienen en la memoria” (SV5, 116).

⁵ Hay que precisar a este propósito que ya desde el 12 de abril de ese mismo año Francisca Verdugo aparece como viuda y *autora* de la compañía conyugal (F, XXXVI, 395, 396), aunque sólo el 18 del mismo mes, como se ha dicho, se hace evidente documentalmente que poseía la licencia para poder representar como única *autora* de la compañía marital.

comedias nuevas para el parto de la Reina, repartidas entre Osorio y la viuda de Riquelme, sin otros grandes regocijos, que si fuese varón, serán grandes, por el deseo que todos tienen de esta sucesión” (Ba, I, 222). Sin embargo, al año siguiente, en 1656, Francisca Verdugo volvió a desempeñar nuevamente su papel de actriz, entrando a formar parte como tal de la compañía de Francisco García, apodado *el Pupilo* (F, XXXVI, 423-24).

También Luisa (de) Pinto asumió la dirección de la compañía conyugal en el año teatral de 1677, tras producirse el fallecimiento de su esposo, el *autor* Bernardo de la Vega (G, 467). Así, lo testimonia una orden de los organizadores del Corpus, fechada en Madrid el 26 de febrero de 1677, en la que se mandaba que “los autores y representantes no salgan de Madrid”, y entre los notificados figuraba Luisa (de) Pinto, “viuda de Bernardo de Vega”, y “autora de una de las dos compañías de comedias que oy se allan en esta villa” (SV5, 322). Otro tanto hizo Eufrosia María (de) (la) Reina, que probablemente ya había colaborado en la compañía del cónyuge, el *autor* Carlos de Salazar (G, 421), en 1682 (FM, 118) y en 1683 (MG, 276), cuya dirección asumió plenamente tras su fallecimiento, acaecido en 1684 (G, 167). Es a partir de este año, de hecho, cuando aparece documentada Eufrosia María “haziendo damas y siendo autora de su compañía” en Valencia (G, 421), ciudad en la que representó también con ocasión del Corpus (SRu, 125), así como lo hizo en Madrid, donde representó varios particulares antes Sus Majestades (F, I, 167; F, V, 185, 186) hasta enero de 1685 (F, I, 157-59, 246-48), fecha después de la cual continuó en la profesión simplemente como actriz⁶, y como tal, de hecho, se la documenta en abril de ese mismo 1685, cuando fue contratada como primera dama por el *autor* Manuel Vallejo para representar con su compañía los autos del Corpus de Madrid de ese año (Ru, 261). También años más tarde, en 1707, encontramos dirigiendo su agrupación a Sabina Pascual (G, 492), viuda, en el mismo año, del *autor* Manuel de Villaflor (G, 232).

Todas estas *autoras* que hemos mencionado se mantuvieron poco tiempo al frente de la que había sido la compañía del marido, probablemente en la mayor parte de los casos hasta que cumplieron con los compromisos adquiridos por sus esposos, pero en alguna ocasión, también, como hemos visto, para llevar a cabo los que ellas mismas, una vez convertidas en *autoras*, habían conseguido. Ese período de tiempo, de hecho, raramente

⁶ En una petición de 1689 se vuelve a aludir a ella como *autora* de comedias que, como tal, y junto con otros *autores*, reclamaba una ayuda de costa o que se le otorgase el dinero que le correspondía por particulares representados en Palacio (F, I, 196-97). Por el contenido de la solicitud es difícil establecer si en ese año Eufrosia María ejerció *de facto* como tal o si sólo se aludía a ella como directora en relación a las representaciones que había realizado en Madrid en los años anteriores, cuando ejercía realmente como *autora* de comedias.

superaba los dos años⁷, siendo la mayoría de ellas *autoras* durante un único año teatral, finalizado el cual volvían a contraer matrimonio, generalmente con un *autor* de comedias, en cuya compañía tornaban a desempeñar su viejo papel de actriz —papel que, la mayoría de ellas, tampoco habían abandonado al convertirse en *autoras*—, o continuaban desempeñando el papel de *autoras*, compartiendo dirección con su nuevo esposo, como hizo por ejemplo María (de) Candado, documentada como *coautora* de la compañía de su segundo marido, Salvador de Lara, en mayo de 1635 (SA, 295-96). Contrajeron matrimonio con *autores* de comedias, posteriormente a su breve experiencia en la dirección, además de María (de) Candado, Juana Bautista de León, que se casó con el *autor* Jerónimo Gálvez (RoV, 287, 368), Luisa de Aranda, que en 1582 aparece casada con el *autor* Abagaro Fiescobaldi, más conocido con el pseudónimo de *Stefanello Bottarga* (FM, 32, 27; S, 363), y Ana Muñoz, casada en 1616 con el *autor* Pedro de Cebrián (PP, II, 45).

Si el matrimonio con otro director de compañía marcaba el final de la experiencia en la dirección de algunas de las *autoras* viudas de la época, que volvían a desempeñar su papel de actriz en la nueva compañía conyugal, otras *autoras* viudas volvieron también, aunque no se casaran de nuevo con un *autor*, a desempeñar su papel de actriz en diferentes compañías teatrales, como lo hicieron María de Alcaraz, que en 1638 formaba parte de la compañía de Juan Román (PP, I, 299), Mariana Vaca (de Morales), que en 1654 representaba como primera dama en la agrupación de Francisco García, *el Sevillano* (CM1, 587), Francisca Verdugo, que en julio de 1656 se comprometía a formar parte de la agrupación de Francisco García, *el Pupilo* (F, XXXVI, 423-24), Luisa (de) Pinto, que en abril de 1677 formaba parte de la compañía de Antonio (de) Escamilla (PP, 350), Eufrasia María (de) (la) Reina, que en abril de 1685 formaba parte de la compañía de Manuel Vallejo (Ru, 261), Sabina Pascual, que en 1710 figuraba como primera dama de la agrupación de José Garcés (AgC3, 128), y la misma Isabel de Castro, que en 1696 fue contratada como segunda dama de la compañía de Juan de Cárdenas (F, VI, 262-63).

En algún caso de las mencionadas, su carrera como *autoras* y también como actrices se vio truncada por su propio fallecimiento, como sucedió en el caso de Ángela Rogel, *la Dido*, que fallecería en 1653 (GGu, 545), y Andrea (de) Salazar, que murió en 1697 (Su, 83-84), y quizá también en los casos de Inés de Lara y Dionisia Suárez, cuyas últimas noticias

⁷ De hecho, de entre los 21 casos de *autoras* viudas de las que tenemos constancia documental, sólo Andrea (de) Salazar parece mantenerse con toda seguridad al frente de la compañía conyugal durante dos años, precisamente en 1695 y 1696. A este caso podríamos añadir los de otras *autoras* que es igualmente probable que se mantuvieron en la dirección de la compañía conyugal por un bienio, aunque no lo podemos ratificar documentalmente. Se trata de Ana Muñoz (PP, II, 42), María Manuela (G, 536), Mariana Vaca (de Morales) (PP, II, 152) y Ángela Rogel, *la Dido* (F, XXXVI, 315; GGu, 545).

documentales corresponden a los años en las que ejercen de *autoras*, indicio de que posteriormente a esas fechas fallecieron o se retiraron del oficio.

Si, como hemos visto, la mayor parte de las *autoras* que asumieron la dirección de la compañía conyugal permanecieron durante un breve período de tiempo al frente de la misma, unas pocas se mantuvieron durante más tiempo al frente de ella, y se consolidaron como *autoras*. Se trata de la actriz Juana Bernabela (Porcel), conocida como *la Bernabela*, que, al enviudar a comienzos de 1635 del *autor* José Salazar *Mahoma* (E, 514), se hizo cargo de su compañía desde marzo de ese año hasta por lo menos principios de 1638 (MG, 228; G, 239), fecha después de la cual, precisamente en 1639, se la documenta formando parte de la agrupación de su nuevo esposo, el *autor* Juan Rodríguez de Antriago (PP, I, 312-13), en cuya compañía no sólo seguía desempeñando el papel de actriz, sino probablemente también el de *coautora*, como muestra un documento de 1640. Se trata de un acta del Cabildo Municipal, fechada en Burgos el 13 de octubre, en la que se hacía constar:

en este Regimiento se dio cuenta por el licenciado Nicolás Martínez, rector del colegio de los Niños de la Doctrina Christiana desta çudad, cómo le [ha] avisado vna compañía de comediantes en que dize el autor que vendrá a esta ciudad y ará algunas comedias muy buenas, con que se le presten dos mil reales asta que se baya y se den la mitad de los aprouechamientos de aposentos y bancos para el autor. Y haviendo los dichos señores tratado dello y que parece que el dicho rector se obliga a hacer el dicho empréstido [*sic*], acordaron que se auise a la Bernauela que trayga su compañía, que se dará lo que pide (MG, 230).

También María (de) Segura se mantuvo al frente de la compañía conyugal durante tres años, es decir, desde 1663, año en el que se la documenta por primera vez como *autora* en solitario (SA, 433), y fecha después de la cual no se conservan más noticias de su marido, el *autor* Lorenzo de Castro, *el Gallego* (G, 223, 365)⁸, hasta por lo menos todo el año teatral de 1665 (LL1, 200). Igual es el caso de la actriz Juana de Espinosa, conocida significativamente como *la Viuda*, la cual consta por primera vez como *autora* en 1640, es decir, tras enviudar del *autor* Tomás Fernández Cabredo (PP, II, 107), fecha después de la que Juana asumió la dirección de la compañía conyugal, como la misma hacía constar en su testamento, otorgado en Madrid el 11 de agosto de 1644, en el que declaraba que “comencé a ser autora después de la muerte de Tomas Fernandez, mi marido” (PP, II, 130). A partir de ese año de 1640 y

⁸ El cual debió de retirarse del oficio y fallecer al poco tiempo, pues María (de) Segura consta como su viuda en 1665 (LL1, 194).

hasta al menos 1644 (F, XXXV, 138-39, 201; PP, II, 122), fecha de su testamento, Juana de Espinosa regentó su compañía confirmando ser entre las *autoras* que heredaron la agrupación conyugal la que más tiempo se mantuvo al frente de la compañía familiar, lo que a su vez le permitió consolidarse con el tiempo en la profesión como *autora* de comedias y, por consiguiente, alcanzar a representar en los lugares y acontecimientos más prestigiosos del calendario teatral de la época. No sorprende, por tanto, que ya desde diciembre de 1640 y comienzos de 1641 (PP, II, 107-08) se la documente reforzando su propia compañía para con ella representar los autos de Madrid en ese año (SV5, 31-32, 358-59), en el que se aseguró el premio de la joya junto con Pedro de la Rosa (LB, 207), así como actuando en diferentes localidades alrededor de la capital (F, XXXV, 122, 123, 138-39) y en Valencia (JM1, 62). Como tampoco extraña que al año siguiente representara particulares ante la Reina (PP, II, 130) y que, una vez más, en 1643, se le confiara la representación de los autos madrileños (SV5, 41, 358-59) y varias representaciones en la ciudad de Valencia (E, 474).

A los casos de Juana Bernabela, María (de) Segura y Juana de Espinosa, es decir, a los casos de *autoras* a las que con seguridad se documenta regentando la agrupación conyugal durante tiempo tras enviudar, podríamos añadir un caso más, el de Francisca (de) López (Sustaete), que representa un caso dudoso de *autora viuda*, porque si es cierto que al igual que los anteriormente mencionados se trata de una actriz que aparece actuando por primera vez como *autora* de su propia compañía justo cuando se dejan de encontrar noticias documentales sobre la actividad de su esposo, también es cierto que no tenemos constancia documental del fallecimiento o retiro de la escena de este último, fallecimiento o retiro de la escena que, por tanto, sólo podemos suponer. Francisca (de) López (Sustaete) estaba casada, de hecho, con el *autor* Gaspar de Segovia (PP, II, 79), de quien no se conservan noticias más allá del 5 de marzo de 1657, cuando se hace constar que asistió al cabildo de la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena celebrado en esa fecha (G, 191). Es posible, sin embargo, que este *autor* se retirara de los escenarios inmediatamente después de esa fecha, para fallecer sólo más tarde, alrededor de 1660⁹, pues es en ese año cuando se documenta por primera vez a su esposa como *autora* (G, 431) y ya preparada para representar con su agrupación en ciudades y acontecimientos de gran prestigio, como lo era el Corpus de Sevilla (Se, 1265), ciudad en la que también realizó varias representaciones en el corral de la Montería (Se, 1250), así como lo hizo en otras ciudades andaluzas, entre ellas Córdoba (F, XXXIV, 413) y Málaga (LL, 198), en las que representó también en los dos años siguientes, en 1661 (AP1,

⁹ Según Rennert, Francisca (de) López aparece mencionada como viuda en 1663 (R, 507). Es probable que en esas fechas, según ya apuntábamos, debió de fallecer Gaspar de Segovia, aunque su muerte aparece recogida en la Carta de Difuntos de la Cofradía de la Novena sólo años más tarde, en 1673 (G, 191).

297; F, XXXIV, 413) y en 1662 (LL1, 199). En 1663 permaneció actuando en Andalucía, precisamente en Cádiz (SA, 434-36) y en Sevilla, ciudad esta última en la que una vez más representó en los corrales (Se, 1250, 1100) y con motivo del Corpus (Se, 1265), y en la que actuó también el año siguiente, en 1664 (Se, 417, 538, 985, 1265). En 1665 se la vuelve a documentar como *autora* (G, 348), papel que probablemente desempeñara también en 1666 y 1667 (años a los que corresponde un vacío documental en su biografía), así como lo hizo en 1668 (PM, 398, nº 2583) y en 1673 (FM, 104), último año, éste, en el que se la documenta como directora de su agrupación y como activa en el oficio, pues es precisamente en septiembre de ese año cuando, tras haber otorgado testamento (VM, 181, 255-60), falleció (FM, 98).

El caso de Francisca (de) López (Sustaete) es muy significativo por varios motivos. En primer lugar, porque se trata de un caso dudoso de *autora* viuda, es decir, de una actriz que es probable que tras la muerte del cónyuge *autor* se hiciera cargo de la agrupación familiar (lo que, en caso de ser así, la convertiría junto con Juana de Espinosa en la *autora* viuda que más tiempo permaneció al frente de su compañía). Sin embargo, si por todo lo que hemos supuesto el caso de esta *autora* podría adscribirse a los de las *autoras* viudas, por otro lado, el hecho mismo de que se trate de un caso dudoso permite vincularlo también a otros casos de *autoras*, las de *autoras autónomas*. De hecho, si es cierto que después de 1657 se pierden las noticias sobre su cónyuge, Gaspar de Segovia, también es cierto que no podemos afirmar documentalmente que el vacío presente en la biografía de este actor y *autor* corresponda efectivamente a su fallecimiento. Podría corresponder, esta ausencia documental, también a su retiro de la profesión que abandonaría no sólo como *autor*, sino también como actor, papel este último que probablemente desempeñaría en los últimos años de su actividad, hipótesis que se vería reforzada por el hecho de que las últimas noticias que lo documentan activo en escena corresponden a su presencia en la compañía de Francisco Narváez en calidad de primer galán (F, XXXVI, 438). Si esto fuera así, y si Gaspar de Segovia abandonó el oficio o falleció después de haber estado activo en la profesión como actor, el hecho de que Francisca (de) López aparezca documentada como *autora* de su compañía tras la desaparición de la escena —y de su vida— del marido, ya no corresponde al desempeño por parte de esta actriz de un papel asumido por exigencias familiares (la muerte del cónyuge *autor* que deja vacía la dirección de su agrupación), sino probablemente a la culminación de toda una carrera dedicada al oficio teatral en calidad de actriz que encuentra su cumbre en el

desempeño del papel de directora de su una compañía propia¹⁰. Algo que no sorprende si pensamos que la mayoría de los *autores* que estuvieron en activo en el oficio teatral de la época asumieron el cargo de *autores* de su propia compañía sólo después de muchos años de haber ejercido en calidad de actores, proceso que, según veremos, siguieron también bastantes actrices que estuvieron en activo en la segunda mitad del siglo XVII, las cuales, una vez reunida la suficiente experiencia sobre el negocio teatral, asentaron su propia compañía, sin que fuera necesariamente una herencia del cónyuge. En este sentido, y si lo último que hemos supuesto sobre Gaspar de Segovia fuera cierto, Francisca (de) López (Sustaete) representaría el primer caso documentado de *autora autónoma* que, como tal, asentó y regentó su compañía sin depender necesariamente de su cónyuge.

Si el caso de esta *autora* es, como decíamos, significativo por las diferentes posibilidades a las que puede adscribirse, lo que muestra en parte las dificultades objetivas con las que nos hemos encontrado para establecer una nómina de *autoras* basada en los diferentes mecanismos que les permitieron acceder en la época a la dirección de una compañía teatral, su caso es también relevante porque representa el primer caso de *autora* de título explícitamente documentada como tal, como se hace constar al final de la primera jornada del manuscrito de *En el dichoso es mérito la culpa* de Ramón Montero de Espinosa, en que hay una nota firmada por Sebastián de Alarcón en Madrid el 26 de febrero de 1663 en la que se indica que “se sacó [*sic*, por “se copió”] esta comedia para la S[eño]ra. Francisca López Sustaete, autora de comedias por S[u] M[aiestad]” (PM, 166-67, nº 1070), título con el que probablemente por estas mismas fechas, solicitaba explícitamente, a los organizadores de la fiesta del Corpus, tomar parte con su agrupación en la representación de los autos sacramentales de Sevilla de 1663:

...digo que me hallo en esta ciudad con mi compañía, que es de la calidad que Vuestra Señoría ha reconocido por la muestra que di y por las representaciones que con ella he hecho con el lucimiento y galas que se ha reconocido, mediante lo cual suplico a Vuestra Señoría se sirva de honrarme dándome la fiesta del Corpus con la seguridad de que la luciré y mis compañeros, con toda la ostentación y grandeza que fuere posible y respeto de que, haciéndome Vuestra Señoría esta merced, vendrá a ser sola mi compañía la que ha de llevar todo el trabajo, sin intercadencia ninguna de descanso, pues no hay otra que se interpole, sino que continuadamente ha de hacer

¹⁰ Téngase en cuenta, de hecho, que la primera noticia que documenta a esta actriz como activa en el oficio corresponde a 1642 (F, XXXV, 189), es decir, diez años después de ser recibida, junto con su familia, en la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena (G, 540), y dieciocho años después de ser documentada por primera vez como *autora* (G, 431).

todas las representaciones de mi obligación y además desto se han de añadir dos mojigangas y dos entremeses además de los ordinarios, para llevar al tiempo que pudieran ocupar dos compañías, y por valer los mantenimientos a precios tan subidos y estar mis compañeros y yo con grandísimos alcances, todos suplicamos a Vuestra Señoría que, usando de su grandeza y liberalidad, añada a lo que ordinariamente se suele dar lo que fuere servido para que con tiempo pueda cada uno prevenirse y cumplir con su obligación, que la mía es de estar siempre a los pies de Vuestra Señoría como humilde criada suya (Se, 1052-53).

Si Francisca (de) López está documentada como *autora* de título en febrero de 1663, es probable, dada esa fecha, que poseyera el título de *autora* de comedias ya el año anterior, en 1662, así como es probable que lo mantuviera en los años siguientes, desde 1664 hasta 1668, ya que es en ese en ese último año cuando, según Paz y Meliá, el manuscrito de la comedia *La Perfecta casada (Prudente, sabia y honrada)* de Álvaro Cubillo de Aragón, fechado en Osuna el 6 de agosto de 1668, estuvo en posesión del apuntador de la compañía de Francisca (de) López, a la que menciona como “autora de comedias por S[u] M[ajestad]” (PM, 398, nº 2583).

El caso de esta *autora* representa pues indudablemente el primer caso documentado de mujer que regentó su compañía poseyendo el título oficial de *autora de comedias por Su Majestad*, posesión que le permitió abrir el camino a otras mujeres que, como ella, eran actrices, desempeñaron su actividad como tales y como *autoras* esencialmente a partir de los años 60 del siglo XVII.

3.4.3. Las autoras autónomas y las autoras de comedias por Su Majestad

Si es cierto que las primeras *autoras* documentadas como tales, así como las que estuvieron en activo en el oficio en la primera mitad del siglo XVII, accedieron a la dirección de la compañía teatral esencialmente compartiendo responsabilidades de dirección con el cónyuge que era quien detentaba oficialmente el título de *autor*, llegando a hacerse cargo, en más de una ocasión, de la agrupación del marido tras el fallecimiento de este último, también es cierto que a partir de la segunda mitad del Seiscientos, y precisamente desde la década de 1660, se registra la presencia sistemática en el oficio de mujeres que dirigieron su compañía en solitario, y que hemos denominado *autoras autónomas*. Se trata de actrices que llegaron a acceder a la dirección de una agrupación teatral sin estar vinculadas a su marido, bien porque estaban solteras o estaban viudas desde bastante tiempo respecto a cuando se las documenta actuando como *autoras*, bien porque, aunque casadas, ejercían su vida y actividad de empresarias separadas del marido, que, en muchas ocasiones, ni siquiera era *autor*, lo que indica, como ya apuntábamos al comienzo de este apartado, que aunque la reglamentación teatral, que obligaba a las mujeres que se dedicaban al oficio teatral a casarse y a ser acompañadas por sus respectivos cónyuges, no se hubiese alterado, ésta debió de relajarse conforme avanzó el siglo, permitiendo a cierto número de mujeres asentar y dirigir su propia agrupación de forma autónoma. Estas *autoras*, si bien es cierto que actuaban sin estar vinculadas a un marido *autor*, también es cierto que al asentar su propia compañía no hacían más que desempeñar un cargo que, por ser la mayor parte de ellas “hijas de la comedia”¹, conocían desde niñas y que probablemente decidían asumir una vez habían reunido la suficiente experiencia sobre el negocio teatral y cuando las diferentes circunstancias personales, teatrales y económicas lo hacían posible. Lo muestra claramente el caso de Margarita (de) Zuazo, que en 1673 asumió la compañía dirigida hasta aquel momento por Jerónimo de Sandoval, de la que formaba parte como cuarta dama (GH1, 46-48), y, comprometiéndose con los demás miembros que la componían para que continuaran representando en ella, se obligaba a continuar los proyectos y programas anteriormente acordados para la temporada teatral de 1673-74 por Sandoval (GH, 230-31, 141, 207).

Lo mismo se pone de relieve en el caso de Francisca (de) Bezón. El 15 de marzo de 1683 los organizadores de las fiestas del Corpus de Madrid notificaron a los *autores* Matías de Castro y Simón Aguado que dentro “de tercero día” cada uno diese la lista de las

¹ Véase el Apéndice “Las *autoras* de comedias en los Siglos de Oro” para comprobar qué *autoras autónomas* procedían de la comedia.

compañías que habían formado “para las representaciones que han de hacer en esta Villa este presente año, pena de doscientos ducados”. En el mismo documento se mandaba también que “este auto se haga notorio a Francisca Bezón, primera dama de la compañía de dicho Matías de Castro”, porque si “alguno de dichos autores no se hallare con disposición de hacer compañía y sí la tuviese la dicha Francisca Bezón dé lista de la dicha compañía y la señalaron” (Ru, 253-54). *La Bezona* presentó el 16 de marzo la lista de su compañía y fue elegida para representar uno de los autos sacramentales del Corpus madrileño de ese año (Ru, 254-55; CM3, 296).

El aumento de mujeres actuando autónomamente como *autoras* en la segunda mitad del siglo XVII, no sorprende si consideramos los antecedentes que señalamos en el apartado anterior, de mujeres *coautoras* en la práctica, aunque no tuviesen oficialmente el título de *autoras*, o de viudas que ejercieron como tales tras la muerte del marido. Entre los casos de mujeres que encontramos actuando autónomamente como *autoras* hay que mencionar el caso de Luisa (de) Robles en 1636 (G, 534), Mariana Vaca (de Morales) en 1656 (PP, II, 165), Luisa López (Sustaete) en 1676 (Se, 1074 n. 46, 1050) y Sabina Pascual en 1719 (G, 564). A estos casos mencionados, se añade el de “doña Isabel de Castro”, que, desde junio de en 1643, intentaba asentar su compañía “desde el día que tuuiere lizencia para ello hasta el martes de Carnestolendas del año que viene de 1644” (F, XXXV, 188) y que, de hecho, consiguió formar en julio de ese año (F, XXXV, 206). Si estos pueden considerarse los primeros casos documentados de actrices que intentan asentar y dirigir su agrupación en solitario, es sólo a partir de los años sesenta del siglo, como decíamos, cuando el fenómeno se hace sistemático y se registra en el oficio teatral a un número creciente de mujeres al frente de su propia compañía.

El primer caso registrado de actriz que en la segunda mitad del siglo XVII se documenta regentando su propia agrupación en calidad de *autora* lo representa Juana de los Reyes, que en los años teatrales de 1653 y 1654 dirige su compañía (GH, 170-71, 132, 173, 227) representando esencialmente en las ciudades de Pamplona (PB1, 244-45), Tudela y en la localidad de Calahorra en el “Reyno de Castilla” (F, XVII, 148, 53, 55)². A su caso se añaden los numerosos ejemplos con los que contamos en la década de 1660, es decir, el de Francisca (de) López (Sustaete) si, como hemos supuesto, esta actriz alcanzó la dirección de su compañía años más tarde de fallecer o alejarse del oficio su esposo, el actor y *autor*

² Aunque el Libro de las Cuentas de la Cofradía de la Novena hace referencia a algunas limosnas procedentes de la compañía de Juana de los Reyes en 1655 (G, 395), creemos que ese año no ejercía como *autora*, sino simplemente como actriz, tal como confirman las demás noticias que sobre ella se conservan y que la documentan como miembro de la compañía de Alonso de la Paz (PP, II, 158-59).

Gaspar de Segovia; Juana de Cisneros, probablemente ya viuda en 1651 del actor y *autor* Lorenzo Escudero (G, 149, 438; Se, 419 nota 38), y documentada como *autora* en 1660 (SA, 423, 426), 1661 (PP, 280-81) y 1667 (G, 438), Juana Peres en 1661 y 1662 (G, 534)³, María Jacinta, *la Bolichera*, casada con el actor Nicolás de Zabala, de quien vivió mucho tiempo separada (G, 417), y activa como *autora* desde 1663 hasta 1669⁴, Antonia Manuela (de) Sevillano, viuda, probablemente después de 1658, del actor Alejandro de la Bella (SA, 415), y documentada por primera vez como *autora autónoma* en los años teatrales de 1667 y 1668 (SA, 446; Se, 1247). A estas *autoras* se añade, a finales de la década, Ángela de León, en 1667 (FM, 99), Bárbara (de) Coronel, casada con el apuntador Francisco Jalón, a quien ella mató, según la *Genealogía*, “con ayuda de un mozo apuntador con quien tenía correspondencia” (G, 422), en los años de 1667 y 1669 (F, XXXIV, 414, 285), Fabiana (de) Laura, casada con el *autor* Miguel Bermúdez de Castro, de quien se divorció “a poco tiempo” (G, 513-14), activa en 1668 (GH, 122) y 1669 (SRu, 115)⁵, año, ese último, en el que también se documenta como activa en el oficio a Ana María Craso (MR, 24).

En la década siguiente, de 1670, además de volver a registrarse los casos de Bárbara (de) Coronel⁶, Ángela de León⁷ y Fabiana (de) Laura⁸, encontramos también la presencia de María de la Cruz, *la Alquilona*, casada con el actor José *el Alquilón* (G, 289), documentada como *autora* en 1671 y 1672 (JM2, 328); Magdalena López, *la Camacha*, esposa del actor Juan Camacho (PP, II, 189), activa desde 1671 hasta 1679⁹; Juana (de) Coloma, casada con Martín Esteban (LL2, 137)¹⁰, documentada como *autora* en 1671 (LL2, 129), 1676, 1677 y 1678 (AP1, 306); Josefa María (Fernández), *la Mulatilla*, esposa del actor Diego de Fuentes (G, 438), registrada como *autora* en 1672 (F, XVIII, 94); la soltera Margarita (de) Zuazo, desde 1673 hasta 1676¹¹ y en 1678 (LL2, 137); María de la O (y Bustamante), *la de la Verruga*, casada con el actor Diego de Valmaseda (G, 418), de quien enviudaría después de 1660 (SA, 425), activa como empresaria en 1677 (L, 548-49); María (de) Álvarez, *la*

³ Desconocemos si Juana Peres, al igual que las demás *autoras* de las que no se documenta el estado civil, contrajo, o no, matrimonio.

⁴ Muchas son las fuentes que la documentan como tal en esos años. Entre ellas (GH, 229, 124-25; MR, 26; VM, 183; G, 417; LL2, 122).

⁵ En la década de 1690, Fabiana (de) Laura vuelve a documentarse como *autora*, precisamente en 1691 (GH, 208, 247, 135) y 1692 (AC, 307-09), aunque esta vez como *coautora* de la compañía regentada oficialmente por su nuevo esposo, el *autor* Manuel Ángel, conocido también con el nombre de Baltasar de Rojas y Calderón.

⁶ Activa en 1670 (F, XXXIV, 78) y 1676 (G, 437, 476; SRu, 119).

⁷ Activa desde 1676 hasta 1679 (MG, 267-71; F, XXXIV, 317).

⁸ En 1670 (LL2, 126) y 1671 (F, XXXIV, 415).

⁹ Entre las fuentes que la documentan como tal en esos años, recordamos (SRu, 116; SaV1, 39; Se, 1250; SA, 462, 488; AP1, 307 y BR, 879-80).

¹⁰ Del quien desconocemos el oficio al que se dedicaba.

¹¹ Entre las fuentes que la documentan como tal en esos años, destacamos (DM1, 194-95; FM, 105; SV5, 286 y LL2, 134).

Perendenga, viuda en 1670 del actor Francisco Correa (G, 78), documentada como *autora* probablemente ya desde 1677 (SA, 487) y seguramente en 1679 (PP, II, 208); Inés Gallo, casada con el famoso tenor Pedro Carrasco “el qual se fue a Yndias y se apartó de ella”. Sin embargo, Inés “prosiguio en las tablas y fue autora” (G, 416), y como tal se la documenta, de hecho, en 1678 cuando ella y su compañía se ahogaron en la barra de Huelva (G, 416).

En la década de 1680, además de volver a documentarse como activas en el oficio a Antonia Manuela (de) (Sevillano), que dirigió nuevamente una compañía desde 1682 hasta 1684 (AC, 290-91; MG, 274; F, V, 185) tras enviudar una vez más, en 1676, del que era su segundo esposo, el *autor* Cristóbal de Medina (AC, 112), con quien compartió la dirección de su compañía en 1674 (SRu, 117; G, 422), a Ángela de León¹²; a Magdalena López, *la Camacha*¹³, y a María (de) Álvarez, *la Perendenga*¹⁴; también encontramos dirigiendo su agrupación en solitario a Francisca (de) Bezón, casada con el actor Vicente de Olmedo (G, 457), en 1683 (Ru, 253-54); a Ángela Barba, *la Conejera*, casada con Juan Conejero (G, 204)¹⁵, en 1683, 1684 (MG, 276, 277), 1687 (F, I, 184) y 1688 (AC, 298-99); a Ángela Drago y a María (Manuela) Navarro, esposa del actor Juan Navarro, *el Mozo* (G, 519, 483), en 1684 (DM1, 379-80, 220; F, XVIII, 97) y a María Enríquez, *Punto y medio*, en 1689 (GH, 240, 124). Estas dos últimas *autoras*, junto con *la Perendenga*, igualmente se documentan activas en la década siguiente, de 1690¹⁶, década en la que se registra como activa en el oficio también a Serafina Manuela, en 1695 (GV, 373), el mismo año en que también consta como *autora* María (de) Navas (BR, 893), casada con el actor Ventura de Castro “de quien se aparto” (G, 476), y Teresa de Robles, probablemente ya viuda del *autor* Rosendo López de Estrada (G, 495)¹⁷ cuando se la documenta como *autora* en 1699 (F, XXIX, 204). En la década de 1700, además de los casos de María (Manuela) Navarro, María (de) Navas y Teresa de Robles¹⁸, encontramos ejerciendo como *autoras* a Juana Ortiz, activa como tal en 1700 (BR4, 161-62); Jerónima (de) Sandoval, viuda del *autor* Martín de Mendoza en 1699

¹² Desde 1680 (AP1, 308) hasta 1682 (SRu, 123, 124), y en 1687 (F, I, 183-84) y 1688 (Sub, 439).

¹³ Desde 1680 (BR, 880) hasta 1685 (F, XVII, 156, 55; SRu, 126).

¹⁴ En 1680 (ZF, 221), probablemente en 1681 (SV5, 351), y seguramente en 1688 y 1689 (AC, 299-302).

¹⁵ El cual posee entrada principal en la *Genealogía* (G, 204), por lo que debió trabajar en el oficio teatral aunque desconocemos qué papel desempeñara en el mismo.

¹⁶ María (Manuela) Navarro desde 1691 hasta 1693 (AP1, 309; F, VI, 293; LL2, 142) y en 1699 (F, XXVII, 300-01); María Enríquez desde 1690 hasta 1692 (Sub, 435; F, XXXIV, 418; LL2, 141-42), mismos años en los que se documenta como activa a María (de) Álvarez, *la Perendenga* (FM, 121-22; AC, 304-06; SRu, 132).

¹⁷ Las últimas noticias que se conservan de Rosendo López de Estrada corresponden a marzo de 1696, año en el que formaba parte como actor de la compañía de Carlos Vallejo (F, I, 217, 258), y fecha después de la cual probablemente abandonó el oficio o falleció, aunque su muerte sólo se hace constar en la Carta de Difuntos de la Cofradía de la Novena en 1702 (G, 246).

¹⁸ María (Manuela) Navarro se documenta con seguridad como *autora* en 1701 (G, 519), mismo año en el que, junto con 1700 (PP, II, 219), se documenta también a Teresa de Robles (G, 495, 514), mientras que María de Navas dirigió su compañía en 1702, 1703 (JM2, 337) y probablemente también en 1707 (G, 514).

(G, 434-35, 228), en 1702 y 1703 (G, 435) y Manuela (de) Liñán, casada con un “mui gran musico compositor” (G, 483), y documentada como *autora* en 1706 (JM2, 337).

Si es más que probable que todas estas *autoras* mencionadas asentaran su propia agrupación cuando habían aprendido lo suficiente sobre el negocio teatral y cuando las diferentes circunstancias personales, teatrales y económicas lo hacían posible, es también probable que dichas circunstancias, sobre todo las económicas, determinaran que algunas de ellas abandonasen el cargo de *autoras*. No hay que descartar otra variable de la que apenas conocemos nada: las concesiones de licencias para representar emitidas por el Consejo de Su Majestad. En realidad a pesar de la abundante documentación sobre el hecho teatral con la que contamos, apenas sabemos nada sobre la mecánica de funcionamiento de su emisión. A lo largo de todo el período que estudiamos sólo sabemos con seguridad que se emitieron en cinco ocasiones: a fines de 1598 en que se autorizó a seis *autores*, en 1603, en que se nombró a ocho, en 1615 y en 1641, en que se concedió a doce y en 1644 en que se autorizó nuevamente a ocho *autores*. Sin embargo, en los documentos de contrato, a lo largo de todo el período, encontramos la mención a determinados *autores* como *autores de comedias por Su Majestad*. Prueba de que las licencias se continuaban emitiendo. Pero, ¿siempre se emitieron para el mismo período de vigencia? O, ¿cuánto oscilaba el número de concesiones? Y, en lo que a nosotros nos afecta, ¿era más difícil la concesión de licencias en el caso de las *autoras*? Antes veíamos el caso de Francisca Verdugo, viuda de Jacinto de Riquelme, que tras la muerte de su marido recibió una licencia especial para continuar ejerciendo como *autora* con autonomía propia. Son interrogantes a los que, con la documentación con la que hoy contamos, es difícil responder. En cualquier caso, lo que sí podemos constatar es, aparte del incremento de mujeres *autoras* en la segunda mitad del siglo XVI, el hecho de que una vez acceden al rango de *autoras*, la estabilidad en la conservación de este rango varía bastante. Se explican así las numerosas oscilaciones que constatamos en la trayectoria profesional de algunas de estas *autoras autónomas* que alternaron los años en los que actuaron como *autoras*, y actrices, de su compañía, con otros que estuvieron en activo únicamente como actrices en otras compañías que, como tales, las contrataban. Fue éste el caso, por ejemplo, de Antonia Manuela (de) (Sevillano) que, como se ha visto, actuó como *autora* de su propia agrupación algunos años en la década de 1660 y otros en la década de 1680, así como hicieron Ángela de León, Bárbara (de) Coronel, Magdalena López, *la Camacha*, María (de) Álvarez, *la Perendenga*, María (Manuela) Navarro, María Enríquez, María (de) Navas y Teresa de Robles.

La difícil situación económica en la que pudieron encontrarse estas actrices que decidieron asentar su compañía en solitario pudo también estar en la base de su decisión de compartir en la fase inicial de su experiencia en la dirección, así como a lo largo de su carrera como *autoras*, las responsabilidades de la dirección —y por tanto también la carga financiera y administrativa que ella suponía— con otro *autor* con el que no tenían ningún tipo de relación familiar, como lo hicieron muchos *autores* del período y como lo hizo también Jerónima (de) Sandoval, *la Sandovala*, la cual tras retirarse del escenario “con su padre y marido a Berlanga en donde estuvo algunos años así en el tiempo que vivieron su padre y marido como despues de que murieron ambos”, volvió a él en 1699, “adonde se acomodo con vna compañía que paso a Valencia” (G, 435), para posteriormente compartir responsabilidades de dirección con Manuel de Rojas y Francisca Correa, y más tarde emprender su carrera como directora en solitario, según testimonia la misma *Genealogía*: “fue autora a medias con Manuel de Roxas en Zaragoza el año 1701 [*sic*, por “1702”] alternando esta compañía con la de Francisca Correa y en esta temporada hizo damas. Hizo esta misma parte siendo autora el año 1703 y empezo en Pinto” (G, 435). O como lo hizo Ángela Drago en 1684, cuando compartía responsabilidades de dirección con Juan de Castro (DM1, 379-80, 220), y como probablemente hizo también María (de) Álvarez, *la Perendenga*, en 1677, cuando se la documenta como “autora” y “segunda dama” de la compañía dirigida también por Félix Pascual (SA, 487).

Otras eran las *autoras autónomas* que a lo largo de su carrera decidieron compartir dirección con otros *autores* de comedias, como lo hizo Ángela Barba, que en 1687 colaboraba con Hipólito de Olmedo en la dirección de una misma agrupación (F, I, 184). Algo que no sorprende, como decíamos, no sólo porque algunos *autores* en la época solían compartir responsabilidades con sus colegas¹⁹, sino porque ya otras actrices que regentaban una compañía propia, a la que habían accedido como viudas de *autores*, colaboraron en un momento determinado de su experiencia en la dirección con otro *autor* de comedias con el que no estaban vinculadas a nivel familiar. Es lo que muestra el caso de Juana de Espinosa, que, tras haber asumido, en 1640, la compañía de su cónyuge, como sabemos, decidió, en 1643, unir su compañía con la de Luis López Sustaete en una sola de “ración y

¹⁹ Entre ellos recordamos a Pedro de Ascanio y Antonio de Rueda en 1638; Francisco Vélez de Guevara, Francisco Álvarez de Vitoria y Pedro de Cobaleda en 1639, 1640 y 1641; Juan Vivas y Gaspar Fernández de Valdés en 1652; Juan de la Calle y Antonio Mejía en 1654; Francisco Gutiérrez y Gaspar de Segovia en 1654 y 1655; Francisco Gutiérrez y Vicente Domingo en 1659 y Juan de la Calle y Sebastián de Prado en 1659 y 1660 (F, XXXV, CXIII-CXIV).

representación”²⁰ y con ella representar hasta Carnaval del año siguiente, tal como se especificaba en el contrato estipulado entre ambos en abril de ese año, en el que se evidenciaban claramente las condiciones a las que cada uno de los dos *autores* debía obligarse:

Primeramente que la dicha compañía que an formado de las personas que tiene corra por qüenta de anbos, como ba dicho.

Que las personas de la dicha Juana d[e] Espinosa y el dicho Luis López estén y corran yualmente en las pérdidas y en las ganancias, costas y gastos.

Que las deudas que tiene la compañía se an de cobrar de los compañeros en la forma que lo deuen, cobrando los dos autores cada vno de quien le deue llanamente y sin pleito ni embargo alguno.

Que fuera de las raciones que están dadas y los demás gastos hasta oy, se a de dar entre anbas partes todo lo que se tiene obligación, así para raciones como para préstamos, viaxes, comedias y demás gastos que se ofrezcan, poniendo cada vno de su parte lo que le toca, que es la mitad de todo a cada vno, theniendo para ello libro de caja, qüenta y raçón de todo para que cada parte sepa lo que a de hauer y lo que debe pagar.

Que para las representaciones que durante este asiento se hizieren an de manifestar cada parte todas las comedias que se supiere que tienen y que se an representado en sus compañías, sin que ninguno oculte ninguna de las que tuuiere, para fuera de Madrid, sin que vno a otro se dé satisfacción ninguna por ninguna dellas.

Que en quanto a las comedias para Madrid, tengan obligación las dichas partes de dar vno tantas nuevas como otro o pagarlas entre anbos.

Que an de poner el hato para el bestuario y para las comedias y fiesta de Corpus entre anbos menos colgaduras y estrados yualmente, y si acaso se nezesitare de acer alguno nuevo a de ser por qüenta de anbos autores.

Que se a de ensayar en casa del dicho Luis López y en los corrales se an de poner anbos autores como lo acordaren entre ellos.

Que la dicha Juana d[e] Espinosa a de otorgar al dicho Luis López poder general y bastante por lo que le toca para rezeuir y cobrar, hazer y deshacer en la dicha compañía y hazer conziertos de biajes, fiestas, y otauas y rezeuir o despedir

²⁰ Las compañías de “ración y representación” eran las en que el *autor* pagaba a cada persona una “ración” todos los días y además una cantidad fija, generalmente superior, por cada representación que realizaba. Este tipo de remuneración las diferenciaba de las compañías de “partes”, en las que cada uno recibía su “parte” pagada en relación a las representaciones que se realizaban y que obtenía al final de la temporada teatral (F, XXXV, LXXXIX).

compañeros, hazer pagamentos y todo lo demás que sea anejo y perteneziente a la dicha compañía, tan bastante como de derecho se requiere [...].

Que lo que quedare de sobras de entradas, fiestas y otauas a de quedar en poder de la dicha Juana d[e] Espinosa para dar qüenta de ello al tienpo y quando entre los dos ajuntaren qüenta (F, XXXV, 196-98).

Aunque la mayor parte de estas *autoras autónomas* tuvo una carrera caracterizada por períodos de inestabilidad que determinaba que abandonasen, aunque transitoriamente, la dirección de su compañía, sin embargo, dichas oscilaciones no impidieron que algunas de ellas protagonizaran la escena del período no sólo como afamadas actrices sino como reconocidas empresarias teatrales, que, como tales, eran requeridas en las grandes ciudades de la Península y en los acontecimientos teatrales de mayor prestigio de la época.

Afamada *autora* de comedias debió ser Francisca (de) Bezón, como evidencia la asidua presencia que esta *autora* tuvo en los Reales sitios de Madrid entre mediados de 1683 y Carnaval del año siguiente (P, II, 209-10; F, V, 183), período en el que representó, en el Palacio del Buen Retiro y en el Alcázar, “29 comedias” que no incluían las representaciones realizadas en los domingos y jueves en el cuarto del Rey (F, I, 153-54, 244), lugares en los que puso en escena otras de afamados dramaturgos de la época, entre ellas, *Lo que puede la aprensión* de Agustín Moreto (Sub, 451), *Amparar al enemigo* de Antonio Solís (Sub, 423, 428); *La hija del aire* (Sub, 447; F, V, 183), *Mejor está que estaba* (Sub, 456), *Todo es verdad y todo es mentira* y *El triunfo del Ave María* de Calderón de la Barca y *La traición busca el castigo* de Rojas Zorrilla (Sub, 476).

La importancia de *la Bezona* en los escenarios de la época en calidad de directora queda confirmada, además, por un documento de ese mismo año 1683 en el que el Piostre de la cofradía del Santísimo Sacramento y los dueños del Patio de comedias de Alcalá, al informar de la presencia de dicha *autora* y su compañía en dicho Patio de comedias, evidenciaban que se trataba de una compañía de lucimiento y de muchos integrantes, y a la vez se quejaban de que las entradas habían sido muy cortas y no cubrían los gastos de ayuda de costa que debían pagarles:

Don Ambrosio Martínez de Salzedo. Piostre del Cavildo del Santissimo Sacramento de la Parrochial de Santa Maria la Mayor desta Villa y doña ana de Olibares, biuda de Joseph Lopez Mogxo, vecina de ella, decimos que por otra tenemos suplicado a V. S. fuese servido de perdonar lo que gustasen de los dos ducados que les toca en cada un dia de los que representase en esta villa la compañía de Francisca Vezona,

que oi esta representando en birtud de lizencia de V. S., y mandó pidiesemos a su tiempo; y porque las entradas que an tenido an sido muy cortas, que no an sido equibalentes para la ayuda de costa que les damos como dueños del Patio, y la compañía ser de luzimiento y de mucha jente, y el Cavildo estar pobre y combertirse sus rentas en el culto divino, y no tener mas de esta limosna y otras que se allegan, suplicamos a V. S., atento les consta de esta verdad, manden perdonar lo que fueren serbidos de los dichos dos ducados... (F, XVIII, 96).

Sobresalió también como *autora* María (de) Álvarez, *la Perendenga*, a cuya compañía fue confiada, en 1680, la representación en los carros triunfales situados en la plaza del Palacio Real encargados de conducir a la Reina hasta su puerta principal (ZF, 221) y que asimismo representó en varias ocasiones en Palacio en ese mismo año (F, V, 179, 180) y realizó varias representaciones en la ciudad de Valladolid desde abril de 1688 hasta junio del mismo año (AC, 299-301)²¹, desde octubre hasta diciembre de 1689 (AC, 301-02)²², en primavera de 1690 (AC, 302-04)²³ y 1691 (AC, 304-06)²⁴, junto con las demás representaciones que puso en escena el año siguiente en Zaragoza (GH, 249, 263-67)²⁵, Barcelona (GH, 249, 110, 149) y en Valencia (SRu, 132; JM2, 335), ciudad, esta última, en la que representó también con motivo del Corpus de ese año (Ca, 61). Reconocidas *autoras*

²¹ Formaban el repertorio las siguientes piezas: *Las armas de la hermosura*, *El rico hombre de Alcalá*, *El príncipe transilvano*, *La lavandera de Nápoles*, *Los empeños de un acaso*, *El gorrón de Salamanca*, *Los Esforcias de Milán*, *El prodigioso*, *La toma de Buda*, *De fuera vendrá...*, *El príncipe constante*, *Santa María Egipcíaca*, *El triunvirato de Roma*, *Agravios y celos*, *La vida es sueño*, *Amparar al enemigo*, *Progne y Filomena*, *El devoto de la Virgen*, *La Arcadia fingida*, *El Eneas de Dios*, *Oponerse a las estrellas*, *Montescos y Capeletes*, *Andrómeda y Perseo*, *El día mayor de los santos días*, *El socorro general*.

²² Las piezas representadas eran *El poder de la amistad*, *Afectos de odio y amor*, *Lo mejor es lo mejor*, *La garza de Portugal*, *El príncipe perseguido*, *El mancebo del camino*, *La niña de Gómez Arias*, *No puede ser*, *Ana Bolena*, *El sabio en su retiro*, *El conde de Sex*, *La exaltación de la Cruz*, *Las manos blancas no ofenden*, *La duquesa de Barcelona*, *Don Pedro el Cruel*, *Estrigonia y Barcania*, *Contra lealtad no hay cautela*, *David y prudente Abigail*, *El mejor amigo el rey*, *Las Amazonas*, *Sansón*, *Los juegos olímpicos*, *El catalán Serrallonga*, *Bernardo del Carpio*, *Los juegos olímpicos*, *La hija del aire*, *Moisés*, *Las cadenas del demonio*, *Pedro Ponce*.

²³ *El secreto a voces*, *Casa con dos puertas*, *La fuerza de la ley*, *Afectos de odio y amor*, *El triunfo de Judit*, *El conde de Alarcos*, *Luis Pérez el Gallego*, *Fineza contra fineza*, *Mañanas de abril y mayo*, *Fuego de Dios en el bien querer*, *Los trabajos de Tobías*, *No hay amigo para amigo*, *De fuera vendrá*, *Las amazonas*, *La niña de Gómez Arias*, *El amor en vizcaíno y los celos en francés*, *El villano en su retiro*, *El rey don Pedro en Madrid*, *El príncipe perseguido*, *El postrer duelo de España*, *No siempre lo peor es cierto*, *No puede ser*, *El poder de la amistad*, *La hija del aire*, *La prudente Abigail*, *Agradecer y no amar*, *La garza de Portugal*, *Los Médicis de Florencia*, *Primero y segundo Ysac*, *El pastor Fido*.

²⁴ *También hay duelo en las damas*, *La batalla de Pavía*, *Lorenzo me llamo*, *El rey Francisco de Francia*, *San Cristóbal*, *A un tiempo rey y vasallo*, *Los siete infantes de Lara*, *Las vísperas sicilianas*, *Amparar al enemigo*, *El amo criado*, *San Juan de Dios*, *La cena del rey Baltasar*, *El alcalde de Zalamea*, *Las puertas macarenas*, *El catalán Serrallonga*, *El príncipe villano*, *San Alejo*, *Los desagravios de Cristo*, *El voto de la Concepción*, *No puede ser*, *Santa Águeda*, *La garza de Portugal*, *Leoncio y Montano*, *El genízaro de Hungría*, *La vida por su dama*, *La mejor luna africana*, *Como padre y como rey*, *Psiquis y Cupido*, *La nave del mercader*.

²⁵ *El Alcayde de Si mismo*, *Mejor está que estaba*, *Psiquis y Cupido*, *La exaltación de el Ave María*, *El laurel de Apolo*, *El mentiroso en la Corte*, *La esclava de su galán*, *El mérito es la corona*, *Fernán Méndez Pinto*, *El tercero de su afrenta*, *Cueva y castillo de Amor*, *San Antonio de Padua*, *Travesuras son valor*, *El Duelo contra su Dama*, *el Vencedor de Si mismo*.

de comedias fueron también Bárbara (de) Coronel (Co, 157), Magdalena López, *la Camacha* (Co, 157; SA, 480, 487-88), María (Manuela) Navarro (F, V, 195; F, VI, 292, 293), Juana de Cisneros (Se, 1260, 1248; F, IV, 235-36, 158-59, 247) y Ángela de León, la cual, al representar con su compañía en Burgos en 1677, gozó del apoyo total de las autoridades teatrales de la ciudad, como revela un acta del Cabildo Municipal de Burgos de febrero de ese año, en el que don Diego de Lerma, comisario de los Niños de la Doctrina, informaba de la representación en la ciudad de dicha compañía, añadiendo que

comenzará aquí este año, haziendo diferentes representaciones de comedias y sainetes que los que al presente ha echo por haberse de quedar aquí esta Quaresma a estudiar, siendo gusto de la Ciudad y dándosele la ayuda de costa que pareciere justa, conforme la que se a dado a las compañías antezedentes (MG, 268).

Prestigio que vemos confirmado también por las numerosas representaciones particulares que con su agrupación representó en Palacio en 1687 (F, V, 179, 254; Sub, 476) y en 1688 (Sub, 439, 460, 470-71), y que igualmente queda reflejado en los numerosos años (al menos siete) en los que esta *autora* se mantuvo en la dirección de su compañía de forma continuada, estabilidad que se percibe en el caso de las principales *autoras* de la época, como las ya mencionadas Juana de Espinosa (cinco años seguidos), Juana Bernabela (cuatro años documentados con seguridad), María (de) Segura (tres años) y Francisca (de) López (siete años con seguridad), además de Magdalena López, María (Manuela) Navarro, María Jacinta, *la Bolichera*, Bárbara (de) Coronel, María (de) Álvarez, *la Perendenga*, Fabiana (de) Laura, Juana (de) Coloma, Margarita (de) Zuazo, María Enríquez, *Punto y medio*, Juana de Cisneros y Teresa de Robles²⁶.

Si la importancia y fama de algunas de estas *autoras* en el oficio teatral de la época les aseguró la posibilidad de representar en los lugares y acontecimientos más prestigiosos, de esta fama y de su éxito en los escenarios de su tiempo era indicio y derivaba a la vez no sólo su mayor solvencia económica, sino también, como sugiere Sanz Ayán, la posibilidad de conseguir la mayordomía anual en la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena²⁷. Un puesto seguramente de privilegio si pensamos que hasta finales del siglo XVII este cargo, en una cofradía similar, era prerrogativa exclusiva de los hombres, por lo que las *autoras* que llegaron a conseguirlo, rompiendo así esta tradición, debieron de alcanzar realmente el

²⁶ Véase el Apéndice “Las *autoras* de comedias en los Siglos de Oro” para conocer los años concretos en los que estas *autoras* mencionadas permanecieron al frente de su compañía de forma continuada.

²⁷ “Las ‘autoras’ de comedias en el siglo XVII: empresarias teatrales en tiempos de Calderón”, art. cit., p. 572.

máximo reconocimiento como *autoras* y una notoria solvencia económica²⁸. Ocupó este exclusivo puesto de Mayordoma de la Cofradía de la Novena Teresa de Robles en 1705, aunque delegó el cargo a su hermano Bartolomé de Robles, como testimonia la propia *Genealogía*: “En 16 de marzo de 1705 la nombro el Cabildo por Maiordoma, siruiendo por ella su hermano Bartolome de Robles” (G, 495). Sin embargo, ya en 1687 María (de) Navas había pedido y conseguido este mismo cargo, y de nuevo en este caso había designado como su delegado a su hermano, el actor y *autor* Juan de Navas: “Elixieronla por Mayordoma de la Cofradia a petizion suia en 23 de marzo de 1687, siruiendo por ella su hermano Juan de Nauas” (G, 476)²⁹. Desconocemos, como hace la propia Sanz Ayán, si existía algún impedimento funcional que no permitía que estas *autoras*, y por tanto las mujeres, ejercieran de modo efectivo este cargo o si simplemente su trabajo como *autoras*, que las obligaba a permanecer largas temporadas fuera de la Corte, les impedía desempeñar su cargo institucional con normalidad³⁰. Sea como fuere, el que algunas *autoras* llegaran a ocupar, aunque sólo nominalmente, el prestigioso puesto de Mayordomas de la Cofradía, era, como se ha dicho, reflejo de su reconocimiento en el oficio en calidad de empresarias teatrales, reconocimiento que indudablemente alcanzaba su máximo grado cuando estas mujeres, que habían decidido emprender el arduo camino de directoras, alcanzaban el título oficial de *autoras de comedias por Su Majestad*.

Entre las *autoras* que constituyen el objeto de nuestro estudio sabemos que ocho de ellas obtuvieron dicho título, aunque desconocemos, en realidad, si otras *autoras* activas como tales en los Siglos de Oro llegaron a poseerlo en algún momento de su carrera. Como bien es sabido, este título concedido por la máxima autoridad teatral, que era el Consejo Real, a través de la figura del Protector, se concedía directamente a los *autores* según se supone por dos años³¹. Una vez nombrados oficialmente como tales, los *autores* tenían la obligación de presentar la lista de los miembros de su respectiva compañía para Pascua de Resurrección, fecha después de la cual empezaba habitualmente la temporada teatral. Por la documentación conservada sabemos que el número de compañías admitidas era, como ya hemos dicho, seis a fines de 1598, cuando se levanta la prohibición de representar comedias

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Una década más tarde, en 1696, asimismo era nombrada Mayordoma de la Cofradía de la Novena la *autora* Isabel de Castro, viuda de Vicente Camacho, la cual a su vez debió señalar a alguien que sirviese por ella: “El 8 de abril 1696 la nombro el Cauildo a petizion suia por Mayordoma, señalando quien siruiese por ella” (G, 443).

³⁰ *Ibidem*.

³¹ En la concesión de licencias para representar del año 1615 se disponía: “los cuales y no otros ningunos lo pueden ser por tiempo de dos años...”. Sin embargo, no sabemos con certeza si la concesión de la licencia para dos años se concedió así, de manera bienal, a lo largo de todo el período que estudiamos. Ya dijimos en páginas anteriores que no poseemos noticia sobre la concesión de licencias más que en determinados años, véase J. Oehrlein, *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, op. cit., p. 69.

por la muerte de Felipe II (F, XX, 42, 136-37), ocho en 1603 (Gaspar de Porres, Nicolás de los Ríos, Baltasar de Pinedo, Melchor de León, Antonio Granados, Diego López de Alcaraz, Antonio de Villegas y Juan de Morales) y doce en 1615 (Alonso Riquelme, Fernán Sánchez, Tomás Fernández, Pedro de Valdés, Diego López de Alcaraz, Pedro Cebrián, Pedro Llorente, Juan de Morales, Juan Acacio, Antonio Granados, Alonso de Heredia y Andrés Claramonte) y en 1641³².

Como queda evidente, aparte de 1603 y 1615, en ningún año se mencionan directamente los nombres de los *autores* a los que se concedía la licencia, de manera que sólo es posible deducir de forma indirecta qué conjuntos entraban en la categoría de compañía de título. A este respecto, Rennert, en su catálogo de actores (R, 223), parecía limitarse a admitir sólo aquellas compañías que en los documentos de la época llevaban el añadido “de los nombrados por Su Majestad”. Esto es, según Oehrlein, demasiado restrictivo, dado que esta designación se empleaba en los casos más extremos como carácter distintivo frente a las otras compañías. Y esto sin tener en cuenta que entre los *autores* nombrados por Rennert como no pertenecientes a los “nombrados por S. M.” había algunos que expresamente empleaban esta fórmula en los documentos, como, por ejemplo, Alonso de Olmedo y Tofiño o Cristóbal de Avendaño³³.

Es más que probable, por consiguiente, que el número de *autores* oficialmente admitido variase con los años y que las compañías activas en la Península en el período fueran más de las realmente autorizadas. Algo que podemos constatar fácilmente si tomamos en cuenta, como bien hizo Ferrer Valls³⁴, que en 1625 la Junta de Reформación, vinculada al Consejo de Castilla, intervenía para reducir el número de las que estaban realmente circulando por la Península, estableciendo que “las compañías de cuarenta se reduzcan a doce”. Sin embargo, el grado de efectividad de las medidas tomadas por el Consejo debió de ser bastante escaso si tenemos en cuenta que siete años más tarde, en julio de 1632, cuando se escrituraron las capitulaciones de la fundación corporativa de la Cofradía de la Novena, el número de los *autores* de comedias aprobados por el Rey que proyectaban fundar dicha hermandad ascendía a diecisiete³⁵.

³² T. Ferrer Valls, “La incorporación de la mujer a la empresa teatral: actrices, ‘autoras’ y compañías en el Siglo de Oro”, art. cit., pp. 151-52.

³³ J. Oehrlein, *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, op. cit., p. 69.

³⁴ “La incorporación de la mujer a la empresa teatral: actrices, ‘autoras’ y compañías en el Siglo de Oro”, art. cit., p. 152.

³⁵ Dichos *autores* eran Andrés de la Vega, Juan de Morales, Antonio de Prado, Fernán Sánchez, Juan Bautista Valenciano, Manuel de Vallejo, Pedro de Valdés, Cristóbal de Avendaño, Roque de Figueroa, Alonso de Olmedo, Salazar Mahoma, Juan Acacio, Manuel Simón, Juan Martínez, Tomás Fernández, Francisco López y Bartolomé Romero, *Ibidem*.

Tampoco poseemos los listados de *autores* oficiales a los que el Consejo otorgaba año tras año la licencia, aparte de los que hemos mencionado y en los que no figura ningún nombre de *autora*, ausencia documental que no significa necesariamente que ninguna *autora* activa en el período poseyese el título de Su Majestad para representar, sino que no siempre se hacía explícita mención de esta posesión en la documentación, como ocurría, de hecho, también en el caso de los *autores*. A pesar de ello, la documentación que se conserva sobre *autoras* de comedias indica que la concesión de títulos a mujeres fue una práctica bastante tardía, que comenzó a ponerse en vigor en la segunda mitad del siglo XVII. Es entonces, y precisamente a partir de la década de 1660, cuando encontramos, de hecho, los primeros y únicos casos de *autoras* que se documentan regentando su compañía en solitario y poseyendo a la vez el título oficial de *autoras de comedias por Su Majestad*. La primera que podemos documentar como tal es, según ya indicamos, Francisca (de) López (Sustaete), que en febrero de 1663 aparece claramente mencionada como *autora de comedias por Su Majestad* en el manuscrito titulado *En el dichoso es mérito la culpa* de Ramón Montero de Espinosa (PM, 166-67, nº 1070), título que probablemente poseería hasta 1668, fecha en la que una vez más, en un manuscrito de comedia, se la vuelve a documentar como tal³⁶. Al año siguiente, en 1669, encontramos documentada como *autora* de título también a Fabiana (de) Laura cuando, con fecha 5 de febrero y en la ciudad de Zaragoza, se otorga una escritura de concierto entre Miguel Orozco, procurador de Fabiana (de) Laura, “Autora de Comedias de Su Majestad”, y Bernabé Albornoz por la que éste se comprometía a asistir en la compañía de la *autora* (GH, 229, 122). Por la fecha de ese documento podemos suponer que Fabiana detentó el título oficial de *autora* ya el año anterior, en 1668, y que con el mismo representó toda la temporada teatral de 1668-1669, es decir, desde Pascua de Resurrección de 1668 hasta el Martes de Carnaval de 1670. En la década de 1670 se registra la presencia en el oficio de una única *autora* de título. Se trata de Margarita (de) Zuazo que en marzo de 1673, tras asumir la dirección de la compañía regentada hasta aquel momento por Jerónimo de Sandoval, representó con ella hasta el año siguiente (GH, 141, 207). En enero de 1674 encontramos confirmada su condición de *autora* de título gracias a las declaraciones que la propia Margarita y sus actores realizaban en la escritura de formación de la compañía, en la que afirmaba que había sido *autora* de comedias hasta el Martes de Carnaval de 1674 y tenía intención de seguir siéndolo con las personas que se declaran en el documento y con las que fueran necesarias para lo cual “está sacando título del Marqués de Torralva del C[onsej]o de Su Majestad, juez, protector general de autores y representantes de comedias” (FM, 105).

³⁶ Se trata de *La Perfecta casada (Prudente, sabia y honrada)* de Álvaro Cubillo de Aragón, fechado en Osuna, el 6 de agosto de 1668 (PM, 398, nº 2583).

En la década siguiente se documenta como *autora* de título a Ángela Barba, *la Conejera*, la cual, el 4 de marzo de 1684, estando en Valladolid y como “autora por Su Majestad”, otorgaba un poder por el que autorizaba a Juan Manuel,

representante de la dicha compañía, para que ajuste personajes que faltan para empezar a representar para el día de Pascua de Flores hasta Carnestolendas dese 1685 y para que pueda ajustar cualesquiera ciudades, villas y lugares, hospitales, cofradías, comunidades y personas particulares, para fiestas públicas o secretas y para cobrar las cantidades que procedieran de las dichas representaciones (FM, 119).

Años más tarde, al caso de *la Conejera* se añade el de María (de) Álvarez, *la Perendenga*, mencionada como “autora de comedias por Su Majestad” en una obligación de junio de 1688, por la que dicha *autora* se comprometía a pagar a la Cofradía y al Hospital de San José de Valladolid 8.300 reales que le había prestado para formar su compañía en Madrid y para empezar el año en ella (FM, 121).

Dos décadas más tarde, en 1700, encontramos los últimos tres casos documentados de *autoras* de título. Se trata de Juana Ortiz, documentada como tal en 1700, precisamente el 10 de mayo cuando, estando en Sevilla, manifestaba su deseo de representar en la ciudad con su compañía y presentaba para ello el título oficial de *autora* otorgado por el Protector General del Teatro, por lo que se acordaba autorizarla, de inmediato, “para seguir representando” (BR4, 161-62 nota 27). También aparece documentada como *autora* de título ese año de 1700 Teresa de Robles, la cual se denominaba “autora de comedias al servicio de Su Majestad” en una petición que, junto con el *autor* Juan de Cárdenas, enviaba al Rey para pedirle una ayuda de costa que resarciera la detención y el trabajo que sus compañías habían tenido con motivo de la fiesta de Santa Ana:

Señor: A las plantas de V. M. se postran Theresa de Robles y Juan de Cardenas, autores de las dos compañías de representantes que estan en serbicio de V. M., y dizen que el año pasado se detubieron de horden del Marques de Laconi para la execuzion de la fiesta de Santa Ana, al qual no tubo efecto, y se prosig[u]jo en ensayarla otra vez de horden del Duque de Medina Sidonia y no se hizo, y aora por tercera vez la an estado ensaiando mas de quinze dias i tanpoco a tenido logro, por cuiu causa an estado detenidas las compañías el termino referido sin aber percebido de dicha fiesta mas que 200 ducados que dio el año pasado el Marques de Laconi por esta fiesta y otras dos que tenia prebenidas para los dias de San Juan y San Pedro, en cuiu consuderacion ponen en la piedad de V. M. esta representacion para que se sirba

de mandar se les socorra con alguna ayuda de costa que pueda resarcir la detencion y trabajo que an tenido en dicha fiesta, y esperan de su gran clemencia atendera a su suplica y nezesidad (F, XXIX, 204).

La última *autora* que en orden de tiempo tenemos documentada y que es la única entre las documentadas como *autoras de título por Su Majestad* que parece que no asentó compañía en solitario, sino que compartió responsabilidades de dirección con su cónyuge, fue Francisca Correa. Por la documentación procedente de Daroca sabemos que Francisca Correa fue contratada en calidad de “autora de comedias para [sic] Su Majestad” para representar con su “afamada” compañía en Daroca “quince o veinte comedias pasada la fiesta del Corpus” (MR, 24). Aunque no se especifica la fecha, es posible que ese período corresponda a los años de 1701-1702, fechas en las que tenemos constancia documental de que esta *autora* se encontraba representando con su compañía en Zaragoza (G, 458; MR, 24).

A pesar de que sólo ocho de entre las *autoras* activas en los Siglos de Oro aparezcan documentadas como *autoras* de título, es posible, según ya referíamos, que otras mujeres activas como tales alcanzaran también el título oficial de *autoras de comedias por Su Majestad*. Hay que señalar que de estas ocho, la *Genealogía* tan sólo menciona a cinco de ellas, Francisca (de) López (Sustaete) (G, 475), Fabiana (de) Laura (G, 81), María (de) Álvarez, *la Perendenga* (G, 391), Francisca Correa (G, 435) y Teresa de Robles (G, 495). El hecho de que la *Genealogía*, redactada en fechas próximas, no mencione más que cinco *autoras* de título y nosotros constatemos la existencia de hasta ocho, nos hace suponer que no debieron ser muchas más las que alcanzaron el tan codiciado título durante períodos largos de tiempo y que en cualquier caso la presencia de *autoras* con título en el panorama teatral empieza a partir de la década de 1660. Se trata siempre de *autoras* que habían consolidado ya su nombre como actrices, lo cual les permitiría reunir la suficiente disponibilidad económica para asentar su propia agrupación y a la vez les abriría las necesarias puertas para llegar a representar a Corte, lugar en el que el teatro era fenómeno ya consolidado en la época y requería para su público actrices de fama que supieran interpretar, y a la vez llevar a escena como *autoras*, complejas obras de aparato, música, canto y danza. No sorprende, por tanto, que el título de *autoras de comedias por Su Majestad* fuera otorgado a mujeres que, en su mayoría, se encontraban en la cumbre de su carrera como

actrices³⁷, que conocían y eran reconocidas en la Corte, mujeres que por ello gozaron del prestigio y de la solvencia económica necesarios para asentar y permanecer al frente de su agrupación por un período de tiempo suficiente para obtener también como *autoras* el máximo reconocimiento oficial que se otorgaba en la profesión.

³⁷ Como puede comprobarse en el Apéndice “Las *autoras* de comedias en los Siglos de Oro” en el que se evidencia el período de tiempo en que cada una de ellas se documenta como activa en la profesión en calidad de actriz y *autora*.

3.4.4. Conclusiones

La documentación analizada nos ha permitido acercarnos a las diferentes vías que permitieron a las actrices activas en los Siglos de Oro acceder a la dirección de la compañía teatral, vías fuertemente condicionadas en los comienzos por la vinculación al marido *autor*. En la agrupación del cónyuge, la mujer, actriz de la misma, se iniciaba en el ejercicio de la empresa teatral participando inicialmente en su gestión de forma más práctica, para luego compartir más directamente responsabilidades de dirección con el marido *autor* y llegando, en ocasiones, a sustituirlo en caso de que su esposo falleciera. En este sentido, la compañía era la primera escuela, el primer taller para los actores y también para las actrices, y en ese taller no sólo se aprendía a representar, sino que también se podían adquirir aquellas habilidades administrativas y de dirección efectiva importantes para el buen funcionamiento de la agrupación. De ahí que del mismo modo que los padres actores transmitían a los hijos el arte del recitado, los maridos *autores* podían llegar a compartir en mayor o menor grado la gestión de la agrupación con su mujer. La compañía, de esta forma, se convertía en un bien familiar, de modo que una vez fallecido el cónyuge, no sólo se podía dar el caso que su viuda asumiera la dirección porque era la heredera más directa del patrimonio familiar, sino también porque, habiendo ejercido previamente en ella funciones de empresaria, había adquirido las habilidades necesarias para poder hacerse cargo de la misma.

El análisis de las trayectorias de las *autoras* de comedias que estuvieron en activo en los Siglos de Oro ha mostrado también que si la vinculación con el marido fue fundamental, sobre todo en los comienzos, para acceder a la dirección de una compañía teatral, el ser “hija de la comedia” no fue determinante. Lo indica el hecho de que ninguna *autora*, excepto Manuela (de) Escamilla, asumió el cargo de la compañía del padre o de la madre, aunque es evidente que ser hija de un *autor* o *autora* y trabajar en la compañía de los padres ayudó a muchas de estas actrices a iniciarse en aquella función de *autora* que sólo más tarde asumirían oficialmente, lo que nos devuelve a la idea de la compañía como “taller” o como “escuela” de aprendizaje.

Con el avanzar del siglo XVII, el acceso de la mujer a la cúspide de la compañía no parece haber estado ya determinado en todos los casos por la vinculación a un marido *autor*, aunque también es cierto que la llegada a la dirección se producía a veces tras la muerte del cónyuge, lo cual nos podría llevar a pensar que si en muchas ocasiones la vinculación con el marido (*autor*) podía constituir un beneficio para llegar a la dirección, en otras dicha vinculación podía constituir un fuerte obstáculo, sobre todo si tenemos en cuenta, como

hemos visto, que la mujer dependía legalmente del cónyuge. La pregunta inmediata que se nos plantea es ¿habrían llegado a la dirección todas las *coautoras* viudas si no hubieran tenido que asumir sus obligaciones tras la muerte del marido? De hecho, la mayor parte de las *coautoras* viudas volvieron a su función de actrices en cuanto contrajeron nuevamente matrimonio, y las que permanecieron por largas temporadas en la dirección no volvieron a casarse.

La presencia de *autoras* desvinculadas de su marido ya a mediados de 1600 representa una etapa previa a lo que ocurrió definitivamente en la segunda mitad del siglo, época en la que comenzamos a encontrar una representación importante de *autoras* cuyo ascenso a la dirección llega a ser realmente independiente de la presencia de un marido, fenómeno que encuentra su momento de inflexión, como sabemos, a partir de los años sesenta de ese siglo. El aumento del número de *autoras* que recorren la Península y actúan en las grandes ciudades y poblaciones de su entorno desde la segunda mitad del siglo no sólo se debió probablemente a una mayor relajación de la normativa teatral, sino también a una situación natural de culminación de la carrera profesional de algunas de ellas, y a la vez pudo responder también a un mayor reconocimiento de la mujer en el ámbito teatral, reconocimiento que, desde un punto de vista profesional, se tradujo en la concesión del título oficial de *autora de comedias por Su Majestad*, práctica que casi seguramente comenzó a entrar en vigor, como ya apuntamos, en la segunda mitad del siglo XVII y probablemente a partir de los años 60 de ese siglo.

La autonomía en el ascenso adquirida por algunas *autoras* a partir de la segunda mitad del siglo, se afianza a final del mismo, llegando incluso a darse el caso de que algunas de ellas, una vez alcanzada la dirección de su propia compañía, facilitaron el acceso a la dirección a su marido actor. Un caso claramente documentado en este sentido es el de la *autora* María (Manuela) Navarro y de su marido, el actor José de Prado.

María (Manuela) Navarro, que era “natural de Cadiz pero no hija de la comedia”, casó en primeras nupcias con Juan Navarro, *el Mozo*, y “despues caso con Joseph de Prado” (G, 519, 483), matrimonio este último que probablemente se celebraría con anterioridad a 1699, fecha en la que ambos cónyuges aparecen como “autores” de una misma agrupación (F, XXVII, 300-01). Sin embargo, es más que probable que quien detentase el título de *autora* de la agrupación fuera María Manuela y no José de Prado, como inducen a pensar las numerosas noticias que anteriormente a esa fecha y a partir de 1684 (F, XVIII, 97),

documentan a María Manuela como *autora* en solitario de su propia agrupación¹ y a José de Prado como actor de varias compañías (Ru, 261; F, I, 161, 247). Es más que probable, pues, que José de Prado, al casarse con la *autora* María (Manuela) Navarro, se convirtiera a su vez en *autor* y como tal colaborara en la dirección de la compañía regentada oficialmente por su esposa². El término “autor” con el que se le denomina en la documentación de 1699 indicaría, por tanto, no sólo su participación en la dirección de la agrupación conyugal, sino que a la vez certificaría su nuevo estado civil: el de casado con una *autora* de comedias (*autor* = marido de la *autora*).

La compañía de la que ambos cónyuges figuran como *autores* en 1699 debía ser, además, con algunas modificaciones, la misma que, al año siguiente, aparece regentada por el propio José de Prado, *autor* y tercer galán de la misma (G, 111)³, quien, en realidad, debía de compartir una vez más responsabilidades de dirección con su esposa, como lleva a pensar el hecho de que al año siguiente, en 1701, María Manuela aparezca documentada como *autora* en solitario de su agrupación y José de Prado como su esposo y tercer galán de su agrupación (G, 111, 519)⁴, cuyos miembros eran, en su mayoría, los mismos que formaron parte de la compañía de María (Manuela) Navarro en 1700, de la de Prado en 1701 y que

¹ Véase el Apéndice “Las *autoras* de comedias en los de los Siglos de Oro” para conocer los años concretos en los que María (Manuela) Navarro estuvo activa como *autora* de comedias.

² Formaban su compañía en esa fecha Alejandro de Guzmán como primer galán; Juan Álvarez, segundo galán; Juan Francisco de Molina, gracioso; Juan Antonio Pérez, músico; Francisco Antonio de la Cueva, “papel de por medio”; Félix Rodríguez, sobresaliente; Antonio González, cobrador; Pedro Juan, guardarropa; Manuela de Torres (María Manuela Rosa de Jesús), primera dama; Antonia de San Juan, segunda dama, y Teresa Fernández (Navarro), hija de María (Manuela) Navarro, tercera dama (F, XXVII, 301-03).

³ Los otros miembros que formaban la agrupación eran Alejandro de Guzmán, que representaba galanes (G, 154); Antonio de Prado, hermano del *autor*, graciosos (G, 158); Félix Rodríguez, segundas barbas (G, 182); Juan Álvarez, segundos galanes; Francisco [Antonio] de la Cueva, papeles de por medio (G, 258); Francisco de Chaves, segundo músico (podría tratarse de Diego Chaves, cuya mujer, Antonia de San Juan, el año anterior estuvo en la compañía de María (Manuela) Navarro y José de Prado, lo cual implicaría que él también representaba en la misma compañía); Francisco Corbalán, guardarropa; José Bernardo (Jaime), músico principal; Antonio González, cobrador; Bautista José, apuntador (G, 259); Francisco del Castillo, cuartos galanes (G, 280) (y cuya mujer era Manuela de Torres, lo cual nos hace suponer la presencia de este actor en la compañía Navarro-Prado en 1699); Josefa (de) la Rosa, segundas damas (G, 445); Manuela de Torres, damas (G, 487); Teresa Fernández (Navarro), terceras damas; Tomasa Francisca, quintas damas (G, 502); Catalina Álvarez, sextas damas; Ana Teresa Salvatierra, sobresalientes (G, 503) y Margarita de Castro, cuyo papel en la misma no queda especificado (G, 483).

⁴ A la que pertenecían también Teresa Fernández (Navarro) (G, 502); Alejandro de Guzmán, galanes (G, 154); probablemente Antonio de Prado, graciosos (G, 158); Bautista Ventura, apuntador (G, 165) (que podría ser el mismo Bautista José, apuntador, que aparece en la compañía de Prado el año anterior); Félix Rodríguez, segundo barba (G, 182); Miguel Rodrigo, músico (G, 287); José Bernardo, músico “principal” (G, 259); Antonio González, cobrador (G, 259); José Bohorques, sobresaliente (G, 278); su mujer Francisca (de) Fernández, *la Bohorques*, terceras damas (G, 433); Margarita de Castro, sobresaliente (G, 483); Manuela de Torres, damas (G, 487); Petronila de Morales, quintas damas (G, 516); Jerónima Pizarro, damas (G, 517) (que era, además, la mujer de Antonio de Prado, por lo que suponemos que se encontraba también en la compañía de José de Prado en 1700) y Ana de Cañas, sextas damas (G, 517).

pasaron a formar parte de la agrupación de José Ferrer en 1702, como se muestra en el esquema que adjuntamos en la página siguiente⁵.

⁵ En él señalamos entre paréntesis los actores que pudieron estar también en la compañía Navarro-Prado en cada uno de los años considerados, puesto que eran cónyuges de los actores oficialmente contratados como miembros de la misma, o cuya presencia se recogió en los documentos.

COMPAÑÍA NAVARRO-PRADO (1699-1701)⁶

1699 compañía de María (Manuela) Navarro y José de Prado	1700 compañía de José de Prado	1701 compañía de María (Manuela) Navarro	1702 compañía de José Ferrer
María (Manuela) Navarro, <i>autora</i> José de Prado, <i>autor, tercer galán</i> Alejandro de Guzmán, <i>primer galán</i> Juan Álvarez, <i>segundo galán</i> Juan Francisco de Molina, <i>gracioso</i> Juan Antonio Pérez, <i>músico</i> Francisco Antonio de la Cueva, <i>papel de por medio</i> Félix Rodríguez, <i>sobresaliente</i> Antonio González, <i>cofrador</i> Pedro Juan, <i>cofrador</i> Manuela de Torres, <i>primera dama</i> Antonia de San Juan, <i>segunda dama</i> Teresa Fernández (Navarro), <i>tercera dama</i> (Francisco [<i>sic</i> , ¿por “Diego”?] de Chaves) (Francisco del Castillo)	(María Manuela Navarro, <i>autora</i>) José de Prado, <i>autor, terceros galanes</i> Alejandro Guzmán, <i>galanes</i> Juan Álvarez, <i>segundos galanes</i> Francisco [Antonio] de la Cueva, <i>papeles de por medio</i> Félix Rodríguez, <i>segundas barbas</i> Antonio González, <i>cofrador</i> Manuela de Torres, <i>damas</i> Teresa Fernández (Navarro), <i>terceras damas</i> Antonio de Prado, <i>graciosos</i> Francisco [<i>sic</i> , ¿por “Diego”?] de Chaves, <i>segundo músico</i> Francisco Corbalán, <i>guardarropa</i> José Bernardo (Jaime), <i>músico principal</i> Bautista José, <i>apuntador</i> Francisco del Castillo, <i>cuartos galanes</i> Josefa (de) la Rosa, <i>segundas damas</i> Tomasa Francisca, <i>quintas damas</i> Catalina Álvarez, <i>sextas damas</i> Ana Teresa Salvatierra, <i>sobresalientes</i> Margarita de Castro (Jerónima Pizarro)	María (Manuela) Navarro, <i>autora</i> José de Prado, <i>terceros galanes</i> Alejandro Guzmán, <i>galanes</i> Félix Rodríguez, <i>segundo barba</i> Antonio González, <i>cofrador</i> Manuela de Torres, <i>damas</i> Teresa Fernández (Navarro) Antonio de Prado, <i>graciosos</i> José Bernardo, <i>músico principal</i> Bautista Ventura, <i>apuntador</i> Margarita de Castro, <i>sobresaliente</i> José Bohorques, <i>sobresaliente</i> Francisca (de) Fernández, <i>la Bohorques, terceras damas</i> Petronila de Morales, <i>quintas damas</i> Jerónima Pizarro, <i>damas</i> Ana de Cañas, <i>sextas damas</i> Miguel Rodrigo, <i>músico</i>	Alejandro Guzmán, <i>galanes</i> Manuela de Torres, <i>damas</i> Teresa Fernández (Navarro), <i>segundas damas</i> Bautista Ventura, <i>apuntador</i> Francisco del Castillo, <i>cuartos galanes</i> Josefa (de) la Rosa, <i>segundas damas</i> Margarita de Castro, <i>sobresalientes</i> Petronila de Morales, <i>quintas damas</i> Jerónima Pizarro, <i>cuartas damas</i>

¹ Señalamos en el presente esquema la composición de la agrupación regentada por María (Manuela) Navarro entre 1699 y 1701, aunque, en ocasiones, aparezca como *autor* de la misma también su esposo José de Prado. Para mostrar que se trataba de la misma compañía regentada *de facto* por María (Manuela) Navarro, indicamos, por cada uno de esos años considerados, los nombres de los actores que la formaban, y entre paréntesis los que pudieron estar en la misma aunque no consten en la documentación. Muchos de estos actores abandonarían la compañía de María (Manuela) Navarro en 1702 para trabajar en la regentada por José Ferrer.

En 1707 María (Manuela) Navarro falleció (G, 519), mientras que José de Prado continuó en el oficio teatral dirigiendo finalmente como *autor* en solitario su “excelente” compañía (CM1, 183; G, 487; PM, 356, nº 2314), cargo, el de *autor*, al que se había acercado y al que había accedido por primera vez, como se ha intentado mostrar, gracias a su esposa, representando así el primer, y probablemente no único caso, de actor que se convirtió en *autor* gracias al hecho de estar vinculado a su esposa que era quien regentaba oficialmente la compañía familiar en calidad de *autora* de comedias.

Las actrices, desde sus comienzos en la profesión, habían recorrido un largo camino. Superado el obstáculo que supuso, allá por el año 1586, el cuestionamiento de su participación en la actividad teatral, su papel se fue afianzando, no sólo el de actriz, sino también, como hemos visto, el de *autora*. Aunque a la actriz, en tanto mujer, quedará un largo camino por recorrer, el caso, ciertamente excepcional, de María (Manuela) Navarro pone de relieve que desde fines del XVI, cuando se plantea la posibilidad de prohibir el acceso a la profesión de la mujer como actriz, hasta fines del siglo XVII, cuando María Manuela se convierte en *autora*, se había dado un pequeño paso en el reconocimiento social de su capacidad como profesional.

APÉNDICE

LAS AUTORAS DE COMEDIAS EN LOS SIGLOS DE ORO*

Nombre <i>autora</i>	Período de actividad en el oficio	Antecedente familiar en la dirección	Años de autoría	Vía de acceso a la dirección
Alcaraz, María (de)	1611-1639	Marido Cristóbal de León	1637	Viuda
Álvarez (Cordera, de Villalba), María	1605-1612	Marido Alonso de Villalba	1610	Coautora
Álvarez (Toledo), María (de), <i>La Perendenga</i>	1664-1692		[1677], 1679, 1680 [1681], 1688*-1692	Autónoma
Andrade (Andrada) (y Neira), Feliciano de, <i>la Tinienta, la Tenienta, la Toledana, una de las Tres Gracias</i>	1645-1679	Marido Gregorio de Castañeda	[1676], 1677	Coautora
Aranda, Luisa de	1581-1588	Marido Juan Granado	1581	Viuda
Badrán (Badarán), Bernarda (Bernarda María)	1692-1698	Marido Domingo Cano Gil	1692, [1693]	Coautora
Barba, Ángela <i>la Conejera</i>	1676-1693		1683, 1684* 1687, 1688	Autónoma
Bautista de León, Juana	1571-1582	Marido Tomás Sánchez	1571	Viuda

* Se presentan recogidas en el presente Apéndice las *autoras* de comedias que con seguridad podemos afirmar que ejercieron como tales desde finales del siglo XVI hasta la primera década de 1700. De ellas se indica, además de los años en los que ejercieron como *autoras* efectivas, la primera y última fecha en que se documenta su actividad profesional, y no sólo como *autoras*, señalando también aquellos casos en los que contaron con algún familiar que las precedió en la dirección, y por último la vía que según nuestro análisis, siguieron para acceder a desempeñar funciones de *autora*: colaborar como *coautoras* en la dirección de la compañía cuyo título poseía el marido, acceder a la dirección tras enviudar, y en tercer lugar señalamos con la palabra “autónoma” los casos que creemos que revelan su acceso a la autoría con independencia de las dos primeras vías señaladas. Los corchetes indican el año en el que la actriz en cuestión probablemente ejerció como *autora* aunque no pueda corroborarse por completo, mientras que el asterisco revela la posesión del título oficial de *autora*.

Nombre <i>autora</i>	Período de actividad en el oficio	Antecedente familiar en la dirección	Años de autoría	Vía de acceso a la dirección
Bezón (Bezona, Rojas) (y Zorrilla), Francisca (María) (de), <i>la Bezona, Bezón</i>	1650-1691	Padrastró Juan Bezón	1683	Autónoma
Burgos, Jerónima de <i>Gerarda, doña Pandorga, la amiga del buen nombre</i>	1594-1641	Marido Pedro de Valdés	1632	Coautora
(Bustamante, y), María de la O, <i>la de la Verruga</i>	1658-1677		1677	Autónoma
(Camacho, López), Clara (María)	1671-1678	Madre Magdalena López, <i>la Camacha</i>	1674, 1675	Coautora
Candado (Candau, Candao) María (de), <i>Maricandado</i>	1618-1635	Marido Cristóbal de Avendaño	1623, 1634, 1635	Viuda
Castro, Isabel de	1633-1643		1643	Autónoma
Castro, Isabel de	1682-1706	Padre Matías de Castro Marido Vicente Camacho	1693-1695	Viuda
Catalán, Antonia (Manuela)	1622-1651	Padre Juan Catalán Marido Bartolomé Romero	1634, 1637, [1638] 1639, 1640, [1641]	Coautora
Cisneros, Juana (María) de	1636-1667	Marido Lorenzo Escudero	1660, 1661, 1667	Autónoma
Coloma (Colomo), Juana (de)	1671-1678		1671, 1676-1678	Autónoma
Córdoba (y de la Vega), María de, <i>Amarilis, la Gran Sultana</i>	1618-1661	Marido Andrés de la Vega	1626, [1627], 1628	Coautora

Nombre <i>autora</i>	Período de actividad en el oficio	Antecedente familiar en la dirección	Años de autoría	Vía de acceso a la dirección
Coronel, Bárbara (de), (Bárbara de los Santos)	1642-1678	Padre Agustín Coronel	1667, [1668], 1669 1670, 1676	Autónoma
Correa, Francisca	1685-1702	Padre Juan Correa Marido Juan Antonio Pernia	[1691], 1694, 1695 [1696], 1697, 1698 1701[*], 1702 [*]	Coautora
Craso, Ana María	1669		1669	Autónoma
Cruz, María de la <i>la Alquilona, (¿la Valenciana?)</i>	1671-1672		1671, 1672	Autónoma
Drago, Ángela (María)	1678-1684		1684	Autónoma
Enríquez, Manuela	1615-1628	Marido Juan Bautista Valenciano	1623	Coautora
Enríquez, María, <i>Punto y medio</i>	1672-1692		1689-1692	Autónoma
Escamilla (Vázquez), Manuela (de)	1654-1694	Padre Antonio Escamilla Marido Alonso de Olmedo Tufiño	1683, 1685-1687 1689, [1693], [1694]	Coautora
Espinosa, Juana de, <i>la Viuda</i>	1635-1644	Marido Tomás Fernández Cabrero	1640-1644	Viuda
Esteban (Coloma), Catalina	1671-1678	Madre Juana Coloma	1676	Autónoma
(Fernández), Josefa María, <i>la Mulatilla</i>	1655-1673		1672	Autónoma
Figuroa, Gabriela de	1631-1664	Padre Roque de Figuroa Marido José Garcerán	1659	Coautora
Flores, María (María Clara de Flores y Marrón), <i>Mariflores</i>	1586-1629	Marido Pedro Rodríguez	1610	Coautora

Nombre <i>autora</i>	Período de actividad en el oficio	Antecedente familiar en la dirección	Años de autoría	Vía de acceso a la dirección
Francisca María	1619-1623	Marido Manuel Álvarez Vallejo	1621	Coautora
Gallo, Inés	1648-1678		1678	Autónoma
Heredia, María de (María Josefa del Castillo, María del Castillo y de los Ríos, María de los Ríos)	1627-1640	Marido Juan Jerónimo Heredia	1640	Coautora
Hita, Inés de	1621-1640	Marido Francisco Pinelo	1636, 1637	Coautora
Lara (y Arnalte), Inés de	1606-1610	Marido Nicolás de los Ríos	1610	Viuda
Laura, Fabiana (de)	1660-1692	Marido Miguel Bermúdez de Castro	1668*, 1669*-1671 1691, 1692	Autónoma
León, Ángela (de)	1667-1688		1667, 1676-1682 1687, 1688	Autónoma
León, Bernarda (de) (Manuela Bernabela)	1634-1661	Marido Alonso de la Paz	1637	Coautora
Liñán, Manuela (de)	1682-1706		1706	Autónoma
López, Damiana	1632-1671	Padres Francisco López Damiana Pérez Hermanos Fulgencio y Adrián López	1668	Coautora
López (de) (Sustaete), Francisca	1632-1673	Padre Luis López Sustaete Marido Gaspar de Segovia	1660, 1661, 1662[*] 1663*, 1664[*], 1665[*], [1666*], 1667*] 1668 [*], [1673]	Viuda o Autónoma

Nombre <i>autora</i>	Período de actividad en el oficio	Antecedente familiar en la dirección	Años de autoría	Vía de acceso a la dirección
López (Sustaete), Luisa (Antonia)	1632-1680	Padre Luis López Sustaete Marido Vicente Domingo Cuñado Francisco Gutiérrez Hermana Francisca López Sustaete	1667, 1668, 1676	Coautora
López, Magdalena, <i>la Camacha</i>	1659-1685		1671-1675, [1676] 1677-1680, [1681] [1682], 1683-1685	Autónoma
(Lugo, de), Petronila Antonia	1678		[1677], 1678	Autónoma
María de los Ángeles	1602-1621	Marido Jerónimo Sánchez	1621	Coautora
María Jacinta, <i>la Bolichera</i>	1657-1669		1663-1665, [1666] 1667-1669	Autónoma
María Manuela	1633-1634	Marido	1633, [1634]	Viuda
(Mendoza), Isabel (María) (de), <i>la Isabelina, la Isabelona</i>	1679-1694	Marido Miguel de Castro	1693	Coautora
Morales, María de	1609-1620	Marido Pedro Llorente	1614	Coautora
Muñoz, Ana	1593-1616	Marido Antonio de Villegas	1613, [1614]	Viuda
Navarro, María (Manuela)	1684-1701		1684, 1691-1693 1699, [1700], 1701	Autónoma
Navas, María (de)	1679-1720	Hermano Juan de Navas	1695, 1702 1703, [1707]	Autónoma
Ondarro, Juana María (Juana, María) (de), <i>la Tabquera</i>	1685-1717		1705, 1706 [1707], 1708	Coautora
Ortiz, Juana	1700		1700*	Autónoma

Nombre <i>autora</i>	Período de actividad en el oficio	Antecedente familiar en la dirección	Años de autoría	Vía de acceso a la dirección
Pascual, Sabina	1680-1719	Padre Félix Pascual Marido Manuel de Villaflor	1707, 1719	Viuda
Pereira, Manuela	1692	Marido José Antonio de la Rosa y Ardara	1692	Coautora
Peres, Juana	1661-1662		1661, 1662	Autónoma
Pérez, Damiana	1613-1659	Marido Francisco López	1616	Coautora
Pinto, Luisa (Manuela) (de)	1647-1678	Marido Bernardo de la Vega	[1676], 1677	Viuda
(Porcel, y de Salazar), Juana Bernabela, <i>la Bernabela</i>	1630-1641	Marido José de Salazar <i>Mahoma</i>	1635-1637 [1638], 1640	Viuda
Prado, Mariana de	1691-1703	Padre José Antonio de Prado Hermano José de Prado Marido Juan Antonio Matías	1703	Coautora
Reina, Eufrasia María (Ufrasia) (de) (la), (Hernández, Catalina)	1676-1696	Marido Carlos Salazar	1682, [1683] 1684, [1689]	Coautora
Reyes, Juana de los	1652-1664		1653, 1654	Autónoma
Robles, Luisa (de)	1613-1636	Marido Juan de Abadía	[1627], 1629 1630, 1636	Viuda
Robles, Teresa de	1663-1717	Padrastró José Verdugo Abuelo Antonio de Escamilla Tía Manuela de Escamilla Marido Rosendo López de Estrada	1699[*], 1700*, 1701	Autónoma

Nombre <i>autora</i>	Período de actividad en el oficio	Antecedente familiar en la dirección	Años de autoría	Vía de acceso a la dirección
Rodríguez, Isabel	1600-1603	Marido Jerónimo López Sustaete	1602	Coautora
Rogel (Dido), Ángela, <i>la Dido</i>	1626-1651	Marido Juan Bautista Espínola	1651, [1652]	Viuda
Rojas (y de Heredia), María de	1603-1610	Marido Alonso de Heredia	1607	Coautora
Rojo, María	1655-1674	Marido Juan Correa	1670, 1671	Coautora
Salazar, Andrea (María) (de)	1671- 1696	Padre Carlos de Salazar Hermana Josefa de Salazar Marido Damián Polop	1695, 1696	Viuda
Salazar, Josefa de	1672-1703	Padre Carlos de Salazar Marido José Antonio Guerrero	1689	Coautora
Salcedo, María	1594-1602	Tío Mateo de Salcedo Marido Pedro Jiménez de Valenzuela	1602	Coautora
Sandoval, Jerónima (de), <i>la Sandovala</i>	1668-1704	Padre Jerónimo Sandoval <i>Cuantas tomas</i> Marido Martín de Mendoza	1702, 1703	Autónoma
Sayas, Jumara de	1620-1630	Marido Sancho de Paz	1627, [1628], [1629]	Coautora
Segura (y) (Peregrín), María (de)	1632-1665	Marido Lorenzo de Castro	1663-1665	Viuda
Serafina Manuela	1682-1696		1695	Autónoma

Nombre <i>autora</i>	Período de actividad en el oficio	Antecedente familiar en la dirección	Años de autoría	Vía de acceso a la dirección
(Sevillano, Galindo), Antonia Manuela (de)	1653-1691	Padrastrro Juan Jerónimo Valenciano	1667-1668, 1674 1682, 1683, [1684]	Autónoma
Suárez (Juárez), Dionisia	1619-1634	Marido Juan Martínez de los Ríos	1634	Viuda
Vaca (de Mendi, Vacamendi), Josefa (Magdalena)	1603-1632	Marido Juan de Morales Medrano	1610	Coautora
Vaca (de Morales, Medrano, Prado), Mariana	1618-1671	Padres Juan de Morales Medrano Jusepa Vaca Marido Antonio de Prado	1652, [1653], 1656	Viuda
Verdugo, Francisca	1642-1663	Madre Juana de Espinosa Padrastrro Tomás Fernández Cabredo Marido Jacinto Riquelme	1655	Viuda
Vitoria (Victoria, Álvarez), Isabel (de)	1627-1640	Hermano Francisco Álvarez de Vitoria Marido Francisco Vélez de Guevara	1639	Coautora
Vitoria (Victoria), María de	1624-1640	Marido Luis Bernardo de Bobadilla	1637	Coautora
Zuazo, Margarita (de)	1669-1681		1673, 1674* 1675, 1676, 1678	Autónoma

APÉNDICE FINAL

APÉNDICE

LAS ACTRICES DE LOS SIGLOS XVI Y XVII*

Nombre de la actriz	Fecha de nacimiento	Período de actividad comprendido entre		Fecha de fallecimiento
Abarca (Vázquez, Conde), Sabina		1637	1660	
Acevedo, Ana de		1631*	1632	
Acevedo, María		1671	1671	
Acosta (de los Reyes, Rueda, Sotomayor, Carbonera), Catalina de		(¿?) 1616	1646	
Acosta, Isabel de		1619	1620	
Acosta, María de				c. 1632
Acuña, Amalia de		1664	1664	
Acuña, Feliciano de				
Acuña, Manuela de		1656	1667	
Aguado, María (de)		1671	1699	
Águeda, Francisca		1677	1696	
Águeda, María, <i>la Condesica</i>				
Aguilar, Ana María de		1669	1669	
Aguilar, Isabel de		1642	1642	
Aguilar, Jerónima de		1594	1594	
Aguilar, Marina (de)		1603	1607	
(Agustín, Mencos, de Arguijo y Paredel), Francisca (de) Paula		1638	1645	
Alarcón, Ana de				
Alarcón, Antonia (de)		1692	1702	
(Alarcón), Mariana (Jacinta, Jacinto) de		1663	1672	
Alarcón, Mariana de		1619	1619	
Alarcón, Polonia de		1631*	1631	

* Incluimos en el presente Apéndice a todas aquellas mujeres cuya actividad como actrices (músicas y autoras) hemos podido documentar, y que han constituido, por tanto, el *corpus* sobre el que hemos fundado nuestro trabajo. Recogemos en la presente tabla su nombre de pila, apellido (con sus variantes) y apodo, si los conocemos. Siempre que sea posible incluimos la fecha de su nacimiento y de su muerte. También señalamos el período aproximado en que ejercieron su actividad teatral, indicando la primera y la última fecha que la documentan. Hay que advertir, como ya hemos señalado en alguna ocasión, que el comienzo de la actividad teatral a veces nos ofrece dudas, especialmente cuando ese comienzo se vincula a una noticia en la que se documenta su inscripción en la Cofradía de la Novena, ya que según los estatutos de la misma los niños tenían derecho a inscribirse con sus padres actores en la Cofradía aunque ellos no lo fueran. De manera que no siempre podemos tener la certeza de que las niñas inscritas con sus padres en ella, continuaran posteriormente en la profesión teatral. Por ello, hemos colocado un asterisco junto a la fecha de inicio de la actividad teatral de una actriz cuando esta fecha corresponde a la de su inscripción en la Cofradía por las dudas que en algunos casos puntuales ésta pudiera ofrecer. Indicamos entre interrogantes o con la expresión *circa* (c.) los casos de aquellas fechas que nos ofrecen dudas por algún motivo o que no podemos precisar con exactitud. La ausencia de fechas junto al nombre de algunas actrices indica que a pesar de que sepamos que lo fueron, porque por ejemplo lo afirma la *Genealogía*, no podemos precisar el período concreto de su actividad.

Alba, Isabel María		1638	1638	
Alcaraz, Basilia (de)		1631*	1631	1632
Alcaraz, María (de)		1611	1639	
Alcaraz, María de		c. 1657	c. 1657	
Alcázar, Ginesa de		1621	1624	
Alcócer, Manuela de		c. 1656	c. 1656	
Alexandre, Ana María		1688	1690	
Alfaro, Catalina de		c. 1679	c. 1679	
Alicante, Antonia de		1655	1655	1655
Almendros (de la Paz), Isabel Eugenia (de)		1652*	1664	
Almendros (Almendres), Juana de		1594	1597	
(Almendros), María de la Paz		1652*	1652	(¿?) 1680
Alonso, Francisca				1654
Alvarado, Ángela de		1638	1647	
Alvarado, María de				1655
Álvarez, Ana		1639	1639	
Álvarez, Beatriz		1613	1613	
Álvarez, Francisca		1645	1645	
Álvarez, María		1621	1621	
Álvarez, María		1692	1703	
Álvarez (Cordera, de Villalba), María		1605	1612	
Álvarez (Toledo), María (de), <i>la Perendenga</i>		1664*	1692	1700
Álvarez, Quiteria		1603	1603	
Amor, María del		1614	1614	
Ana		1662	1662	
Ana Francisca		1690	1690	
Ana Francisca		c. 1695-96	c. 1695-96	
Ana Marcela		1645	1645	
Ana María		1644	(¿?) 1677	
Ana María		1634*	1634	
Ana María		1613	1613	
Ana María				1652
Ana María		1641	1641	1643
Ana María		1645	1645	
Ana María		1615	1615	
Ana María		1673	1673	
Ana María, <i>la Gata</i>				
Ana María, <i>la hija del Lapidario</i>		c. 1627	c. 1627	
Ana Teresa		1671	1671	
Anaya, María (Mariana) de		1658	1686	1693

Andrada, Luisa de		1631*	1632	
Andrada, María de		1655	1655	
Andrade (Andrada), Ana de, <i>la Tinienta, la Tenienta, la Toledana, una de las Tres Gracias</i>		1657	1690	
Andrade (Andrada) (y Neira), Feliciano de, <i>la Tinienta, la Tenienta, la Toledana, una de las Tres Gracias</i>		1645	1679	1681
Andrade, Josefa de		1678	1678	
Andrade (Andrada), Micaela de, <i>la Tinienta, la Tenienta, la Toledana, una de las Tres Gracias</i>		1657	1662	
Andriago (Antrago, Antriago, Santiago), Isabel de		1655	1661	
Ángela Ignacia		1679	1679	
Antonia		c. 1611	c. 1611	
Antonia Bernarda		1631*	1664	
Antonia Bernarda		1654	1657	
Antonia Manuela		1632*	1633	
Antonia María		1660	1660	
Antonia María		1673	1674	
Antonia María (María Antonia)		1690	1706	
Antonia, <i>la Hermana Antonia</i>		(¿?) 1610	1631	
Antonia, <i>la Patata</i>		c. 1636		(¿?) 1641
Antonio de Salazar, Juana		1672	1673	
Aparicio, Mariana de		1633	1636	c. 1642
Aponte, María de		1656*	1658	
Aragón, Sebastiana de		1699	1704	
Aranda, Luisa de		1581	1588	
Arcos, Tomasa de		1631*	1632	
Arévalo, Beatriz de		(¿?) 1637*	1644	
Argüello, María de		c. 1603	1619	
Ariaga, María de		1671	1671	
(Arias) de Peñafiel, Luisa		1631*	1631	1645
(Arias y Espinosa), Josefa Ignacia		1692	1703	
Arias (Peñafiel y Arias), Damiana (de)		1631*	1644	1692
Arias, Manuela de		1676	1676	
Ariola (Arriola, Aviola), María de		(¿?) 1578	1632	c. 1639
Arratia, Juana de	1600	(¿?) 1623	(¿?) 1628	
Arrieta, Francisca de		1642	1642	

Arrieta, Teresa (Bernarda) (de)		1668	1673	
Arroyo, Estefanía de		1633*	1633	
Arroyo, Juana de		1632*	1633	
Arteaga, Andrea de		1631*	1643	
Arteaga, Catalina de		1631*	1643	
Arteaga, Eugenia de		1631*	1631	
Arteaga, Francisca de		1631*	1655	
Arteaga, Gracia de				1655
Arteaga (Artiaga), María (Mariquita, María Ana) de		1631*	1635	
Asia (Azia), María Antonia de		1689	1705	
Aspilla, María de		1613	1613	
Avellaneda (Briviesca), Lucía (Jerónima) de		(¿?) 1659*	1673	1684
Avendaño, Luisa de		1640	1640	
Ávila, Antonia de		1620	1621	
Ávila, Juana María de		1657	1657	
Ávila, María de		1603	(¿?) 1604	
Avilés, Francisca de		1642	1648	
Ayala, Josefa de		1639	1643	
Ayala, Luisa de		1642	1642	
Ayala, Luisa de		1593	1593	
Ayala, María de la Paz		1671	1671	
Ayora (Ayola), María (de)		1680	1683	1710
Ayuso, Ana de		1662	1662	
Ayuso, Antonia de		1657	1657	
Ayuso, Feliciana (María) de		1664	1680	1682
Ayuso, Jacinta		1644	1644	
Badrán (Badarán), Bernarda (Bernarda María)		1692	1698	
Baeza, María de		1586	1586	
Balbín, María (de), <i>la Balbina</i>		1634	1652	
Baldira (Mateos, Salinas), Antonia		1671	1684	
Bañuelos, Juana		1652	1675	1685
Bañuelos, Leonor (de), <i>la Tronga</i>		1632*	1652	c. 1658
Barba, Ángela, <i>la Conejera</i>		1676	1693	
Barba, Beatriz		1651	1651	
Barrietos, María de				1637
Barrios, Ana de, <i>la Napolitana</i>		1637	1660	(¿?) 1681
(Bata), Bernarda Gertrudis		1673	1678	
Bautista de León, Juana		1571	1582	
Bautista, Ana		1662	1662	

Bautista, Ana		1629	1629	
Bautista, Isabel		1614	1614	
Bautista, Josefa		c. 1632	c. 1632	
Bautista, María		1643	1643	1643
Bayz, María		1617	1617	
Bazán, Francisca		c. 1625	1631	
Bazán, Isabel				1658
Beatriz Jacinta		1641	1643	
Bella, Ángela (Eugenia) (de la)		1660	1660	
Bella, Luciana de la		1643	1643	
Belmudes, Ana María		1628	1628	
Benavente, Francisca de		1675	1683	1691
Benavente, Petronila de		1656*	1656	
Benítez, Catalina		1632*	1632	
Benta, María				1667
Benzón, Luisa		1595	1595	
Bermúdez, Inés		c. 1689	1689	
Bermudo, Juana		1632*	1632	
Bernabé, Antonia		1664	1664	
Bernarda		1635	1635	
Bernarda Eugenia		1652	1659	
Bernarda Eugenia		1662	1668	
Bernarda Manuela (Manuela Bernarda), <i>Rabo de Vaca</i>		1653*	1664	
Berrio, Úrsula de		1634*	1642	
Bérriz (Balbín), Isabel (de)		(¿?) 1604	(¿?) 1642	
Bezón (Bezona, Rojas) (y Zorrilla), Francisca (María) (de), <i>la Bezona, Bezón</i>		1650*	1691	1703
Blancas, Isabel de		1614	1617	
Blanco, Francisca, <i>la Ronquilla</i>		1697	1701	1701
Blanco (Blanca), Isabel		1612	1632	1632
Blanco, Juana, <i>la Ronquilla</i>		1693	1703	
Blanco, Manuela, <i>la Ronquilla</i>		1693	1698	
Blanco, María, <i>la Ronquilla</i>		1693	1698	
Bobadilla, Antonia de		1637	1637	1637
<i>Boca Negra, la</i>				
<i>Bolea, la</i>				1636
Bolívar, María (de)		1642	1645	
Bordoy, Luisa de		c. 1632*	1635	1635
Borja, María (Manuela) de	1633	1647	1651	
Borja, Mariana de, <i>la Borja, la Plumilla</i>		1651	1679	(¿?) 1681
Borja, Vicenta de		1617	c. 1636	

Bosa, Catalina de		(¿?) 1636	(¿?) 1636	
Bracamonte, Jacinta de		1644	1644	
Briones (Magaña), Teresa de		1641	1651	
Briviesca, Catalina (de)		1631*	1636	
Briviesca, Leonarda (de)		1632*	1632	
Burgos, Jerónima de, <i>Gerarda, doña Pandorga, la amiga del buen nombre</i>	c. 1580	1594	(¿?) 1641	1641
(Bustamante, y), María de la O, <i>la de la Verruga</i>		1658	1677	1698
Bustamante, Francisca (de), <i>la Corales</i>		1671	1676	
Bustamante, Manuela (de), <i>la Mentirilla</i>		(¿?) 1654*	1672	1673
Caballero, Antonia				c. 1658
Caballero, Manuela, <i>la Rubia</i>		1656*	1673	
Caballero, Petronila		(¿?) 1699	1703	
Cabañas, María de		1636	1636	
Cabello, Ana		1613	1621	
Caccieras, Mariana		1623	1623	
Cáceres, Ana de		1662	1662	
(Cáceres), Ana María (de)		1635	1653	
Cáceres, María Leonor de		1631	1632	
Cachias, Mariana de		1609	1609	
Calatayud, Ana de				
Calatayud, Antonia de				
Calderón, Francisca		1645	1645	
Calderón, Jacinta		1632*	1632	
Calderón, María		1623	1633	
Calderón, María		1645	1647	
Calderón, Micaela		1623	1623	
<i>Calderona, la</i>	c. 1611	c. 1626	1628	
Camacho (López), Bonifacia		1673	1707	1714
(Camacho, López), Clara (María)		1671	1678	1680
Campo, Antonia de (del)		1631*	1631	1631
Campos (Ocampos), Juana de		1615	(¿?) 1619	
Canal, Ana María (de la)		1605	1615	
Candado (Candau), Antonia (María) (de)	c. 1618	1632*	1637	
Candado (Candau, Zurita), Juliana (de)		(¿?) 1629	1668	c. 1668-69
Candado (Candau, Candao) María (de), <i>Maricandado</i>		1618	1635	1636
Cantos, Catalina de		1634*	1634	

Cañas (Caños), Ana de		1657	1670	1685
Capelo, Antonia				1676
Caravajal, Inés		1648	1651	
Cardona, Lupercia de		1659	1659	
Caro (Cano, de Morales, de la Cruz), Juana		1641	1664	
Caro (Cano), Manuela		1641	1648	1706
Carreras (de la Carrera), Isabel		1648	1648	
Carrillo, Feliciano		1662	1663	
Carrillo, Isabel		1673	1673	
Carrillo (y de Ribera), Jerónima		1578	1582	
Carrillo, Juana		1652	1657	
Carrillo, María de la O		1662	1663	
Carrillo, Paula		1668*	1668	
Carrión, Manuela de		1636	1655	
Casasola, Antonia (de)		1676	1683	1691
Casasus, Quiteria		c. 1622	1631	
Castañeda, Ana (de), <i>la Valenciana</i>	c. 1593	1621	(¿?) 1623	
Castañeda, Francisca (de)		1599	1612	
Castañeda, María de		c. 1666	c. 1666	
Castaño, Micaela		(¿?) 1626	1643	
Castillo, Dionisia de		1614	1614	
Castillo, Manuela del		1693	1693	
Castrillo, María de		1600	1600	
Castro, Alfonsa		1643	1643	
Castro, Ana de		1632*	1632	
Castro, Beatriz de		(¿?) 1604	1610	
Castro (Guzmán, de Castro y Guzmán), Bernarda de		(¿?) 1631	1637	1637
Castro, Catalina de		c. 1634	1636	
Castro, Estefanía de		1620	1642	
Castro, Feliciano de		1695	1703	
Castro, Gabriela de		1645	1645	
Castro, Inés de (Inés María)		1688	1704	
Castro, Isabel de	c. 1668	1682	1706	1710
Castro, Isabel de		1633	1643	
Castro, Isabel María de		1632*	1632	
Castro, Jerónima de		1636	1636	
Castro, Josefa de		1641	1648	
Castro (y Salazar), Luciana (Lucía) de, <i>¿la Salazar?</i>		c. 1602-11	1641	1658
Castro, Margarita de		1695	1704	
Castro, Margarita de		1681	1681	

Castro, María de		1623	1632	
Castro, María de	c. 1666	1692	1703	1704
Castro, María de				1655
Castro, Mariana de		1622	1623	
Castro, Mariana de		1614	1642	
Catalán, Antonia (Manuela)		1622	1651	1655
Catalina		1590	1590	
Catalina de los Ángeles		1579	1579	
Ceballos, Bárbara				1699
Ceballos (Zaballos), María (de)		1631*	1636	c. 1637
Celis, Bárbola de		1632	1632	
Cereceda (Ruiz), Eugenia (de)		1647	1660	
Cervantes, María de		1645	1645	
Chacón, Isabel		c. 1637*	c. 1637	
Chavarría, Bernarda de				1668
Chaves, Magdalena de		(¿?) 1590	1615	
Chirinos, Jerónima (de)		1676	1679	1679
Cifuentes, Teresa de, <i>Harapos</i>				
Cisneros, Josefa de		1692	1726	
Cisneros, Juana (María) de		1636	1667	1682
Cisneros, María (de)		1668	1696	1720
Clavel, Juana		1677	1677	
Clavel, María		1675	1677	1682
Clavero, Jerónima		1633*	1633	
Cobalera, Ana de		1631*	1631	
Coca (de los Reyes), Ana (Juana) de		1621	1634	1634
Coca, Teresa, <i>la Cochera</i>				
Coello, María de		1653	1653	
Coloma (Colomo), Juana (de)		1671	1678	
Coloma, María		1631*	1631	
Colomer, Gracia		1636	1636	
Colona, Catalina				
Concepción, Francisca de la		(¿?) 1631	1640	
Concha, Leonor de (Leonor María)		1670	1680	
Conejo, Gracia				1676
Contreras, Águeda (de)		1641	1642	
Contreras, Jacinta (de)		1626	1630	
Contreras, Jacinta (de)		1640	1644	
Coral (¿Corral?), Francisca la				
Corbella (y de López), Ángela (de)		1621	1640	1646

(Corbella), Magdalena (María) (de)		(¿?) 1588	1602	
Corbellas (Corballos, Corbella), María de		1614	1632	
Córdoba (Vián Fernández), Isabel de		1600	1619	
Córdoba, Jerónima de		1631	1635	
Córdoba, Lupercia		1664	1664	
Córdoba, Manuela de		1639	1652	
Córdoba, María de		1647	1647	
Córdoba (y de la Vega), María de, <i>Amarilis, la Gran Sultana</i>	c. 1597	1618	1661	1678
Coronado, Isabel		1636	1636	
Coronado, Isabel		1638	1656	1666
Coronel, Ana		1635	1638	
Coronel, Ana, <i>la Coronela</i>		1645	1661	
Coronel, Ana, <i>la Pipurizaila</i>		1653*	1653	
Coronel, Bárbara (de), (Bárbara de los Santos)	c. 1632	1642	1678	1691
Coronel, Francisca		1669	1674	
Coronel, Jerónima (de)		1642	1663	
Coronel, Juana		1657	1658	
Coronel, Manuela				
Coronel (Coronela, ¿Salinas?), María (de)		(¿?) 1617	1644	
Correa, Ana		1661	1665	
Correa, Beatriz		1664	1673	
Correa, Francisca		1685	1702	1709
Correa, Úrsula (Felipa) (de)		1658*	1667	1668
<i>Cosita, la</i>				1642
Craso, Ana María		1669	1669	
Criado, Micaela		c. 1647	c. 1674	
Cruz, Catalina de la		1636	1636	
Cruz, Francisca de la				1655
Cruz (Delgado), Gregoria de la		1645	1646	1658
Cruz, Inés de la		1635	1656	
Cruz, Isabel de la		1690	1690	
Cruz, Josefa (Gabriela) de la		1653	1657	
Cruz, Juana de la				1642
Cruz (Santa Cruz) (y de Sandoval), Luisa (de) (la)		c. 1632	1653	c. 1656
Cruz, María de la				
Cruz, María de la		1642	1645	
Cruz, María de la		1623	1623	

Cruz, María de la, <i>la Alquilona</i> (¿ <i>la Valenciana?</i>)		1671	1672	
Cubas, María Josefa de		1648	1648	
Cucarella, Ginesa		1632*	1632	
Cuellas, Teresa (de)		1670	1670	
Cuero (Cusio), Ana		1632*	1632	
Cuero (Cusio), Catalina				
Cuesta, Francisca de la		1684	1703	1721
Cueva, Manuela de la		1679	1709	
Delgada, María				1637
Delgado, Catalina (Manuela)		1610	1627	
(Deyús, Reyes), Jacinta (Eugenia)		1642	1648	
Díaz Marcelo, Elvira (Luisa)		1632*	1632	
Díaz, Ana		c. 1632*	c. 1632	
Díaz (Piñola, Diez y Piñola), Ana María (de)		1630	(¿?) 1655	
Díez (Díaz) (de Tudanca), Isabel		1676	1678	
Dios, Ana (María) de		1656	1692	1702
Domínguez, María Magdalena				1700
Drago, Ángela (María)		1678	1684	
Durán, María Antonia				1699
Encinas, Paula de				1655
Engracia, Mariana (María), <i>la Valonera</i>		1682	1703	1709
Enríquez, Isabel		1641	1643	
Enríquez, Juana		1639	1648	
Enríquez, Manuela		1615	1628	
Enríquez, María, <i>Punto y medio</i>		1672	1692	1698
Escamilla (de la Cruz), Ana de		1645	(¿?) 1675	
Escamilla (Vázquez), Manuela (de)	1648	1654	1694	1721
Escamilla (de la Cruz), María de		1650	1676	
Escobar, Margarita (de)		1676	1683	
Escobedo, María				
Escobedo, María de		c. 1631	c. 1631	
Escobedo, María de		1643	(¿?) 1652	
Escorigüela, Jerónima de				1667
Escribano, Juana		1652	1658	1658
Escudero, Teresa		1682	1689	1699
Espina, Leonor de		1679	1679	
Espinosa, Ana (Antonia) de		1643	(¿?) 1648	
Espinosa, Ana María de		1637	1637	
Espinosa, Beatriz de		1603	1603	

Espinosa, Bernarda de		1623	1623	
Espinosa, Francisca de		1615	1615	
Espinosa (Leal, Espinosa (y) Leal), Gertrudis (de)		1646	1658	
Espinosa, Isabel de		(¿?) 1646	1665	1670
Espinosa, Jacinta de		1627	1636	
Espinosa, Juana de		1678	1678	1678
Espinosa, Juana de		1595	1595	
Espinosa, Juana de, <i>la Viuda</i>		1635	1644	1644
Espinosa, Lorenza de		1631*	1632	
Espinosa (Leal, Espinosa Leal), Luciana (de)		1646	1665	1670
Espinosa, (Manuela) María (de)		1632*	1665	c. 1670
Espinosa, Vicenta de		1637	1637	
Esteban (Coloma), Catalina		1671	1678	
Estela, Juana (de)		1637	1657	
(Estrada), Antonia Manuela (de), <i>la Pajarita</i>		1667	1677	
Estrada, Josefa		1674	1690	
Estrada, Margarita de				
Eugenia		(¿?) c. 1629	(¿?) c. 1629	
Eugenia María		1632*	1652	
Fajardo, Ana		1632*	1645	
Fajardo, Ángela		1675	1675	
Fajardo, Inés		1614	1614	
Falcón (Falcón y de Acacio), Ana, <i>la Falcona</i>		1605	1632	c. 1633
Feliciana Ignacia		1677	1677	
Felipa María, <i>la Titiritera</i>		1642	(¿?) 1695	
Fernández Figueroa, María				1676
Fernández (Verdugo), Ángela		1656	1656	1689
Fernández, Antonia				
Fernández, Catalina				1670
Fernández, Francisca		1670	1670	
Fernández, Francisca (de), <i>la Bohorques, la Borques</i>		1675	1703	
Fernández, Jerónima		1676	1685	
(Fernández), Josefa María, <i>la Mulatilla</i>		1655	1673	1685
Fernández, Juana		1661	1661	1669
Fernández (Hernández), Luisa		1692	1706	
Fernández, Luisa		1664	1681	
Fernández, Magdalena		1632*	1632	
Fernández, Manuela		1671	1671	1699
Fernández, María		1644	1644	

Fernández (Bravo), Micaela		1655	1689	1691
Fernández, Sebastiana		1664	1682	1702
Fernández (Navarro), Teresa		(¿?) 1691	1705	
Fernández, Vicenta				
Figueroa, Ana de		1635	1635	
Figueroa, Ana (Francisca) de		1681	1707	
Figueroa, Antonia (Antonia Manuela)		1642	1649	
Figueroa, Antonia de		1689	1689	
Figueroa, Francisca de		1632*	1632	
Figueroa, Gabriela de		1631*	1664	c. 1667
Figueroa (Figueroa y Garcerán, Garcerán), Manuela de		(¿?) 1652	1678	1679
Flores, Francisca		1636	1636	
Flores, Isabel de, <i>Cartón</i>		1676	(¿?) 1677	
Flores, Jerónima (de)		1664*	1664	
Flores, Juana (de)	c. 1619	1641	1659	
Flores, María (de)		1664	1664	
Flores, María (María Clara de Flores y Marrón), <i>Mariflores</i>		1586	1629	
Fonseca, María de		1673	1687	1687
Fontana, María		1635	1638	1639
Fornias, Josefa		1684	1684	
Francisca		c. 1602-11		
Francisca Antonia		1635	(¿?) 1653	
Francisca Baltasara (Baltasara de los Reyes, Ana Martínez, Ana Ruiz), <i>la Baltasara</i>		1590	1611	
Francisca de los Ángeles		1670	1670	
Francisca Feliciana		1662	1662	
Francisca Manuela		1697	1705	
Francisca Manuela		1678	1678	1678
Francisca María		1619	1623	1627
Francisca María		1614	1614	
Francisca María		1673	(¿?) 1676	
Francisca María		1627	1627	
Francisca María		c. 1630*	c. 1630	
Francisca Narcisa		1695	1695	
Francisca Paula		1670	1670	
Francisca Petronila		1635	1635	
Francisca Teresa		1656	1656	
Franco, Ana María		(¿?) 1620	1621	
Fresno, Ana del		(¿?) 1635	1637	
Frías, Ángela (María, Ángela María) de		1632*	1642	

Fuente, Ana de la				1655
Fuente, Margarita de la		1669	1669	
Fuentes, Isabel de, <i>Lanza de coche</i>				1681
Fuentes (Fuente), Leonor de (la)		1669	1678	
Gadea, Micaela de		1600	1607	1608
Galindo, María Ana (Mariana)		c. 1638*	(¿?) 1658	
Gallego, Jacinta		c.1636	1647	1658
Gallo, Inés		1648	1678	1678
Gálvez, Isabel de, <i>la Gálvez</i>		1644	c.1667	c. 1667
Gálvez, María de		1682	1682	
Gamarra, Bernarda		1631*	(¿?) 1632	
Ganso, María				1669
Garay, Teresa de		1651	1676	
Garcés, Mariana (María) de		1686		(¿?) 1680
García, Ana		(¿?) 1636	(¿?) 1647	1651
García, Ángela	1649	1671	1684	1714
García, Ángela		1618	1618	
García, Brígida		(¿?) 1652	1665	
García, Casilda (María)		1693	1699	1719
García, Isabel		1611	1611	
García, Luisa María				1654
García, Manuela				1679
(García), Rufina (Justa), (Justa Rufina)	c. 1628	1634*	1655	1668
García, Teresa		1637	1650	
Garro, Antonia, <i>la Soberana</i>		1670	1686	
Garrote, Úrsula				
Garzón, Ana		1631*	1631	
Garzón, María		1657	1657	
Garzón, María		1614	1614	
Gasca, Catalina (de la), <i>la Vasca</i>		1630	(¿?) 1658	
<i>Gomarra, la</i>				
Gómez, Ana				1669
Gómez, Beatriz		1609	1609	
Gómez, Catalina		1661	1661	
Gómez, Damiana		1602	1608	
Gómez, Francisca		1634	1657	
Góngora, Andrea de		1631*	1631	
Góngora, Francisca de		1633	c. 1636	1654
Góngora, Isabel de, <i>la Góngora</i>		1632*	1653	1669
González, Margarita				1700
González, María		1625	1637	

Granados, Antonia, <i>la Divina Antondra</i> (<i>¿Antandra?</i>)				c. 1600
Granados (Aranda), María de		1584	1584	
Guadalupe y Coronel, Isabel de		1645	1645	
Guardia, Ana de la		1660	1663	
Guevara, Antonia de		1655	1661	
Guevara, Antonia de		1645	1654	
Guevara, Francisca Luisa (Francisca Dionisia) de		1631*	1631	c. 1637
Guevara (Osorio), Isabel (de)		1634*	1648	1651
Guevara, Luisa de		1631*	1640	
Guevara (Varela, Robles, Guevara y Varela, Robles y Varela), Mariana (María, María Ana) (de)		1592	1619	1629
Guevara, Mariana (María Ana) de		1606	1609	
Guevara, Mariana de		1695	1719	
Guirhart, Laura		1632*	1632	
Gumiel, María de		1639	1639	
Gurreta, Juana		1620	1621	
Gutiérrez, Ana		1642	1642	
Gutiérrez, Francisca		1593	1596	
Gutiérrez, Francisca		1635	1635	
Gutiérrez, Juana		1658	1676	1715
Gutiérrez, Manuela		1643	1645	
Gutiérrez, María		1600	1603	
Guzmán, Beatriz (de)		1620	1625	
Guzmán (de los Reyes), Gregoria de		1602	1614	
Guzmán, Josefa (de)		(¿?) 1665	1684	1702
Guzmán, Josefa de		(¿?) 1660	1675	1681
Guzmán (Rueda), María de		1642	1644	
Haro (y Rojas), Alfonsa (Alfonsa María, Francisca) (de)		1676	1696	1710
Haro, Alfonsa de		1635	1658	
Haro, Mariana de		1610	1610	1610
Herbias (Hervias, Erbias, Herbás) (y Flores, Torres), Jacinta de		1632*	1657	(¿?) 1658
Herbias, Mariana de		1610	1614	
Heredia, Ana de		1621	1621	
Heredia, María de (María Josefa del Castillo, María del Castillo y de los Ríos, María de los Ríos)		1627	1640	c. 1658
Heredia, Teodora de				

Hermoso (Menes), Dorotea		1665	1679	1681
Hernández y de Osorio (Hernández, Osorio), Beatriz		1581	(¿?) 1597	
Hernández, Catalina		(¿?) 1622	1642	
Hernández (Fernández), Isabel, <i>la Velera</i>		c. 1629	1635	1644
Hernández, María				1668
Herrera, Bernarda de		1621	1621	
Herrera, Jerónima de		1627	1635	
Herrera, Laura de		c. 1640	c. 1640	
Herrera, Lucía de		1614	1615	
Herrera, María		1632*	1632	
Herrera, María				1700
Herrera, María (de)		1633	1644	
Herrera, María de		1597	1605	
Herrera, María de		1609	1609	
Hidalga (Hidalgo), María		1631*	1632	
Hidalgo (Hidalga), Francisca (Ángela)		1631*	(¿?) 1640	
Hita, Inés de		1621	1640	
Hita (Pinelo), María de		1631*	1632	
Hurtado, Juana	c. 1602	1610	1610	
Hurtado, María		1600	1605	
Inés		(¿?) c. 1625	(¿?) c. 1625	
Inestrosa, Ángela (Francisca) (de), <i>la Portuguesa</i>	c. 1613	1631*	1642	
Inestrosa, Antonia		1671	1671	
Inestrosa, Beatriz (de), <i>la Portuguesa</i>	c. 1618	1631*	1642	
Inestrosa, Juana de				
Infanta Montero, María				c. 1632
Infanta (Infante, Contreras), Antonia		1631*	(¿?) 1646	
Infanta (y Contreras), Manuela		1635	(¿?) 1641	1641
Infanta (Infante), María		1631*	1632	(¿?) 1632
Inza, Josefa		1660	1660	
Iñiguez, Ana				
Iroqui, Ángela		1677	1678	
Isabel		c. 1665-70	c. 1665-70	
Isabel		1642	1642	
Isabel Ana		1609	1632	
Isabel Ana				
Isabel Ana		1617	1617	
Isabel Ana		1623	1623	
Isabel Josefa		1663	1663	

Isabel Josefa		1640	1640	
Isabel Manuela		1671	1678	
Isabel María		1635	1636	
Isabel María	c. 1620	1639	1641	
Isabel María		1671	1671	
Isabel María		1621	1621	
<i>Isabel, la Dentona</i>				
Isabelica		1600	c. 1615	
Jacinta		1640	1640	
Jacinta Manuela		1655	1655	
Jacinta María		(¿?) 1645	1648	
Jacinto (de Salas), Manuela		1644	1653	
(Jalón), María Antonia (María Antonio)		1665	1679	1689
Jerez, Francisca de		1645	1645	
Jerónima de los Ángeles		1590	1590	
Jesús, Josefa María de (Josefa María)		1634	1655	
Jesús, María de		1632*	1632	
Jesús, María de		1623	1623	
Jesús, María de (Leonor María de Jesús)		c. 1635*	c. 1635	
Jesús, María de (Leonor María de Jesús, María de Cáceres y Jesús, Ana María de Jesús)		(¿?) 1632*	1648	1654
Jesús, Teresa de (Teresa María)		1676	1701	
Jiménez, Juana		1655	1655	
Jiménez, Luisa		1631*	(¿?) 1655	
Jiménez, María		1654	1658	
Jiménez, María		(¿?) 1603	1614	
Jiménez, María				1700
Jiménez, María, ¿la Aguardentera?		(¿?) 1631	1644	
Jiménez, María, la Ciega		(¿?) 1635	(¿?) 1640	1640
Jiménez, Sebastiana				
<i>Jorra, la</i>				
Josefa		c. 1611	c. 1611	
Josefa				
Josefa		1646	1646	
Josefa Laura		1690	1706	
Josefa María		1641	1645	
Josefa María		1648	(¿?) 1654	
Josefa María		1646	1646	
Josefa María		1647	1647	
Josefa María		1654	1654	

Josefa María		1653	1653	
Juana		1632*	1632	
Juana		c. 1610	c. 1610	
Juana		1635	1635	
Juana Ana		1620	1620	
Juana Bautista		1631*	1657	
Juana Bautista		1636*	1643	
Juana Bernarda		1637	1640	
Juana Felipa		1674	1674	
Juana Laura		1690	1695	
Juárez, Ana		1642	1642	
Juárez (Suárez, Cuadrado, Cuadrada), Juana		1638	1645	
Juárez (Suárez), María (Marina, Mariana)		1631*	1633	(¿?) 1639
Juliana		c. 1611	c. 1611	
Juzgado, María		1647	1655	
Labaña, Manuela (de)		1692	(¿?) 1709	1721
Labaya, Francisca de (Labraña), (María) (de) Esperanza		1631*	1631	
Lagasca, Elvira		1695	1717	
Laguna, Beatriz		1637	1637	
Lara (y Arnalte), Inés de		1656	1656	
Lara, Jacinta de		1606	1610	
Lara, Juana de		1654	1654	
Laredo, María de		1636	1636	
Laso, Ana María		1642	1642	
Laso, Juana (Antonia), <i>la Zoquitroquis</i>		1661	1661	
Latrás, María de		1675	1679	
Laura, Fabiana (de)		c. 1631	c. 1631	
Leal, Antonia		1660	1692	1698
Ledesma, Antonia de		1640	1640	
Ledesma, Isabel de		1659	1659	
Leiva, Clemencia		1602	1606	
Leiva, María de		1642	1642	
León, Ángela (de)		1610	1610	
León (San Román), Ángela de		1667	1688	1700
León, Antonia de		1688	1696	
León, Bernarda (de) (Manuela Bernabela)		(¿?) 1593	1594	
León, Catalina		1634*	1661	
León, Isabel de		1631*	(¿?) 1632	1667
		1679	1680	

León, Lucía Ana (Luciana) de		1647	1648	c. 1658
León, Marcela de		(¿?) 1646	(¿?) 1660	
León, María (Antonia) de		1647	1652	1700
León, Mariana de, <i>la Mallorquina</i>		1694	1704	1705
León, Urbana de		1622	1628	
Leonarda, Antonia		1657	1657	
Leonarda (de Leonardo), Francisca		1627	1627	
Leonor María				
Leonor María		1619	1621	
Leonor María		1657	1658	1658
Lerma, Isabel de		1605	1605	
Linares, María de		1631*	1631	(¿?) 1699
Liñán, Manuela (de)		1682	1706	
Liñán, Teresa, <i>la Catalana</i>		1682	1682	1718
Lizana, Juana de		1631*	1631	
Loaisa, Petronila de		c. 1614	1619	
Lobaco (Frutos), Josefa (de)		c. 1632	1646	c. 1657
Lobillo (Pérez), María, (Ana)		1632*	1632	
López Ferrer, María		(¿?) 1619	1634	
López, Ana María		1657	1657	
López, Beatriz		1632*	1668	
López, Damiana		1632*	1671	1690
López (Chesa), Lucrecia		1675	1679	
López (de) (Sustaete), Francisca		1632*	1673	1673
López, Francisca				
López, Francisca		1595	1595	
López, Francisca		1592	1594	
(López), Francisca (María), <i>Guantes de ámbar</i>		(¿?) 1652	1687	
López, Francisca, <i>la Roja</i>		1632*	1632	1658
López (Sustaete), Luisa (Antonia)		1632*	1680	1699
(López, Cabrales), María (Bernarda)		1693	1705	
López, Isabel		1632*	(¿?) 1667	(¿?) 1667
López, Jerónima		1632*	1632	
López (Sustaete), Josefa		1632*	1679	1690
López, Josefa, <i>la Hermosa, Pepa la Hermosa</i>				
López, Magdalena, <i>la Camacha</i>		1659	1685	
López (Sustaete), Manuela		1632*	1632	
López, María (Manuela)		1632*	1635	c. 1653
López (Sustaete), María (Mari)		1632*	1650	1651

López, María (Mari)		1661	1663	
López (Sustaete) (López de Varela, López y de Ortégón), Micaela	c. 1602	1619	1635	1638
López, Micaela		1632*	1632	
López, Pabla		1687	c. 1688	
López (del Corral), Paula (Paula María)		1669	1692	1698
López, Vicenta		1626	1639	1639
Lorenzo, Dorotea		1624	1624	
Losa, María de				c. 1653
Lovalle, Luise (¿Luisa?) de		1628	1628	
Lozano, Polonia		1653*	1656	
Luciana, <i>la Patata</i>		1660	(¿?) 1662	
Lucrecia Tomasa		1629	1629	
(Lugo, de), Petronila Antonia		1678	1678	
Luisa		1635	1635	
Luisa		c. 1625	c. 1625	
Luisa Ambrosia		1638	1640	
Luisa Josefa		1667	1667	
Luisa María		c. 1654	c. 1654	
Luján, Micaela (de), <i>Camila Lucinda, Lucinda, Lucinda Serrana</i>	c. 1571	1594	1603	
Luna, Damiana de		1635	1635	
Luque, Laureana de		1635	1635	
Macarro, Manuela				1668
Madera, Feliciano		1631*	1631	
Madrid, Mariana de la		1641	1641	
Magdalena		1620	1620	
Maldonado, Ana		1619	1619	
Maldonado, Isabel				(¿?) c. 1666
Maldonado, María				c. 1669
Manrique, Juana		1595	1595	
Manso (Torrada), Francisca (de)		1632*	1651	
Manuela		c. 1657	c. 1657	
Manuela María		1689	1703	
Marcos, Josefa		1677	1677	
Margarita				
Margarita		c. 1631	c. 1631	
Margarita		1590	1590	
Margarita, <i>la Portuguesa</i>				
María Ana de los Ángeles		1653*	1653	

María Antonia		1691	1694	
María Bernarda		1642	1642	
María Bernarda (Bernarda María)		1693	1712	
María de Jesús		1634*	1634	
María de Jesús		1656	1656	
María de Jesús		c. 1625	c. 1625	
María de la Candelaria		(¿?) 1619	1620	
María de la Encarnación		1638	1638	
María de la O		1628	1644	
María de la O		1597	(¿?) 1616	
María de la O		1579	1587	
María de los Ángeles		1653*	1653	
María de los Ángeles		1602	1621	
María de los Ángeles		1611	1622	1624
María de los Ángeles		1610	1621	
María de los Ángeles		1621	(¿?) 1635	
María de los Ángeles		1637	1637	
María Gabriela		1607	1614	
María Jacinta, <i>la Bolichera</i>		1657	1669	
María Jerónima (Jerónima María)		1629	1644	
María Laura (María Teresa)		1671	1682	1682
María Luisa		1694	1694	1699
María Magdalena		1641	1641	
María Manuela		1633	1634	1644
María Margarita		1633	1633	
María Polonia (Polonia María, Polonia)		1641	1660	
María Rufina				
María Teresa		(¿?) c. 1650	(¿?) c. 1650	
María Teresa				
María, <i>la Peregrina</i>		1686	1686	
María, <i>la Portuguesa</i>		1635	1635	
Mariana				
Mariana		1620	1620	
Mariana (María Ana)		1632*	1632	1632
Mariana Jacinta		1619	1619	
Marongo, Margarita				1658
Martín, Jerónima		(¿?) 1607	1610	
(Martínez de los Ríos), María Laurencia		1631*	1631	
Martínez, Ana				
Martínez, Ana		1621	1621	

Martínez, Ángela		1656	1656	
Martínez, Ángela		1656	1675	1689
(Martínez), Bernarda María (María Bernarda)		1654	1681	
Martínez, Elena		1642	1642	
Martínez, Engracia		1632	1632	
Martínez, Josefa		1670	1670	
Martínez, Josefa				
Martínez, Juana		1670	1670	
Martínez, Juana		1656*	1656	
Martínez, Juana		(¿?) 1643	1651	
Martínez, Lucía		(¿?) 1614		1653
Martínez, Marcela		1618	1632	
Martínez, María		1631*	1631	
Martínez, Mariana		1603	1604	
Martínez, Rufina				
Masquesa, Josefa				1651
Mata, Ana María de la		1631*	1633	
Mata, Inés de		1634*	1634	
Mateo, Juana		1671	1671	
Mazana (Manzana), Josefa (Antonia)		1639	1645	
Mazana (Mazano), (Manuela, Antonia)	c. 1645	1659	1679	
Mazana (y de Prado), Manuela (de)		(¿?) 1634	1657	1668
Medina, Blanca de		1694	1694	
Medina (Tenorio), Francisca		1677	1703	
Medina, Jacinta de		1645	1645	
Medina, Jerónima de		1635	1635	
Medina, Josefa (de)		1659	1669	(¿?) 1670
Medina, María (de)		1612	1612	
Medina (Gómez), María de				1679
Medina, María de		1669	1701	
Medina, María de		1618	1631	(¿?) 1679
Medina, María de		1638	1638	
Medina, Paula de		1672	1676	
Mejía, Isabel		1673	1673	
Mejía, Luciana (Lucía Ana)		1644	1658	
Mencía, Josefa		1677	1677	
Mencos, Ana María de		c. 1630	1634	1634
Méndeza, Isabel		1660	1660	
Mendoza, Antonia de		1677	1677	1679

(Mendoza), Isabel (María) (de), <i>la Isabelina, la Isabelona</i>	1679	1694	1699
Mendoza, Juana de	1631*	1631	
Mérida, María de	1611	1624	
Mesa, María (de la)	c. 1656	1674	
Mesa, Petronila de	1631*	1631	
Micaela	(¿?) 1624	(¿?) 1624	
Micaela Ángela	1588	1588	
Millán, Isabel (de)	1639	1646	
Mirabete, Mariana de	1619	1619	
Miranda, Beatriz de	1631*	1645	
Miranda, Juana de, <i>la Comadre de Logroño</i>	(¿?) 1632*	1664	
Modinilla, Antonia de	1632*	1632	
Molina, Ana de	1632*	1632	
Molina, Catalina de	1660	1660	
Molina, Juana de	1694	1694	
Moncada, Serafina (Isabel) de	1597	1609	
Monroy, Francisca (Antonia) (de), <i>la Guacamaya</i>	1668	1687	
Monroy, María de	1609	1609	
Monsalve (Monsalves), Catalina de	1620	1626	
Montemayor, María de	1614	(¿?) 1651	
Montenegro, Ana María de	1654	1664	1668
Montes, María de	1636	1636	
Montesinos, María de	1603	(¿?) c. 1625	
Montoya, Jerónima de	1614	1614	
Mora (Martínez), Mariana de	1629	1636	
Morales y Montero, María de	1633*	1633	
Morales, Ana de	1695	1695	
Morales, Ana de	1594	1594	
Morales, Eugenia de	1648	1648	
Morales, Florencia de			
(Morales), Francisca (María) (de)	c. 1634	1642	
Morales, Ignacia Antonia de, <i>la Guinda</i>	1684	1685	1702
Morales, Ignacia Petronila de	1678	1678	
Morales, Isabel de	1613	1613	
Morales, Jacinta (María) de	(¿?) 1632	1652	c. 1668
Morales, Jerónima (de)	1634	1635	
Morales, Josefa (de)	1671	1682	1684
Morales, Leonor de	1696	1714	
Morales, Manuela	1652	1652	

Morales, María de		1632*	1641	
Morales, María de		1609	1620	
Morales, María de		1623	1633	(¿?) 1667
Morante y Argüello (Arguello), Francisca (de)				1670
Moreno (Morena), Catalina		1625	1632	
Morote (Moscoso), María (de)		1635	(¿?) 1644	
Mosquera, Agustina (de)		1693	1712	
Mosquera, Luisa de		1678	1680	
Mosquera, Manuela				1676
Moya, Ana de		1614	(¿?) 1628	
Mudarra, Vicenta		1620	1620	
Muñatones, Casilda de		1615	1615	
Muñoz, Ana		1593 (¿?)	c. 1616	
Muñoz, Ana		1643	1643	
Muñoz, Catalina		1614	1614	
Muñoz, Francisca		1615	1640	
Muñoz, Isabel		1615	1619	
Muñoz, Jacinta		1625	1625	
Muñoz, Jerónima		1643	1674	
Muñoz, Leonor		(¿?) 1596	1600	
Muñoz, Sebastiana		1638	1642	
Narváez, Francisca (María) (de), <i>la Napolitana</i>		1621	1644	
Narváez, Mariana		1677	1677	
Navala, María		1615	1615	
Navarrete, María de	1665	1686	1701	1718
Navarro, Catalina		1660	1660	1685
Navarro, Juana		1672	1681	(¿?) 1684
Navarro, Juana, <i>Juanilla la de Talavera</i>		1697	1705	
Navarro, Lucrecia				
Navarro, María		1633*	1633	
Navarro, María		1670	1680	1684
Navarro, María (Manuela)		1684	1701	1707
Navarro, Rafaela		1690	1690	
Navas, Casilda de		1678	1678	
Navas, María (de)	c. 1666	1679	1720	1721
<i>Negrilla, la</i>		1641	1641	
Neira, María de		1620	1621	
Nicolás (San Nicolás, Nicolás y de la Rosa, de la Rosa), Catalina (de)		c. 1634	1645	c. 1660
Nieto (Necti, de Valderrama Nieto), Josefa (María)		1631*	1648	(¿?) 1653

Nieto, Josefa		1664	1666	c. 1666-68
Nieto, Josefa		1643	1655	Nieto, Josefa
Nieto, Josefa		1677	1681	
Novena, María de la		1632*	1632	
Núñez, Dorotea		1656*	1661	
Núñez, Francisca		1632	1632	
Núñez (Guerra), María		1633*	1633	
Nutada, Beatriz de		1635	1635	
Obregón, María de		1653	1667	c. 1667
Ochoa (Gasque), Salvadora		1610	1613	
Ojeda, Felipa María de		1650	1650	
Ojeda, María Valba		1635	1635	
Oliva, Josefa		1682	1682	
Olivares (Avendaño), Mariana (María Ana) de		1623	(¿?) 1633	1682
Olmedo, Jerónima de		1658	1659	
Olmedo, Jerónima de	c. 1625	1631*	(¿?) 1687	1705
Olmedo, Juana de		1691	1712	1717
Olmedo, Juana de		1631*	1660	
Olmedo, María de		1631*	(¿?) 1662	c. 1669
Olmedo, María de		1654	1659	
Olmedo, Paula de		1685	1712	
Olmos, María de		1637	1642	
Omeño (y de Olmedo) (de Olmedo, Tufiño, Ofiño), Jerónima de		(¿?) c. 1614	1657	c. 1661
Ondarro, Juana María (Juana, María) (de), <i>la Tabaquera</i>		1685	1717	
Ordás (Ordaz), Antonia (Francisca) de		1668	1668	1678
Ordóñez, Catalina		1628	1628	
Ordóñez, Petronila		1625	1625	
Oro, Ana de		1628	1647	
Orozco, Petronila		1672	1672	
Ortega, Antonia de				
Ortega (Cárdenas), Luisa de		1634*	1636	
Ortiz de Gracia, Francisca		1606	1606	
Ortiz, Ana		(¿?) 1587	(¿?) 1595	c. 1596
Ortiz, Ana		1670	1672	
Ortiz, Ana María				1669
Ortiz, Ángela, <i>Lúa</i>		1689	1692	
Ortiz, Bernarda		c. 1653	c. 1653	
Ortiz, Francisca		1604	(¿?) 1607	
Ortiz, Isabel		1641	1641	

Ortiz (de Ribera), Leonor		1641	1665	
Ortiz (y de León), Mariana (Ana María, de)		1582	(¿?) 1604	c. 1604-12
Ortiz (de Ribera), Micaela (Ana Micaela)		1641	1658	(¿?) 1669
Osorio, Catalina (de)		1621	1632	(¿?) 1633
Osorio, Eugenia		1613	1646	
Osorio, Jacinta de		1632*	1632	
Osorio, Jacinta de				
Osorio, Josefa (María) (de)		1671	1673	
Osorio, Mariana		(¿?) 1588	1607	
Osorio, Micaela		1661	1661	
Osuna, Juana		1632*	1632	
Oviedo, Magdalena de		1610	1614	
Pacheco, Ángela		1689	1689	1716
Pacheco, Francisca		1683	1683	
Pacheco, Isabel María		1673	1673	
Pacheco, María (Teresa)		1689	1699	
Padilla, Catalina de		1635	1642	
Padilla, Francisca de		1645	1645	
Páez (de Sotomayor), Mariana		(¿?) c. 1587	(¿?) c. 1590	c. 1590
Pagarito, Francisca				
Palacios, Ana (de)		(¿?) 1607	1621	
Palacios, Catalina de		1659	1659	
Palacios, María de				1676
Palacios, María de		1593	1596	
Palma, Ángela de		1638	1638	
Palma, Beatriz de		1606	1606	
Pampanón (Campanón), Francisca		1686	1701	1703
Pampanón, Luisa				1684
Pan y Agua, Paula de		c. 1651	c. 1651	
Paniagua (Pan y Agua), María		1623	1623	1658
Pantoja, Agustina (de)		1642	1645	
<i>Papirulico</i>				1608
Paredes (Tudón de Paredes), Catalina de		1636	1636	
Parra, Manuela (de la)		1669	1717	
Pascual, Sabina		1680	1719	
Paula				
Pavía, Josefa (de)		1655	1660	
Pavía, Juana				c. 1668
Pavía, Margarita				
Paz, Alfonsa de la		1603	1603	

Paz, Ana de la		1654	1662	c. 1689
Paz, Antonia de la		1593	1595	
Paz, María de (la)		1611	1611	
Paz, María de la		1646	1664	(¿?) 1680
Paz, Sebastiana de la		1619	1619	
Paz, Úrsula de la		1609	1609	
Peña, Ana María de la		1605	1624	c. 1634
Peña (Román), Catalina (Antonia) (de)		1642	1656	
Peña, Catalina de la		1614	1614	
Peña, María Antonia de la				
Peña, María de la		1613	1614	
Peña, María de la		1600	1600	
Peñarroja, Margarita de		1671	1677	
Peralta (y Escobedo), Ana María (Mariana) de, <i>la Bezona</i>	c. 1599	1615	1644	1679
Peralta, Catalina de		(¿?) 1603	(¿) 1628	
Peregrín, Isabel		1632*	(¿?) 1634	1637
Pereira, Beatriz		1632	1632	
Pereira, Manuela		1692	1692	
Peres, Juana		1661	1662	
Pérez, Damiana		1613	1659	1668
Pérez, Francisca Paula		1639	1641	
Pérez, Isabel		(¿?) c. 1636	(¿?) c. 1636	
Pérez, Luisa		c. 1683	c. 1683	
Pérez, María		1631*	1631	
Pérez, María		1593	1593	
Pérez, María (Francisca)				c. 1665
Pérez, Polonia		c. 1610	c. 1612	c. 1620
Pérez, Teresa		1644	1644	
Pimentel (Pimentela), María		1638	1643	1643
Pinelo (de Hita, de Rodríguez), Margarita (Juana)		1631*	1634	
Pinilla, María		(¿?) c. 1650	(¿?) c. 1650	
Pinto, Luisa (Manuela) (de)		1647	1678	1681
Pinto, María de				1665
Piñola (de Alcalá), Isabel (Ana) (de)		1647	1655	
Polinarda, Paula, <i>la Peregrina</i>				
Pomar, Josefa (de)		1636	1636	
Ponce, Ana				1633
(Porcel, y de Salazar), Juana Bernabela, <i>la Bernabela</i>		1630	1641	1643
Pozo, Antonia del, <i>la Patata</i>		1656	1672	c. 1677

Prado, Ángela de		1637	1637	
Prado, Eulalia (de)		1693	1703	1711
Prado, Inés de		1642	1642	
Prado, Manuela de		1645	1645	
Prado, María de	1627	1632*	1665	1668
Prado, Mariana de		1691	1703	1709
Puelles, Ana (de)		1641	1660	
Puñal, Juana		1681	1681	
Quesada, Ana de		1692	1692	
Quesada, Beatriz Antonia de		1667	1667	
Quesada, Catalina de		1631*	1631	c. 1632
Quesada, Isabel de		1645	1652	
Quesada, María de		1634	1645	
Quiñones, Hipólita (María de)		1669	1686	
Quiñones (Núñez Vela), María (de), ¿la Condesica?	c. 1618	1633	1672	
Quiñones, María de, <i>la Mala</i>	(¿?) c. 1586			1676
Quirante (la Bella), Jerónima		1671	1675	1720
Quirantes, Jerónima		1635	1635	
Ramírez (Jiménez), Agustina		1641	1643	
Ramírez, Bernarda, <i>la Napolitana</i>	c. 1615-16	1629	1662	1662
Ramírez, Catalina		1673	1692	
Ramírez, Francisca, <i>la Virgen de Palo</i>		(¿?) 1676	1687	1690
Ramírez, Jerónima, <i>la Udrina</i> (¿la Odrina?)		1678	1683	1691
Ramírez, Josefa		1670	1670	
Ramírez, María		1631*	(¿?) c. 1655	1665
Reina, Eufrasia María (Ufrasia) (de) (la), (Hernández, Catalina)		1676	1696	
Reinoso (Pérez), Cecilia (de)		1642	1644	
Reinoso, Isabel	1637	1644	1644	
Reinoso, Jerónima de		1610	1610	
Reinoso, Luisa de		1632*	1633	
Reinoso, Luisa de		1614	1614	
Reinoso, Luisa de		(¿?) 1641	(¿?) 1641	
Reinoso, Manuela		1653	1656	
Reinoso, María de		1656	1656	
Reinoso, María (de) Jesús		1611	1624	
Reyes, Jerónima de los		1588	1588	
Reyes, Juana de los		1652*	1664	
Reyes, María de los		1664	1673	c. 1674
Reyes, María de los		1671	1671	

Reyes, Mariana (María Ana) de los (Ladrón de Guevara, Mariana), <i>la Carbonera</i>		(¿?) 1627	1643	
Riaza, Alfonsa de		1640	1640	
Ribera, Ana (María) de		1659	1665	
Ribera, Antonia de		c. 1632	c. 1635	
Ribera, Isabel María		1655	1655	
Ribera (Bravo, Rayos, Raya, Borja), Luisa (de), <i>¿la Música?</i>		1625	1660	1668
Ribera, Magdalena de		1639	1639	
Ribera, María (Ana) de		(¿?) 1611	(¿?) 1648	
Ribera, María de		1636	1636	
(Ribera), Mariana (de)		1632*	1640	
Rija, Leonor		1590	1590	
Río, Jerónima del (Avella, Jerónima)		1680	1702	(¿?) c. 1721
Ríos, Francisca de los		1602	1602	
Ríos, Mariana de los		1617	1617	
Ríos, Micaela de (los)		1617	(¿?) 1631	
Ripol (Ripoll), Esperanza (María), <i>Chicharra</i>		1642	1673	
Riquelme, María (de)	c. 1601	1627	1633	1634
Rizo, Antonia (Isabel)		1649	1653	
Robles, Ana de		(¿?) 1635	1639	
Robles, Eugenia de		1661	1661	
Robles, Inés de		(¿?) 1637	1638	
Robles, Josefa de		1648	(¿?) 1658	
Robles, Josefa de (Josefa Laura)				
Robles, Juana de		1694	1700	
Robles, Luisa (de)		1613	1636	
Robles, Manuela de		1680	1680	
Robles, María de		1644	1660	
Robles, María de, <i>la Pastora</i>		(¿?) 1633	(¿?) 1643	
Robles, Teresa de	c. 1650	1663	1717	
Robles, Úrsula de		1641	1648	
Roca Paula		1584	1584	
Rodríguez, Antolina		(¿?) 1598	1600	
Rodríguez, Francisca (Antonia)		1667	1677	1682
Rodríguez, Isabel		(¿?) 1613	1614	
Rodríguez, Isabel		1645	1645	
Rodríguez, Isabel		1600	1603	
Rodríguez, Isabel		1584	1584	
Rodríguez (de Burgos), Jerónima		1613	1615	
Rodríguez, Jerónima		1620	1634	

Rodríguez, Jerónima		1639	(¿?) 1640	
Rodríguez, la				
Rodríguez, María				
Rodríguez, María		1627	(¿?) 1631	
Rodríguez, Mariana		1602	1605	
Rodríguez, Mariana (María Ana)		1608	1632	
Rodríguez, Mariquita	c. 1615	c. 1628	c. 1628	
Rodríguez, Teresa		1692	1692	
Rodríguez, Úrsula		1645	1645	
Rogel (Dido), Ángela, <i>la Dido</i>		1626	1651	1653
Rojas (Arora), Ana (Antonia) de		1680	1683	1710
Rojas, Ana María (de)		1642	1657	
Rojas, Manuela de				c. 1667
Rojas (y de Heredia), María de		1603	1610	
Rojas, María de		1631*	(¿?) 1641	1669
Rojas, Paula María (María Paula) de		1677	1713	
Rojo, María		1655*	1674	1700
Roldán, Juana		1681	1688	1707
Román, Alfonsa		1683	1683	
Román, Isabel		c. 1625	c. 1625	
Román, Josefa		1625	1652	c. 1652
Román, María, <i>Marimorena, la Asturiana, la Roma</i>		1624	1665	
Román, Teresa (Manuela)		1668	1668	
Romera, Paula, <i>la Romera</i>		1654	1654	1654
Romero (Romera, Sánchez), Ana (Juana)		1584	(¿?) 1603	
Romero, Luisa, <i>¿Romerilla?</i>		1631*	1671	
Romero, María		(¿?) 1655	(¿?) 1658	
Romero, Mariana, <i>¿Romerilla?</i>		1631*	1674	c. 1680-84
Rosa María		1688	1688	
Rosa María		c. 1691	c. 1691	
Rosa, Ana (de) la		1687	1695	
Rosa, Ana de la		1690	1714	1716
Rosa, Antonia (de) la		1687	1707	
Rosa, Antonia (de) la		1656	(¿?) 1670	1694
Rosa, Feliciano de (la)		1675	1696	
Rosa, Josefa (de) la		1691	1703	
Rosa, Josefa de la		1659	1660	
Rosa, Tomasa de la		1664	1667	
Ruano, Josefa		1687	1689	
Ruano, Margarita		1681	1701	1702

Rueda, Bernarda de		1665	(¿?) 1674	
Rueda, Catalina de		1640	(¿?) 1640	1680
Ruiz de Féliz, Antonia				1676
Ruiz, Hilaria, <i>la Escribana</i>		1635	1635	
Ruiz, Isabel		1626	1626	
Ruiz (de Palacios), María		1636	1636	
Ruiz, María		1629	1661	
Ruiz, María (Mariana)		1602	1602	
Ruiz, Rosolea				
Saavedra, Catalina		1688	1688	
Salado, Catalina				1658
Salamanca, Ángela (de), <i>la Papachina</i>		1691	1704	1720
Salamanca, María de		1696	1696	
Salas, Ana de		1635	1648	
Salas, Ángela de				
Salas (Medina), Catalina de		(¿?) c. 1628	1631	(¿?) 1653
Salas, Juana (de), <i>la Cornetilla</i>		1662	1673	
Salas, María (de)		1649	1658	
Salazar, Andrea (María) (de)		1671	1696	1697
Salazar (Vivas, Vivas Salazar), Catalina (de)		1643	(¿?) 1658	1658
Salazar, Josefa de		1672	1703	1709
Salazar, Josefa de, <i>la Polla</i>		1633*	1657	c. 1658
Salazar, Josefa de, <i>Pingorrongo</i>		(¿?) 1676	1686	
Salazar, Juana de		1643	1643	
Salazar, Juana de		1588	1588	
Salazar, María de		1633*	1654	
Salazar, María de		1674	1674	
Salazar (Vergara), Paula (de)		1633*	1656	
Salcedo, Ana María de		1655	1655	
Salcedo, María		1594	1602	
Salcedo, Jerónima (de)		1594	1604 (¿?)	1605
Salcedo (Olea), Lucía (de), <i>la Loca de Nápoles, la Loca</i>		(¿?) 1606	(¿?) 1617	
Salgado, María		1645	1645	
Salgado, Mariana		1632*	1632	
Salinas (de la Calle), Magdalena de		1653*	1653	1653
Salinas, María de		1661	1667	1682
Salvador, María		1636	1641	
Salvadora (Salvador), Paula (de)		1602	1618	
Salvadora, Josefa		1689	1700	
San Clemente, Teresa de		1670	1670	

San Juan, Antonia de		1699	1703	
San Miguel, Francisca de		1615	(¿?) 1624	c. 1630
San Miguel, Gertrudis de				
San Miguel, Josefa de		1664*	1689	
San Pedro, María de		1631	1642	
San Román, Josefa de		1679	1695	1700
San Roque, María de		1612	1612	
(Sánchez) (de) (la) Estrella (Estrellas), Josefa (Catalina), <i>la Naipera</i>		1675	1694	1703
Sánchez de Vargas, Francisca		1633	1645	
Sánchez de Vargas, Luisa		1639	1656	
Sánchez de Vargas, María		1636	1654	
Sánchez, Catalina		1650	1655	
(Sánchez), Catalina (Francisca, Antonia), <i>la Mellada, la Viuda, la Catuja</i>		1688	1708	1714
Sánchez, Gracia		1614	1619	
Sánchez (González), Inés		1613	1613	
Sánchez, Jerónima		1609	1636	
Sánchez, Josefa		1632*	1632	
Sánchez, María (Mari)		1602	1609	
Sánchez, Mariana		1640	1660	
Sandoval, Ana de		1623	1637	
Sandoval, Jerónima (de), <i>la Sandovala</i>		1668	1704	
Sandoval, Josefa de		1691	1691	
Santa Cruz, Felipa de		1610	1610	
Santa María, Bernarda de		1664	1664	
Santa, Ana María		1676	1676	
Santander, Antonia de		1635	1635	
Santi, Lucrecia de		1602	1602	
Santiago (Valenciano), Antonia (Águeda) (de)		1635	(¿?) 1676	
Santiago, Antonia de		1652	(¿?) 1676	
Santiago, Antonia de		1650	1651	
Santiago, Antonia de, <i>la Bailarina</i>				
Santiago, María de		1651	1652	
Santos, Bernabela de los		1644	1644	
Santos, Isabel de				1658
Santos, María (de) (los)		1641	1660	
Santos, María (Mari) (de los)		1655	1681	1691
Santos, María de los		1677	1677	

Sarmiento (de Monzón, Monzó), Ana María	1579	(¿?) 1598	
Sarmiento, Josefa María			1678
Sarmiento, Rosolea	1677	1679	
(Sevillano, Galindo), Antonia Manuela (de)	1653*	1691	1691
(Soto, León), María Antonia (de)	1687	1705	
(Suárez), Feliciano María	1688	1692	
Sayas, Jumara de	1620	1630	
Sedeño (de Saavedra y Aguiar), Ana	(¿?) 1632	(¿?) 1635	
Sedeño, Josefa			
Segura (y) (Peregrín), María (de)	1632*	1665	
Segura, Gregoria			
Segura, Juana de	1611	1623	
Segura, Juana de	1605	1605	
Serafina	c.1636	c. 1636	
Serafina Manuela	1682	1696	
Serna, Josefa de la	1655	1658	
Serna, María de la	1652	1658	
Serón, Isabel	1606	1606	
Serrano, Ana	1641	1660	
Serrato, Ana María	1686	1686	
Serrato, Antonia, <i>la Turca</i>	1671	1683	
Sevillano, Lucía	1633	1639	
Sierra (Rojas, Robles), Dorotea (de)	(¿?) 1632*	1654	
Sierra (Ribera), Dorotea (de)	(¿?) 1617	1636	c. 1639
Sierra (Vareaz, Baraiz), Jerónima (de)	(¿?) c. 1616	(¿?) 1660	
(¿Sierra?), Luisa	1631	1631	
Sierra, Manuela de	1689	1701	c. 1704
Sigüenza y Paniagua, Luisa de	1673	1673	
Silva, Catalina de	1642	1643	
Silva, Isabel de			(¿?) c. 1673
Solís, Josefina María de (Josefa María)	1656	1665	
Sores, Francisca de	c. 1622	c. 1622	
Sotomayor, Isabel de	1631*	1632	
Suárez (Juárez), Dionisia	1619	1634	
Suárez, Juana María	1661	1661	
Suárez, Paula	1675	1675	
Talavera, Mariana de	1636	1637	

Tamayo, Isabel		1616	1616	
Tapia, Francisca de		1615	1615	
Tapia, María de	(¿?) 1643	1667	1669	
Tardía, María (Mari)		1617	1621	
Tavares (Taveras), María (de)		1634	1637	
Téllez (Ruiz), Catalina		1621	1623	
Teloy (Celo, Tela), Bernarda		1631*	1633	
Teresa María		1654	1654	
Testala, Catalina		1637	1637	
Toledo, Ángela de		1621	1623	
Toledo, Antonia de		1631*	1631	
Tomasa Josefa		1685	1695	c. 1695
Tordesillas, Francisca de		1693	1703	1714
Torrada, Ángela (Ángela María, María) (de)		1632*	1647	
Torre, Catalina de la		1637	1637	
Torres Laballe, María de		1644	1644	
(Torres), Ana (Teresa) (de)		1647	1660	
Torres, Ana de		1631*	1635	
Torres, Antonia de				
Torres, Beatriz de		1614	1614	
Torres, Catalina Eugenia (Clara) de		1604	c. 1611	
Torres, Francisca de		1620	1631	
Torres, Francisca de		1614	1614	
Torres, Isabel de, <i>la Granadina</i>		(¿?) 1588	1614	
Torres, Josefa de		1644	1644	
Torres, Leocadia de		1619	1619	
Torres, Manuela de				
Torres, Manuela de (María Manuela Rosa de Jesús)		1694	1712	
Torres, Margarita de				
Torres, María de		1632*	1632	1636
Torres, María de		1694	1694	1698
Torres, Marina de		(¿?) 1602	1614	
Torres, Teresa de		1665	1665	
Torres (Ayora), Úrsula de		1643	1668	
Torres (Ortiz), Úrsula de		1636	1660	1666
Triviño (Treviño), Manuela		1642	1660	
Troque, Ángela de, <i>la Pomblina</i>		1694	1694	
Tudanza, Josefa		1673	1674	
Ucedo, Águeda (de)		1692	1692	
Ulloa, Ana María (de)		1611	1632	
Ulloa, Antonia de		1659	1660	

Ulloa (y Sotomayor), Inés de		(¿?) 1626	1635	
Ursula María		1655	1655	
Vaca de Contreras, Damiana		1585	1585	
Vaca (de Mendi, Vacamendi), Josefa (Magdalena)		1603	1632	1653
Vaca, Luisa		1638	1638	
Vaca (de Morales, Medrano, Prado), Mariana	1608	1618	(¿?) 1671	1675
Vaca, Mariana		1579	1602	c. 1602-12
Vados, María de				
Valcázar (Valcácer), Catalina de		(¿?) 1598	1619	1633
Valcázar (Valcárcel), Jerónima (de)		1618	1631	
Valcázar (Astorga y Valcázar), María (de)		1633*	1643	
Valcázar, María de				1679
Valdés Toral, María de		1632*	1632	
Valdés, María (de)		1659	1680	1709
Valdés, María de		1632*	1632	
Valdés, María de		1638	1639	
Valdés, Rafaela (de)		1631*	(¿?) 1637	(¿?) 1641
Valdivia, Francisca María de		1637	1637	
Valencia, Francisca (de)		(¿?) 1653	1659	
Valenciana, María				1653
Valenzuela, María				
Valerio, Juana		1626	1626	
Valero, Jerónima				1643
Valle, María del		1648	1658	1658
(Vallejo), Francisca María		1631*	1631	
Vallejo, Juana (de)		1644	1647	
Vallejo (Álvarez), María		1659	1676	1702
Valmaseda (San Vicente), María de		1628	1642	
Vaquedano (de Garay), Polonia		1655	1687	
Vaquedano, Teresa		1648	1648	
(Vaquero), Ana Hipólita		(¿?) 1685	1709	
Varela, Beatriz (de)		1632*	(¿?) 1635	
Vargas, Alfonsa		1594	1594	
Vargas, Ana de		1686	1686	
Vargas, Jerónima de		1627	(¿?) 1659	1668
Vázquez (Díaz), Juana		1583	(¿?) 1603	
Vázquez (Abáez, Abázquez), María		1631*	1632	
Vázquez, Sebastiana		1614	1625	

Vázquez (Modorro), Teodora, <i>la Modorra</i>		1691	1698	1699
Vega, Agustina de		1593	1594	
Vega, Josefa de		1632*	(¿?) 1634	
Vega, Juana de (la)		1602	1609	
Vela (de Labaña), Ángela		1695	1705	
Velarde (Estrada), Gabriela		1689	1706	
Velasco, Ana de		1584	(¿?) 1589	c. 1589-1612
Velasco, Beatriz de		1632*	c. 1635	
Velasco, Gracia de		1642	1642	
Velasco, Isabel de	c. 1583	1608	1614	
Velasco, Jerónima de		1594	1594	
Velasco, Josefa (de)		1578	1592	
Velasco (y de Ochoa), Leonor (de)		1641	1644	
Velasco, Mariana		1595	1595	
Velasco (¿Avilés?), Mariana de		(¿?) 1604	1609	c. 1613
Velasco, Mariana de		1592	1594	
Velasco, Mariana de, <i>la Candada</i>		1618	(¿?) 1638	1649
(Velázquez), Bernarda Manuela (Bernarda), <i>la Grifona</i>		(¿?) 1639	1681	
Velázquez, María (de)		1631*	1631	
Vélez de Guevara (Gevaro, de Genaro), Francisca		1611	1615	
Vélez, Jacinta		1636	1636	
Vera, Agustina de		1631*	1631	
Vera (Vega), Antonia de		1614	1617	
Vera, Marina (María, Mariana, María Ana) de		1630	(¿?) 1648	
Verda, Juana		1641	1641	
Verdugo, Dorotea				1670
Verdugo, Francisca		c. 1642	1663	1670
Vergara, Leocadia (de)		1632*	1632	
Vergara, María de				
Victoria (Vitoria), Antonia		(¿?) 1632*	c. 1638	
Vilches, Saturia de				
Villaflor, Juana de				
Villalba, Isabel de		1639	1642	
Villalba, Juana de		(¿?) 1587	(¿?) 1632	
Villar, Teresa de		1664	1664	
Villarreal, Josefa		1673	1673	
Villarreal, Bernarda		1622	1627	
Villaseca, Catalina (de)				1676
Villavicencio, Ángela de		1695	1695	

Villavicencio (Villavicecio), María de, <i>la Chamberga</i>		1689	1717	
Villegas, Ana de	c. 1603			
Villegas (y Ramos), Eugenia de		1606	1615	c. 1615-39
Villegas, María de	c. 1611			
Vitoria (Victoria, Álvarez), Isabel (de)		1627	1640	1642
Vitoria (Victoria), María de		1624	1640	
Vivas (Rentería), Ana (Ana María, María Ana) (de)		(¿?) c. 1617	1642	
Vivas, Isabel (de)		1651	1671	
Vivas, María (de)		1631*	1642	
Vivelo, Jerónima				1679
Yáñez, Luisa				1662
Zabala, Manuela (de)		1673	1702	
Zabala, María (de)		1657	(¿?) 1682	1682
Zaldo, Ana de		1586	1586	
Zapata, Andrea		1638	1638	
Zapata, Isabel		1653	1653	
Zayas, Ana de		1692	1692	
Zayas, Inés de		1627	1627	
Zayas, Jerónima de		1631	1631	
Zuazo, Margarita (de)		1669	1681	
Zúñiga (Fernández), Catalina de		1643	1643	1647

APÉNDICE

LAS CASOS DE ACTRICES DUDOSAS*

Aguado, Catalina (G, 478, 570)
Alcaraz, Ana María de (SR, 114)
Ana María (LL1, 170)
Angulo, Isabel de (RoV, 280)
Antonia de los Ángeles (SR, 108)
Arce, Leonor de (RoV, 281)
Aza, María de (GCh, 359-60)
Azores y Ávila, Catalina de (R, 429)
Beatriz (SAGG, 498)
Belorado, Ángela de (SR, 108)
(Borja Bravo), Luisa de (CM1, 158 n. 2)
Chaves (Porres), Mariana (María) de (LM, 103)
Collazo (Collazos), Isabel (de) (MaM, 566)
Contreras, Catalina de (RoV, 296)
Cruz, María de la (G, 570)
Cuevas, Isabel de (SV5, 69)
Díaz, Francisca (F, IV, 253)
Díez, Isabel (F, XXXVI, 336)
Estefanía (R, 468)
Fernández, María (SV4, 243)
Fernández, María (SV4, 243)
Flores, Catalina de (CM1, 262 n. 3; Su, 18)
Francisca Antonia (GA, 136)
Garcés, Luisa (CV, 26)
García, Catalina (FM, 83-84)
Garzón, Manuela (G, 413)
Gijona, la (SV5, 34-35)
Gómez, Magdalena (SAGG, 498; PP, I, 32, 33-34)

* Se incluye en el presente Apéndice un listado de mujeres que aunque en algunas fuentes aparecen citadas como actrices, por diferentes motivos, tras analizar cada caso, no podemos corroborar con total seguridad su pertenencia al oficio. Señalamos al lado de cada una de ellas la fuente, o algunas de las fuentes, que las daban como actrices y que nos han planteado las dudas.

González, Isabel (RoV, 321)
Gutiérrez, Mariana (PP, II, 41)
Isabel Antonia (G, 238)
Jerónima (F, XVII, 53, 55)
Jiménez, María (G, 187)
Jordiet, Beatriz (M1, 93)
Juliana Antonia (R, 471, 500; PP, I, 180)
Ladrón de Guevara, Ana (R, 501)
Lejandre, Josefa (RA, 49-50)
Leonisia (RoV, 332)
López, Manuela (G, 540)
Maldonado, Melchora (R, 515)
Mancarea, Antonia (R, 516)
Margarita Antonia (SV5, 351)
María (Mariquita) (RV, I, 194, ss., RV, II, 66)
Martínez, Luisa (PP, I, 355-56)
Martínez, María (FM, 106)
Martínez, María (PP, I, 183)
Melo, María de (FM, 114)
Mendi, María de (R, 523)
Mesa (y Cuellar, Cuellar, de Mesa), Petronila (de) (RoV, 300, 380)
Micaela (F, I, 60)
Morales, Antonia (de) (LM, 20)
Morales, Luisa de (G, 414)
Morales, María de (FM, 45)
Muda, Bernarda de (Rov, 324)
Navas, Ana de (G, 135)
Osorio, Magdalena (SAGG, 498)
Palacín, María (SaV, 322-23)
Pinelas, la (G, 83)
Prado, Juana de (GG3, 702)
Quesada, Isabel (PP, I, 287)
Quiñones, Margarita (de) (R, 564; MB, 704, 706)

Río, María del (R, 571)
Rodríguez, Catalina (RoV, 280, 359)
Romero, Luisa (R, 581-82)
Rojas, Melchora de (PP, I, 137, 111)
Rueda, Bernarda (RoV, 370-72, 287)
Rueda, Mariana de (R, 587)
Ruiz de Mendi, Alfonsa (R, 588)
Ruiz, Juana (R, 587-88)
Ruiz, Marina Margarita (R, 576)
Salazar, María de (R, 591)
Salcedo, Mariana de (SaA1, 285; LM, 36)
Sánchez, María (LL, 143)
Santiago, Francisca (LM, 103)
Santos, María de los (G, 539)
Soria, Gracia (G, 252)
Úrsula, *la Roma* (F, I, 60)
Vaca, Hipólita (R, 610)
Villarreal, Mariana (SaV, 292)

BIBLIOGRAFÍA*

A = Allen, J., “El autor de comedias: Gaspar de Porres”, en J. Ruano de la Haza y J. Allen, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia, 1994, pp. 174-82.

AB = Asenjo Barbieri, F., “Migajas de la historia”, partes I-IX, *Publicación quincenal ilustrada*, VI (1889), pp. 3-4; VII (1889), pp. 1-2; VIII (1889), p. 6; IX (1889), pp. 2-3; X (1889), pp. 2-4; XI (1889), pp.1-2; XIII (1889), pp. 6-7; XIV (1889), pp. 5-6; XVI (1889), pp. 4-5.

AC = Alonso Cortés, N., *El teatro en Valladolid*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1923.

AC1 = Alonso Cortés, N., “Un cómico hidalgo”, *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo, Homenaje a d. Miguel Artigas*, I (1931), pp. 62-67.

AC2 = Alonso Cortés, N., *Un pleito de Lope de Rueda. Nuevas noticias para su biografía*, Valladolid, Imprenta de Juan R. Hernando, 1903.

Acta de presentación de la Tesi di Laurea, Jerónima de Burgos: il mondo di un'attrice nella Spagna del Seicento, presentada por M. De Salvo y dirigida por el Dr. S. Arata, Università degli Studi “La Sapienza” di Roma, 9 de julio de 1999.

AgC = Agulló y Cobo, M., “Documentos sobre las fiestas del corpus en Madrid y sus pueblos”, *Segismundo*, 15-16 (1972), pp. 51-63.

AgC1 = Agulló y Cobo, M., “Documentos sobre el teatro español del Siglo de Oro”, *Segismundo*, 19-20 (1974), pp. 73-84.

AgC2 = Agulló y Cobo, M., “Primera entrega documental sobre teatro en Andalucía”, en AA. VV., *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las XII y XIII Jornadas de teatro del Siglo de Oro*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses-Diputación de Almería, 1996, pp. 39-45.

AgC3 = Agulló y Cobo, M., “100 documentos sobre teatro madrileño (1582-1824)”, en AA.VV., *El teatro en Madrid 1583-1925. Del corral del Príncipe al teatro de arte*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid-Delegación de Cultura, 1983, pp. 84-135.

AHPM = Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, nº 4425, ff. 186r-187r

AHPM = Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, nº 5340, ff. 831r-835r

AHPM = Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, nº 852, s. f.

Álvarez Santaló, L. C., “La Casa de Expósitos de Sevilla en el siglo XII”, *Cuadernos de Historia, Anexos de la Revista Hispania*, 7 (1977), pp. 491-532.

* Se incluye en el presente listado la bibliografía que ha orientado esta Tesis Doctoral. En él se ofrece también la correspondencia entre las referencias bibliográficas y las respectivas siglas que se les ha asignado a algunas de las fuentes utilizadas y por las que se ha citado en dicha Tesis.

Álvarez Santaló, L. C., *Marginación social y mentalidad en Andalucía Occidental: expósitos en Sevilla (1613-1910)*, Sevilla, La Junta de Andalucía, 1980.

AM = Alenda y Mira, J., *Solemnidades y fiestas públicas de España*, Madrid, 1903, 2 vols.

AM1 = Alenda y Mira, J., “Catálogo de autos sacramentales, historiales y alegóricos”, *Boletín de la Real Academia Española*, III (1916), pp. 226-39, 366-91, 576-90, 669-84; IV (1917), pp. 224-41, 350-76, 494-516, 643-63; V (1918), pp. 97-112, 214-22, 365-83, 492-505, 668-78; VI (1919), pp. 441-54, 755-73; VII (1920), pp. 496-512, 663-74; VIII (1921), pp. 94-108, 264-78; IX (1922), pp. 271-84, 387-403, 488-99, 666-82; X (1923), pp. 224-239.

Anderson, B. S., *Historia de las mujeres: una historia propia*, Barcelona, Crítica, 1991-1992.

AP = Aguilar Priego, R., “Verdadera patria del comediante Roque de Figueroa”, *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, XXVI, 72 (enero-junio 1955), pp. 115-20.

AP1 = Aguilar Priego, R., “Aportaciones documentales a las biografías de autores y comediantes que pasaron por la ciudad de Córdoba en los siglos XVI y XVII”, *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, 84 (1962), pp. 281-313.

Ar = Arata, S., “Una Loa de Lope de Vega y la estética de los mosqueteros”, en L. García Lorenzo y J. E. Varey (eds.), *Teatros y vida teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales*, London, Tamesis Books- Instituto de Estudios Zamoranos, 1991, pp. 327-36.

Ar1 = Arata, S., “Teatro y coleccionismo teatral a finales del siglo XVI (el conde de Gondomar y Lope de Vega)”, *Anuario Lope de Vega*, II (1996), pp. 7-23.

Ar2 = Arata, S., *Los manuscritos teatrales (siglos XVI y XVII) de la Biblioteca de Palacio*, Pisa, Giardini Editori, 1989.

Arata S. y Vaccari, D., “Manuscritos atípicos, papeles de actor y compañías en el siglo XVI”, *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, V (2002), pp. 25-68.

Arenas Lozano, V., “Juan Bautista de Villegas: un autor-actor del siglo XVII”, en *Líneas actuales de investigación literaria. Actas del I Congreso de la Asociación de Jóvenes Investigadores de la Literatura Hispánica (Valencia, 31 marzo-4 de abril de 2004)*, Valencia, Universitat de València, 2004, pp. 127-34.

Aretino, P., *Las seis jornadas. La Cortesana*, A. Giordano y C. Calvo (eds.), Madrid, Cátedra, 2000.

Ari = Ariño, F. de., *Sucesos de Sevilla de 1592 a 1604* (prólogo y apéndice por A. M. Fabié), Sevilla, Sociedad de Bibliófilos Andaluces, 1873.

Ariès, P., *El niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen*, (1960), Madrid, Taurus, 1987.

AsM = Astrana Marín, L., *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra con mil documentos hasta ahora inéditos*, Madrid, Instituto Editorial Reus, 1948-1958, 7 vols.

B = Baffi, M., “Un cómico dell'arte italiano in Ispagna: Alberto Naselli, detto Ganassa”, en F. Ramos Ortega (ed.). *Actas del Congreso Teoría y realidad en el teatro español del siglo XVII: la influencia italiana*, Roma, Instituto Español de Cultura, 1981, pp. 435-44.

Ba = Barrionuevo, J. de, *Avisos (1654-1658)*, A. Paz y Meliá (ed.). Madrid, Atlas, 1968-1969, 2 vols.

Badía Herrera, J., “Manuscritos teatrales de los Siglos de Oro: las copias de actores”, en *Líneas actuales de investigación literaria. Actas del I Congreso de la Asociación de Jóvenes Investigadores de la Literatura Hispánica (Valencia, 31 marzo-4 de abril de 2004)*, Valencia, Universitat de València, 2004, pp. 135-44.

Barbazza, M. C., “L'éducation féminine en Espagne au XVIe siècle: une analyse de quelques traités moraux”. *Actes du colloque de Tours (4-6 décembre de 1987), Ecole et Eglise en Espagne et en Amérique Latine, Aspects idéologiques et institutionnels*, Ciremia, Publications de l'Université de Tours, 1988, pp. 327-48.

Barbazza, M. C., “L'épouse chrétienne et les moralistes espagnoles des XVIe et XVIIe siècles”, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, t. XXIV, 1988, pp. 99-137.

Barrera y Leirado, C. A. de la, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*. Ed. facsímil, Madrid, Gredos, 1969.

Barrio Gozalo, M., *La sociedad en la España Moderna*, Madrid, Editorial Actas, 2001.

Barzagli, A., *Donne o cortigiane? La prostituzione a Venezia. Documenti di costume dal XVI al XVII secolo*, Verona, Bertani, 1980.

Bassanese, F. A., “Private Lives and Public Lies: Texts by Courtesans of the Italian Renaissance”, *Texas Studies in Literature and Language*, XXX, 3 (1988), pp. 295-319.

BD = Bolaños Donoso, P., “Nuevas aportaciones documentales sobre el histrionismo sevillano del siglo XVI”, en J. Canavaggio (ed.), *La comedia. Seminario Hispano- Francés organizado por la Casa de Velázquez (Madrid, Diciembre 1991-junio 1992)*, Madrid, Casa de Velázquez, 1995, pp. 131-44.

BD1 = Bolaños Donoso, P., “Los documentos notariales y el histrionismo sevillano: en torno a la última presencia de Diego Almonacid en el corral de Doña Elvira y los 'autores' que contrató”, en P. Ostos Salcedo y M. L. Pardo Rodríguez (eds.), *En torno a la documentación notarial y a la historia*, Sevilla, Ilustre Colegio Notarial de Sevilla, 1998, pp. 75-82.

BD2 = Bolaños Donoso, P., “Lorenzo Hurtado y el año dramático sevillano de 1640-1641”, *diablotexto*, 4-5 (1997-1998), pp. 43-60.

BD3 = Bolaños Donoso, P., “Pedro Saldaña, Diego de Vera y el Corral de 'Las Atarazanas' de Sevilla”, en H. Castellón, A. de la Granja y A. Serrano (eds.), *En torno al teatro del Siglo de Oro, Actas de las IX-X Jornadas de teatro del Siglo de Oro (Almería, 1995)*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses-Diputación de Almería, 1995, pp. 63-69.

Be = Bergman, H. E., *Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses. Con un catálogo biográfico de los actores citados en sus obras*, Madrid, Castalia, 1965.

Bel Bravo, M. A., *Mujeres españolas en la historia moderna*, Madrid, Silex, 2002.

Bennassar, B., *La España del Siglo de Oro*, (1983), Barcelona, Crítica, 1994.

Bennassar, B., *Los españoles: actitudes y mentalidad*, Barcelona, Argos, 1975.

Bennassar, B., “Problématique de la prostitution en Espagne à l’époque moderne”, en R. Carrasco (coord.), *La prostitution en Espagne de l’époque des Rois Catholiques à la IIe République*, Paris, Centre de Recherches sur l’Espagne Moderne, 1994, pp. 13-21.

Bianchi, S., (ed.), *Poetesse italiane del Cinquecento*, Milano, Mondadori, 2003.

Birriel Salcedo, M. M., (comp.), *Nuevas preguntas, nuevas miradas. Fuentes y documentación para la historia de las mujeres (siglos XIII-XVIII)*, Granada, Universidad de Granada, 1992.

Bolufer Peruga, M., “Actitudes ante el trabajo femenino en el siglo XVIII”, en M. D. Ramos Palomo y M. T. Vera Balanza (eds.), *El trabajo de las mujeres, pasado y presente. Actas del Congreso Internacional del seminario de estudios interdisciplinarios de la mujer*, Málaga, Servicio de Publicaciones-Diputación Provincial de Málaga, 1996, 4 vols., t. I, pp. 215-25.

Borderías, C., Carrasco, C., y Alemany, C., (comp.), *Las mujeres y el trabajo. Rupturas conceptuales*, Madrid, Economía Crítica, 1994.

Borsetto, L., “Narciso ed Eco. Figura e scrittura nella lirica femminile del Cinquecento: esemplificazioni ed appunti”, en M. Zancan (coord.), *Nel cerchio della luna. Figure di donna in alcuni testi del XVI secolo*, Venezia, Marsilio, 1983, pp. 171-233.

BR = Bolaños Donoso, P. y Reyes Peña, M. de los, “Presencia de comediantes españoles en el Patio de las Arcas de Lisboa (1640-1697)”, en J. Huerta Calvo, H. den Boer y F. Sierra Martínez (eds.), *El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II, Diálogos hispánicos de Ámsterdam*, Amsterdam, Rodopi, 1989, 3 vols, t. III, pp. 863-901.

Br = Bramon, D., “Del Principat estant: dos miracles, montserratins sobre el bandolerisme morisc valencià”, *Congrès Internacional 380é Aniversari de l'Expulsió dels moriscos (Sant Carles de la Rapit, 5-9 de diciembre de 1990)*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1994, pp. 253-58.

BR1 = Bolaños Donoso, P. y Reyes Peña, M. de los, “Presencia de comediantes en Lisboa (1580-1607)”, en M. L. Lobato (ed.), *Teatro del Siglo de Oro. Homenaje a Alberto Navarro González*, Kassel, Reichenberger, 1990, pp. 63-86.

BR2 = Bolaños Donoso, P. y Reyes Peña, M. de los, “El teatro español en Portugal (1580-1755). Estado de la cuestión”, *Dramaturgia e Espectáculo. I Congresso Luso-Espanhol de teatro (Coimbra, 23-26 de Setembro de 1987)*, Coimbra, Livraria Minerva, 1992, pp. 61-81.

BR3 = Bolaños Donoso, P. y Reyes Peña, M. de los, “Actores y compañías en la casa de comedias de Écija: un conflicto entre censores (1692)”, en A. de la Granja y J. A. Martínez Berbel (eds.), *Mira de Amescua en candelero. Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el teatro español del siglo XVII (Granada, 27-30 de octubre de 1994)*, Granada, Universidad de Granada, 1996, 2 vols. t. I., pp. 21-46.

BR4 = Bolaños Donoso, P. y Reyes Peña, M. de los, “Reconstrucción de la vida teatral de los pueblos de la provincia de Sevilla: el teatro en Carmona (siglos XVI-XVII)”, en L. García Lorenzo y J. E. Varey (eds.), *Teatros y vida teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales*, London, Tamesis Books-Instituto de Estudios Zamoranos, 1991, pp. 155-66.

Bravo Lozano, J., “Fuentes para el estudio del trabajo femenino en la Edad Moderna. El caso de Madrid a fines del s. XVII”, en M. J. Matilla y M. Ortega López (eds.), *El trabajo de las mujeres (siglos XVI-XIX). Actas de las VI Jornadas de Investigación*, Madrid, Universidad Autónoma, 1996, pp. 143-60.

Bravo-Villasante, C., *La mujer vestida de hombre en el teatro español*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1976.

Bru = Brunelli, B., “Comici alla corte estense (con documenti inediti)”, *Rivista Italiana del Teatro*, (1942), pp. 178-202.

Bu = Buezo, C., “Problemas que plantea la edición crítica del género mojiganga dramática”, en L. García Lorenzo y J. E. Varey (eds.), *Teatros y vida teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales*, London, Tamesis Books-Instituto de Estudios Zamoranos, 1991, pp. 237-44.

Buezo, C., “El niño en el teatro cómico breve del siglo XVII”, en I. Arellano, M. C. Pinillos, F. Serralta y M. Vitse (eds.), *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Toulouse, 1993)*, Navarra, Griso-Lemso, 1996, 3 vols., t. II, pp. 97-107.

Buezo, C., *La mojiganga dramática. De la fiesta al teatro. I, Estudio*, Kassel, Reichenberger, 1993.

Buezo, C., “La mujer vestida de hombre en el teatro del siglo VII: María de Navas, itinerario vital de una ‘autora’ aventurera”, en L. García Lorenzo (ed.), *Autoras y actrices en la historia del teatro español*, Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 2000, pp. 266-86.

Buezo, C., “Mujer y desgobierno en el teatro breve del siglo XVII: el legado de Juan Rana en Teresa de Robles, alcalde gracioso y ‘autora’ de comedias”, en A. Ruiz Sola (coord.), *Teatro y poder. VI y VII Jornadas del Teatro*, Burgos, Universidad de Burgos, 1998, pp. 107-19.

C = Canavaggio, J., “Sevilla y el teatro a fines del Siglo XVI: apostillas a un documento poco conocido”, en J. M. Ruano de la Haza (ed.), *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: ensayos dedicados a J. E. Varey*, Canada, Dovehouse, 1989, pp. 81-99.

C1 = Canavaggio, J., “Teatro y comediantes en el Siglo de Oro: algunos datos inéditos”, *Segismundo*, 23-24 (1976), pp. 27-51.

Ca = Carboneres, M., *Relación y explicación histórica de la solemne procesión del Corpus, que anualmente celebra la ciudad de Valencia*, Valencia, J. Domenech, 1873.

Caballero Fernández-Rufete, C., “La música en el teatro clásico”, en J. Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro español*, Madrid, Gredos, 2003, 2 vols., t. I, pp. 677-716.

Cacho, M. T., “Los moldes de Pygmalión (Sobre los tratados de educación femenina en el Siglo de Oro)”, en I. M. Zavala (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, Madrid, Anthropos, 1995, 2 vols., t. II, pp. 177-213.

Calvi, G., (coord.), *Barocco al femminile*, Roma-Bari, Laterza, 1992.

Canavaggio, J., “Los disfrazados de mujer en la comedia”, en *La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII. Actas del II Coloquio del Grupo de Estudios Sobre el Teatro Español (Toulouse, 16-17 Noviembre de 1978)*, Toulouse, Institut d’Estudes Hispaniques et Hispano-Americaines-Université de Toulouse-Le Mirail, 1979, pp. 133-47.

Canet Vallés, J. L., “El nacimiento de una nueva profesión. Los autores-representantes (1540-1560)”, *Edad de Oro*, XVI (1997), pp. 109-20.

Canosa, R. e Colonnello, I., *Storia della prostituzione in Italia dal Quattrocento alla fine del Settecento*, Roma, Sapere, 2000.

Capel Martínez, R. M. y Ortega López, M., “Textos para la historia de las mujeres en la Edad Moderna”, en A. M. Aguado (ed.), *Textos para la historia de las mujeres en España*, Madrid, Cátedra, 1994, pp. 223-317.

Capel Martínez, R. M., “La prostitución en España: notas para un estudio sociológico”, en R. M. Capel Martínez (coord.), *Mujer y sociedad en España (1700-1975)*, Madrid, Ministerio de Cultura. Instituto de la mujer, 1986, pp. 269-98.

Capel Martínez, R. M., “Los protocolos notariales en la historia de la mujer en la España del Antiguo Régimen”, en M. C. García-Nieto Paris (ed.), *Ordenamiento jurídico y realidad social de las mujeres (siglos XVI a XX). Actas de la IV Jornadas de Investigación Interdisciplinaria*, Madrid, Universidad Autónoma, 1986, pp. 169-79.

Carbonell Esteller, M., “Hecho y representación sobre la desvalorización del trabajo de las mujeres”, en V. Maquieira d’Angelo, G. Gómez-Ferrer Morant, M. Ortega López (eds.), *Mujeres y hombres en la formación del pensamiento occidental. Actas de las VII Jornadas de Investigación interdisciplinaria*, Madrid, Universidad Autónoma, 1989, 2 vols., t. II, pp. 157-71.

Carboneres, M., *Picaronas y alcahuetes o la Mancebía de Valencia. Apuntes para la historia de la prostitución desde principios del siglo XIV hasta poco antes de la abolición de los Fueros*, (1876), Valencia, Ed. Bonaire, 1978.

Casagrande di Villaviera, R., *Le cortigiane veneziane nel Cinquecento*, Milano, Longanesi, 1968.

Castillo Solórzano, A. de, *Las harpías en Madrid*, P. Jauralde Pou (ed.), Madrid, Castalia, 1985.

CaV = Canet Vallés, J. L., “Las comedias manuscritas anónimas o de posibles autores de comedias como fuente documental para la reconstrucción del hecho teatral en el período áureo”, en L. García Lorenzo y J. E. Varey (eds.), *Teatros y vida teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales*, London, Tamesis Books-Instituto de Estudios Zamoranos, 1991, pp. 273-83.

Cava López, M. G., *Infancia y sociedad en la Alta Extremadura durante el Antiguo Régimen*, Cáceres, Institución Cultural “El Brocense”, 2000.

CC = Claramonte, A. de, *Letanía moral*, Sevilla. Matías Clavijo, 1613 [Colofón: Sevilla, Matías Clavijo, año 1612]. Biblioteca Nacional de Madrid, Sign. R-7891, sin paginación.

CE = Caparrós Esperante, L., *Entre validos y letrados. La obra dramática de Damián Salucio del Poyo*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1987.

Cepeda Gómez, P., “La situación jurídica de la mujer en España durante el antiguo régimen y régimen liberal”, en M. C. García-Nieto Paris (ed.), *Ordenamiento jurídico y realidad social de las mujeres (siglos XVI a XX). Actas de la IV Jornadas de Investigación Interdisciplinaria*, Madrid, Universidad Autónoma, 1986, pp. 181-93.

Chacón Jiménez, F., Hernández Franco, J. y Peñafiel Ramón, A., (eds.) *Familia, grupos sociales y mujer en España (S. XV-XIX)*, Murcia, Universidad de Murcia, 1991.

Chacón Jiménez, F., *Poder, familia y consanguinidad en la España del Antiguo Régimen*, Barcelona, Anthropos, 1992.

Chauchadis, C. y Vitse, M., “Le théâtre comme moyen de diffusion d’une culture: Le Discorso apologético en aprobación de la comedia (Anonyme, 1649)”, en *Traditions populaires et diffusion de la culture. XVIe-XVIIe siècles. Actas de la Mesa Redonda del C. N. R. S. (Bourdeaux, 20-21 de noviembre de 1981)*, Bourdeaux, Universidad de Bourdeaux, 1983, pp. 169-89.

CM = Cotarelo y Mori, E., “Noticias biográficas de Alberto Naselli, cómico famoso del siglo XVI”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, XIX (1908), pp. 42-61.

CM1 = Cotarelo y Mori, E., “Actores famosos del siglo XVII. Sebastián de Prado y su mujer Bernarda Ramírez”, *Boletín de la Real Academia Española*, II (1915), pp. 251-93, pp. 425-57, pp. 583-621 y *Boletín de la Real Academia Española*, III (1916), pp. 3-38, 151-85.

CM2 = Cotarelo y Mori, E., “Actores famosos del siglo XVII. María de Córdoba “Amarilis” y su marido Andrés de la Vega”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, X (1933), pp. 1-33.

CM3 = Cotarelo y Mori, E., *D. Francisco de Rojas Zorrilla, noticias biográficas y bibliográficas*, Madrid, Imprenta de la Revista de Archivos, 1911.

CM4 = Cotarelo y Mori, E., *Tirso de Molina. Investigaciones bio-bibliográficas*, Madrid, [s. n.], 1893.

CM5 = Cotarelo y Mori, E., “Biografía de Juan Rana”, en *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas, desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII* (1911). Ed.

facsimil (estudio preliminar e índices de J. L. Suárez García y A. Madroñal), Granada, Universidad de Granada, 2000, 2 vols. t. I, pp. CLVII-CLXIII.

CM6 = “Noticia de los actores mencionados en las Migajas del Ingenio”, en *Migajas del ingenio: Colección rarísima de entremeses, bailes y loas* (reimpresión, prólogo y notas de E. Cotarelo y Mori), Madrid, Imprenta de la Revista de Archivos, 1908, pp. 193-221.

Co = Corbató, H., *Los misterios del Corpus de Valencia*, Berkeley, University of California Press, 1932.

Cotarelo y Mori, E., *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*. Ed. facsimil (estudio preliminar e índices de J. L. Suárez García), Granada, Universidad de Granada, 1997.

Cotarelo y Mori, E., *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas, desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, (1911). Ed. facsimil (estudio preliminar e índices de J. L. Suárez García y A. Madroñal), Granada, Universidad de Granada, 2000, 2 vols.

Cotarelo y Mori, E., *Lope de Rueda y el teatro de su tiempo*, Madrid, Imprenta de La Revista Española, 1901.

Covarrubias, S. de, *Tesoro de la lengua Castellana o Española*, (1611), Madrid, Turner, 1979.

CP = Costa Palacios, A., “Una panorámica del teatro en Córdoba (siglos XVI a XIX)”, *Axerquia*, XI (1984), pp. 247-69.

CQ = “Documentos sobre comediantes en Extremadura en el siglo XVII”, *Revista de Estudios extremeños*, XIX (1963), pp. 101-20.

Cr = Croce, B., *I teatri di Napoli dal Rinascimento alla fine del secolo decimottavo*, Bari-Napoli, Laterza, 1916.

CT = Coronas Tejada, L., “Casas de comedias del Reino de Jaén a través de la documentación en archivos”, en L. García Lorenzo y J. E. Varey (eds.), *Teatros y vida teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales*, London, Tamesis Books-Instituto de Estudios Zamoranos, 1991, pp. 137-48.

CT1 = Coronas Tejada, L., “La casa de comedias y noticias de teatro en el Jaén del siglo XVII”, en L. García Lorenzo (ed.), *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro (Madrid, 8-13 de junio de 1981)*, Madrid, CSIC, 1983, 3 vols., t. III, pp. 1545-58.

CV = Cruzada Villamil, G., “Teatro Antiguos español. Datos inéditos que dan a conocer la cronología de las comedias representadas en el reinado de Felipe IV, en los sitios reales, en el Alcázar de Madrid. Buen Retiro y otras partes, sacados de los libros de gastos y cuadernos de nóminas de aquella época que se conservan en el Archivo del Palacio de Madrid”, *El Averiguador (Segunda Época)*, V (1871), pp. 7-11, 25-27, 73-75, 106-108, 123-25, 170-72, 201-02.

DAU = *Diccionario de Autoridades (1726-1739)*. Ed. facsimil, Madrid, Gredos, 1964, 3 vols.

Davis, Ch., “¿Cuántos actores había en el *Siglo de Oro*? Hacia un análisis numérico del Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español”, *diablotexto*, 4-5 (1997-1998), pp. 61-77.

DE = Díaz de Escovar, N., “Otro cómico de Jaén. Bartolomé de Mendoza”, *Don Lope de Sosa*, 8 (1920), pp. 119-20.

De Maio, R., *Mujer y Renacimiento*, (1987), Madrid, Mondadori, 1988.

De Salvo, M., ‘Autoras de comedias’ en el siglo XVII: el acceso a una nueva profesión, trabajo de investigación presentado por Mimma De Salvo y dirigido por la Dra. T. Ferrer Valls, Universitat de València, julio de 2002.

De Salvo, M., “La importancia de las sagas familiares en la transmisión del oficio teatral en la España del Siglo de Oro”, en *Líneas actuales de investigación literaria. Actas del I Congreso de la Asociación de Jóvenes Investigadores de la Literatura Hispánica (Valencia, 31 marzo-4 de abril de 2004)*, Valencia, Universitat de València, 2004, pp. 187-98.

De Salvo, M., “Los apodos de los actores del Siglo de Oro: procedimientos de transmisión”, *Scriptura*, 17 (2002), pp. 293-318.

De Salvo, M., “Notas sobre Lope de Vega y Jerónima de Burgos: un estado de la cuestión”, *Homenaje a Luis Quirante, Cuadernos de Filología, Anejo L* (2003), 2 vols., t. I, pp. 141-56.

De Salvo, M., “Sobre el reparto de *El tirano castigado* de Lope de Vega”, “*Estaba en el jardín en flor...*”, *Homenaje a Stefano Arata, Criticón*, 87-88-89 (2003), pp. 215-26.

De Salvo, M., “Sobre el reparto de *La dama boba* de Lope de Vega”, *Voz y letra*, XI/1 (2000), pp. 69-91.

Deleito y Piñuela, J., “Amores de Felipe IV y «la Caderona»”, en *El rey se divierte (Recuerdos de hace tres siglos)*, (1935), Madrid, Alianza Editorial, 1988, pp. 23-27.

Deleito y Piñuela, J., *El rey se divierte (Recuerdos de hace tres siglos)*, (1935), Madrid, Alianza Editorial, 1988.

Deleito y Piñuela, J., *La mala vida en la España de Felipe IV*, (1948), Madrid, Alianza Editorial, 1998.

Deleito y Piñuela, J., *Sólo Madrid es Corte (La capital de dos mundos bajo Felipe IV)*, (1942), Madrid, Espasa-Calpe, 1968.

Deleito y Piñuela, J., *...También se divierte el pueblo*, (1935), Madrid, Alianza Editorial, 1988.

Demerson, P., “La Real Inclusa de Madrid a finales del siglo XVIII”, *Anales del Instituto de Estudios madrileños*, VIII (1972), pp. 261-72.

DES = Haley, G., (ed.), *Diario de un estudiante de Salamanca. La crónica inédita de Girolamo da Sommaia (1603-1607)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1977.

Díaz de Escovar, N., *Añoranzas histriónicas*, Madrid, Librería y Editorial Madrid, 1925.

Díaz de Escovar, N., *Apuntes escénicos cervantinos ó sea un estudio histórico, bibliográfico y biográfico de las comedias y entremeses escritos por M[iguel]. de C[ervantes]. S[aavedra]. con varias de sus opiniones sobre las comedias y los cómicos y noticias de los comediantes que debió conocer o mencionó en sus libros*, Madrid, Librería de la Viuda de Rico, 1905.

Díaz de Escovar, N., *Historia del teatro español. Comediantes, escritores, curiosidades escénicas*, Barcelona, Montaner y Simón, 1924, 2 vols.

Diccionario de la lengua española, Madrid, Real Academia Española, (1726-39), 1984, 2 vols.

Díez Borque, J. M., *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona, A. Bosch, 1978.

DM = Domínguez Matito, F., “Las compañías de comedias en los pueblos de la Rioja en el Siglo de Oro”, en Y. Campbell (ed.), *El escritor y la escena. Actas del I Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (Ciudad Juárez, 18-21 de marzo de 1992)*, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1993, pp. 213-27.

DM1 = *El teatro en la Rioja (1580-1808)*, Logroño, Universidad de la Rioja, 1998.

Domínguez Ortiz, A., “La esclavitud en Castilla durante la Edad Moderna”, en *Estudios de Historia Social de España*, Madrid, C.S.I.C, 1952, 3 vols., t. II, pp. 369-428.

DS = Doñate Sebastià, J. M., *Aportación al estudio del teatro (siglos XIV-XVI)*, Villareal, Ilmo. Ayuntamiento de Villareal, 1970, 16 páginas. [Es edición suelta del artículo del mismo título publicado en *Varios Autores, Martínez Ferrando, Historiador. Miscelánea de estudios dedicados a su memoria*, Barcelona, 1968, pp. 149-64].

Dubert García, I., *Historia de la familia en Galicia durante la época moderna, 1550-1830: estructura, modelos hereditarios y conflictividad*, Sada (La Coruña), Edición do Castro, 1992.

Durán, M. A., “Lectura económica de Fray Luis de León”, en *Nuevas perspectivas sobre la mujer. Actas de las I Jornadas de investigación interdisciplinaria*, Madrid, Universidad Autónoma, 1982, 2 vols., t. II., pp. 257-73.

E = Esquerdo, V., “Aportación al estudio del teatro en Valencia durante el siglo XVII: actores que representaron y su contratación por el Hospital General”, *Boletín de la Real Academia Española*, LV (1975), pp. 429-530.

E1 = Esquerdo, V., “Indumentaria con la que los cómicos representaban en el siglo XVII”, *Boletín de la Real Academia Española*, LVIII (1978), pp. 447-544.

Egido, T., “Aportación al estudio de la demografía española. Los niños expósitos de Valladolid (siglos XVI-XVIII)”. *Actas de las I Jornadas de Metodología Aplicada de las Ciencias Históricas*, III, Vigo, pp. 281-96.

Egido, T., “La Cofradía de San José y los niños expósitos de Valladolid (1540-1757)”, *Estudios Josefinos*, 53-54 (1973), pp. 77-259.

Enciso Recio, L. M., (coord.), *La burguesía española en la Edad Moderna. Actas del Congreso Internacional sobre la Burguesía Española en la Edad Moderna (Madrid y Soria, 15-18 de diciembre de 1991)*, Valladolid, Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico, 1996, 3 vols., t. III.

Ep, I = González de Amezúa, A., (ed.), *Epistolario de Lope de Vega Carpio*, Madrid, Real Academia Española, (1935), 1989, 4 vols., t. I.

Ep, II, = González de Amezúa, A., (ed.), *Epistolario de Lope de Vega Carpio*, Madrid, Real Academia Española, (1940), 1989, 4 vols., t. II.

Ep, III = González de Amezúa, A., (ed.), *Epistolario de Lope de Vega Carpio*, Madrid, Real Academia Española, (1941), 1989, 4 vols., t. III.

Ep, IV = González de Amezúa, A., (ed.), *Epistolario de Lope de Vega Carpio*, Madrid, Real Academia Española, (1943), 1989, 4 vols., t. IV.

F, I = Shergold, N. D. y Varey, J. E., *Representaciones palaciegas: 1603-1699. Estudio y documentos*, London, Tamesis Books, 1982.

F, III = Shergold, N. D. y Varey, J. E., *Teatros y comedias en Madrid: 1600-1650. Estudio y documentos*, London, Tamesis Books, 1971.

F, IV = Varey, J. E. y Shergold, N. D., *Teatros y comedias en Madrid: 1651-1665, Estudio y documentos*, London, Tamesis Books, 1973.

F, V = Varey, J. E. y Shergold, N. D., *Teatros y comedias en Madrid: 1666-1687. Estudio y documentos*, London, Tamesis Books, 1975.

F, VI = Shergold, N. D. y Varey, J. E., *Teatros y comedias en Madrid: 1687-1699. Estudio y documentos*, London, Tamesis Books, 1979.

F, XIII = Varey, J. E. y Shergold, N. D., con la colaboración de Ch. Davis, *Los arriendos de los corrales de comedias de Madrid: 1587-1719. Estudio y documentos*, London, Tamesis Books, 1987.

F, XV = García Gómez, A. M., *Casa de comedias de Córdoba: 1602-1694. Reconstrucción documental*, London, Tamesis Books, 1990.

F, XVII = Pascual Bonis, M. T., *Teatros y vida teatral en Tudela: 1563-1750. Estudio y documentos*, London, Tamesis Books-Gobierno de Navarra, 1990.

F, XVIII = Coso Marín, M. A., Sánchez-Pardo, M. H. y Sanz Ballester, J., *El teatro Cervantes en Alcalá de Henares: 1602-1866. Estudio y documentos*, London, Tamesis Books, 1989.

F, XX = Davis, Ch. y Varey, J. E., *Los corrales de comedias y los hospitales de Madrid: 1574-1615. Estudio y documentos*, Madrid, Tamesis Books, 1997.

F, XXI = Varey, J. E. y Davis, Ch., *Los corrales de comedias y los hospitales de Madrid: 1615-1849. Estudio y documentos*, London, Tamesis Books, 1997.

F, XXVII = Marcos Álvarez, F., *Teatro y vida teatral en Badajoz: 1601-1700. Estudio y documentos*, London, Tamesis Books, 1997.

F, XXIX = Rich Greer, M. y Varey, J. E., *El teatro palaciego en Madrid: 1586-1707. Estudio y documentos*, London, Tamesis Books, 1997.

F, XXXIV = García Gómez, A. M., *Actividad teatral en Córdoba y arrendamientos de la casa de comedias: 1602-1737. Estudio y documentos*, Madrid, Tamesis Books-Diputación de Córdoba, 1999.

F, XXXV-XXXVI = Davis, Ch. y Varey, J. E., *Actividad teatral en la región de Madrid según los protocolos de Juan García de Albertos: 1634-1660. Estudio y documentos*, London, Tamesis-Books, 2003, 2 vols.

Fa = Falconieri, J., “Historia de la commedia dell’ arte en España”, *Revista de Literatura*, XI (1957), pp. 3-37, 69-90.

FD = Fernández Duro, C., “Apuntes para la historia del teatro”, *La Ilustración Española y Americana*, XXXIX (1883), pp. 234-35, 315-16.

Fernández Álvarez, M., *Casadas, monjas, rameras y brujas: la olvidada historia de la mujer española en el Renacimiento*, Madrid, Espasa-Calpe, 2002.

Fernández Álvarez, M., *La sociedad española del Renacimiento*, Salamanca, Anaya, 1970.

Fernández Ugarte, M., “Los marginados familiares. Los expósitos: el modelo de Salamanca”, en V. Montojo Montojo (ed.), *Linaje, familia y marginación en España (SS. XII-XIX)*, Murcia, Universidad de Murcia, 1992, pp. 127-48.

Ferrer Valls, T., (dir.), *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español* (en preparación).

Ferrer Valls, T., “Actores del siglo XVII: los hermanos Valenciano y Juan Jerónimo Almella”, *Scriptura*, 17 (2002), pp. 133-59.

Ferrer Valls, T., “Damas enamoradas, o el galán fingido en la comedia de Lope de Vega”, en F. Pedraza, R. González Cañal y E. Marcello (eds.), *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega. Actas de las XXV Jornadas de Teatro Clásico de Almagro (Almagro, 9, 10, 11 de julio de 2002)*, Almagro, Festival de Almagro-Universidad de Castilla-La Mancha, 2003, pp. 191-212.

Ferrer Valls, T., “La incorporación de la mujer a la empresa teatral: actrices, ‘autoras’ y compañías en el Siglo de Oro”, en F. Domínguez Matito y J. Bravo Vega (eds.), *Calderón entre veras y burlas. Actas de las II y III Jornadas de Teatro Clásico de la Universidad de La Rioja (7-9 de abril de 1999 y 17-19 de mayo de 2000)*, Logroño, Universidad de La Rioja, 2002, pp. 139-60.

Ferrer Valls, T., “La representación y la interpretación en el siglo XVI”, en J. Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro español*, Madrid, Gredos, 2003, 2 vols., t. I, pp. 239-67.

Ferrer Valls, T., “La ruptura del silencio: mujeres dramaturgas en el siglo XVII”, en S. Mattalía y M. Aleza (eds.), *Mujeres: escrituras y lenguajes (en la cultura latinoamericana y española)*, Valencia, Universitat de València, 1995, pp. 91-108.

Ferrer Valls, T., “Mujer y escritura dramática en el Siglo Oro: del acatamiento a la réplica de la convención teatral”, en M. de los Reyes (ed.), *Actas del Seminario La presencia de la mujer en el teatro barroco español (Almagro, 23 y 24 de julio de 1997)*, Sevilla, Junta de Andalucía-Festival Internacional Clásico de Almagro, 1998, pp. 11-32.

Ferrer Valls, T., “Sobre la elaboración de un *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español* y sus antecedentes”, *diablotexto*, 4-5 (1997-1998), pp. 115-41.

Ferrone, S., *Attori, mercanti, corsari. La commedia dell'arte in Europa tra Cinquecento e Seicento*, Torino, Einaudi, 1993.

Fl = Flecniakoska, J. L., “Les fêtes du Corpus á Ségovie (1594-1636). Documents inédits”, *Bulletin Hispanique*, LVI, 2, 3 (1954), pp. 14-37, 225-48.

FM = Fernández Martín, L., *Comediantes, esclavos y moriscos en Valladolid, Siglos XVI y XVII*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones, Universidad de Valladolid, 1988.

Franco Silva, A., “Los negros libertos en las sociedades andaluzas entre los siglos XV y XVI”, en M. D. Martínez San Pedro (ed.), *Los marginados en el mundo medieval y moderno (Almería, 5-7 de noviembre de 1998)*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2000, pp. 51-64.

Friedman, E. G., “El estatus jurídico de la mujer castellana durante el Antiguo Régimen”, en M. C. García-Nieto Paris (ed.), *Ordenamiento jurídico y realidad social de las mujeres. Siglos XVI-XX. Actas de las IV Jornadas de Investigación Interdisciplinaria*, Madrid, Universidad Autónoma, 1986, pp. 41-53.

G = *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España*, N. D. Shergold y J. E. Varey (eds.), London, Tamesis Books, 1985.

GA = Garrido Atienza, M., *Antiguallas granadinas. Las Fiestas del Corpus*, en J. A. González Alcantud (ed.), Granada, Universidad de Granada, 1990.

Gadea, A. y De Salvo, M., “Jerónima de Burgos y Pedro de Valdés: biografía de un matrimonio de representantes en la España del Seiscientos”, *diablotexto*, 4-5 (1997-1998), pp. 143-75.

GaG = García Gómez, A. M., “Casa de las comedias de Córdoba: primer sistema de arrendamientos (1602-1624)”, en L. García Lorenzo y J. E. Varey (eds.), *Teatros y vida teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales*, London, Tamesis Books-Instituto de Estudios Zamoranos, 1991, pp. 99-109.

Galvache Valero, F., *La educación familiar en los humanistas españoles*, Barcelona, Eunsa, 2001.

Gálvez Ruiz, M. A., “Ilegitimidad y matrimonio bajo el sistema colonial”, en M. T. López Beltrán (coord.), *De la Edad Media a la Moderna: mujeres, educación y familia en el ámbito rural y urbano*, Málaga, Universidad de Málaga, 1999, pp. 165-85.

García Berrio, A., *Intolerancia del poder y protesta popular en el Siglo de Oro: los debates sobre la licitud moral del teatro*, Málaga, Universidad de Málaga, 1978 [trabajo sucesivamente ampliado y publicado en “El debate en torno al deleite en la polémica barroca sobre la licitud del teatro. Poética, política y prejuicios morales en la sociedad española del Siglo de Oro”, en *Formación de la teoría literaria moderna*, Murcia, Universidad de Murcia, 1980, pp. 483-546].

García Lorenzo, L., (ed.), *El teatro menor en España a partir del siglo XVI. Actas del Coloquio celebrado en Madrid 20-22 de mayo de 1982. Anejos de Segismundo, 5*, Madrid, CSIC, 1983.

García Ruiz, V., “Los autos sacramentales en el XVIII: un panorama documental y otras cuestiones”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 19 (1995), pp. 61-81.

García Valdecasas, A., “Concepción de los actores en la sociedad de la época”, en J. Huerta Calvo, H. den Boer y F. Sierra Martínez (eds.), *El teatro español a fines del siglo XVII, Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II, Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, Amsterdam, Rodopi, 3 vols., t. III, pp. 843-52.

García Valdecasas, A., “Los actores en el reinado de Felipe III”, en M. Diago y T. Ferrer (eds.), *Comedias y comediantes: estudio sobre el teatro clásico español*, Valencia, Universitat de València, 1991, pp. 369-85.

Garrido González, E., *Historia de las mujeres en España*, Madrid, Síntesis, 1997.

Gch = García Chico, E., “Documentos referentes al teatro en los siglos XVI y XVII”, *Castilla*, I, 2 (1940-41), pp. 339-64.

GD = González Dengra, M., “Datos para la reconstrucción de la vida teatral del Siglo de Oro en Úbeda”, en A. de la Granja y J. A. Martínez Berbel (eds.), *Mira de Amescua en candelero. Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el teatro español del siglo XVII (Granada, 27-30 de octubre de 1994)*, Granada, Universidad de Granada, 1996, 2 vols., t. II, pp. 223-37.

GD1 = González Dengra, M., “Algunas noticias acerca del teatro en Úbeda en el Siglo de Oro”, *Actas de las II y III Jornadas de Humanismo y Renacimiento*, Úbeda, Centro Asociado de la UNED, 1996, pp. 395-410.

GD2 = González Dengra, M., “Mercadería entre comediantes a la luz de un documento de 1608”, *Revista de Literatura*, 62 (2000), pp. 475-83.

GG = García García, B. J., “La compañía de Ganassa en Madrid (1580-1584): tres nuevos documentos”, *Journal of Hispanic Research*, 1, 3 (1993), pp. 355-70.

GG1 = García García, B. J., “Los actores y sus vestidos de comedias a fines del Quinientos”, en AA.VV., *Mito y personaje. III y IV Jornadas de Teatro*, Burgos, Universidad de Burgos-Excelentísimo Ayuntamiento de Burgos, 1995, pp. 209-19.

GG2 = García García, B. J., “El alquiler de hatos de comedia y danzas en Madrid a principios del siglo XVII”, *Cuadernos de Historia Moderna*, 10 (1989-90), pp. 43-64.

GG3 = García García, B. J., “El alquilador de hatos Luis de Monzón y el negocio teatral madrileño a comienzos del Seiscientos”, en L. M. Enciso Recio (coord.), *La burguesía española en la Edad Moderna. Actas del Congreso Internacional celebrado en Madrid y Soria los días 16 a 18 de diciembre de 1991*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1996, 2 vols, t. II, pp. 695-708.

GG4 = García García, B. J., “Las relaciones entre los comerciantes y artesanos del sector textil con la actividad teatral madrileña a fines del siglo XVI y principios del SVII”, en A. de la Granja y J. A. Martínez Berbel (eds.), *Mira de Amescua en candelero. Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el teatro español del siglo XVII (Granada, 27-30 de octubre de 1994)*, Granada, Universidad de Granada, 1994, 2 vols., t. II, pp. 159-69.

GG5 = García García, B. J., “Alonso de Cisneros. Vida y arte de un comediante entre Lope de Rueda y Gaspar de Porres”, *Edad de Oro*, XVI (1997), pp. 189-206.

GGu = García Gutiérrez, P. F., “El gremio de representantes”, en *Catálogo de la exposición Cuatro Siglos de Teatro en Madrid, Museo Municipal, Teatro Albeniz, Teatro Español, Teatro María Guerrero (mayo-junio 1992)*, Madrid, Consorcio para la organización de Madrid Capital Europea de la Cultura, 1992, pp. 535-68.

GH = González Hernández, V., *Zaragoza en la vida teatral hispana del siglo XVII*, Zaragoza, Diputación Provincial Institución Fernando el Católico, 1986.

GH1 = González Hernández, V., *Noticias y documentos para la historia del teatro en Zaragoza. Siglo XVII*, Zaragoza, Excmo. Ayuntamiento de Zaragoza, 1979.

Giordano, A., “Actores italianos en España en los Siglos XVI y XVII: datos biográficos”, *diablotexto*, 4-5 (1997-1998), pp. 177-204.

GM = Gómez Martínez, E., “Las fiestas barrocas de Andujar”, en L. García Lorenzo (ed.), *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro (Madrid, 8-13 de junio de 1981)*, Madrid, CSIC, 1983, 3 vols., t. III, 1579-89.

GoA = González de Amezúa, A., “Unas notas sobre la Calderona”, *Estudios Hispánicos. Homenaje a Archer M. Huntington*, Wellesley, Mass. Spanish Department-Wellesley, College, (1952), pp. 14-37.

GoA1 = González de Amezúa, A., “Nuevos datos sobre el histrionismo español de 1561 a 1568”, en *Isabel de Valois, Reina de España 1546-1568. Estudio biográfico*, Madrid, Gráficas Ultra, 1949, 3 vols, t. III, Apéndice, pp. 515-20.

Gómez García, M. C., “Trabajo y actividades de las religiosas en los conventos malagueños (Siglos XVI-XVII)”, en M. J. Matilla y M. Ortega López (eds.), *El trabajo de las mujeres*

(siglos XVI-XIX). *Actas de las VI Jornadas de Investigación*, Madrid, Universidad Autónoma, 1996, pp. 107-16.

Góngora, L. de, *Sonetos completos*, B. Ciplijauskaitė (ed.), Madrid, Castalia, 1982.

González Martínez, L., “La mujer vestida de hombre. Aproximación a una revisión del tópico a la luz de la práctica escénica”, en *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Burgos-La Rioja, I, 15-19 de julio de 2002)*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2004, pp. 905-16.

González Martínez, L., “María de Navas: bosquejo biográfico de una controvertida actriz de la escena española de finales del siglo XVII”, *Scriptura*, 17 (2002), pp. 177-209.

GP = Palencia, A., “Pleito entre Lope de Vega y un editor de sus comedias”, *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*, III (1921), pp. 17-26.

GR = García Rámila, I., “Breves notas sobre la historia del teatro burgalés, en el transcurso de los siglos XVI a XVIII”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CXXVIII (enero-marzo 1951), pp. 389-423.

Gr = Granja, A. de la, “Lope de Vega, Alonso de Riquelme”, en J. M. Ruano de la Haza (ed.), *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: ensayos dedicados a John E. Varey*, Canada, Dovehouse, 1989, pp. 57-79.

Gr1 = Granja, A. de la, “Una coma omitida en El viaje entretenido”, en P. Jauralde, D. Noguera y A. Rey (eds.), *La edición de textos. Actas de I Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, London, Tamesis Books, 1990, pp. 227-30.

Gr2 = Granja, A. de la, “Una carta con indicaciones escénicas para el autor Roque de Figueroa”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, XVII, 2 (Invierno 1993), pp. 383-88.

Gr3 = Granja, A. de la, “Datos dispersos sobre el teatro en Granada entre 1585-1604”, en Y. Campbell (ed.), *El escritor y la escena. Actas del I Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (Ciudad Juárez, 18-21 de marzo de 1992)*, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1993, pp. 13-28.

Gr4 = Granja, A. de la, “Notas sobre el teatro en tiempos de Felipe II”, en L. García Lorenzo y J. E. Varey (eds.), *Teatros y vida teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales*, London, Tamesis Books-Instituto de Estudios Zamoranos, 1991, pp. 19-41.

Gr6 = Granja, A. de la, “Un caso de amancebamiento en la compañía de Juan Jerónimo Valenciano”, en M. Diago y T. Ferrer (eds.), *Comedias y comediantes: estudio sobre el teatro clásico español*, Valencia, Universitat de València, 1991, pp. 460-73.

Gr7 = Granja, A. de la, “Los dos testamentos de Cosme Pérez, alias Juan Rana”, en C. Strosetzki (ed.), *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Münster 1999)*, Frankfurt, Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 2001, pp. 652-62.

Gr8 = Granja, A. de la, “De Manuela de Escamilla y de otras autoras de comedias”, *Cuadernos de Historia Moderna*, 27 (2002), pp. 217-42.

Gr9 = Granja, A. de la, “Lope de Vega, Jerónimo Velázquez y las fiestas del Corpus (1584-88)”, *Edad de Oro*, XVI (1997), pp. 189-206.

Gra = Grau Sanz, M., *El teatro en Segovia*, Segovia, Instituto Diego de Colmenares, 1958.

Gran Enciclopedia Larousse, Barcelona, Planeta, 1979, t. V.

Granja, A. de la, “Obras de Lope y Calderón en la vida de María de Heredia, autora de comedias”, en J. A. Martínez Berbel y R. Castilla Pérez (eds.), *Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro: ficción teatral y realidad histórica. Actas del II Coloquio del Aula-Biblioteca «Mira de Amescua» (Granada-Úbeda, 7-9 de marzo de 1997) y cuatro estudios clásicos sobre el tema*, Granada, Universidad de Granada, 1998, pp. 263-92.

Granja, A. de la, “Un documento inédito contra las comedias en el siglo XVI: los ‘Fundamentos’ del P. Pedro Fonseca”, en *Homenaje a Camoens*, Granada, Universidad de Granada, 1980, pp. 173-94.

Graullera Sanz, V., “Delincuencia y vida cotidiana en el burdel de Valencia del siglo XVI”, en R. Carrasco (coord.), *La prostitution en Espagne de l'époque des Rois Catholiques à la IIe République*, Paris, Centre de Recherches sur l'Espagne Moderne, 1994, pp. 67-80.

Graullera Sanz, V., *La esclavitud en Valencia en los siglos XVI y XVII*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1978.

Graullera Sanz, V., “Mujer, amor y moralidad en la Valencia de los siglos XVI y XVII”, en A. Redondo (dir.), *Amours légitimes, amours illégitimes en Espagne (XVIe-XVIIe siècles). Colloque International (Sorbonne, 3-6 octobre de 1984)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1985, pp. 109-19.

Graullera Sanz, V., “Un grupo social marginado: las mujeres públicas (el burdel de Valencia en los siglos XVI y XVII). *Actes du I Colloque sur les Pays Valenciens à l'époque moderne (Pau, 21-23 avril de 1978)*, Pau-Valencia, Publications de L'Université de Pau et de la Maison des pays iberiques, 1980, pp. 75-98.

Gue = Guerra Guerra, A., “Una compañía de comedias del siglo XVII”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CLXVIII (1971), pp. 615-17.

GV = García Valdés, C. C., *El teatro en Oviedo (1498-1700) a través de los documentos del Ayuntamiento y del Principado*, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos-Universidad de Oviedo, 1983.

H = Haley, G., “Lope de Vega y el repertorio de Gaspar de Porres en 1604 y 1606”, *Homenaje al Prof. William L. Fitcher*, Madrid, Castalia, 1971, pp. 257-68.

Hermenegildo, A., “Norma moral y conveniencia política. La controversia sobre la licitud de la comedia”, *Revista de Literatura*, 93, XLVII (1985), pp. 5-21.

Herrero, M., *Oficios populares en la sociedad española de Lope de Vega*, Madrid, Castalia, 1977.

Hi = Higes, V., “El patio de comedias y sus representaciones en el siglo XVII”, *Celtiberia*, XVI, 32 (julio-diciembre 1966), pp. 239-50.

Hormigón, J. A., (dir.), *Autoras en la historia del teatro español (1500-1994)*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena, 1996-2000, 4 vols.

Huerta Calvo, J., (ed.), *Teatro breve de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Taurus, 1985.

Hufton, O., “Mujeres, trabajo y familia”, en G. Duby y M. Perrot (eds.), *Historia de las mujeres en Occidente. Del Renacimiento a la Edad Moderna*, (1991), Madrid, Taurus, 2000, 5 vols., t. III, pp. 23-65.

Jiménez Jurado, M., “El trabajo infantil femenino: un caso de similitud entre los siglos XVI y XX”, en M. D. Martínez San Pedro (ed.), *Los marginados en el mundo medieval y moderno (Almería, 5-7 de noviembre de 1998)*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2000, pp. 153-57.

Jiménez Monteserín, M., “Los moralistas clásicos españoles y la prostitución”, en R. Carrasco (coord.), *La prostitution en Espagne de l'époque des Rois Catholiques à la IIe République*, Paris, Centre de Recherches sur l'Espagne Moderne, 1994, pp. 137-91.

JM = Juliá Martínez, E., “El teatro en Valencia de 1630 a 1640”, *Boletín de la Real Academia Española*, II (1915), pp. 527-47.

JM1 = Juliá Martínez, E., “El teatro en Valencia”, *Boletín de la Real Academia Española*, IV (1917), pp. 56-83.

JM2 = Juliá Martínez, E., “El teatro en Valencia”, *Boletín de la Real Academia Española*, XIII (1926), pp. 318-41.

Kelly, J., “¿Tuvieron las mujeres Renacimiento?”, en J. S. Amelang y M. Nash (eds.), *Historia y género. Las mujeres en la Europa Moderna y Contemporánea*, Valencia, Edició Alfons el Magnànim, 1990, pp. 93-126.

King, M., *Mujeres renacentistas. La búsqueda de un espacio*, Madrid, Alianza Editorial, 1993.

L = Cruz Labeaga Mendiola, J., “El teatro en Viana en los siglos XVI y XVII”, *Príncipe de Viana*, 205 (1995), pp. 527-49.

Larivaille, P., *La vita quotidiana delle cortigiane nell' Italia del Rinascimento, Roma e Venezia nei secoli XV e XVI*, (1975), Milano, Rizzoli, 1983.

Larquié, C., “Amours légitimes et amours illégitimes á Madrid au XVIIe siècle (Une approche quantitative)”, en A. Redondo (dir.), *Amours légitimes, amours illégitimes en Espagne (XVIe-XVIIe siècles). Colloque International (Sorbonne, 3-6 octobre de 1984)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1985, pp. 69-100.

Larquié, C., “Les esclaves de Madrid à l'époque de la décadence (1650-1700)”, *Revue Historique*, 495 (1970), pp. 41-74.

Lawner, L., *Le cortigiane. Ritratti del Rinascimento*, (1988), Milano, Rizzoli, 1988.

LB = Latorre y Badillo, M., “Representación de los autos sacramentales en el período de su mayor florecimiento (1620 a 1681)”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, XXV (1911), pp. 189-211, 342-67.

Le = Leyva, A., “Notas sobre Alberto Naselli Ganassa en España (1574-1584)”. *Actas del VI Congreso Nacional de Italianistas (Madrid, 3-6 de mayo de 1994)*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1994, 2 vols., t. II, pp. 19-25.

Lenzi, M. L., “Mujeres y ‘Madonnas’, la educación femenina en el primer Renacimiento italiano”, *Debats*, 7 (marzo 1984), pp. 60-63.

LL = Llorden, A., “Compañías de comedias en Málaga (1572-1800)”, *Gibraltar*, 26 (1974), pp. 137-58.

LL1 = Llorden, A., “Compañías de comedias en Málaga (1572-1800)”, *Gibraltar*, 27 (1975), pp. 169-200.

LL2 = Llorden, A., “Compañías de comedias en Málaga (1572-1800)”, *Gibraltar*, 28 (1975), pp. 121-64.

LM = López Martínez, C., *Teatros y comediantes sevillanos del siglo XVI*, Sevilla, Imprenta Provincial, 1940.

Lo = Lobato, M. L., “Un actor en Palacio: Felipe IV escribe sobre Juan Rana”, *Cuadernos de Historia Moderna*, 23, monográfico V (1999), pp. 79-111.

Lo1 = Lobato, M. L., “Un código de teatro desconocido del XVII. Edición de la mojiganga La pandera de Calderón”, *Criticón*, 37 (1987), pp. 169-201.

López Beltrán, M. T., “El prolijamiento y la estructura oculta del parentesco en los grupos domésticos malagueños a finales de la Edad Media e inicios de la Edad Moderna. (Aportación a su estudio)”, en M. B. Villar García (coord.), *Vidas y recursos de mujeres durante el Antiguo Régimen*, Málaga, Universidad de Málaga, 1997, pp. 49-77.

M1 = Mérimée, H., *Spectacles et comédiens á Valencia (1580-1630)*, Toulouse-Paris, Edouard Privat-Auguste Picard, 1913.

Ma = Mayberry, N. K., “Documentos inéditos sobre el teatro en Toledo”, *Journal o Hispanic Rêsearch*, 3 (1994-95), pp. 217-29.

MaM = Martí y Monsó, J., *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid*, Valladolid-Madrid, Imp. Leonardo Miñón, 1898-1901.

Marcos Martín, A., “Infancia y ciclo vital: el problema de la exposición en España durante la Edad Moderna”, en *Estudios de Historia Moderna*, Valladolid, Universidad de Valladolid-Secretariado de Publicaciones, 1992, pp. 43-69.

Marotti, F., “La commedia dell’arte. Studi recenti e prospettive”, en M. Chiabò e F. Doglio (eds.), *Convengo di studi “Origini della commedia dell’arte” (Roma, 12-14 ottobre, 1995)*.

Anagni, 15 ottobre, 1995), Roma, Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, 1996, pp. 23-47.

Masson, G., *Cortigiane italiane del Rinascimento*, Roma, Newton Compton, 1981.

Matilla, M. J. y Ortega López, M., (eds.), “Introducción” a las *Actas de las VI Jornadas de Investigación. El trabajo de las mujeres (siglos XVI-XIX)*, Madrid, Universidad Autónoma, 1996, pp. 7-13.

MB = Muñoz Barberán, M., “Documentación inédita de autores y representantes teatrales contemporáneos de Lope de Vega Carpio”, en M. Criado de Val (dir.), *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, Madrid, 1981, pp. 695-707.

McBride, M. T., “El largo camino a casa: el trabajo de la mujer y la industrialización”, en M. Nash (ed.), *Presencia y protagonismo. Aspectos de la historia de la mujer*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1984, pp. 121-37.

McGrady, D., “Explicación de un soneto de Góngora (Sabe el cielo, Valdés...): más datos sobre Lope de Vega y Jerónima de Burgos”, en J. Roca Pons (ed.), *Homenaje a don Agápito Rey*, Bloomington, Indiana University, 1980, pp. 277-88.

McKendrick, M., *Woman and society in the Spanish Drama of Golden Age: A Study of the mujer varonil*, Cambridge, University Press, 1974.

Metford, J. C., “The Enemies of the Theatre in the Golden Age”, *Bulletin of Hispanic Studies*, XXVIII (1951), pp. 76-92.

MG = Miguel Gallo, I. J. de, *El teatro en Burgos (1550-1752). El patio de comedias, las compañías y la actividad escénica. Estudio y documentos*, Burgos, Excelentísimo Ayuntamiento de Burgos, 1994.

MG1 = Miguel Gallo, I. J. de, *Teatro y parateatro en las fiestas religiosas y civiles de Burgos (1550-1752). Estudio y documentos*, Burgos, Excelentísimo Ayuntamiento de Burgos, 1994.

MG2 = Miguel Gallo, I. J. de, “El traspaso de la titularidad de una compañía de comedias y la datación de La villana de la Sagra”, *Criticón*, 68 (1996), pp. 113-24.

MG3 = Miguel Gallo, I. J. de, “El actor y las compañías de comedias en el panorama teatral español del siglo XVIII”, en VV.AA., *Mito y personaje. III y IV Jornadas de Teatro*. Burgos, Universidad de Burgos-Excelentísimo Ayuntamiento de Burgos, 1995, pp. 209-19.

Mi = Miñambres, N., “Notas sobre el teatro en La Bañeza en el Siglo XVII. La construcción de un tablado”, en L. García Lorenzo y J. E. Varey (eds.), *Teatros y vida teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales*, London, Tamesis Books-Instituto de Estudios Zamoranos, 1991, pp. 179-90.

Mil = Milego, J., *El teatro en Toledo durante los siglos XVI y XVII*, Valencia, Establecimiento Tipográfico de Manuel Pau, 1909.

MM = Madurell Marimón, J. M., “Dos antiguas compañías de teatro en Barcelona”, *Barcelona. Divulgación histórica*, Barcelona, Ayma, 1945, 6 vols., t. I, pp. 138-42.

Mo = Vega, L. de, *El cuerdo loco*, J. F. Montesinos (ed.), Madrid, Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas-Centro de Estudios Históricos, 1922.

Mo1 = Vega, L. de, *El Marqués de las Navas*, J. F. Montesinos (ed.), Madrid, Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas-Centro de Estudios Históricos, 1925.

Mo2 = Vega, L. de, *Barláan y Josafat*, J. F. Montesinos (ed.), Madrid, Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas-Centro de Estudios Históricos, 1935.

Mo3 = Vega, L. de, *El cordobés valeroso, don Pedro Carbonero*, J. F. Montesinos (ed.), Madrid, Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas-Centro de Estudios Históricos, 1929.

Mo4 = Vega, L. de, *La corona merecida*, J. F. Montesinos (ed.), Madrid, Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas-Centro de Estudios Históricos, 1923.

Molas Ribalta, P., *La burguesía mercantil en la España del Antiguo Régimen*, Madrid, Cátedra, 1985.

Molina Molina, A. L., *Mujeres públicas, mujeres secretas. (La prostitución y su mundo: siglos XII-XVII)*, Murcia, Editorial KR, 1998.

Molina, T. de, *Cigarrales de Toledo*, L. Vázquez Fernández (ed.), Madrid, Castalia, 1996.

Morant Deusa, I., *Discursos de la vida buena. Matrimonio, mujer y sexualidad en la literatura humanista*, Madrid, Cátedra, 2002.

Morant Deusa, I., “La mujer en la historia”, *Debats*, 7 (marzo 1984), pp. 57-59.

Morley, S. G. y Bruerton, C., *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, (1940), Madrid, Gredos, 1968.

MP = Menéndez Peláez, J., *El teatro en Asturias (de la Edad Media al Siglo XVIII)*, Gijón, Ediciones Noega, 1981.

MR = Mateos Royo, J. A., “Municipio y teatro en Daroca (siglos XV-XVII): de los entremeses del Corpus a la Casa de Comedias”, *Criticón*, 68 (1996), pp. 7-30.

Ms. Vitr. 7-5 = *La dama boba*, manuscrito autógrafo de Lope de Vega, fechado en Madrid, el 28 de abril de 1613, Biblioteca Nacional de Madrid.

Ms. Vitr. 7-16 = *La buena guarda o La encomienda bien guardada*, manuscrito autógrafo de Lope de Vega, fechado en Madrid, el 16 de abril de 1610, Biblioteca Nacional de Madrid.

Muñoz Buendía, A., “La infancia robada. Niños esclavos, criados y aprendices en la Almería del Antiguo Régimen”, en M. D. Martínez San Pedro (ed.), *Los marginados en el mundo medieval y moderno (Almería, 5-7 de noviembre de 1998)*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2000, pp. 65-78.

Niccoli, O., *Rinascimento al femminile*, Laterza, Bari-Roma, 1991.

NM = *Noticias de Madrid*, A. González Palencia (ed.), Madrid, Ayuntamiento de Madrid-Publicaciones de la Sección de Cultura e información, 1942.

Noguera Guirao, D., “Músicos y compañías teatrales en el Siglo de Oro”, *Edad de Oro*, XXII (2003), pp. 309-19.

OC = Ojeda Calvo, M. del V., “Nuevas aportaciones al estudio de la Commedia dell’arte en España: el zibaldone de Stefanello Bottarga”, *Criticón*, 63 (1995), pp. 119-38.

Oehrlein, J., “Las compañías de título: columna vertebral del teatro del Siglo de Oro”, en C. Strosetzki (ed.), *Teatro español del Siglo de Oro. Teoría y práctica*, Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 1998, pp. 246-62.

Oehrlein, J., *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, (1986), Madrid, Castalia, 1993.

Oleza, J., “Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca y la historia teatral del XVI”, en *El Quinientos valenciano*, Valencia, Istitució Alfons el Magnànim, 1984.

Ortega López, M., “Cuerpo e identidad en el Antiguo Régimen”, en M. T. López Beltrán (coord.), *De la Edad Media a la Moderna: mujeres, educación y familia en el ámbito urbano y rural*, Málaga, Universidad de Málaga, 1999, pp. 187-206.

Ortega López, M., “El período barroco (1565-1700)”, en E. Garrido González (ed.), *Historia de las mujeres en España*, Madrid, Síntesis, 1997, pp. 249-344.

Ortega López, M., “Trabajos y oficios”, en Garrido González (ed.), *Historia de las mujeres en España*, Madrid, Síntesis, 1997, pp. 326-44.

P, I = Pellicer, C., *Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia y del histrionismo en España*, Madrid, Imprenta de la Administración del Real Arbitrio de Beneficencia, 1804, 2 vols., t. I.

P, II = Pellicer, C., *Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia y del histrionismo en España*, Madrid, Imprenta de la Administración del Real Arbitrio de Beneficencia, 1804, 2 vols., t. II.

Padoan, G., “Il mondo delle cortigiane nella letteratura rinascimentale”, en AA.VV., *Le cortigiane di Venezia dal Trecento al Settecento, Catalogo della Mostra (Venezia, Casinò Municipale, Ca’ Vendramin Calergi, 2 febbraio-16 aprile 1990)*, Milano, Berenice, 1990, pp. 21-25 y 63-71 [trabajo sucesivamente ampliado y publicado en *Rinascimento in contraluce. Poeti, pittori, cortigiane e teatranti sul palcoscenico rinascimentale*, Ravenna, Longo, 1994].

Palacios Alcalde, M., “Formas marginales de trabajo femenino en la Andalucía Moderna”, en M. J. Matilla y M. Ortega López (eds.), *El trabajo de las mujeres (siglos XVI-XIX). Actas de las VI Jornadas de Investigación*, Madrid, Universidad Autónoma, 1996, pp. 71-88.

Pascua Sánchez, M. J. de la, *Mujeres solas: historia de amor y de abandono en el mundo hispánico*, Málaga, Diputación de Málaga, Servicio de Publicaciones, 1998.

Pascual Bonis, M. T., “Actores y actrices presentes en Barcelona durante el Siglo XVII”, *diablotexto*, 4-5 (1997-1998), pp. 205-20.

Pascual Bonis, M. T., “Las fiestas del Corpus celebradas en Pamplona en 1609 y 1610”, *Hommage à Robert Jammes, Anejos de Críticón*, 1994, pp. 889-97.

PB = Pascual Bonis, M. T., “Los protocolos civiles y los procesos civiles y eclesiásticos, fuente fundamental para el conocimiento del teatro. El caso de Navarra”, en L. García Lorenzo y J. E. Varey (eds.), *Teatros y vida teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales*, London, Tamesis Books-Instituto de Estudios Zamoranos, 1991, pp. 111-23.

PB1 = Pascual Bonis, M. T., “Las compañías de comedias y su actuación en Pamplona de 1600 a 1664”, *Rilce*, II, 2 (1986), pp. 223-58.

Per = Vega, Lope de, *El peregrino en su patria*, en D. McGrady (ed.), *Lope de Vega, Obras completas*, Madrid, Biblioteca Castro, 1997.

Pérez de Colosía Rodríguez, M. I., “La documentación inquisitorial como fuente para el estudio del status laboral femenino”, en M. J. Matilla y M. Ortega López (eds.), *El trabajo de las mujeres (siglos XVI-XIX). Actas de las VI Jornadas de Investigación*, Madrid, Universidad Autónoma, 1996, pp. 43-55.

Pérez de la Sala, P., “La prostitución en la Corte”, en *Costumbres españolas en el siglo XVII. Revista de España*, CXXXIV-CXXXV (1891), pp. 425-42, 524-43, 192-208 y 330-42.

Pérez Moreda, V., “Infancia abandonada e ilegitimidad en la Historia de las Poblaciones Ibéricas”, en V. Pérez Moreda (coord.), *Expostos e ilegítimos na realidade ibérica: do século XVI ao presente. Actas do III Congresso da Associação Ibérica de Demografia Histórica* (Braga-Guimaraes, 1993), Porto, Afrontamento, 1996, pp. 7-35.

Pérez Moreda, V., *La crisis de mortalidad en la España interior (siglos XVI-XIX)*, Madrid, Siglo XXI, 1980.

Pérez Moreda, V., “Las circunstancias del abandono”, en *Enfance abandonée et société en Europe, XVIe-XXe siècles. Actes du colloque international organisé par la Società italiana di demografia storica (Roma, 1987)*, Roma 1991, pp. 73-80.

Pérez, L. C., (ed.), *La apología en defensa de las comedias que se representaron en España de Francisco Ortiz*, Valencia, Estudios de Hispánfila, 1977.

Perry, M. E., *Gender y desorden en the Early Modern Seville*, Princeton Univ. Press, 1992.

Perry, M. E., “Las mujeres y su trabajo curativo en Sevilla, siglos XVI y XVII”, en M. J. Matilla y M. Ortega López (eds.), *El trabajo de las mujeres (siglos XVI-XIX). Actas de las VI Jornadas de Investigación*, Madrid, Universidad Autónoma, 1996, pp. 57-69.

Perry, M. E., *Ni espada rota ni mujer que trota (Mujer y desorden social en la Sevilla del Siglo de Oro)*, (1990), Barcelona, Crítica, 1993.

PM = Paz y Meliá, A., *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Patronato de la Biblioteca Nacional, 1899.

Portocarrero y Guzmán, P., *Teatro Monárquico de España*, C. Sanz Ayán (ed.), Madrid, Boletín Oficial del Estado, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 1998.

PP = Pérez Pastor, C., *Documentos para la biografía de D. Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, Fortanet, 1905.

PP, I = Pérez Pastor, C., *Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII. Primera Serie*, Madrid, Imprenta de la Revista Española, 1901.

PP, II = Pérez Pastor, C., *Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII. Segunda Serie*, Bourdeaux, Feret, 1914.

Pr = Presotto, M., “Hacia la producción del texto-espectáculo en las comedias autógrafas de Lope”, *Anuario de Lope de Vega*, III (1997), pp. 153-68.

Presotto, M., “La tradición textual de *La ilustre fregona* atribuida a Lope de Vega”, “*Estaba en el jardín en flor...*”, *Homenaje a Stefano Arata, Criticón*, 87-88-89 (2003), pp. 697-708.

Presotto, M., *Le commedie autografe di Lope de Vega. Catalogo e studio*, Kassel, Reichenberger, 2000.

Pro = Prota-Giurleo, U., “I comici Spagnuoli”, en *I teatri di Napoli nel '600*, Napoli, Fiorentino Editore, 1962, pp. 78-147.

Profeti, M. G., “I bambini di Lope: tra committenza e commozione”, en *La vil quimera de este monstruo cómico. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Kassel, Reichenberger, 1992, pp. 173-95.

Profeti, M. G., *Introduzione allo studio del teatro spagnolo*, Firenze, La Casa Usher, 1994.

Profeti, M. G., “La profesionalidad del actor: fiestas palaciegas y fiestas públicas”, en VV.AA., *Los albores del teatro español. Actas de las XVII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro (julio 1994)*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 1995, pp. 69-88.

Profeti, M. G., “Mujer libre-mujer perdida”: una nueva imagen de la prostituta a fines del siglo XVI y principios del XVII”, en A. Redondo (coord.), *Images de la femme en Espagne aux XVIe et XVIIe siècles. Des traditions aux renouvellements et à l'émergence d'images nouvelles. Colloque International (Sorbonne et Collège d'Espagne, 28-30 septembre, 1992)*, Paris, Publications de La Sorbonne, 1994, pp. 195-205.

Profeti, M. G., “Mujer y escritura en la España del Siglo de Oro”, en I. M. Zavala (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, Madrid, Anthropos, 1995, 2 vols., t. II, pp. 235-84.

Profeti, M. G., “Nudità femminili e commedia: un intervento nella polemica sulla liceità del teatro”, in B. Periñán e F. Guazzelli (eds.), *Symbolae pisanae. Studi in onore di Guido Mancini*, Pisa, Giardini Editori, 1989, II, pp. 485-98.

Profeti, M. G., “Que vistió de verdades la mentira: i sonetti di Lope alle attrici”, *Rivista di Letterature moderne e comparate*, XLVIII (1995), pp. 33-46.

Puig, A. y Tuset, N., “La prostitución en Mallorca (s. XVI): ¿El estado un alcahuete?”, en M. C. García-Paris (ed.), *Ordenamiento jurídico y realidad social de las mujeres (siglos XVI a XX)*. *Actas de la IV Jornadas de Investigación Interdisciplinaria*, Madrid, Universidad Autónoma, 1986, pp. 71-82.

Quevedo, F. de, *Obra Poética*, J. M. Blecua (ed.), Madrid, Castalia, 1969, 3 vols.

Quevedo, F. de, *Vida del Buscón llamado Pablos*, A. Castro (ed.), Madrid, Espasa-Calpe, 1960.

R = Rennert, H. A., *The Spanish Stage in the time of Lope de Vega*, New York, Hispanic Society of America, 1909.

R1 = Rennert, H. A., “Notes on the cronology of the Spanish Drama”, *Modern Language Review*, II (1906-07), pp. 331-41.

R2 = Rennert, H. A., “Notes on the cronology of the Spanish Drama”, *Modern Language Review*, III (1907-08), pp. 43-55.

RA = Ramírez de Arellano, R., *Nuevos datos para la historia del teatro español: el teatro en Córdoba*, Ciudad Real, Tip. del Hospicio Provincial, 1912.

RA1 = Ramírez de Arellano, R., “Lope de Rueda y su testamento”, *Revista Española*, 1 (enero 1901), pp. 8-12.

Ramos López, P., “Mujeres, música y teatro en el Siglo de Oro”, en M. Manchado Torres (comp.), *Música y mujeres. Género y poder*, Madrid, Horas y horas, 1995, pp. 39-61.

RB = Bolaños Donoso, P. y Reyes Peña, M. de los, “Presencia de comediantes españoles en el patio de las Arcas de Lisboa (1608-1640)”, en VV.AA., *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las VII-VIII Jornadas de teatro del Siglo de Oro*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses-Departamento de Arte y Literatura, 1992, pp.105-34.

RB1 = Bolaños Donoso, P. y Reyes Peña, M. de los, “Presencia de comediantes en Lisboa (1700-1755)”, en Y. Campbell (ed.), *El escritor y la escena. Actas del I Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (Ciudad Juárez, 18-21 de marzo de 1992)*, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1993, pp. 220-73.

RB2 = Reyes Peña, M. de los y Bolaños Donoso, P., “Fuentes consultadas para el estudio del Patio de las Arcas y la vida teatral de Lisboa. Resultados hasta ahora obtenidos”, en L. García Lorenzo y J. E. Varey (eds.), *Teatros y vida teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales*, London, Tamesis Books-Instituto de Estudios Zamoranos, 1991, pp. 167-78.

RB3 = Reyes Peña, M. de los y Bolaños Donoso, P., “Nuevos datos sobre el comediante Nicolás de los Ríos”, en A. de la Granja y J. A. Martínez Berbel (eds.), *Mira de Amescua en candelero. Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el teatro español del*

siglo XVII (Granada, 27-30 de octubre de 1994), Granada, Universidad de Granada, 1994, 2 vols., t. II., pp. 427-41.

RB4 = Reyes Peña, M. de los y Bolaños Donoso, P., “La casa de Comedias de Écija en la primera mitad del siglo XVII (1617-1644)”, en P. Bolaños Donoso y M. Martín Ojeda (eds.), *Luis Vélez de Guevara y su época. IV Congreso de Historia de Écija (Écija, 20-23 de octubre de 1994)*, Sevilla, Ayuntamiento de Écija-Fundación El Monte, 1996, pp. 79-109.

Res. 84 = Vega, L. de, *La nueva victoria de Don Gonzalo de Córdoba*, manuscrito autógrafo de Lope de Vega, fechado en Madrid, el 8 de octubre de 1622, Biblioteca Nacional de Madrid.

Res. 85 = Vega, L. de, *Amor con vista*, manuscrito autógrafo de Lope de Vega, fechado en Madrid, el 10 de diciembre de 1626, Biblioteca Nacional de Madrid.

Res. 90 = Vega, L. de, *El poder en el discreto*, manuscrito autógrafo de Lope de Vega, fechado en Madrid, el 8 de mayo de 1623, Biblioteca Nacional de Madrid.

Res. 92 = Vega, L. de, *Lo que pasa en una tarde*, manuscrito autógrafo de Lope de Vega, fechado en Madrid, el 22 de noviembre de 1617, Biblioteca Nacional de Madrid.

Res. 94 = Vega, L. de, *Del monte sale quien del monte quema*, manuscrito autógrafo de Lope de Vega, fechado en Madrid, el 20 de octubre de 1627, Biblioteca Nacional de Madrid.

Res. 106 = Vega, L. de, *El piadoso aragonés*, manuscrito autógrafo de Lope de Vega, fechado en Madrid, el 17 de agosto de 1626, Biblioteca Nacional de Madrid.

Res. 109 = Vega, L. de, *El desdén vengado*, manuscrito autógrafo de Lope de Vega, fechado en Madrid, el 4 de agosto de 1617, Biblioteca Nacional de Madrid.

Res. 110 = Vega, L. de, *De cuando acá nos vino*, manuscrito autógrafo de Lope de Vega, Biblioteca Nacional de Madrid.

Res. 134 = Vega, L. de, *Amor, pleito y desafío*, manuscrito autógrafo de Lope de Vega, fechado en Madrid, el 23 de noviembre de 1621, Biblioteca Nacional de Madrid.

Res. 156 = Vega, L. de, *La corona merecida*, manuscrito autógrafo de Lope de Vega, Biblioteca Nacional de Madrid.

Res. 166 = Vega, L. de, *Pedro carbonero*, manuscrito autógrafo de Lope de Vega, Biblioteca Nacional de Madrid.

Ringrose, D. R., *Madrid y la economía española, 1560-1850: ciudad, corte y país en el Antiguo Régimen*, (1983), Madrid, Alianza Editorial, 1985.

Ríos Izquierdo, P., *Mujer y sociedad en el siglo XVII: a través de los Avisos de Barrionuevo*, Madrid, Horas y Horas, 1995.

RM = Rodríguez Marín, F., “Nuevas aportaciones para la historia del histrionismo español en los siglos XVI y XVII”, *Boletín de la Real Academia Española*, I (1914), pp. 60-66, 171-82, 321-49.

RM1 = Rodríguez Marín, F., “Lope de Vega y Camila Lucinda: Conferencia de D. Francisco Rodríguez Marín, leída en el Ateneo de Madrid el día 21 de diciembre de 1913”, *Boletín de la Real Academia Española*, I, 3 (1914), pp. 249-90.

Ro, I = Romeu, J., *Teatre profà*, Barcelona, Editorial Barcino, 1962, 2 vols., t. I.

Rodríguez Cuadros, E., (coord.), *Del oficio al mito: el actor en sus documentos*, Valencia, Universitat de València, 1997, 2 vols.

Rodríguez Cuadros, E., “Autoras y farsantas: la mujer tras la cortina. La presencia de la mujer en el teatro barroco español”, en M. de los Reyes (ed.). *Actas del Seminario La presencia de la mujer en el teatro barroco español (Almagro, 23 y 24 de julio de 1997)*, Sevilla, Junta de Andalucía-Festival Internacional Clásico de Almagro, 1998, pp. 35-65.

Rodríguez Cuadros, E., *Calderón*, Madrid, Síntesis, 2002.

Rodríguez Cuadros, E., *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos*, Madrid, Castalia, 1998.

Rodríguez Cuadros, E., “Ventaneras y bachilleras: mujer y escritura en la España del Siglo de Oro”, en S. Mattalía y M. Aleza (eds.), *Mujeres: escrituras y lenguajes (en la cultura latinoamericana y española)*, Valencia, Universitat de València, 1995, pp. 109-22.

Rodríguez Molina, J., “La pobreza como marginación y delito”, en M. D. Martínez San Pedro (ed.), *Los marginados en el mundo medieval y moderno (Almería, 5-7 de noviembre de 1998)*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, Diputación de Almería, 2000, pp. 159-97.

Rossiaud, J., *La prostituzione nel Medioevo*, Roma-Bari, Laterza, 1984.

RoV = Rojo Vega, A., *Fiestas y comedias en Valladolid. Siglos XVI-XVII*, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid, 1999.

Rozas, J. M., “La licitud del teatro y otras cuestiones literarias en Bances Candamo, escritor límite”, *Segismundo*, I, 2 (1965), pp. 247-73.

Rozas, J. M., “Textos olvidados sobre preceptiva y licitud del teatro barroco”, en VV.AA., *Estudios sobre literatura y arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, Granada, Universidad de Granada, 1979, 3 vols., t. III, pp. 149-61.

RP = Reyes Peña, M. de los, “Una nota sobre el terminus ad quem de Los donaires de Matico, de Lope de Vega, y su inclusión en el repertorio de Nicolás de los Ríos”, *Anuario Lope de Vega*, II (1996), pp. 197-211.

RP1 = Reyes Peña, M. de los, “Venta de un repertorio de comedias (Sevilla, 1620)”, en R. Lauer y H. W. Sullivan (eds.), *Hispanic Essays in Honor of Frank P. Casa*, 1997, New York, Peter Lang, pp. 460-73.

RP2 = Reyes Peña, M. de los, “Notas sobre una estancia desconocida de Antonio de Prado en Lisboa y tres obras de Lope de Vega”, *diablotexto*, 4-5 (1997-1998), pp. 221-44.

Sáez Raposo, F., *Juan Rana y el teatro cómico breve del siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2005.

SAGG = Sanz Ayán, C. y García García, B. J., “El oficio de representar en España y la influencia de la comedia dell' arte (1567-1587)”, *Cuadernos de Historia Moderna*, 16 (1995), pp. 475-500.

SAGG1 = Sanz Ayán, C. y García García, B. J., “Jerónimo Velázquez. Un hombre de teatro en el período de gestación de la comedia”, *Espacio, Tiempo y Forma, Serie IV. Historia Moderna*, V (1992), pp. 97-134.

SAGG2 = Sanz Ayán, C. y García García, B. J., *Teatros y comediantes en el Madrid de Felipe II*, Madrid, Editorial Complutense, 2000.

Salomon, N., “Sur les représentations théâtrales dans les pueblos de provinces de Madrid et Toleda (1589-1640)”, *Bulletin Hispanique*, 62 (1960), pp. 398-427.

San José, D., “La Calderona”, en *La corte del Rey galán. Breviario histórico-aneecdótico del reinado de Felipe IV*, Madrid-Buenos Aires, Renacimiento, 1929, pp. 117-36.

Sánchez Ortega, M. H., *Pecadoras de verano, arrepentidas de invierno. El camino de la conversión femenina*, Madrid, Alianza Editorial, 1995.

Sandrin, J., *Enfants trouvés, enfants ouvriers, XVIIe-XIXe siècles*, Paris, Aubier, 1982.

Sanz Ayán, C., “Las ‘autoras’ de comedias en el siglo XVII: empresarias teatrales en tiempos de Calderón”, en J. Alcalá-Zamora-E. Beleguer (coords.), *Calderón de la Barca y la España del Barroco*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2001, vol. II, pp. 543-79.

SaR = Sánchez Romeralo, J., “El supuesto retorno de Ganassa a la Península Ibérica”, *Quaderni Ibero-Americani*, 67-68 (1990), pp. 121-33.

Sarrió Rubio, P., “Sobre los miembros de las compañías teatrales”, en J. Huerta Calvo, H. den Boer y F. Sierra Martínez (eds.), *El teatro español a fines del siglo XVII, Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II, Diálogos hispánicos de Ámsterdam*, Amsterdam, Rodopi, 1989, 3 vols, t. III, pp. 853-61.

SaV = San Vicente, A., “El teatro en Zaragoza en tiempos de Lope de Vega”, *Homenaje a Francisco Ynduráin*, Zaragoza, 1972, pp. 267-361.

SaV1 = San Vicente, A., “Algunos documentos para la historia del teatro en Zaragoza en el siglo XVII”, *Criticón*, 34 (1986), pp.27-50.

SB = Salazar y Bermúdez, M. de los D., “Querella motivada por la venta de unas comedias de Lope de Vega”, *Revista de Bibliografía Nacional*, 3 (1942), pp. 208-16.

Schwartz Lerner, L., “La mujer toma la palabra: voces femeninas en la sátira del siglo XVII”, en A. Redondo (coord.), *Images de la femme en Espagne aux XVIe et XVIIe siècles. Des traditions aux renouvellements et à l'émergence d'images nouvelles. Colloque*

International (Sorbonne et Collège d'Espagne, 28-30 de septembre de 1992), Paris, Publications de La Sorbonne, 1994, pp. 381-90.

Se = Sentaurens, J., *Seville et le théâtre, de la fin du moyen âge à la fin du XVIIe siècle*, Bordeaux, Presses Universitaire de Bordeaux, 1984, 2 vols.

Segura del Pino, D., “La integración de la mujer en la sociedad almeriense del siglo XVI: aspectos sociales y económicos”, en M. D. Martínez San Pedro (ed.), *Los marginados en el mundo medieval y moderno (Almería, 5-7 de noviembre de 1998)*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2000, pp. 119-29.

Sentaurens, J., “De artesanos a histriones: la tradición gremial como escuela de formación de los primeros actores profesionales. El ejemplo de Sevilla”, *Edad de Oro*, XVI (1997), pp. 297-303.

Serrano y Sanz, M., *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas desde el año 1401 a 1833*, (1903), Madrid, Atlas, 1975, 2 vols.

SF = Suárez de Figueroa, C., *Plaza universal de todas ciencias y artes*, Madrid, Luis Sánchez, 1615, Biblioteca Nacional de Madrid, Sign. 26501.

Shaw Fairman, P., *España vista por los ingleses del siglo XVII*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1981.

Sonnet, M., “La educación de una joven”, en G. Duby y M. Perrot (eds.), *Historia de las mujeres en Occidente. Del Renacimiento a la Edad Moderna*, (1991), Madrid, Taurus, 2000, 5 vols., t. III, pp. 142-79.

SP = Sáez Pérez, I. E., “El teatro por dentro. La contratación de la casa de comedias de Granada en el siglo XVII”, en A. de la Granja y J. A. Martínez Berbel (eds.), *Mira de Amescua en candelero. Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el teatro español del siglo XVII (Granada, 27-30 de octubre de 1994)*, Granada, Universidad de Granada, 1994, 2 vols., t. II, pp. 443-56.

SR = San Román, F. de B., *Lope de Vega, los cómicos toledanos y el poeta sastre: serie de documentos inéditos de los años de 1590 a 1615*, Madrid, Imprenta Góngora, 1935.

SR1 = San Román, F. de B., “El autógrafo de la comedia de Lope «¿De cuándo acá nos vino?»”, *Revista de Filología Española*, XXIV (1937), pp. 220-23.

SRu = Sarrió Rubio, P., *La vida teatral valenciana en el siglo XVII. Fuentes documentales*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2001.

Stein, L. K., *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods. Music and Theatre in Seventeenth-Century Spain*, Oxford, Clarendon Press, 1993.

Su = Subirá, J., *El gremio de representantes madrileños y la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1960.

Suárez García, J. L., “Un nuevo texto de la controversia sobre la licitud del teatro en el Siglo de Oro. Edición del discurso segundo de la *Noticia de los juegos antiguos, comedias y fiestas*”

de toros de nuestros tiempos (Granada, 1642) del Licenciado Juan Herreros de Almansa”, *Criticón*, 59 (1993), pp. 127-59.

Sub = Subirats, R., “Contribution à l'établissement du répertoire théâtral à la cour de Philippe IV et de Charles II”, *Bulletin Hispanique*, LXXIX (1997), pp. 401-79.

Subirá, J., *Historia de la música teatral en España*, Barcelona, Labor, 1945.

Sullerot, E., *Historia y sociología del trabajo femenino*, (1968), Barcelona, Península, 1970.

SV1 = Shergold, N. D. y Varey, J. E., *Documentos sobre los autos sacramentales en Madrid hasta 1636*, Madrid, Sección de Cultura-Artes Gráficas municipales, 1958.

SV2 = Shergold, N. D. y Varey, J. E., “Some early Calderón dates”, *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXVIII, 4, (octubre 1961), pp. 274-86.

SV3 = Shergold, N. D. y Varey, J. E., “Notas sobre la cronología de seis comedias de Lope de Vega”, *Hispanófila*, 16 (1962), pp. 1-5.

SV4 = Shergold, N. D. y Varey, J. E., “Some palace performances of seventeenth-century plays”, *Bulletin of Hispanic Studies*, IX (1963), pp. 212-44.

SV5 = Shergold, N. D. y Varey, J. E., *Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón 1637-1681. Estudio y Documentos*, Madrid, Ediciones de Historia, Geografía y Arte, S. L., 1961.

Taricone F. e Bucci S., *La condizione della donna nel XVII e XVIII secolo*, Roma, Carucci, 1983.

Tarifa Fernández, A., *Marginación, pobreza y mentalidad social en el Antiguo Régimen: Los niños expósitos de Úbeda (1665-1778)*, Granada, Universidad de Granada- Ayuntamiento de Úbeda, 1994.

Tassis, J. de, *Poesía impresa completa*, F. Ruiz Casanova (ed.), Madrid, Cátedra, 1990.

Taviani, F., “Bella d'Asia. Torquato Tasso, gli attori e l'immortalità”, *Paragone*, 35, n. 408-410 (1984), pp. 3-76.

TC = Tenorio y Cerero, N., *Noticia de las fiestas en honor de la marquesa de Denia hechas por la ciudad de Sevilla en el año de 1599*, Sevilla, Imprenta de C. de Torres, 1896.

TESO, *Teatro Español del Siglo de Oro*, Base de datos, Chadwyck-Healey S. L., 1997.

Tessari, R., *La Commedia dell'Arte nel Seicento. “Industria” e “arte giocosa” della civiltà barocca*, Firenze, Ed. Olschki, 1969.

Tordera, A. y Rodríguez Cuadros E., (eds.), *Entremeses, jácaras y mojigangas de Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, Castalia, 1982.

TPP = Tomillo, A. y Pérez Pastor, C., *Proceso de Lope de Vega por libelos contra unos cómicos*, Madrid, Fortanet, 1901.

Urzáiz = Urzáiz Tortajada, H., *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2002, 2 vols.

V = Varey, J. E., “Catalina de Acosta and her Effigy: vv. 1865-68 and the date of Calderon's *Casa con dos puertas*”, en R. O. W. Goertz (ed.), *Iberia: Literary and Historical Issues. Studies in Honour of Harold V. Livermore*, Calgary, University of Calgary Press, 1985, pp. 107-15.

V1 = Varey, J. E., “Ganassa en la Península Ibérica en 1603”, en J. M. de Abida y A. López Bernasocchi (eds.), *De los romances-villancico a la poesía de Claudio Rodríguez. 22 ensayos sobre las literaturas españolas e hispanoamericanas en homenaje a Gustav Siebemann*, Madrid, José Esteban Editor, 1981, pp. 455-62.

V2 = Varey, J. E., “Los hospitales y los primeros corrales de comedias vistos a través de documentos del Archivo Histórico Nacional”, en L. García Lorenzo y J. E. Varey (eds.), *Teatros y vida teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales*, London, Tamesis Books-Instituto de Estudios Zamoranos, 1991, pp. 9-17.

V3 = Varey, J. E., “An Additional Note on Pedro de Arce”, *Iberoromania*, 23 (1986), pp. 204-09.

Valenzuela Robles, M. C., “Las relaciones afectivas entre amos y servidumbre femenina a través de las mandas testamentarias (1496-1520)”, en M. B. Villar García (coord.), *Vidas y recursos de mujeres durante el Antiguo Régimen*, Málaga, Universidad de Málaga, 1997, pp. 29-45.

Varey, J. E. y Shergold, N. D., “Datos históricos sobre los primeros teatros de Madrid: prohibiciones de autos y comedias y sus consecuencias”, *Bulletin Hispanique*, LXII (1960), pp. 286-326.

Varey, J. E., “Autos sacramentales y comedias en las fiestas de pueblo: actores y escenografía”, *diablotexto*, 4-5 (1997-1998), pp. 15-25.

Varey, J. E., “Sobre un posible diccionario de actores españoles”, *Varia Bibliographica. Homenaje a Simón Díaz*, Kassel, Reichenberger, 1988, pp. 641-44.

Vázquez García, F. y Moreno Mengibar, A., *Poder y prostitución en Sevilla (Siglos XIV al XX)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1995.

VC = Ventura Crespo, C. M., “El corral de comedias de Zamora: el edificio, origen y evolución: 1606-1990”, en L. García Lorenzo y J. E. Varey (eds.), *Teatros y vida teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales*, London, Tamesis Books-Instituto de Estudios Zamoranos, 1991, pp. 79-97.

Ve = Vega, A. de la, *Tres comedias de Alonso de la Vega con un prólogo de d. Marcelino Menéndez y Pelayo*, Dresden, Gedruckt für die Gesellschaft für Romanische Literatur, 1905.

Vi = Vich, A. de y Vich, D. de, *Dietario valenciano (1619-1632)*, Valencia, Acción bibliográfica valenciana, 1921.

Vigil, M., “La vida cotidiana de las mujeres en el Barroco”, en *Nuevas perspectivas sobre la mujer. Actas de las I Jornadas de Investigación Interdisciplinaria*, Madrid, Universidad Autónoma, 1982, pp. 151-65.

Vigil, M., *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Siglo XXI, 1986.

Vincent, B., “Las mujeres moriscas”, en G. Duby y M. Perrot (eds.), *Historia de las mujeres en Occidente. Del Renacimiento a la Edad Moderna*, (1991), Madrid, Taurus, 2000, 5 vols., t. III, pp. 614-25.

Vitse, M., *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVIIe siècle*, Toulouse, France-Iberie Recherche, Université Toulouse-Le Mirail, 1988, pp. 31-162.

Vitse, M., “La controversia ética”, en J. M. Díez Borque (dir.), *Historia del teatro en España*, Madrid, Taurus, 1990, 2 vols., t. I, pp. 481-91.

VM = Viforcós Marinas, M. I., *El teatro en los festejos leoneses del siglo XVII*, León, Universidad de León, 1994.

VO1 = Ojeda Calvo, M. del V., “Barbara Flaminia: una actriz italiana en España”, en J. A. Martínez Berbel y R. Castilla Pérez (eds.), *Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro: ficción teatral y realidad histórica, Actas del II Coloquio del Aula-Biblioteca «Mira de Amescua» (Granada-Úbeda, 7-9 de marzo de 1997) y cuatro estudios clásicos sobre el tema*, Granada, Universidad de Granada, 1998, pp. 375-93.

VS1 = Varey, J. E. y Shergold, N. D., “Sobre la fecha de Troya abrasada, de Zabaleta y Calderón”, *Miscellanea di studi ispanici*, 6 (1963), pp. 287-97.

VS2 = Varey, J. E. y Shergold, N. D., “Un pleito teatral de 1660”, *Hispanofila*, 15 (1962), pp. 9-27.

VV.AA., *El Quinientos valenciano*, Valencia, Istitució Alfons el Magnànim, 1984.

VV.AA., *La comedia*, Valencia, Institució Valenciana d' Estudis i Investigació, 1986.

VV.AA., *Le pouvoir et la plume. Incitation, contrôle et répression dan l'Italie du XVIe siècle. Actes du Colloque International (Aix-Marseille, 14-16 mai de 1981)*, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1982.

Wend, P., *The Female Voice; Lyrical Expression in the Writings of Five Italian Renaissance Poets*, Frankfurt and Main, Lang, 1995.

Wilder, T., “Lope, Pinedo, some Child-Actors, and a Lion”, *Romance Philology*, XI (1953-54), pp. 19-25.

Wilski, Z., “La situation sociale des acteurs en Europe du XVIe au XVIII siècle”, *Revue d' Histoire du Théâtre*, 41, 4 (1989), pp. 411-21.

Wilson, E. M., “Nuevos documentos sobre las controversias teatrales: 1650-1681”, en J. Sánchez Romeralo y N. Poulussen (dirs.). *Actas del II Congreso de la Asociación*

Internacional de Hispanistas (Nijmegen, 20-25 de agosto de 1965), Nijmegen, 1967, pp. 155-70.

Zabaleta, J. de, *El día de fiesta por la mañana y por la tarde*, C. Cuevas García (ed.), Madrid, Castalia, 1983.

Zavala, I. M., (coord.), *La literatura escrita por mujer (de la edad Media al s. XVIII)*, Madrid, Anthropos, 1997.

ZF = Zapata Fernández de la Hoz, T., “El teatro y las fiestas públicas en la Corte durante el reinado de Carlos II”, en L. García Lorenzo y J. E. Varey (eds.), *Teatros y vida teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales*, London, Tamesis Books-Instituto de Estudios Zamoranos, 1991, pp. 217-36.