LA INCORPORACIÓN DE LA MUJER A LA EMPRESA TEATRAL: ACTRICES, *AUTORAS* Y COMPAÑÍAS EN EL SIGLO DE ORO

TERESA FERRER VALLS
Universitat de València

El trabajo que presento está vinculado a un proyecto de investigación que desde el año 1993 vengo dirigiendo y que tiene como objetivo la elaboración de un *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español,* sobre la base de reunir las abundantes y dispersas noticias documentales que hoy tenemos publicadas sobre el tema, incluyendo a todos aquellos actores y *autores* cuya actividad profesional se documenta con anterioridad a 1700. Sobre los limites del trabajo y sobre los problemas que presenta el tratamiento de este tipo de información he tratado en una reciente publicación.[1] La reunión de todo este material y su almacenamiento sobre un soporte informático presentan grandes ventajas para el investigador, no sólo en cuanto atañe al ahorro de tiempo, por lo que supone acceder a través de una única consulta a toda la información que poseemos sobre un determinado autor o actor, sino porque permite ver determinados aspectos en el bosque, que los árboles, el exceso de documentación, nos ocultan en muchas ocasiones. La base de datos puede ser, además, un instrumento auxiliar que ofrezca al investigador información sobre aspectos relacionados con la obra de los dramaturgos del período, tales como las representaciones documentadas de obras de un autor a lo largo de su vida, o el grado de implantación de sus obras en los repertorios de las compañías más allá de su muerte o, en el mejor de los casos, puede ayudar a fijar la fecha de composición de alguna obra dramática a partir de la conservación de repartos

1. El proyecto está financiado por la DGICYT, y en él colaboran D. Noguera (UAM), D. González (Univ. de Lleida), A. Giordano, A. Gadea, M. De Salvo (Univ. de València), M. T. Pascual (Escuela Navarra de Teatro), Ch. Davis y, hasta el momento de su lamentable desaparición, J. E. Varey (Queen Mary and Westfield College de Londres). Sobre este proyecto puede verse mi artículo "Sobre la elaboración de un *Diccionario biográfico de Actores", diablotexto* 4/5 (1997-98), pp. 115-41.

y de su contraste con la composición de una compañía en una determinada fecha, entre otras circunstancias, como pudieron hacer Shergold y Varey, respecto a *Troya abrasada*.[2] Tomando como ejemplo a Calderón, tan sólo apuntaré que su nombre aparece mencionado en 250 fichas de las aproximadamente 6.200 con que cuenta en estos momentos la base de datos, y en cada una de esas entradas, bastantes veces. Por otro lado, hay que tener en cuenta la gran cantidad de ocasiones en que aparecen mencionadas obras de Calderón o de otros dramaturgos en la documentación, pero sin atribución, o atribuidas a otros autores, cosa muy frecuente como es sabido en la documentación de la época. Como también son muy frecuentes los títulos deturpados del tipo *Los caballeros de Absalón* por *Los cabellos de Absalón*,[3] o la mención de obras por sus segundos títulos. A ello hay que añadir el problema de deslindar, en la mayor parte de los autores dramáticos de la época, las obras auténticas de las falsamente atribuidas. Sería de gran utilidad, en este sentido, contar con una nómina de los títulos de las obras citadas en la documentación sobre actores de que hoy disponemos, y sus posibles atribuciones. Es este, por ejemplo, otro aspecto que la unificación de noticias en el *Diccionario* puede ayudar a esclarecer.[4] Nuestra base de datos, como instrumento auxiliar que pretende ser, no puede responder por si misma a todas estas preguntas, pero esperamos que sea una herramienta útil para que otros investigadores puedan dar respuesta a éstas y otras cuestiones.

De momento, en el trabajo que hoy ofrezco, trataré de responder, a partir del *Diccionario*, a un aspecto concreto dentro de la actividad profesional de los actores: el que se refiere a la incorporación de la mujer a las compañías profesionales, no sólo como actriz, sino también como directora de compañías teatrales. ¿Cuáles eran las vías de acceso de esta incorporación? ¿A partir de qué momento se produce esta incorporación? ¿Podían ser las mujeres *autoras de título*, es decir, podían dirigir compañías de las nombradas por el Consejo de Su Majestad? Aunque fragmentariamente, a partir de la documentación reunida en nuestra base de datos, se pueden establecer unas primeras conclusiones que voy a tratar de exponer. Siempre advirtiendo que los resultados, cuantificables en cifras, son provisionales, en tanto en cuanto continúa incorporándose nueva

2. J. E. Varey y N. D. Shergold, "Sobre la fecha de *Troya abrasada*, de Zabaleta y Calderón", *Miscellanea di Studi Ispanici*, 6, Pisa, Università di Pisa, 1963, pp. 287-97.

3. Así figuraba en el repertorio de Francisco Álvarez de Vitoria en 1640. Véase P. Bolaños Donoso, "Lorenzo Hurtado y el año dramático sevillano de 1640-41", *diablotexto* 4/5 (1999), 43-59, esp. 57-59.

4. Uno de los colaboradores del equipo, A. Gadea, ha comenzado a trabajar en una tesis de doctorado, complementaria al proyecto, y encaminada a establecer el repertorio de obras teatrales citadas en la abundante documentación sobre actores que poseemos, a partir del contraste con los catálogos fundamentales de obras dramáticas, tratando de determinar, en la medida de lo posible, las atribuciones a los diferentes dramaturgos del período.

información a la base de datos. En cualquier caso, dado el número de fuentes vaciadas, los resultados son indicios de ciertas tendencias que la mayor afluencia de información no creo que vaya a modificar sensiblemente.

Durante bastante tiempo se dio una gran relevancia a la fecha de 1587 a la hora de atender a la incorporación de la mujer como actriz a la escena. Esta fecha se relaciona, como es bien sabido, con una petición de la compañía italiana de *Los Confidentes* presentada al Consejo de Castilla, en Madrid, en noviembre de ese año en la que solicitaban licencia para poder representar en el corral del Príncipe con las actrices que llevaban en la compañía, alegando que "las comedias que traen para representar no se podrán hacer 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 antes mucho aumento de limosna para los pobres". El Consejo decretó la licencia el 18 de noviembre, tras haber solicitado el día anterior que se comprobase que eran casadas y que iban acompañadas de sus maridos. Las tres mujeres eran: Angela Martinelli, Angela Salomona, y Silvia Roncagli, alias la *Francesquina*. La licencia especificaba asimismo que debían representar "en hábito y vestido de muger y no de hombre y con que de aquí adelante tampoco pueda representar ningún muchacho vestido como muger". La ansiedad con que las compañías de actores profesionales esperaban el alzamiento de la prohibición se pone de manifiesto en la premura con que Pedro Páez de Sotomayor, suegro del autor Alonso de Cisneros, se precipitó a presentar el mismo 18 de noviembre, y en nombre de su yerno, que se encontraba en Sevilla con su compañía, una petición ante el Teniente Corregidor de la Villa de Madrid, en la que solicitaba que se hiciese un informe sobre la autorización de representar mujeres, que había de contener: en primer lugar, una copia de la petición realizada el 17 de noviembre por la compañía italiana de *Los Confidentes* para que pudiesen representar en Madrid tres mujeres de su compañía, en segundo lugar, una copia del decreto (del 17 de noviembre) y licencia (del 18 de noviembre) del Consejo de Su Majestad autorizándoles a ello, y por último, una declaración de dos testigos aportados por Páez de Sotomayor en la que afirmaban haber visto representar a las dichas mujeres en el corral del Príncipe. El informe, fechado en Madrid el 23 de noviembre, había de servir a Cisneros para presentarlo ante las autoridades sevillanas "y de otras partes adonde fuere a representar" como testimonio del alzamiento de la prohibición.[5]

Hay que señalar que al menos desde 1574 tenemos constancia de la llegada a España de otra compañía italiana, la del famosísimo Ganassa. No conocemos su composición completa hasta 1580, en que aparece mencionada en una escritura de formación de la misma. En ese momento formaba parte de

5. Véase C. Pérez Pastor, *Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII. Primera Serie,* Madrid, Imprenta de la Revista Española, 1901, pp. 20-23.

esta compañía italiana una mujer, la esposa de Ganassa, la famosa actriz italiana Bárbara Flaminia, que representaba el papel femenino de *Hortensia.* Los ocho miembros restantes de la compañía, incluido Ganassa, eran varones, y dos de ellos representaban papeles femeninos: Cesare dei Nobili, el de *Francesca,* y Giacomo Portalupo, el de *Isabella.*[6] Con toda probabilidad Bárbara Flaminia estaba ya en España en 1574 con la compañía de su marido, y lo más seguro es que desde el primer momento participase en las representaciones que realizaban. Hay que recordar por otro lado que, según los datos conservados, en Italia las primeras apariciones de actrices en compañías profesionales se remontan a la década de 1560 y, según parece, Barbara Flaminia representaba ya en la compañía de Ganassa antes de su llegada a España.[7] En ambos países la incorporación de la mujer a las compañías parece haber sido paulatina, y haberse producido en fechas similares.

Menos conocida que la documentación relacionada con la actuación de *Los Confidentes,* y el alzamiento de la prohibición en noviembre de 1587, publicada en su día por Pérez Pastor es el, memorial que unos meses antes del alzamiento, el 20 de marzo, habían presentado al Consejo catorce actrices, encabezadas por Mariana Vaca, y Mariana de la O. El memorial constituye un interesante documento por ser el 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. No es de extrañar que en el escrito, como es habitual en este tipo de peticiones a favor del teatro y de los actores, las actrices adoptaran un tono moralizante, sabiendo como sabían que las principales razones esgrimidas en su contra eran de orden moral. Las actrices hablan de su "mucha necesidad" y del hecho de que sus maridos "estan en peligro por estar absentes", puesto que para suplir la ausencia de actrices los actores tenían que travestirse de mujeres. De este modo salían al paso de las razones morales argüidas en su contra utilizando un argumento de tipo moral: la separación de sus maridos propiciaba relaciones extramatrimoniales y el disfraz femenino les hacía transitar peligrosamente por el terreno del pecado nefando. Las actrices que suscribían el escrito lanzaban así el balón al tejado de los del Consejo, utilizando *pro domo sua* los argumentos morales y proponiendo que se les diese licencia para representar con dos condiciones: la primera, que cada uno "representase en su genero y figura, el hombre con el habito de hombre y la muger con habito de muger", y la segunda que las actrices estén todas casadas y tra-

6. Véase B. J. García García, "La compañía de Ganassa en Madrid (1580-1584): tres nuevos documentos", *Journal of Hispanic Ressearch,* 1, 3 (1993) 355-370, esp. 355-56.

7. Véase F. Marotti, "La commedia dell'arte. Studi recenti e prospettive", en M. Chiabò y F. Doglio, eds., *Convegno 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, esp. 41.

bajen en la misma compañía de sus maridos.[8] Las mujeres que suscriben el memorial dicen ser todas mujeres casadas, y de hecho casi todas las actrices que tenemos documentadas en la primera época, que debieron de ser las más relevantes de esa primera generación de profesionales, aparecen con sus maridos. Parece probable que el acceso de algunas de estas primeras actrices a la profesión se realizase por la vinculación a la profesión del marido. Aunque posteriormente con la creciente afluencia de mujeres, se tratase de evitar legalmente la presencia de solteras en las compañías. En cualquier caso la existencia de contratos con mujeres que se declararan mayores de edad y solteras a lo largo del siglo XVII prueba que tampoco en la práctica la legislación pudo contener siempre esta situación.

El documento no aporta los nombres de las otras doce actrices que suscriben el escrito, pero hay que suponer que habían estado en activo en los años anteriores a la prohibición. Al menos de Mariana Vaca, esposa del actor Juan Ruiz de Mendi, sabemos que representaba ya en 1579, pues el 13 de marzo de este año el matrimonio aparece en Sevilla formando parte de la compañía de Juan Granado, integrada por ocho hombres y tan sólo dos mujeres, Mariana y la actriz Jusepa de Velasco, mujer del también actor de la compañía Andrés de Vargas.[9] Respecto a la otra actriz, Mariana de la O, cuyo nombre aparece en el documento de solicitud de alzamiento de la prohibición, no tenemos datos sobre su actividad profesional con anterioridad a la fecha de este documento, aunque quizá se trate de la actriz que como María de la O aparece representando y casada en los años 90 con el actor Luis de Vergara.[10]

Aunque el memorial de las actrices, apoyado por el Procurador general de la Villa, Gonzalo de Monzón, en nombre de los hospitales de la Pasión y de la Soledad, y del Hospital General, no obtuvo un efecto inmediato, y no sería hasta noviembre de este año cuando, a raíz de la petición de *Los Confidentes,* se alzaría la prohibición, hay que destacar que a la hora de conceder la licencia a la compañía italiana los del Consejo mostraban haber tomado buena nota del escrito de las actrices sobre la cuestión del travestismo, al

8. Véase Ch. Davis y J. E. Varey, *Los corrales de comedias y los hospitales de Madrid: 1574-1615. Estudio y documentos,* Madrid, Tamesis Books, 1997, pp. 125-126. Otro documento fechado el 10 de abril recoge la misma petición. Véase también 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, p. 498-499.

9. Véase P. Bolaños Donoso, "Nuevas aportaciones documentales sobre el histrionismo sevillano del siglo XVI", en J. Canavaggio, ed., *La comedia. Seminario Hispano- Francés organizado por la Casa de Velazquez. Madrid, Diciembre 1991-junio 1992,* Madrid, Casa de Velázquez, Collection de la Casa de Velázquez, 48, 1995, pp. 131-144, p. 138.

10. Véanse H. Mérimée, *Spectacles et comédiens à Valencia (1580-1630),* Toulouse-Paris, Edouard Privat-Auguste Picard, 1913, p. 212 y I. J. de Miguel Gallo, *El teatro en Burgos (1550-1752). El patio de comedias, las compañías y la actividad escénica. Estudio y documentos,* Burgos, Ayuntamiento de Burgos, 1994, p. 192.

prohibir no sólo que las mujeres representasen disfrazadas de varón, sino también que los muchachos lo hiciesen disfrazados de mujer.

El memorial de las actrices viene a apoyar una tendencia entre la crítica más reciente: la de relativizar la fecha de 1587 como la de la incorporación de la mujer a la escena, ante la evidencia que supone el testimonio de algunos contratos con actrices en fechas anteriores.

Hay que recordar, por otro lado, al hilo de lo expuesto en el decreto de alzamiento de la prohibición, algunos conocidos testimonios que nos confirman que en las primeras compañías profesionales los papeles femeninos eran representados por muchachos. Hace años J. Rubió i Balaguer dio noticia de la existencia de un cuaderno manuscrito, conservado en la Biblioteca de Cataluña (ms. 1694), de mano del actor catalán Andreu Solanell y consistente en la copia de la parte que como actor le correspondía en la *Comedia Claudina*, una pieza pastoril en castellano que fue representada en Puigcerdà en 1542. Al final del manuscrito Solanell añadía unas interesantes anotaciones, en las que daba noticia de algunas de las comedias en que había participado, junto con sus compañeros, y de algunos de los papeles que había representado. En el aspecto que ahora a nosotros nos interesa, el actor dejaba constancia, de la representación de los papeles femeninos por parte de varones en estas fechas, al evocar la primera "farsa" en la que había participado

> la primera 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.[11]

Por otro lado, es muy conocido el testimonio de Cervantes, en el prólogo de sus *Ocho comedias y ocho entremeses* (1615) recordando la fama alcanzada por Lope de Rueda representando personajes cómicos, en especial el de negra. Y en *El viaje entretenido* Rojas Villandrando, al evocar en su conocida Loa la primera época de la comedia, se refería a la representación por parte de muchachos de los papeles femeninos ("Ya había saco de padre,/había barba y cabellera,/un vestido de mujer, /porque entonces no lo eran/sino niños"), situando en la generación posterior, la de Andrés Rey de Artieda, Lupercio Leonardo de Argensola, Cristóbal de Virués y Alonso de Morales, el momento de la incorporación generalizada de la mujer a los tablados ("y representaban hembras").[12]

11. Véase J. Rubió y Balaguer, "Sobre el primer teatre valenciá", en *La cultura catalana del Renaixement a la decadència*, Barcelona, Eds. 62, 1964, pp. 152-153, n. 14.

12. Ed. de P. Ressot, Madrid, Castalia, 1972, pp. 151 y 153.

Entre los pagos realizados por la casa de Isabel de Valois a diversos autores, entre ellos a Lope de Rueda, por representaciones efectuadas en el Alcázar Real de Madrid, en la década de 1560, no encontramos ninguna referencia a mujeres, cosa lógica, por otro lado, si pensamos que la documentación no menciona más que los nombres de los directores de las compañías en quienes se personalizaba el pago. Sin embargo, como es bien sabido, como *amateurs*, las damas de palacio representaban ya en esa época espectáculos y farsas pastoriles, probablemente con un carácter fundamentalmente recitativo y cantado.[13]

Hoy en día se destaca la importancia de los gremios de artesanos, a cuyo cargo corría la organización de la festividad del Corpus, como cantera de futuros actores y, en este sentido, resulta significativo que muchos de estos primeros profesionales procedan del ámbito gremial: Lope de Rueda había sido batihoja, Pedro Montiel, hilador, Alonso de la Vega, calcetero, y Juan Timoneda se inició en la misma profesión que su padre, la de curtidor, antes de ser autor dramático, librero, editor y, quizá, actor. Los documentos legales se refieren a muchos de los primeros actores profesionales por su oficio de origen al no existir todavía una consideración legal y social definida del oficio de actor.[14] Aunque las mujeres pudiesen participar en danzas y cantos en las festividades del Corpus, los miembros de los oficios que representaban en el marco del Corpus en su primera época, los que se responsabilizaban de sacar los carros, expresión utilizada habitualmente en la documentación, eran por lo que sabemos varones, y por lo tanto es probable que fueran ellos quienes representasen ocasionalmente también algunos de los personajes femeninos que se exhibían en los carros. No hay más que echar un rápido vistazo a la documentación sobre el Corpus de Sevilla reunida por Sentaurens.[15] Apunto esta idea porque de este ámbito surgieron, como ha subrayado Sentaurens, bastantes de los primeros profesionales. Por otro lado, no hay que olvidar que en la tradición de los espectáculos no profesionales, relacionados con los círculos eruditos, colegios y universidades, quienes representaban eran los propios estudiantes, que eran, claro está, varones. De manera que toda una tradición hacía en cierto modo natural que los hombres pudiesen representar personajes femeninos cuando empiezan a surgir las primeras compañías profesionales.

---

13. Véase A. González de Amezúa, *Isabel de Valois, Reina de España 1546-1568. Estudio biográfico,* Madrid, Gráficas Ultra, 1949, 3 vols., t. III, pp. 518-520, y mi libro *La práctica escénica cortesana: de la época del Emperador a la de Felipe III,* Londres, Tamesis Books, 1991, pp. 68 y ss.

14. Véanse, sobre este aspecto, 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, "El nacimiento de una nueva profesión. Los autores-representantes (1540-1560)", ambos en *Edad de Oro,* XVI (1997), 297-303, esp. 300-301, y pp. 109-120.

15. J. Sentaurens, *Seville et le théâtre. De la fin du Moyen âge à la fin du XVIIe. siècle,* Bordeaux, Presses Universitaires, 1984, 2 vols.

Es posible que Mariana, la mujer de Lope de Rueda, pudiese colaborar en las representaciones con su marido, como supuso Rennert,[16] dado que, antes de su matrimonio con Lope de Rueda, había servido al tercer duque de Medinaceli de compañía y entretenimiento, destacando entre otras sus cualidades como "gran cantadora y bailadora". Es posible, aunque, de momento, ningún documento relacionado con las actividades profesionales de Lope de Rueda de los que poseemos demuestra que formase parte de la compañía como actriz. Por otro lado M. V. Diago ha llamado la atención sobre una frase, incluida en *El cortesano* de Luis Milán, que parece referirse a la posible intervención de alguna mujer en la compañía de Rueda: "No's pitjor que cada nit es llogue la tua Beatriz, o farsatriz, per ballar vestida como a home en la farsa de Lope de Rueda". Ahora bien, como el propio Diago señala, la alusión hace referencia a una mujer que se "alquila" para bailar vestida de hombre, por lo que parece probable "que saliera en las danzas y no en el cuerpo de la comedia".[17]

Hay que recordar que todavía en 1603, cuando Agustín de Rojas Villandrando, publica su *Viaje entretenido,* en que incluye su conocida categorización de compañías, se refiere a la representación de papeles femeninos por parte de hombres. La obra de Rojas tiene, como es sabido, un carácter satírico costumbrista y todas las circunstancias a que hace referencia en cuanto al teatro no se deben tomar al pie de la letra. Creo que es lo que ocurre con la conocidísima clasificación de tipos de compañías que aparece en el *Viaje* en boca de Solano: *bululú* se refiere a "un representante solo" que va por los pueblos recitando una comedia y alguna loa a cambio de la voluntad y algo de comida; *ñaque,* es una formación compuesta por dos hombres que saben hacer "un entremés, algún poco de un auto, dicen unas octavas, dos o tres loas, llevan una barba de zamarro, tocan el tamborino", cobran una pequeña cantidad y duermen al aire libre; *gangarilla* es una "compañía más gruesa" integrada por "tres o cuatro hombres", uno de los cuales es músico y "llevan un muchacho que hace la dama", saben hacer un auto y dos entremeses de bobo, pero sus condiciones son precarias "tienen barba y cabellera, buscan saya y toca prestada (y algunas veces se olvidan de volverla)", cobran una cantidad un poco superior a la formación anterior, más la ración de comida, duermen en el suelo y "representan en cualquier cortijo"; *cambaleo* es una agrupación de "una mujer que canta y cinco hombres que lloran", cuyo repertorio consis-

16. H. A. Rennert, The *Spanish Stage in the time of Lope de Vega,* New York, The Hispanic Society of America, 1909, pp. 11, 12 y 141.

17. "La mujer en el teatro profesional del Renacimiento: entre la sumisión y la astucia (A propósito de las tres comedias de Timoneda)", *Criticón,* 63 (1995), pp. 103-17, esp. 105-06. Diago supone que los personajes femeninos de *Las Tres comedias* de Timoneda pudieron ser representados por muchachos jóvenes, y aporta como indicio el hecho de que personajes femeninos y niños o adolescentes nunca coincidan en la misma escena, lo que le permite apuntar que "tal vez un muchacho encarnara ambos roles".

te en "una comedia, dos autos, tres o cuatro entremeses", llevan un pequeño hato de ropa y representan "en los cortijos por hogaza de pan, racimo de uvas y olla de berzas" o en los pueblos por seis maravedís y ración de comida, están cuatro o seis días en los lugares y alquilan una sola cama, para la mujer; *compañía de garnacha* "son cinco o seis hombres, una mujer que hace la dama primera y un muchacho la segunda", su hato es un poco mayor, llevan cuatro comedias, tres autos y otros tantos entremeses, un pollino de cabalgadura, están ocho días en los pueblos, comen con mayor regularidad y duermen cada cuatro en una cama; la *bojiganga* está integrada por "dos mujeres y un muchacho, seis o siete compañeros" cuyas pertenencias son "seis comedias, tres o cuatro autos, cinco entremeses", su hato requiere ya dos arcas y pueden alquilar cuatro jumentos para el viaje, comen bien y duermen todos en cuatro camas; la *farándula* es ya "víspera de compañía, traen tres mujeres, ocho y diez comedias, dos arcas de hato", viajan con mulos y carros y entran en buenos pueblos; por fin, la *compañía* está integrada por todo género de personas y entre ellas "gente muy discreta, hombres muy estimados, personas muy bien nacidas y aun mujeres honradas [...] traen cincuenta comedias, trescientas arrobas de hato, diez y seis personas que representan, treinta que comen, uno que cobra y Dios sabe el que hurta", pueden viajar en mulas, carros, literas o coches, y se trata realmente de profesionales preparados, cuyos trabajos "son excesivos, por ser los estudios tantos, los ensayos tan continuos y los gustos tan diversos". Insisto en que el pasaje tiene un carácter satírico y la frontera entre algunas de las agrupaciones mencionadas por Solano resulta poco consistente. No deja de ser significativo el hecho de que los propios Ríos y Ramírez, interlocutores en el diálogo, representantes y directores de compañía en la realidad y en la ficción novelesca, se asombren y manifiesten desconocer la existencia de tantos tipos de formaciones de actores. En realidad, la línea divisoria más clara es la que se establece entre la agrupación que Solano llama "compañía" y todas las demás. División que la práctica legal vendría a corroborar al establecer la existencia de tan sólo dos categorías: "compañías de título (o reales)", aquéllas a cuyo *autor* el Consejo Real concedía un título oficial para representar, y "compañías de la legua", cuyos componentes no podían entrar a representar a más de una legua de distancia de las grandes ciudades, es decir, quedaban al margen de los canales oficiales de producción teatral.

Aunque se deba tomar con prudencia, el pasaje es testimonio del apogeo de formaciones teatrales de desigual relieve y de la importancia real, de cara a la diversión del público de a pie, de todas aquellas formaciones improvisadas, asentadas probablemente sin mediación de contrato, no oficiales, que recorrían en aquellos momentos la península. Todavía en esas fechas, cuando la mujer ya había accedido como profesional a la escena, Rojas se refiere a las representaciones de papeles femeninos por parte de hombres, y los ejemplos que ofrece de agrupaciones dan cuenta de una presencia todavía relativa de

mujeres en algunas de ellas, más relevante curiosamente en el caso de las compañías oficiales, que integran "mujeres honradas". El pasaje se hace eco también de un cierto deseo de honorabilidad de una parte del gremio de actores, que Rojas parece compartir, y que iría en aumento.

En 1596 el Consejo emitió de nuevo una orden por la que se prohibía la aparición de actrices en los teatros públicos madrileños. La orden no debió de ser muy efectiva, pues en 1599 hubo una nueva tentativa de expulsar a la mujer de la escena, que no llegó a cuajar en forma de ley.[18] Aunque esta corriente en contra del teatro no llegó a determinar el cierre definitivo de los corrales o la expulsión de la mujer de la escena, la mala reputación que pesaba sobre la vida de los actores se refleja en algunas de las Ordenanzas emitidas por el Consejo Real sobre la organización de las compañías de título, a través de las cuales el Estado trataba de controlar la conducta moral de los actores. La fundación en 1634 de un gremio de actores, el de la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena, a instancias de algunos de los más prestigiosos directores de la época fue un paso adelante en la organización y defensa de los intereses de los actores y, sobre todo, un intento de ofrecer, como muy bien ha visto Oehrlein, una imagen de la profesión más aceptable socialmente.[19] No hay que olvidar que la Cofradía nacía bajo la advocación de la Virgen, y establecía su sede en la madrileña Iglesia de San Sebastián.

La incorporación de la mujer a la escena, aunque anterior a la fecha de 1587, debió de producirse pues de una manera gradual, y más lenta que en el caso de sus compañeros varones, y como muy bien ha supuesto E. Rodríguez Cuadros la entrada en funcionamiento de los primeros teatros comerciales supuso el espaldarazo definitivo a la profesión, y arrastró consigo el aumento de la presencia femenina en las compañías.[20] En este sentido los datos reunidos en el *Diccionario* nos permiten llevar a cabo algunas comprobaciones de carácter cuantitativo que pueden apuntalar lo expuesto. En la década de 1540 tenemos documentados 13 actores en activo, algunos de ellos directores de compañía como Lope de Rueda, pero ninguna mujer; en la década de los años 50, se documentan nueve actores en activo, y tan sólo una mujer, llamada Beatriz, a la que, en Valladolid, el 17 de febrero de 1557, se le pagan 4 ducados "por lo que regocijó la comedia del *Conde Palatino* que se representó en El Abrojo".[21] Se trata de todos modos de un caso dudoso, pues no queda claro

18. Véase E. Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España,* [ed. facsimilar], Granada, Universidad, 1997, pp. 163-164, 620-621.

19. Véase J. Oehrlein, *El actor en el teatro español del Siglo de Oro,* Madrid, Castalia, 1993, esp. pp. 270-76.

20. *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos,* Madrid, Castalia, 1999, pp. 583-84.

21. Véase C. Sanz Ayán y B. J. García García, "El oficio de representar en España...", cit., p. 498.

que su participación en la comedia fuese como actriz, y no como cantante o bailarina. Es probable que la participación de las mujeres en las primeras representaciones de las compañías profesionales fuese muchas veces en relación con canciones y danzas. En la década de los años 60 el número de actores documentados asciende notablemente (29), pero continuamos sin poder documentar ninguna actriz. La falta de presencia en esta década de mujeres en la documentación es obvio que no indica necesariamente su absoluta falta de participación en las compañías profesionales, pero resulta significativa de cara a su relieve numérico dentro de ellas. En la década de los años 70 sigue ascendiendo el número de profesionales en activo, en relación directa con la puesta en marcha de los primeros teatros comerciales y el fomento de una actividad teatral regular: 84 actores y/o *autores* varones, y siete actrices, las primeras profesionales que tenemos documentadas, concentrándose estas primeras noticias hacia el final de la década, a partir de 1578 (Luisa de Aranda, Jerónima Carrillo, Jusepa de Velasco, Mariana Vaca, Josefa Vaca, Ana María Sarmiento y Barbara Flaminia, la mujer de Ganassa).[22] En la década de los años 80 las cifras ascienden espectacularmente, documentándose 185 actores y 21 actrices en activo, quince de las cuales realizan su trabajo ya antes de la fecha de la prohibición. Se trata de Luisa de Aranda, Barbara Flaminia, Mariana Ortiz, Beatriz Hernández (o Osorio), Jerónima Carrillo, María Imperia, Juana Vázquez, Juana de Prado, Ana María Sarmiento, Ana María de Velasco, Roca Paula, Damiana Vaca de Contreras, Mari Flores, Mariana Vaca, Mariana de la O, Juana de Salazar, Micaela Ángela y Jerónima de los Reyes. A ellas hay que añadir las tres actrices italianas pertenecientes a la compañía de *Los Confidentes* cuando se levanta la prohibición en 1587: Angela Salomona, Angela Martinelli y Silvia Roncagli.[23] Ya en la década de los 90 el número de actrices cuya actividad podríamos documentar asciende a 48.

---

22. Las fuentes en las que documentamos los nombres de estas primeras actrices son L. Fernández Martín, *Comediantes, esclavos y moriscos en Valladolid, Siglos XVI y XVII,* Valladolid, Secretariado de Publicaciones, Universidad de Valladolid, Estudios y Documentos, nº XLIV, 1988, p. 26; P. Bolaños Donoso, "Nuevas aportaciones documentales...", cit., pp. 138, 142-143; J. Sánchez Arjona, *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta fines del siglo XVII,* Sevilla, 1898, p. 64; B. J. García García, "La compañía de Ganassa en Madrid ...", cit., p. 361; y C. Sanz Ayán y B. J. García García, "El oficio de representar en España..." cit., p. 471.

23. Casi la totalidad de estas primeras actrices tenemos constancia de que estaban casadas. Los nombres de Melchora de Rojas, María Palacín, María Arriola (o del Río), e Isabel de Torres podrían aumentar la nómina de actrices documentadas a 25. Pero se trata de casos dudosos, bien porque la fecha de la noticia que se les atribuye es cuestionable, bien porque aparecen vinculadas al marido, pero no queda claro que fuesen actrices. Algunas de las fuentes que documentan a todas las mujeres que hemos mencionado, en fechas tempranas, son: Ch. Davis y J. E. Varey, *Los corrales de comedias ... 1574-1615,* cit., pp. 107, 125-126; B. J. García García, "La compañía de Ganassa en Madrid..", cit., pp. 355-356; H. Mérimée, *Spectacles et comédiens,* cit., pp. 205-207, 225 y 236; A. San Vicente, "El teatro en Zaragoza en tiempos de Lope de Vega", en *Homenaje a Francisco Ynduráin,* Zaragoza, 1972, pp. 267-361, esp. 319-20, 322-23; C. Pérez Pastor, *Nuevos*

No digo que no hubiese más actrices que representasen en esta primera etapa, al igual que no se puede decir obviamente que el número de actores documentados sea igual al del realmente existente. Las lagunas de la documentación son muchas y basta ojear la biografía de alguno de los actores incluidos en el *Diccionario* para darse cuenta. Hay vacíos de años que no tienen que ver necesariamente con etapas de inactividad teatral de tal o cual actor sino con lagunas documentales. Por otro lado la documentación sobre la que se elabora la base de datos se refiere a las formaciones de actores de cierta entidad, aquellas que se ratificaban mediante contratos y que a su vez se contrataban con los Hospitales y Municipios de las poblaciones importantes. Aun así, creo que aunque no fueran obviamente todos y todas los que están, el resultado en cifras, en lo que se refiere a la participación de mujeres en la profesión, es muestra de una tendencia clara al ascenso a partir de fines de la década de 1570, tendencia que se consolida en la década de 1580, coincidiendo con la puesta en marcha de los primeros teatros comerciales. Y esto de algún modo viene a corroborar la afirmación de Rojas, quien hacía coincidir en el tiempo la definitiva incorporación de "hembras" al teatro con la vigencia de dramaturgos como Rey de Artieda, Virués o Argensola.

En este sentido resultan también significativas las conclusiones formuladas en un trabajo reciente por Charles Davis, a partir de datos entresacados del propio *Diccionario*, y centrados en el análisis de la composición de las compañías por décadas hasta 1699: las actrices constituían alrededor de 1580 el 10% del total de la compañía, el porcentaje de su participación se fue incrementando progresivamente hasta la década de 1630, manteniéndose a partir de ese momento y hasta final del siglo XVII en torno al 36%. Un porcentaje similar revela la *Genealogía*, como señala Davis: de las 2459 entradas que contiene, 1505 (61'20%) corresponden a actores y 954 (38'80 %) a actrices[24].

Probablemente la prohibición de 1586 respondía 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 transitoria, que consiguieron levantar en la Corte los italianos y de la que se aprovecharon enseguida otras compañías españolas, venía a tratar de controlar un fenómeno que hasta ese momento no había

---

datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII. Primera Serie, Madrid, Imprenta de la Revista Española, 1901, 335, 337, y *Segunda Serie,* Burdeos, Feret, 1914, pp. 12, 13 y 14; N. Alonso Cortés, *El teatro en Valladolid,* Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1923, pp. 40-41 y 43; L. Fernández Martín, *Comediantes, esclavos...,* cit., pp. 37, 43 y 47; A. Llordens, "Compañías de comedias en Málaga (1572-1800)", *Gibralfaro,* 26, 1974, pp. 137-158, esp. 43; y H. A. Rennert, The *Spanish Stage...,* cit., p. 423.

24. Véase su trabajo "¿Cuántos actores había en el Siglo de Oro? Hacia un análisis numérico del *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*", *diablotexto,* 4/5 (1997-98), pp. 61-77, p. 6.

sido necesario controlar, precisamente porque la presencia de mujeres en las compañías de representantes debió de ser en la primera época, y a tenor de los datos, bastante escasa. Los resultados pueden verse matizados por la aportación de nueva documentación, pero el porcentaje de la presencia de mujeres en las primeras compañías de actores no creo que cambie sustancialmente, dado el número de fuentes vaciadas relativas a la actividad de las mismas compañías en diferentes lugares de la península. Las cifras, si no reflejan de manera exacta la realidad, son muestra de una tendencia bastante definida.

La segunda cuestión que quiero abordar, tiene que ver con la incorporación de la mujer a la profesión ya no sólo como actriz sino como empresaria teatral, como *autora,* en la dirección de una compañía. De las poco más de 6.200 entradas que en estos momentos posee el *Diccionario,* 1.578 corresponden a actrices. He de recordar que la base de datos incluye noticias desde los comienzos de la actividad profesional hasta aproximadamente comienzos del siglo XVIII, porque se han incluido todos los actores cuya actividad dramática se encuentra documentada antes de 1700 y se ha vaciado completa la *Genealogía,* que como es sabido incluye noticias que abarcan hasta aproximadamente el primer cuarto del siglo XVIII. Las cifras son provisionales, y en este sentido de nuevo deben ser tomadas con las debidas precauciones. De las 1578 actrices que tenemos documentadas, 62 además de actrices ejercieron en algún momento de su vida como *autoras.* Téngase en cuenta que las cifras aumentan bastante respecto a las ofrecidas por la *Genealogía* que documenta un total de 954 actrices y entre ellas 33 *autoras.*[25]

Aunque en la práctica estas mujeres ejercieran tareas de dirección en las compañías, queda por resolver la cuestión de saber cuántas de ellas obtuvieron el título para representar de Su Majestad. Como es sabido la autoridad sobre el teatro emanaba directamente del Consejo Real, a través de la persona del Protector, y el título para representar se concedía directamente a los *autores,* que posteriormente debían de presentar las listas de los miembros de sus compañías por Pascua de Resurrección, es decir, después de la Cuaresma, época en que se formaban las compañías para el nuevo año teatral. Por la documentación conservada sabemos que el número de compañías admitidas era de seis a fines de 1598, cuando se levanta la prohibición de representar comedias por la muerte de Felipe II,[26] 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 de doce en 1615 (Alonso Riquelme, Fernán Sánchez, Tomás Fernández, Pedro de Valdés, Diego

25. Véase *Genealogía, origen y noticias de los comediantes en España,* ed. de N. D. Shergold y J. E. Varey, Londres, Tamesis Books, 1985.

26. Véase Ch. Davis y J. E. Varey, *Los corrales de comedias y los hospitales de Madrid: 1574-1615,* cit., p. 137

López de Alcaraz, Pedro Cebrián, Pedro Llorente, Juan de Morales, Juan Acacio, Antonio Granados, Alonso de Heredia y Andrés Claramonte) y en 1641.[27] Sin embargo el número debió de variar según los años. Las compañías por otro lado no se reducían a las autorizadas. En 1625 la Junta de Reformación, vinculada al Consejo de Castilla, acordaba "que las compañías de 40 se reduzcan a 12".[28] Pero en julio de 1632, cuando se escrituran las capitulaciones de la fundación corporativa de la Cofradía de la Novena, y aparecen nombrados los *autores* de comedias aprobados por el Rey que proyectaban fundar dicha Cofradía, el número de los mencionados asciende a 17: 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.[29]

El número de compañías que realmente circulaban por la península podía llegar a ser bastante más elevado que el oficial, sobre todo si tenemos en cuenta que incluso los *autores* oficiales podían llegar a tener, como muestra el caso de Andrés de la Vega, dos compañías: la oficial y otra de la legua. Así el 20 de junio de 1639 Andrés de la Vega al contestar a la demanda de divorcio, interpuesta por su mujer María de Córdoba, declaraba que "tiene a su cargo dos compañías de representación: una, de las doce [se entiende de las doce autorizadas por el Consejo] y otra de la legua". De esta última que estaba en Andalucía, según afirmaba, obtenía unos beneficios por cada representación: "de cada representación le da 18 reales y les tiene prestados 300 ducados".[30] En la práctica no quedaba otro remedio que admitir la existencia de dichas compañias, como muestra una orden, fechada en Madrid el 8 de marzo de 1639, para que no saliesen de la Corte los *autores* de comedias Antonio de Rueda, Manuel Vallejo y Lorenzo Hurtado, "ni los actores ni actrices" de sus compañías, y que hasta que no se decidiese qué compañías harían los autos se notificara "a los que hacen compañías de la legua" que no hicieran ninguna, ni recibiesen a nadie en ellas ni las concertaran pública o secretamente.[31] En este sentido la reunión de noticias en el *Diccionario* permitirá en un futuro obtener una idea más ajustada del volumen de actividad teatral a lo largo de todo el siglo XVII, a partir de la

27. Véase J. Oehrlein, *ob. cit.*, p. 68.

28. Véase C. Pérez Pastor, *Nuevos datos... Segunda Serie,* cit., p. 58.

29. Véase J. Subirà, *El gremio de representantes madrileños y la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena,* Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1960, pp. 42-43. El documento no da el nombre de los *autores* cuyas compañías quedan autorizadas.

30. Véase E. Cotarelo y Mori, "Actores famosos del siglo XVII. María de Córdoba "Amarilis" y su marido Andrés de la Vega", *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid,* nº 37 (enero, 1933), pp. 1-33 y 26-28.

31. Véase 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, p. 15.

detección del número de *autores* en activo en cada temporada teatral, así como del grado de efectividad en la práctica de las medidas tomadas por el Consejo.[32]

Desgraciadamente no poseemos los listados de *autores* oficiales a los que el Consejo otorgaba licencia año a año, ni sabemos hasta qué año estuvo en vigor esta práctica. Pero entre la documentación que hemos citado referida a los *autores de título* nombrados por el Consejo, no se menciona ningún caso de *autoras de título.* Hay que advertir que en el conjunto de la documentación referida a *autores* no siempre se detalla si poseían o no el título de S. M., de manera que tampoco en el caso de las *autoras* el hecho de que no aparezca la especificación es siempre indicativo de que no poseyesen el título para representar. Pero, en cualquier caso, la concesión de títulos para representar a mujeres debió de ser una práctica que comenzó a ponerse en vigor en la segunda mitad del siglo XVII. Es entonces cuando encontramos, casi año a año, una mayor densidad de *autoras* recorriendo la península y actuando en las grandes ciudades y poblaciones de su entorno. En alguno de los documentos referidos a estas *autoras* ocasionalmente se hace referencia a la posesión del título, pero esta circunstancia se da más escasamente, y la podemos documentar a partir de la década de 1670. La primera que podemos documentar como *autora* de título es Margarita Zuazo, que en 1673 asumió, mediante escritura fechada el 8 de marzo en Zaragoza, la dirección de la compañía que hasta ese momento había encabezado el *autor* Jerónimo de Sandoval, con pequeñas variaciones en su composición, comprometiéndose los actores a acabar el año de actuaciones en el Reino de Andalucía, y comenzando sus actuaciones en Zaragoza.[33] Representaron antes de acabar el año en Logroño, Burgos y Valladolid. En enero de 1674 encontramos confirmación de su condición de *autora* en boca de la propia Margarita de Zuazo y de sus actores que declaran 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 Consejo de Su Majestad, juez protector general de autores y representantes de comedias".[34] Hasta el año 78 sabemos que continuó siendo *autora,* y aunque los documentos no especifiquen ya su condición de *autora de título,* hay que suponer que la mantuvo.

Otro caso cercano en fechas es el de María Álvarez, apodada *la Perendenga,* quien en una obligación, fechada en Valladolid el 19 de junio de

32. Trabajo que ha iniciado Mimma De Salvo, integrante del equipo del mencionado proyecto.

33. Véase V. González Hernández, *Zaragoza en la vida teatral hispana del siglo XVII,* Zaragoza, Diputación Provincial Institución Fernando el Católico, 1986, pp. 141, 207.

34. Véanse I. J. de Miguel Gallo, *El teatro en Burgos,* cit., pp. 260, 261 y L. Fernandez Martín, *Comediantes, esclavos...,* cit., p. 105.

1688 se compromete a pagar a la Cofradía y Hospital de San José, 8.300 reales que le había prestado para formar su compañía en Madrid, y en el documento se la menciona como "autora de comedias por Su Majestad".[35] María Álvarez está documentada como *autora* también en los años 1680, 1689, 1690 y 1691.[36] Aunque en estos años los documentos se refieren a ella tan sólo como *autora* es de suponer que también pudo disfrutar del título. También por la misma época Ángela Barba, que había terminado la temporada teatral en febrero de 1684 en Burgos como *autora,*[37] emite en Valladolid el 4 de marzo, un poder autodenominándose "autora de comedias por Su Majestad", y autorizando al actor de su compañía Juan Manuel, para que contrate a los actores necesarios para representar la temporada siguiente.[38] Aunque no nos conste si tenía título, también fue *autora* en 1683, 1687 y 1688.[39]

Otro caso es el de Francisca Correa, que aparece como *autora* en 1690, 1695, 1697, 1698, 1700, 1702. Aunque no se especifica fecha, en cierta documentación procedente de Daroca, en donde había representado "quince o veinte comedias" se la menciona como "autora de comedias para [sic] S.M.".[40] De Teresa Robles, cuya actividad como actriz está documentada a partir de 1675, sabemos que en 1700 se definía en un escrito al rey como "autora de comedias al servicio de S. M." y es probable que tuviese título para representar también el año siguiente, en que aparece documentada como *autora.*[41] Finalmente, también aparece documentada ese mismo año de 1700 como *autora de título* Juana Ortiz, haciendo valer en Sevilla, el 10 de mayo, su "título", firmado por el Protector General del Teatro, que la presenta como compañía oficial del reino, lo que hace que le otorguen de inmediato, la autorización "para seguir representando".[42]

---

35. Véase L. Fernández Martín, *Comediantes, esclavos...*, cit., p. 121.

36. Entre otras fuentes que la documentan como *autora* en estos años, se pueden citar C. Pérez Pastor, *Nuevos datos... Segunda serie,* p. 207 y N. Alonso Cortés, *El teatro en Valladolid,* pp. 301-03, 304-06.

37. Véase I. J. de Miguel Gallo, *ob. cit.*, p. 277.

38. Véase L. Fernández Martín, *Comediantes, esclavos...*, p. 119.

39. Véanse, por ejemplo, entre otras fuentes que documentan su actividad como *autora* estos años, I. J. de Miguel Gallo, *ob. cit.*, p. 276; N. D. Shergold y J. E. Varey, *Representaciones palaciegas: 1603-1699. Estudio y documentos,* Londres, Tamesis Books, p. 184, y N. Alonso Cortés, *ob. cit.*, pp. 289-91

40. Véase J. A. Mateos Royo, "Municipio y teatro en Daroca (siglos XV-XVII): de los entremeses del Corpus a la Casa de Comedias", *Criticón,* 68 (1996), pp. 7-30, p. 24. Para los años en que la documentamos como *autora,* véanse *Genealogía...*, cit., 435-436; N. D. Shergold y J. E. Varey, *Teatros y comedias en Madrid: 1688-1699...*, pp. 169-70, 217 y 242; y E. Juliá Martínez, "El teatro en Valencia", *Boletín de la Real Academia Española,* XIII, (1926), pp. 318-341, esp. 336.

41. Véase M. Rich Greer y J. E. Varey, *El teatro palaciego en Madrid: 1586-1707,* Londres, Tamesis Books, 1997, p. 204.

42. Véase P. Bolaños Donoso y M. de los Reyes Peña, "Reconstrucción de la vida teatral de los pueblos de la provincia de Sevilla: el teatro en Carmona (siglos XVI-XVII)", en L. García

De las *autoras* que he mencionado, están documentadas en la *Genealogía* como tales Francisca Correa, María Álvarez y Teresa Robles. Juana Ortiz no aparece mencionada, y Ángela Barba y Margarita Zuazo aparecen incluidas sólo como actrices. Y esto a pesar de que la *Genealogía* está redactada probablemente en fechas recientes a las de la actividad de todas estas autoras, siendo como fuente menos fiable en lo que se refiere a noticias anteriores a mediados del siglo XVII. Esto pone en evidencia que la fijación de un catálogo fiable de *autoras,* y también de *autores,* sólo será posible en la medida en que aumentemos el número de noticias recopiladas y unificadas sobre la actividad teatral en el conjunto de la península.

No sabemos si las que he mencionado fueron las primeras *autoras* que obtuvieron título, pero sí las primeras que tenemos documentadas, y probablemente, a pesar de la falta de datos, la obtención de títulos por parte de las actrices es un fenómeno que comienza a hacerse más frecuente en la segunda mitad del siglo XVII, como he dicho. En cualquier caso las mujeres que aparecen como *autoras* a lo largo del período son bastantes más de las que están documentadas como *autoras de título.* Y es que en la práctica muchas mujeres casadas con autores ejercían tareas de dirección.

Del mismo modo que el acceso de las primeras actrices de relieve a la profesión parece haber estado relacionado con la vinculación a la misma de sus maridos, el acceso de la mujer a la dirección de las compañías parece haberse iniciado por la misma vía, aunque con posterioridad encontremos *autoras* que dirigen compañías sin la presencia de un marido.

Dos son las situaciones que refleja con frecuencia la documentación. La primera es la de las mujeres que acceden a la dirección de la compañía porque el marido tenía una compañía o detentaba el título de *autor por S. M.* En la documentación se alude a ellas muchas veces como *autoras* y algunas de ellas aparecen implicadas realmente en la gestión de esa especie de empresa familiar que constituía la compañía. Un caso claro de esta situación es el de Antonia Manuela Catalán, que no aparece citada en la *Genealogía* como *autora,* sino como actriz, pero a la que en los documentos se la llama muchas veces *autora,* porque lo era su marido el *autor* Bartolomé Romero. Así, en un documento, fechado en Córdoba en septiembre de 1634, se alude a Antonia Manuela Catalán, como autora y esposa de Bartolomé Romero, cuando otorga poder en Córdoba a favor de Pedro de Ayuso, para que hiciera conciertos en nombre del matrimonio con el arrendador de la Casa de las Comedias de Granada.[43] En 1637 Bartolomé

Lorenzo y J. Varey, eds., *Teatros y vida teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales,* Londres, Támesis Books-Instituto de Estudios Zamoranos, 1991, pp. 155-66, pp. 161-62.

43. Véase R. Aguilar Priego, "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, p. 291.

Romero otorga varios poderes a su esposa para "tomar dinero a censo", hipotecar y para concertar fiestas, o para que pueda obrar en su nombre ante cualquier Casa de Comedias.[44] Son muchos más, aparte estos, los documentos reunidos de diversas fuentes en los que se la denomina *autora*. Los documentos legales al aludir a estas mujeres como *autoras* no hacían más que describir una situación de hecho, pues el caso de Antonia Manuela Catalán no es excepcional. En su testamento, en 1655 Antonia Manuela declara que todos los bienes del matrimonio eran gananciales[45] y, en este sentido la compañía era evidentemente un bien común, detentase quien detentase el título oficial, por ello no es de extrañar que en la mayor parte de las obligaciones figurasen ambos, y a veces se les denominase a los dos *autores*.

Otro caso similar es el de Juana Bernabela, mujer de José Salazar a quien encontramos en 1631 firmando contratos en nombre del marido.[46] Y en 1635, en los documentos de contratos de varios actores para pertenecer a la compañía, se hace referencia a la compañía de ambos, como la compañía de José de Salazar y de su mujer, Bernabela Porcel.[47]

Es bastante probable también que en algunas ocasiones las mujeres de los *autores* acudiesen a cumplir los compromisos de la compañía sin la presencia del marido, bien por enfermedad del *autor* o por alguna otra causa, y esto explica que aparezcan en solitario algunas veces como *autoras*. Según documentos de Palacio, en 1632 Jerónima de Burgos representó con su compañía ante S. M., sin que se aluda a la presencia de su marido, Pedro de Valdés, que era quien poseía título de *autor por S. M.*, y como tal figuraba en este mismo año entre los *autores de título* que comenzaron a gestionar la fundación de la Cofradía de la Novena.[48] Un caso similar podría ser el de la famosa María de Córdoba, más conocida como Amarilis, cuya compleja relación con su marido Andrés de la Vega y sus pleitos de divorcio fueron historiados por Cotarelo.[49] Cotarelo daba por cierto que Amarilis detentó su propia compañía en los momentos de máxima tensión de la relación entre ambos, pero lo cierto es que nada prueba que esto fuese así. En el caso de esta pareja de autores el nego-

44. Véanse C. Pérez Pastor, *Nuevos datos... Primera Serie*, cit., pp. 262-263 y V. González Hernández, *ob. cit.*, pp. 138-139.

45. Véase C. Pérez Pastor, *Nuevos datos... Segunda Serie*, cit., pp. 161-162.

46. Véase C. López Martínez, *Teatros y comediantes sevillanos del siglo XVI*, Sevilla, Imprenta Provincial, 1940, pp. 87-88.

47. Véase V. Esquerdo, "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, p. 483.

48. Véanse N. D. Shergold y J. E. Varey, "Some palace performances of seventeenth-century plays", *Bulletin of Hispanic Studies* XL, 1963, 212-44, p. 230 y C. Pérez Pastor, *Nuevos datos... Segunda Serie*, cit., pp. 68-70.

49. Véase E. Cotarelo y Mori, "Actores famosos del siglo XVII. María de Córdoba "Amarilis" y su marido Andrés de la Vega", cit., pp. 1-33

cio familiar era tan sólido, que a pesar de las demandas y sentencias de divorcio, continuaron actuando juntos en multitud de ocasiones, aunque no siempre acudiesen juntos los dos a representar con la compañía, y ya en 1636 Andrés de la Vega hubiese otorgado poder para que Amarilis pudiese contratarse sola en fiestas y representaciones de pueblos, a los que acudía con una criada.[50] El negocio incluía también el alquiler de hatos, del que ambos obtenían importantes beneficios y, a pesar de las dos sentencias de divorcio existentes, Andrés de la Vega al final de sus días dejó como testamentaria a su mujer. El caso de Amarilis parece ser similar al de otras mujeres casadas con *autores*, que ocasionalmente ejercieron como *autoras*, aunque el título lo obtuviese el marido.

En este sentido hay que ser cautelosos con la nómina de *autoras* incluida en la *Genealogía*, pues es probable que en ocasiones se incluyan como *autoras* algunas actrices que pudieron ejercer como *autoras* en el sentido que acabo de apuntar, pero que no detentaban el título en nombre propio. Basta comprobar la actividad de sus maridos en las mismas fechas para darse cuenta de ello. Por ejemplo la *Genealogía* documenta como autora a Paula María de Rojas en 1700, pero un poco más adelante se indica que representó terceras damas en la compañía de su marido. Probablemente se trataba de la misma compañía, cuya titularidad debía detentar el marido que, como informan otras fuentes, era *autor* en ese momento.[51] Lo mismo sucede con Isabel de Castro, documentada como *autora* en la *Genealogía*, aunque según sabemos por otros testimonios el *autor* era su marido, Vicente Camacho, por lo que ambos son mencionados conjuntamente como *autores* de la compañía. Es probable, sin embargo, que a partir de 1695 enviudase, o su marido, de quien no tenemos noticias más allá de esta fecha, se retirase del teatro, pues Isabel aparece este año actuando en solitario como *autora*, y después, a partir de 1696, como actriz.[52]

El caso de Isabel de Castro nos lleva de la mano a la segunda de las situaciones en la que encontramos a mujeres ejerciendo como *autoras* en la documentación. En la práctica la experiencia en la dirección de la compañía del marido, llevó a que algunas de ellas se hiciesen cargo de la compañía como viudas, en ocasiones por un período muy breve de tiempo, uno o dos años, probablemente mientras estaban en vigor los compromisos adquiridos por el matrimonio. Uno de los primeros casos, y el más temprano documentado, de esta situación que hacía acceder a la mujer a la dirección de la compañía, es

50. Véase C. Pérez Pastor, *Nuevos datos... Primera Serie*, cit., p. 250.

51. Véanse *Genealogía...*, cit., p. 492; A. San Vicente, "Algunos documentos para la historia del teatro en Zaragoza en el siglo XVII", *Criticón* 34, 1986, pp. 27-50, p. 46; Ch. Davis y J. E. Varey, *Los corrales de comedias... 1574-1615*, cit., p. 204; y C. Pérez Pastor, *Nuevos datos... Segunda Serie*, cit., p. 219.

52. Véanse *Genealogía...*, cit., pp. 101, 220, 311-313 y 443; N. D. Shergold y J. E. Varey, *Teatros y comedias en Madrid: 1688-1699. Estudio y documentos*, Londres, Tamesis Books, 1979, pp. 295-296.

el de Luisa de Aranda que en 1581, tras enviudar del *autor* Juan Granado, pide licencia para representar en Madrid con su compañía cada día "atento que S.M. se la concedio [a Granado] para todos los dias".[53] Pero al año siguiente aparece casada de nuevo y como representante de la compañía de su nuevo marido el *autor* Abagaro Fiescobaldi, alias *Stefanello Bottarga*.[54] Los casos de mujeres de *autores* que, tras enviudar, detentaron durante un breve período de tiempo la dirección de la compañía son bastante frecuentes. Es el caso también de Juana Bernabela, mencionada antes, quien al enviudar en 1635 de José Salazar, apodado *Mahoma,* mantuvo la dirección de la compañía al menos durante 1635 y 1636. Tras un periodo de vacío documental vuelve a reaparecer en 1639 casada con el *autor* Juan Rodríguez Antriago y de nuevo representando como actriz.[55] Otros muchos casos se podrían añadir a estos. Así el de Inés de Lara, mujer de Nicolás de los Ríos, a quien encontramos actuando en el Corpus de Viana, en 1610, como "autora" según la documentación, con la compañía cuya titularidad había detentado el marido, muerto en marzo de ese año,[56] o los casos de Ana Muñoz, viuda de Antonio de Villegas, en 1613, Luisa Pinto, viuda de Bernardo de la Vega, en 1677, Isabel de Victoria, viuda de José del Peral, en 1638, María Candado, viuda de Cristóbal de Avendaño, en 1634, etc. etc.[57] En algunos casos algunas de estas mujeres, viudas de *autores,* se mantuvieron durante tiempo al frente de una compañía. Es el caso de Juana de Espinosa, viuda de Tomás Fernández de Cabredo, *autor* que disfrutó durante años del título oficial, y en cuyo nombre Juana de Espinosa había contratado actores y representaciones. En documentos firmados antes de enviudar se la menciona a veces como *autora.* Al quedar viuda en 1640 continuó figurando como *autora,* pero en su testamento declaraba en 1644 que había empezado a serlo solo tras la muerte del marido.[58]

Teniendo en cuenta todas estas matizaciones, que es preciso hacer para clarificar previamente las diferentes situaciones que podían conducir a una mujer a la dirección de la compañía, y teniendo en cuenta también que las cifras que ofrezco son todavía provisionales, apuntaré que hasta 1625 tan solo encontramos ejerciendo realmente como *autoras* durante el año poste-

53. Véase Ch. Davis y J. E. Varey, *Los corrales de comedias... 1574-1615,* cit., p. 107.

54. Véase L. Fernández Martín, *Comediantes, esclavos...,* cit., p. 32; H. Merimée, *Spectacles..,* cit., p. 237.

55. Véase V. Esquerdo, "Aportación al estudio del teatro..", cit., p. 459; I. de Miguel Gallo, *ob. cit.,* p. 228 y C. Pérez Pastor, *Nuevos datos... Primera Serie,* cit., pp. 312-13.

56. Véase M. T. Pascual Bonis, "Las compañías de comedias y su actuación en Pamplona de 1600 a 1664", *Rilce,* II, 2, 1986, pp. 223-258, p. 229.

57. Documentadas como viudas y *autoras* en Pérez Pastor, *Nuevos datos...Segunda Serie,* cit., p. 42; Shergold y Varey, *Los autos sacramentales en Madrid...,* cit., p. 322; I. J. de Miguel Gallo,, *ob. cit.,* p. 231; y F. Marcos Alvarez, *Teatro y vida teatral en Badajoz: 1601-1700. Estudio y documentos,* Londres, Tamesis Books, 1997, p. 205.

58. Véase Pérez Pastor, *Nuevos datos... Segunda Serie,* cit., pp. 130-132.

rior a la muerte del marido, a las mencionadas Luisa de Aranda, viuda de Juan Granado, en 1581, a Inés de Lara, viuda de Nicolás de los Ríos, en 1610, y a Ana Muñoz, viuda de Antonio Villegas, desde 1613 hasta probablemente 1615. Hasta 1644, fecha del cierre de los teatros por la muerte de Isabel de Borbón, prolongada en 1646 hasta 1651 a causa de la muerte del príncipe Baltasar Carlos, encontramos casos dudosos de *autoras,* como el de Amarilis, mencionado antes, que figura en 1626, 1627, 1628 y 1629 como *autora,* aunque según creo lo era de la compañía del marido, el de María de Riquelme que aparece en 1627 representando en Lisboa con su compañía (¿quizá la de su marido Manuel Álvarez Vallejo?), o el de Luisa de Robles, que aparece también en 1630 como *autora,* aunque probablemente lo era su marido Juan Labadía.[59] Aparecen también varias viudas de *autores* representando con sus compañías: María Candado en 1634, viuda de Avendaño, Juana Bernabela, en 1635 y 1636, como viuda de José Salazar, Isabel de Vitoria en 1638, como viuda de José del Peral, o Juana de Espinosa, de 1640 a 1643, este último año asociada con el *autor* Luis López Sustaete.[60] Hasta 1660 seguimos encontrando pocos casos de *autoras:* Angela Rogel en 1651, Mariana Vaca, como viuda de Antonio García de Prado, en 1652 y 1656, Juana de Reyes, como viuda de Antonio Verdugo, en 1654 y 1655.[61]

El momento de inflexión, aquel a partir del cual comenzamos a encontrar una representación importante de *autoras,* lo marca el año 1660. Continuamos encontrando viudas como María de Segura que documentamos sólo en 1665, Juana Coloma, en 1676 y 1677, o Luisa Pinto, en 1677,[62] que se convierten en *autoras* durante poco tiempo, pero también mujeres que viudas, separadas de hecho de sus maridos, o incluso sin que nos conste que estuvieran casadas, se mantuvieron como *autoras* durante unos cuantos años, es el caso de Barbara

59. Como he hecho hasta ahora, para no ser excesivamente prolija, tan sólo ofrezco algunas de las fuentes que respaldan mis afirmaciones, aunque contamos con más testimonios documentales de la actividad de estas *autoras.* Shergold y Varey, "Some palace performances...", art cit., pp. 240-241; Cotarelo y Mori, "Actores famosos del siglo XVII...", cit., pp. 16-18; P. Bolaños Donoso y M. de los Reyes Peña, "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 (18-21 de marzo de 1992, Ciudad Juárez),* Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1993, pp. 220-273; y Merimé, *Spectacles...,* cit., pp. 132, 142.

60. Véanse F. Marcos Álvarez, *Teatro y vida teatral en Badajoz...,* p. 205; E. Juliá Martínez, "El teatro en Valencia de 1630 a 1640", *Boletín de la real Academia Española,* II, 1915, pp. 527-47, pp. 536-37; I. J. de Miguel Gallo, *El teatro en Burgos...,* pp. 228 y 231; Pérez Pastor, *Segunda Serie,* pp. 107, 125-127.

61. Véanse *Genealogía...,* p. 395 y 527; Pérez Pastor, *Segunda Serie,* pp. 148-149 y 165; Pascual Bonis, art. cit., p. 244.

62. Véanse A. Llordens, "Compañías de comedias en Málaga (1572-1800)", *Gibralfaro. Revista del Instituto de Estudios Malagueños,* 27, 1975, pp. 169-200, p. 200; R. Aguilar Priego, "Aportaciones...", cit., p. 306; y Shergold y Varey, *Los autos sacramentales...,* cit., p. 322.

Coronel documentada como *autora* desde 1667 a 1676,[63] o Magdalena López, apodada *la Camacha,* autora desde 1671 a 1685.[64] Entre unos casos y otros, el número de *autoras* aumenta sensiblemente respecto a etapas anteriores, y a los mencionados podemos sumar nombres como los de Juana de Cisneros, Francisca López, María Jacinta, Angela de León, Antonia Manuela, Fabiana Laura, María de la Cruz, María de la O, Eufrasia María, María de las Navas, Inés Gallo, Juana Ondarro, Serafina Manuela, Manuela Escamilla, María Enríquez, Damiana López, Isabel de Castro, Andrea Salazar, María Navarro o Jerónima de Sandoval. Así, desde 1660 hasta 1700, podemos contabilizar a partir de nuestra base de datos una treintena de mujeres que se incorporan a la empresa teatral como *autoras* antes de comenzar el siglo XVIII.

Todas ellas representaron en las principales ciudades y hay que suponer que, si no todas, buena parte de ellas, además de las ya señaladas Margarita Zuazo, María Álvarez, Ángela Barba, Francisca Correa, Teresa Robles o Juana Ortiz, pudieron obtener ya en esta época *título de autoras.* Este es un aspecto que la reunión de datos podrá ayudar a definir mejor documentalmente, aunque no poseamos las listas oficiales de *autores.* Sirva mi exposición como avance del trabajo que estamos realizando y que esperamos permita, a partir de la organización de los muchos datos conservados, conocer mejor el funcionamiento de la empresa teatral y de la vida de los actores, al margen de las ya tópicas anécdotas escandalosas.

63. Véanse *Genealogía...,* p. 422; R. Aguilar Priego, art. cit., pp. 298-299; A. Llordens, art. cit., pp. 128-129.

64. Véanse *Genealogía...,* p. 444; M. T. Pascual Bonis, *Teatros y vida teatral en Tudela: 1563-1750. Estudio y documentos,* Londres, Tamesis Books-Gobierno de Navarra, 1990, p. 156; P. Bolaños y M. de los Reyes Peña, "Presencia de comediantes españoles en el Patio de las Arcas de Lisboa (1640-1697)", cit., pp. 879-80; y Aguilar Priego, art. cit., p. 307.