

LA FIGURA DE LA MUJER EN EL OFICIO TEATRAL DEL SIGLO DE ORO

Trabajo Final de Grado
Departamento de Filología Española

Autora: Noelia Rial Sariwati
Grado en Estudios de Inglés y Español
Curso 2022-2023
Tutora: Sònia Boadas Cabarrocas

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	1
1. 1. La situación laboral de la mujer en el siglo XVI y XVII.....	2
1. 2. El mundo de los actores. La consideración social	4
1. 3. Las compañías de teatro y su estructura jerárquica	6
1. 4. La incorporación de la mujer al teatro. Prohibiciones y decretos.....	8
2. LA MUJER EN EL OFICIO TEATRAL.....	11
2. 1. La mujer como actriz	11
2. 1. 1. Jerónima de Burgos	12
2. 1. 2. Manuela de Escamilla.....	14
2. 2. La mujer como <i>autora</i>	16
2. 2. 1. Francisca López de Sustaete	18
2. 2. 2. María de Navas	20
3. CONCLUSIONES	22
4. BIBLIOGRAFÍA	23

1. INTRODUCCIÓN

El teatro del Siglo de Oro español es considerado una de las formas de arte más importantes y populares de la época. La sociedad de entonces pudo ser testigo de grandes dramaturgos, como Lope de Vega o Calderón de la Barca, quienes crearon obras que todavía pueden verse representadas en los teatros de hoy en día y de todo el mundo. Sin embargo, detrás de las obras de estos dramaturgos y de sus personajes, la figura de la mujer se pasaba por alto. En este período, la figura de la mujer en el oficio teatral era muy diferente a la de los hombres. Durante mucho tiempo, sobre todo a partir del siglo XVI con la prohibición por parte de la Junta de Reformación, las mujeres no pudieron actuar en los escenarios públicos, lo que significaba que la mayoría de los papeles femeninos fuesen interpretados por hombres. A pesar de estos impedimentos, una vez se les permitió ejercer, algunas mujeres lograron hacerse un hueco en el mundo del espectáculo y dejaron su huella en la cultura española como profesionales del oficio, no solo como actrices, sino también como *autoras de comedias* (directoras de compañías de teatro).

Durante el siglo XVI y XVII, el talento y la dedicación a la profesión de actrices como Jerónima de Burgos o Manuela de Escamilla, ayudaron a que se convirtiesen en figuras aclamadas en el mundo del teatro y su presencia en los escenarios públicos fue fundamental para demostrar que las mujeres también podían ejercer roles importantes en este arte. Por otra parte, aunque es verdad que las actrices desempeñaron un papel destacado en la escena teatral española como profesionales y que los personajes que se les asignaron fueron de gran importancia, es importante considerar que muchas también ayudaron a mantener el negocio en el que las figuras masculinas, como los maridos y otros familiares, eran los titulares. Además, el caso de *autoras de comedias* como Francisca López de Sustaeche o María de Navas son ejemplos perfectos para tener en mente que estas mujeres deben ser recordadas hoy no solo por haber sido actrices, esposas, amantes o madres, sino también por ser mujeres que contribuyeron activamente al negocio del teatro español del Siglo de Oro.

Por lo tanto, en este trabajo se analizará la figura de la mujer en el negocio del teatro del Siglo de Oro en España, con el objetivo de entender cómo las mujeres lograron hacer frente a las barreras sociales y culturales que les impedían participar en el mundo del teatro. Este trabajo pretende ofrecer una perspectiva de la situación en la que vivían las mujeres dentro del oficio teatral de los

siglos XVI y XVII y, de esta manera, tratar de darles más voz de la que el sistema patriarcal de la sociedad del momento les dejaba tener. Para ello, se discutirán las razones detrás de la prohibición de las mujeres para actuar en los escenarios públicos, y cómo esto influyó en la forma en que se percibían las actrices en la sociedad española. Además, se intentará explorar la importancia de algunas de las mujeres que lograron hacerse un lugar en el mundo del teatro y su impacto en la cultura española.

1. 1. LA SITUACIÓN LABORAL DE LA MUJER EN EL SIGLO XVI Y XVII

Durante los siglos XVI y XVII, la situación laboral de la mujer se encontraba sumamente limitada. Aunque existían algunas oportunidades laborales para las mujeres, estas opciones eran escasas y estaban fuertemente reguladas por las costumbres y las leyes de la época. Por eso, es indispensable tener en cuenta el contexto histórico-social en el que las mujeres de esta época vivían, puesto que los espacios conceptualizan significados. En la sociedad española del Siglo de Oro, hombres y mujeres sabían por qué espacios podían moverse: la ideología dominante de la época asignaba el espacio público a los hombres, mientras que excluía a las mujeres a la esfera privada y doméstica. De manera que es en esta relegación al ámbito doméstico y dentro del marco familiar donde la mujer, en contraposición al hombre, que se ocupaba del trabajo fuera de casa, tenía un papel de gran importancia.

A grandes rasgos, “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” (De Salvo, 2006: 43). Dentro de la institución familiar, la mujer realizaba probablemente su primer trabajo, un trabajo que realizaría tanto como hija como más tarde como esposa¹. No solo se encargaba de llevar a cabo las tareas domésticas, o supervisar a las sirvientas u otras mujeres de la unidad familiar, sino que también desempeñaba la función de criar y educar a los hijos, y debía saber elaborar y obtener los diferentes productos primarios para la casa y de uso cotidiano, como el pan o las ropas (Gascón, 2003: 388). Además, si bien es cierto

¹ La legislación del momento consideraba a la mujer bajo la misma categoría que un menor de edad, aunque hubiesen alcanzado la edad adulta, y, por tanto, quedaba bajo la tutela de los padres, que se encargaban de la administración de su patrimonio. Más tarde, el esposo pasaba a tener el control económico de los bienes personales, matrimoniales, e incluso el control social y cultural, además del psicológico y hasta físico de la mujer (Gómez, 2020: 128-129).

que los hombres pudieron acceder a una formación oficial para obtener posteriormente un oficio remunerado y reconocido, la educación de las mujeres se limitaba a enseñarles las habilidades necesarias para desempeñar sus roles domésticos y familiares, un trabajo no remunerado, infravalorado e ignorado².

Sin embargo, algunas mujeres, bajo determinadas circunstancias, pudieron disfrutar de cierta libertad jurídica. Esto se daba en aquellos casos en los que “los “cabezas de familia” se veían obligados a abandonar 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” (De Salvo, 2006: 39). Debido a la ausencia de esta figura que había dirigido hasta el momento el negocio familiar, fue la mujer, en la mayoría de los casos, quien pasó a substituirle al frente de los negocios y del conjunto doméstico. Si la mujer que se vio en esta situación fue capaz de llevar las riendas del negocio por sí sola, es posible sugerir que previamente había participado de manera activa en él como una manera de ayudar y contribuir al crecimiento económico del negocio familiar, además de cumplir con las responsabilidades domésticas que ya le correspondían.

En un intento de clasificar aquellos trabajos fuera de lo doméstico, Mimma de Salvo (2006: 43-45) establece cuatro categorías, dentro de las cuales se pueden encontrar las jornaleras (en el ámbito rural), las sirvientas (en el ámbito urbano) y las sanadoras (trabajo curativo), las trabajadoras en los servicios (mesoneras, alquiladoras de camas, posaderas, lavanderas) y en el comercio (taberneras, panaderas y vendedoras), y las artesanas (en colaboración con el negocio familiar). Además, también se deben tener en cuenta las mujeres que realizaban trabajos marginados incompatibles con la ideología de la sociedad, como es el caso de aquellas mujeres que practicaban actividades pseudo-religiosas (como las sanadoras) y la prostitución (permitida hasta principios del siglo XVII), así como también las actrices. En este sentido, las mujeres que

² A finales de la Edad Media aumentó el prestigio social del trabajo, haciendo cada vez más difícil que algunos trabajos se pudieran realizar sin tener una formación oficial. Esto facilitó que las mujeres perdiesen presencia en el terreno laboral, puesto que estaban vetadas de este tipo de preparación, y, por tanto, que quedasen relegadas a trabajos no cualificados y de categorías inferiores (Gascón, 2003: 387).

ejercían en calidad de actrices transgredían las normas sociales³ con su estilo de vida y ocuparon un espacio que hasta el momento estaba reservado para los hombres. Por ello, a pesar de ser alabadas por muchos por sus habilidades encima del tablado, la participación de las mujeres en este oficio fue tachado como moralmente reprochable.

1. 2. EL MUNDO DE LOS ACTORES. LA CONSIDERACIÓN SOCIAL

Adorados y celebrados por sus envidiables actuaciones, los actores y actrices del teatro del Siglo de Oro fueron a la vez odiados y criticados casi de manera simultánea por la mayoría de la sociedad española. Esta percepción paradójica que se tenía sobre la consideración del actor fue en gran parte resultado de la campaña de detractores y moralistas, quienes, amparados por la ausencia de una consideración social y legal del oficio cuando la actividad teatral empezaba a aumentar, tuvieron un afán por condenar a los actores por su inmoralidad, con el fin de preservar los valores y normas establecidos. Desde sus inicios, la actividad teatral y, por consiguiente, el colectivo de actores y actrices de los siglos XVI y XVII estuvieron continuamente acompañados de discusiones y controversias sobre su moralidad. En estas discusiones sobre la licitud moral del teatro, Mimma de Salvo (2006: 75) establece que los argumentos en contra 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).

Los ataques y las acusaciones que sufrían los actores se acentuaban con las mujeres, ya que en el caso de las actrices no solo sufrían por la inmoralidad de su oficio, sino también por las

³ El alejamiento de las reglas de prudencia y acatamiento por parte de estas mujeres chocaba con la concepción de la mujer de la época, que no solo era considerada inferior física, biológica e intelectualmente, sino que también se veía afectada desde un punto de vista jurídico, moral, religioso y científico (Gómez, 2020: 134).

ofensivas de moralistas por romper con el discurso eclesiástico y moral predominante⁴. Según los valores difundidos por los moralistas a lo largo de los siglos XVI y XVII, la mujer estaba ligada “a una serie de atributos –debilidad, prudencia, dulzura, obediencia, humildad, maternidad– que acabarían por conformar una determinada imagen de la feminidad que ha perdurado hasta nuestros días, así como una serie de ocupaciones [...] dentro de la institución familiar” (Gómez, 2020: 134). Por tanto, anulada como sujeto individual, a la mujer únicamente le correspondía la función de madre y esposa. De lo contrario, la mujer que como profesional de la escena ocupaba un espacio hasta el momento reservado para los hombres y la que rompía con estas normas era acusada de inmoral y promiscua. Esto se debe a que las acusaciones que utilizaban los detractores del teatro “estaban fundamentalmente relacionadas con la promiscuidad y la luxuria 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” (De Salvo, 2006: 91). En otras palabras, se creía que las mujeres que ejercían en calidad de actrices eran las responsables de provocar e incitar pensamientos inmorales en los espectadores masculinos que acudían a los espectáculos debido a su género y a su comportamiento encima del tablado.

Las relaciones extramatrimoniales y los amoríos públicos que tenían las actrices con ciertos personajes poderosos y de la nobleza contribuían a esta mala reputación y la consideración social del colectivo. Muchas veces las actrices eran pretendidas por varios amantes a la vez, como es el caso de la escandalosa vida amorosa de la actriz Josefa Vaca (casada con el *autor* Juan de Morales Medrano) con varios personajes importantes de la Corte, o la actriz conocida como *la Calderona*, que incluso mantuvo una relación con el Rey Felipe IV, de la cual nació su hijo don Juan José de Austria⁵. Además, existieron también “los habituales casos de amancebamiento, los triángulos amorosos (como el formado por Lope de Vega, Jerónima de Burgos y su esposo, Pedro de Valdés) [y] los casos de bigamia” (Sáez, 2010: 124-125).

⁴ En esta época, mantener el control de la moral social era de gran importancia y su finalidad no era solo asegurar la salvación de las almas de los creyentes, sino también proteger el orden social establecido en la sociedad. Las mujeres, sin embargo, eran las que solían cargar fundamentalmente con este peso. Para este asunto, véase Ruiz (2014).

⁵ Los documentos sobre esta relación, aun así, no siempre son verificables y se fundan en los rumores que circulaban en la Corte y que fueron recogidos en sátiras y crónicas de la época, pero que han ayudado a consolidar toda una tradición y la leyenda de la relación entre el monarca y la actriz (*DICAT*: s. v. “Calderona”).

A todo esto, la fundación de la Cofradía de la Novena y la aprobación de sus “Constituciones” en 1634 supuso el reconocimiento oficial de un gremio de actores que hasta ese momento no estaba organizado profesionalmente ni regido por regulaciones. Se creó en respuesta a la necesidad de ciertos *autores de comedias*, liderados por Andrés de la Vega, de fundar una asociación que pudiera proporcionar una identidad profesional y consagrarse su oficio teatral (De Salvo, 2006: 110). Sin embargo, la idea no era simplemente “desplazar la consideración social que existía sobre actores y actrices a una posición diametralmente opuesta, sino ubicarla en el punto intermedio que hubiera exigido la independencia entre sus facetas profesional y personal” (Sáez, 2010: 126). La fundación de esta asociación permitió a los actores obtener un cierto prestigio profesional⁶ y moral, pues en el siglo XVII el mundo de los actores era pequeño y limitado, resultado de esta marginación. Por esta razón, los *autores* y actores que formaban parte de esta asociación trabajaron para defender la institucionalización y el reconocimiento del oficio teatral.

1. 3. LAS COMPAÑÍAS DE TEATRO Y SU ESTRUCTURA JERÁRQUICA

El negocio teatral del Siglo de Oro se llevó a cabo, en gran medida, gracias a las compañías de teatro, que se convirtieron en una parte fundamental de la cultura de la época a medida que el teatro se iba profesionalizando y perfeccionando. Las obras de teatro de genios como Lope de Vega o Calderón de la Barca se escribían, claramente, con la intención de ser representadas. Sin embargo, estas empezaban a imprimirse “solo después de haberse gastado en las tablas” y, además, en la mayoría de los casos, “los ingresos del poeta dramático procedían de la venta de las comedias a las compañías, y no de su impresión” (Arellano, 2007: 25). Esto se evidencia en la abundante documentación que se conserva de las compañías de teatro (contratos, convocatorias, etc.) y que permite conocer cómo era el negocio teatral. Merece la pena, así pues, dedicar un apartado a estas compañías y a su estructura, ya que permite también entender las posiciones que podía ocupar la mujer y los papeles que podía tener dentro de estas.

⁶ “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–” (De Salvo, 2006: 111). El hecho de obtener este “título” proporcionaba cierto prestigio tanto para el *autor* como para el actor que pertenecía a la compañía, ya que se creaba una especie de élite y orgullo en la profesión.

El hispanista alemán Josef Oehrlein (1998: 246-247) en su trabajo en relación con el análisis de la estructura de las compañías de teatro, distingue dos grandes categorías de actores:

Por una parte, aquellos que formaban pequeños grupos de estructuras muy variadas y que pasaban de un pueblo al otro dando representaciones espontáneas de una calidad artística muy desigual y muchas veces poco profesional, y a los cuales, por no poderse acercar a los grandes núcleos urbanos más de una legua, se les denominaba *compañías de la legua*. Por otra parte, la mayoría de los actores trabajaba en compañías absolutamente profesionales que tenían una estructura fija considerablemente jerarquizada. Estos grupos disponían de algunos privilegios e incluso gozaban del reconocimiento por parte de la Corte Real que les otorgaba un título oficial, y por esto se llamaban *compañías de título*.

Las compañías a las que Oerhlein hace referencia como *compañías de la legua* se diferencian de las *de título*, por tanto, en que sus integrantes no eran tan reconocidos socialmente y de manera general trabajaban en poblaciones pequeñas y en las provincias. La mayoría de ellos eran jóvenes o se dedicaban esporádicamente al teatro, lo que limitaba su alcance de actuación. Así, las ciudades grandes tendieron a contratar *compañías de título*, reconocidas por su prestigio y por cumplir con la legalidad establecida, mientras que las *compañías de la legua* eran menos conocidas y se enfocaban a lugares más pequeños.

Estas *compañías de título* tenían una forma de organización muy rígida y compleja, ya que los actores y actrices que la componían se dividían en diferentes categorías según sus habilidades y experiencia: damas (papeles femeninos), galanes (papeles masculinos), graciosos (papeles cómicos), barbas (papeles de personajes de cierta importancia) y vejetes (papeles de viejos cómicos). Una compañía de cierta categoría, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XVII⁷, se componía de unas veinte personas. En la cima de esta jerarquía se encontraba el *autor de comedias* (empresario y director, máximo representante legal), “el cual –si era joven– desempeñaba también el papel de «galán», y si, por el contrario, era más maduro, el de «barba»” (Bolaños, 2009: 54). Era el encargado de negociar y comprar los textos de los poetas dramáticos y modificarlos para que cumplieran con las exigencias del teatro. Además, se ocupaba de contratar a los actores, dirigir los ensayos y regular las finanzas de la compañía. Al *autor* le seguían en

⁷ “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 distingüían en tres únicas categorías: “representa”, “canta”, “baila” o designaciones parecidas” (De Salvo, 2006: 305).

jerarquía aquellos actores que tenían los papeles principales, después los actores que tenían papeles más secundarios y, por último, debajo de ellos estaban los puestos auxiliares (apuntador, guardarropa y cobrador). De manera un poco más autónoma a esta estructura, los músicos ocupaban “un plano secundario frente a los actores, y sobre todo actrices con notables habilidades musicales que acaparan el protagonismo de la música teatral en esta época, especialmente en el ámbito de la música vocal y la danza” (Flórez, 2010: 61)⁸.

Esta estructura jerárquica facilitó, en cierto modo, el reparto de papeles de los actores principales. Asimismo, el actor contratado como “primer galán” solo tenía que interpretar papeles de este tipo, y de manera similar, se asignaban los papeles del “gracioso” y de los otros tipos de personajes femeninos. En cuanto a los actores con papeles más pequeños, a menudo se encontraban en los contratos términos como “lo que se repartiere” o “lo que se ordenare”, lo que significa que el *autor* de la compañía tenía que decidir sobre estos papeles (Oehrlein, 1998: 250). Sin embargo, por muy importante que fuese una compañía, a veces era necesario que los actores cambiaran de una especialidad a otra. A diferencia de los actores, en el caso de las actrices, solo se les permitía cambiar de papel dentro de su categoría (dama). Dentro de esta, el cambio de un papel a otro dependía de la afinidad entre los roles y las habilidades necesarias para interpretar cada papel, lo que determinaba si las actrices especializadas en un papel en particular podían ascender o descender en la jerarquía de la categoría de “dama”, moviéndose principalmente entre las primeras y segundas o entre las terceras, cuartas y quintas damas (hasta llegar a las sextas y séptimas) (De Salvo, 2006: 370).

1. 4. LA INCORPORACIÓN DE LA MUJER AL TEATRO. PROHIBICIONES Y DECRETOS

El teatro aurisecular fue también una época en la que se vio un gran cambio en cuanto a la inclusión de la mujer en el teatro. En este sentido, a la hora de abordar este tema, hay varias fechas que destacan en particular: el 6 de junio de 1586, el 20 de marzo de 1587 y el 17 de noviembre de 1587. La primera de ellas hace alusión a la prohibición contra la actuación de las mujeres en las tablas por iniciativa de la Junta de Reformación, una prohibición que se implementó con una intención clara por parte de moralistas y detractores de restringir la participación femenina en el

⁸ Para más sobre este asunto, véase Flórez (2010).

teatro, ya que no había sido un problema necesario de controlar hasta ese momento⁹. Como consecuencia, durante ese año y el siguiente se presentaron al Consejo de Su Majestad diferentes peticiones para que se levantara esta prohibición, aunque ninguna tuvo efecto.

El 20 de marzo de 1587 un grupo de catorce actrices presentó ante el Consejo un memorial solicitando representar, ya que claramente se vieron afectadas por esta prohibición. El documento resulta de gran interés e importancia, puesto que corresponde, según Ferrer Valls (2002: 42), al “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”. De este modo, estas catorce actrices, encabezadas por Mariana Vaca y Mariana de la O, “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” (De Salvo, 2006: 57). Este memorial demostró que las razones detrás de la prohibición de 1586 eran de un carácter moral evidente, puesto que se hizo referencia a las implicaciones morales y las inconveniencias que provocaba la presencia de las mujeres en los escenarios. De manera interesada, estas actrices también destacaron que la prohibición contra la actuación de las mujeres en los teatros causaba un mayor escándalo moral, ya que su ausencia en los tablados y en las compañías no solo favorecía las relaciones extramatrimoniales, sino que también los hombres tenían que tomar su lugar en el escenario y, por tanto, se generaba un travestismo indecente. No obstante, “la petición fue vista para consulta en Consejo en varias ocasiones en los meses de abril y mayo, sin ser resuelta favorablemente” (González, 2010).

A pesar de que, tras este memorial y las diferentes peticiones por parte de ciertas autoridades y de las actrices españolas, el Consejo de Su Majestad y la Junta de Reformación ya empezaban a reconsiderar la prohibición, no fue hasta la llegada a España de la compañía italiana «Il Confidenti» que se autorizó la presencia de actrices en los escenarios a partir del decreto de 1587. Esta compañía italiana, acostumbrada a incluir mujeres (casadas) en sus representaciones teatrales, llegó de gira a Madrid en 1587 y se encontró con la prohibición general de que las mujeres subieran

⁹ Gracias a los datos recogidos en el DICAT, se puede comprobar que la primera vez que una mujer participa en una representación teatral es en 1550, a pesar de que “la participación de las mujeres en las primeras representaciones de las compañías profesionales fuese muchas veces en relación con canciones y danzas” (Ferrer Valls, 2002: 149).

al escenario. Ante esta disposición, que amenazaba su actuación en el Corral del Príncipe, informaron a las autoridades que no podrían representar las obras que traían sin la participación de las mujeres de su compañía (Silvia Roncagli, Angela Salomona y Angela Martinelli) y que la negativa de la autorización correspondiente tendría graves consecuencias. Así, el 17 de noviembre de 1587, el Consejo promulgó una serie de disposiciones en las que autorizaba a las mujeres a subir al escenario, contemplando una serie de condiciones: que las actrices estuviesen casadas y acompañadas de sus maridos¹⁰, y que llevasen ropas femeninas. En este sentido,

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 prohibir no sólo que las mujeres representasen disfrazadas de varón, sino que también que los muchachos lo hiciesen disfrazados de mujer (Ferrer Valls, 2002: 143-144).

Es a partir de este momento que la participación de la mujer en las compañías teatrales se volvió algo más común. No obstante, a finales del siglo XVI, se impusieron nuevas prohibiciones contra la actuación de mujeres. Nueve años más tarde del decreto emitido gracias a la compañía italiana, el Consejo emitió una nueva orden que prohibía la actuación de mujeres en los teatros públicos madrileños, una prohibición que se mantuvo durante el luto de Felipe II. A pesar de que en diciembre de 1598 se levantó la prohibición general de representaciones, en 1599 hubo un nuevo intento de evitar que las mujeres representaran, pero las medidas del Consejo no se llegaron a llevar a cabo, ya que no se convirtió en una ley efectiva. Por otro lado, en 1600, el Consejo volvió a insistir en que las mujeres podían actuar siempre y cuando estuvieran en compañías teatrales con sus maridos o padres. Sin embargo, a pesar de estas prohibiciones, la presencia de actrices en el teatro no pudo ser eliminada definitivamente, ya que esto hubiera atentado contra la esencia misma del fenómeno teatral que estaba en pleno auge (De Salvo, 2006: 67-68).

¹⁰ De hecho, “casi todas las actrices que tenemos documentadas en la primera época, que debieron 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” (Ferrer Valls, 2002: 143).

2. LA MUJER EN EL OFICIO TEATRAL

2. 1. LA MUJER COMO ACTRIZ

Los datos biográficos de las actrices en la época del teatro del Siglo de Oro español permiten comprobar y constatar que estas mujeres llegaron al oficio tanto desde fuera como desde dentro del ámbito teatral. Muchas de las actrices activas durante el siglo XVI y sobre todo el siglo XVII provenían del mundo del teatro debido a que ambos progenitores o uno de ellos, o incluso algún otro pariente (como hermanos o tíos), también se dedicaba a esta profesión. Además de estas mujeres, también existían casos de actrices que llegaron al teatro sin tener un familiar en el ámbito teatral y que provenían de otros sectores o ambientes familiares diferentes al mundo del teatro. Mayoritariamente, estas mujeres se encontraban en entornos sociales humildes en los que sus padres o familiares ejercían profesiones precarias y marginadas. Además, también hubo pequeñas actrices cuyos padres o familiares, al no disponer de los recursos necesarios para mantenerlas, las dejaron en orfanatos o las entregaron a alguien de la profesión teatral con el fin de asegurar su supervivencia (De Salvo, 2004: 186).

A diferencia del caso de estas actrices que, “gracias a ser mantenidas por actores, adoptadas por ellos o que trabajaron a su servicio como sirvientas” (De Salvo, 2004: 186), pudieron acceder al teatro y convertirse en profesionales, aquellas actrices que procedían de una familia de actores, a las cuales se las llamaba *hijas de la comedia*, disfrutaron de ciertas ventajas para el aprendizaje de la profesión. Aquellas actrices que presentaban antecedentes familiares teatrales contaban con un camino más fácil para empezar en la actuación y podían aprovechar dicha situación familiar para aprender la profesión y dar sus primeros pasos en el escenario. Sobre esta situación, De Salvo (2004: 191) apunta:

Si las pequeñas actrices que no contaron con antecedentes familiares en el teatro tuvieron que aprender el oficio teatral, siendo la vía más habitual la de ser entregadas por sus padres a un profesional de la escena para servir en calidad de criadas (siendo o no adoptadas por ellos), [...], las *hijas de la comedia*, en cambio pudieron contar desde pequeñas con dichos profesionales, que les sirvieron de maestros en la profesión. 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.

2. 1. 1. JERÓNIMA DE BURGOS

En 1612, Cristóbal Suárez de Figueroa presentó su obra titulada *Plaza universal de todas ciencias y artes*, en la que hacía referencia a un conjunto de actores y actrices que, en su opinión, eran excepcionales o habían destacado en la profesión teatral. Así, entre las “mujeres” que Figueroa¹¹ consideraba “prodigiosas en representacion” (Suárez de Figueroa, 1612: 322v), aparece Jerónima de Burgos, actriz que vivió entre finales del siglo XVI y principios del siglo XVII. Sin embargo, a pesar de su talento en las tablas y de su matrimonio con el también actor y prestigioso *autor de comedias* Pedro de Valdés, es más recordada por haber sido la amante del Lope de Vega.

La primera noticia que se tiene de Jerónima de Burgos¹² relacionada con el mundo del teatro data del año 1594, cuando se unió con su marido Pedro de Valdés a la compañía de Alonso de Cisneros. En algún momento de 1595, según Gadea y De Salvo (1997: 146), “Pedro de Valdés y Jerónima de Burgos abandonaron la compañía de Cisneros para entrar en la de Jerónimo Velázquez. Esto pudo ocurrir en Carnaval de 1595, al finalizar el contrato del matrimonio con Cisneros”. Sin embargo, a pesar de que no existe información precisa sobre el periodo exacto en que el matrimonio estuvo en la compañía de Velázquez, sí que se sabe que Pedro de Valdés fue reconocido como *autor de comedias* entre los años 1596 y 1602, ya que así aparece en algunos documentos de este último año.

Si bien es cierto que el caso de Jerónima de Burgos no debe reducirse a cuestiones anecdoticas, lo poco que se conoce de la vida privada de la actriz es gracias también al epistolario y a la obra literaria del dramaturgo Lope de Vega. En 1607 consta la primera noticia que relaciona a Jerónima de Burgos con Lope de Vega, a partir de una partida de bautismo en la parroquia de San Sebastián en Madrid, donde se bautizó a Lope Félix, hijo de Lope de Vega y Micaela de Luján, con Jerónima de Burgos y Diego Hurtado de Mendoza como padrinos. Aun así, en aquel momento, Lope estaba casado con Juana de Guardo y Jerónima con Pedro de Valdés, y no es hasta unos años más tarde cuando podría considerarse la existencia de una relación más íntima entre ambos. Esto se

¹¹ La obra de Figueroa, como apunta De Salvo (2006: 302), resulta interesante, puesto que se trata de 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”.

¹² Los datos de este apartado han sido extraídos de *DICAT*: s. v. “Jerónima de Burgos” y “Pedro de Valdés”.

evidencia, aparte de la mayor presencia de Jerónima en las cartas del dramaturgo, cuando en 1610 Lope empieza a escribir comedias para la compañía de Valdés, ya que, “si Lope era amante de algunas actrices [...], al mismo tiempo era el dramaturgo de los autores en cuyas compañías sus amantes representaban” (De Salvo, 2006: 106).

La relación entre Jerónima y Lope se intensifica entre 1613 y 1614, lo cual se refleja, por ejemplo, en el manuscrito de *La dama boba*, cuyo autógrafo se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid, fechado en Madrid a 28 de abril de 1613. En él consta un reparto escrito por el propio Lope y compuesto por actores que formaban parte de la compañía de Pedro de Valdés, entre ellos Jerónima de Burgos para el papel de Nise. Esto pone de manifiesto “el decisivo influjo que la actriz ejerció en el importante número de comedias de Lope de Vega que la compañía tuvo en su repertorio a lo largo de la década que aproximadamente duraron los amoríos entre ambos” (Sáez, 2008: 103). En este sentido, sobre la relación personal y profesional que mantuvieron, De Salvo (2006: 404-405) considera que:

si el matrimonio con [Pedro de Valdés] 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 papeles.

No obstante, la relación entre la actriz y el dramaturgo llegó a su fin en el verano de 1615, lo cual conllevó también la ruptura profesional entre Lope y Pedro de Valdés, puesto que, “al igual que a finales de 1610 Lope empieza a escribir para Valdés en detrimento de Riquelme, en 1615 empieza a escribir para Hernán Sánchez de Vargas en detrimento de la compañía de Valdés” (Gadea y De Salvo, 1997: 164). También se debe tener en cuenta que, dos años más tarde, en 1617, Lope decidió reunir y publicar sus obras, por lo que comenzó a recopilar sus manuscritos autógrafos para presentarlos como textos impresos. Sin embargo, no pudo recuperar el manuscrito original de *La dama boba*, ya que este se encontraba en manos de Jerónima y, al existir todavía conflicto entre ellos, no pudo hacerse de nuevo con él (Presotto, 2015).

Más allá de su historia como una de las amantes del dramaturgo Lope de Vega, es interesante hacer mención del papel fundamental que tuvo en el crecimiento y estabilidad del negocio

encabezado por su marido. En 1632, por ejemplo, cuando Pedro de Valdés tenía ya 64 años, se ordenó un pago a Jerónima de Burgos, como *autora de comedias*, por una obra representada ante el Rey. Parece probable, por tanto, que a lo largo de los años, Jerónima y Pedro trabajasen mano a mano y que, por consiguiente, Jerónima tuviese un papel activo en las tareas de dirección de la compañía teatral de su esposo y que contribuyese al aumento de su reputación y beneficios. Como bien señala Sáez (2008: 103), Jerónima de Burgos

no sólo procuró una enorme fama a Valdés, que vería reconocida su labor [...] con la concesión de uno de los títulos que, por real decreto, permitían dirigir oficialmente una compañía de actores, sino que también es muy probable que proporcionara la influencia necesaria (no debemos olvidar que Lope, además de amante, hizo labores de tercería entre la actriz y el propio Duque de Sessa) para que ésta se aventurase a elevar peticiones a las más altas instancias, obteniendo en ocasiones [...] el resultado deseado.

2. 1. 2. MANUELA DE ESCAMILLA

Manuela de Escamilla¹³ nace el 20 de mayo de 1648 en Monforte de Lemos. En 1654, con tan solo seis años, inicia su carrera profesional como tercera dama en la compañía de Pedro de la Rosa, de la que también formaba parte su padre Antonio de Escamilla para representar graciosos. Un año después, Antonio de Escamilla se comprometía en nombre propio y en el de su hija Manuela para unirse a la compañía de Francisco García. De acuerdo con Buez (1996: 100), “salvo algún caso aislado, [...] lo habitual era que estos «niños prodigo» formaran parte muy pronto de la compañía en la que actuaban sus progenitores”. Manuela trabajaría con su padre en diferentes compañías a medida que eran contratados. Así, trabajó en la compañía de Francisco García hasta 1657, en la de Pedro de la Rosa en 1658 y en la de Sebastián de Prado en 1659. En estas dos últimas, también aparece Miguel Dieste (Pavía) como esposo de Manuela¹⁴, con el que tuvo un hijo, Miguel de Escamilla, también actor.

¹³ La información recogida en este apartado ha sido extraída, en su mayor parte, de *DICAT: s. v. “Manuela de Escamilla”* y “Antonio de Escamilla”.

¹⁴ “La relación familiar-profesional se mantenía por lo tanto muchas veces incluso cuando las hijas se casaban, pasando a formar parte todos ellos de una misma compañía. Ello ayuda a reforzar la imagen de clanes o sagas familiares que se van consolidando en el oficio a lo largo del siglo XVII” (De Salvo, 2004: 194).

En 1660, Antonio de Escamilla registró su propia compañía, a la cual Manuela, probablemente ya viuda en esa fecha, se incorporó y donde trabajó como tercera dama en 1661. En la misma compañía también se encontraba Alonso de Olmedo, constando como cónyuge de Manuela en 1668 y del que tuvo otro hijo, Alonso Anacleto Jerónimo. Después de quedarse viuda por segunda vez, probablemente después de 1682, Manuela se casó en secreto con el célebre poeta dramático Francisco Antonio Monteser, con el que tuvo también una hija llamada Teresa Monteser. Manuela siguió trabajando en la compañía de su padre, en la que se la documenta hasta 1690, fecha en la que su padre probablemente falleció.

El padre de Manuela, Antonio de Escamilla, adquirió su habilidad y experiencia a partir de su mentor, Cosme Pérez, quien era el *gracioso* más destacado de la época, sobre todo por su papel de Juan Rana. Cosme Pérez no tuvo hijos varones y su hija Francisca no se dedicó al teatro. Por lo tanto, transmitió sus conocimientos a Antonio, quien, a su vez, tampoco tuvo descendencia masculina, pero transmitió su experiencia a su hija Manuela y su nieta Teresa (De Salvo, 2006: 281). Así, Manuela pasó a representar y a especializarse en los *Juan Ranillas*. En sus actuaciones, el famoso actor Juan Rana solía salir a escena acompañado de un *alter ego* infantil con el que formaba pareja. Sobre la participación de Manuela de Escamilla junto a Juan Rana, Buezo (1996: 100) destaca su intervención en *La portería de las damas*, entremés de Francisco de Avellaneda, y en *El triunfo de Juan Rana*, entremés de Caderón de la Barca¹⁵.

Al comienzo de su carrera, como se ha visto, Manuela de Escamilla debutó haciendo papeles de tercera dama en sainetes y, junto a su padre, se especializó en interpretar el personaje de *Juan Ranilla*. Desde sus primeros años en el mundo del teatro, Manuela fue contratada para desempeñar estos papeles, que continuaría dominando a lo largo de su carrera. La actriz contó también con habilidades musicales que le ayudaron a desempeñar ciertos papeles en el teatro breve, especialmente las terceras damas y el papel del gracioso. Sin embargo, a pesar de estar especializada en los terceros papeles de damas, actuó a partir del año 1667 (con veintinueve años) también en calidad de primera dama, papel que continuó ejerciendo en 1686 (con treinta y ocho años). Además, el hecho de haber heredado el papel de *gracioso* a través de su padre parece ser

¹⁵ Para más información sobre los niños en el teatro y la participación de Manuela de Escamilla haciendo de *Juan Ranilla*, véase el artículo de Buezo (1996).

una práctica común entre las *hijas de la comedia* y, en particular, de aquellas que eran hijas de graciosos famosos. Así, De Salvo (2004: 197) indica lo siguiente:

Ser *hijo de la comedia* significaba, por lo tanto, en la época, no sólo haber heredado el mismo oficio desempeñado por los progenitores o familiares, sino perpetuar, en ocasiones, aquellas mismas especialidades que habían consagrado en la escena a sus antecesores. La familia de origen debió de representar por lo tanto, y por lo que al oficio teatral se refiere, [...] un referente y un instrumento fundamental para que muchas mujeres de la época pudiesen de este modo alcanzar el éxito o simplemente sobrevivir por medio de su trabajo.

Todo el recorrido profesional y familiar de Manuela de Escamilla, por lo tanto, sirve como un ejemplo que ilustra no solo a aquellas actrices que desde su infancia demostraron habilidades para el teatro y la interpretación de ciertos personajes, sino que también confirma, una vez más, cómo su trabajo estaba fuertemente influenciado por la especialidad de sus progenitores o familiares. En muchos casos, estos antecesores transmitieron a las actrices de la época desde el comienzo de su carrera la técnica necesaria para ejecutar los mismos papeles que ellos desempeñaban, y con el tiempo, se especializaron en estos mismos.

2. 2. LA MUJER COMO *AUTORA*

La incorporación de la mujer a la dirección de compañías de teatro fue un proceso lento que empezó a llevarse a cabo después de su inclusión como actriz. De la misma manera que el acceso a la profesión de las primeras actrices parece haber estado vinculado a una figura masculina, Ferrer Valls (2002: 155) establece que “el acceso de la mujer a la dirección de las compañías parece haberse iniciado por la misma vía, aunque con posterioridad encontramos *autoras* que dirigen compañías sin la presencia de un marido”. Así pues, la primera vía que permitió a la mujer acceder a la dirección de una compañía teatral estuvo muy relacionada con la figura del marido. De hecho, sobre la fuerte vinculación al marido *autor*, González (2008: 156) apunta que:

La compañía era la primera escuela, el primer taller para los actores y también para las actrices, y en ese taller no solo 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.

Por lo tanto, estas mujeres que compartían la dirección de la compañía con su marido pudieron desempeñar funciones de gestión económica, administrativa y legal. Incluso era posible 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” (Ferrer Valls, 2002: 156). Es más, a pesar de los requisitos legales que impedían a las mujeres firmar contratos o asumir compromisos, la misma legislación concedía un permiso al marido que permitía a la esposa asumir tales responsabilidades y, si lo solicitaba la esposa, un juez podía obligar al marido a proporcionar el permiso, aunque no lo desease (Sanz, 2015: 116).

No es hasta la segunda mitad del siglo XVII cuando las mujeres pasaron “de intervenir en los asuntos internos de la compañía a la sombra de un esposo que ejercía de cabeza visible de la misma, a la situación diametralmente opuesta en la que dirigían la suya propia, en ocasiones con el título oficial otorgado por Su Majestad” (Sáez, 2008: 108). Así pues, con el avance del siglo, muchas mujeres empezaron a trabajar por su cuenta sin estar asociadas a sus esposos. Esto se debe a que algunas estaban solteras o quedaron viudas desde hace tiempo, mientras que otras, aunque casadas, pudieron llevar a cabo sus negocios y actividades por separado. “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” (De Salvo, 2006: 480).

Las razones del aumento de mujeres en la dirección de las compañías de teatro son diversas. De Salvo (2006: 526) atribuye el crecimiento del número de *autoras* que dirigían y actuaban por la Península a una mayor relajación de la normativa teatral, pero también a una situación natural de culminación de la carrera profesional de alguna de ellas. Además, podría haber sido también el resultado de un mayor reconocimiento de la mujer en el ámbito teatral, lo que se reflejó en el otorgamiento del título oficial de *autora de comedias* por Su Majestad. Cualquiera que fuese el motivo por el cual la mujer llega a la dirección de una compañía teatral, las actrices que actuaban y dirigían dichas compañías fueron cruciales para el éxito de estas. Su dedicación y participación en el empleo de actores y de personal, la firma de contratos con los ayuntamientos o las diferentes autoridades para representar obras, además de la compra de trajes y de los textos a los autores dramáticos (así como la adaptación de las comedias y de otros elementos para la escenificación), garantizaba el éxito de dicha compañía.

2. 2. 1. FRANCISCA LÓPEZ DE SUSTAETE

Junto con sus padres, Luis López de Sustaete y Ángela de Corbella, y sus hermanas, Francisca López de Sustaete¹⁶, cuando aún era una niña, es recibida el 3 de febrero de 1632 en la Cofradía de la Novena. Sin embargo, no es seguro que fuera ya actriz, puesto que “las normas de la Cofradía exigían que fuera recibido el cofrade con sus familiares directos, fueran o no actores, y por tanto la entrada en la Cofradía de algunos hijos con sus padres, no siempre es indicio de que todos ellos fueran actores” (Ferrer Valls, 2008: 91). No es hasta 1642 cuando se la documenta por primera vez como representante en la compañía de Pedro de la Rosa, aunque posteriormente formó parte también de varias compañías, entre ellas la de su padre y la de su cuñado Francisco Gutiérrez.

No se sabe mucho de la vida dentro del ámbito teatral de su marido *autor* y actor Gaspar de Segovia a partir del 5 de marzo de 1657, cuando por última vez se registró su asistencia al cabildo de la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena. Es posible, por tanto, que se retirara del oficio teatral siendo miembro de la compañía de Francisco Narváez, en la que había hecho papeles de primer galán. Tres años más tarde, Francisca López aparece como *autora de comedias* en el Libro de Cuentas de la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena y en los años siguientes trabaja como tal con su compañía por Andalucía, representando en ciudades y acontecimientos importantes, como el Corpus de Sevilla (en el que también había representado previamente con la compañía de su padre y la de Francisco de Castro, en la que también se encontraba su marido). Tal y como afirma De Salvo (2006: 506-507):

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 propia.

Se conserva un manuscrito de la comedia *Obligados y ofendido (y Gorrón de Salamanca)*, escrita por Francisco de Rojas Zorrilla en 1662, en el que al final de la primera jornada se indica que el 8 de mayo de 1662 fue representada por la compañía de Francisca López en Granada. Un

¹⁶ Los datos de este apartado han sido extraídos de *DICAT*: s. v. “Francisca López de Sustaete” y “Gaspar de Segovia”.

año más tarde, en el manuscrito de *En el dichoso es mérito la culpa* de Ramón Montero de Espinosa, aparece también una nota firmada por Sebastián de Alarcón, en la que indicaba haber copiado la comedia para Francisca López Sustaeche, *autora de comedias* por Su Majestad¹⁷. Así, representa el primer caso de *autora* con el título oficial por Su Majestad. El Consejo Real, que era la autoridad teatral más importante, otorgaba directamente el título a las *autoras de comedias* por un período de dos años, a través de la figura del Protector. Una vez nombradas, las *autoras* debían presentar una lista de los miembros de su compañía para la Pascua de Resurrección, que solía ser el comienzo de la temporada teatral. Las pocas *autoras de comedias* que pudieron recibir el título oficial por parte de Su Majestad eran mujeres que ya habían establecido su fama como actrices, lo cual les permitía reunir suficientes recursos para crear su propia compañía y abrirse las puertas para representar en los teatros destacados del país. Por esta razón, no es de extrañar que el título fuera otorgado a mujeres que estaban ya en la cumbre de sus carreras como actrices reconocidas en la Corte, donde el teatro era muy popular y requería tanto de actrices como de *autoras* capaces de ofrecer e interpretar obras complejas. Estas mujeres, por tanto, disfrutaban del prestigio y la solvencia económica necesarios para establecer y liderar sus propias compañías durante un tiempo suficientemente largo como para obtener el reconocimiento oficial. En este sentido, De Salvo (2006: 507) apunta 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 [...] 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 los años siguientes, Francisca López desempeña su actividad en calidad de *autora de comedias* y en 1671, aparece actuando en Lisboa y Badajoz con la compañía de su cuñado Jerónimo de Heredia, con el cual ya había trabajado anteriormente. Dos años más tarde, en 1673, Francisca vuelve a estar documentada como *autora de comedias*, formando una compañía en Valladolid, en la que esta vez su cuñado Jerónimo de Heredia y su hermana Josefa López también eran miembros. Poco después, en septiembre del mismo año, los tres se unieron a la compañía de

¹⁷ Tanto el manuscrito de la comedia de Francisco de Rojas Zorrilla como el manuscrito de Ramón Montero de Espinosa se conservan en la Biblioteca Nacional de Madrid (*Manos*: s. v. “Francisca López de Sustaeche”).

José Garcerán en León, donde Francisca hizo su testamento poco antes de morir. “En él se declaraba viuda de Gaspar de Segovia, por lo que sabemos que durante todo el tiempo que ejerció como autora, tras la muerte de su marido, lo hizo en solitario o con el apoyo de su familia” (Ferrer Valls, 2008: 90-91). Francisca López de Sustaeche muere en 1673 con unos cincuenta y seis años.

2. 2. 2. MARÍA DE NAVAS

María de Navas¹⁸ nace en Milán y crece en el seno de una familia de actores. Fue una actriz que logró el reconocimiento de los espectadores y la nobleza española a una edad temprana. Es, por lo tanto, una de las actrices conocidas como *hijas de la comedia*, puesto que inició su carrera teatral gracias a su padre, Alonso de Navas. Como era común en la época, comenzó en los escalones más bajos de la profesión, ya que tenía solo unos doce años cuando actuó por primera vez en España, desempeñando el papel de sobresaliente en la *compañía de la legua* a la que pertenecían sus padres cuando en abril de 1678 llegaron a Barcelona procedentes de Milán. En 1679, comenzó a trabajar con la compañía de José Verdugo, donde empezó a ascender en la jerarquía de damas y a los veinte años consiguió el papel de primera dama en las compañías teatrales madrileñas, especialidad que mantuvo hasta el final de su carrera (González, 2008: 147).

En 1700, María de Navas decidió dejar su carrera como actriz para ingresar en un convento en Madrid. Sin embargo, su retiro de la vida teatral no duró mucho, puesto que a los pocos meses volvió a la actuación. De hecho, en 1701, se la documenta en Valencia, donde trabajó en la compañía de Juan Francisco Saelices. La actriz logró desvincularse de la figura masculina a la que, por ley, estaba obligada a estar sujeta¹⁹. Esto se debe a que, “a medida que avanza el siglo XVII son muchas las actrices casadas o solteras que trabajaban de forma autónoma, siendo contratadas y actuando legalmente en nombre propio, cuando había toda una legislación que reglamentaba lo contrario” (González, 2008: 145). A pesar de tener dos hermanos (*DICAT: s. v. “Juan de Navas”* y *“Salvador de Navas”*), no parece que dependiera de ellos para desempeñar su oficio en el ámbito teatral. Su hermano mayor, Juan de Navas, también tuvo una carrera teatral importante, pero solo

¹⁸ La información recogida en este apartado ha sido extraída, en su mayor parte, de *DICAT: s. v. “María de Navas”*.

¹⁹ Después de su matrimonio con Ventura de Castro, el cual falleció el 5 de febrero de 1709, “no consta que María de Navas volviera a contraer matrimonio, por lo que es casi seguro que la actividad teatral desarrollada a partir de este momento no estuvo bajo la vigilancia y supervisión de varón alguno” (González, 2008: 144).

se le documenta trabajando con María en pocas ocasiones. Asimismo, su otro hermano, Salvador de Navas, fue actor y músico, además de tener su propia compañía, aunque parece que sus carreras artísticas estuvieron poco relacionadas. Por lo tanto, María de Navas desarrolló su actividad independientemente, tanto en el ámbito profesional como personal.

María de Navas no solo desempeñó su carrera de actriz sin estar vinculada a una figura masculina, sino que de la misma manera también fue empresaria teatral en varios momentos de su trayectoria profesional. La primera noticia que se tiene de ella como *autora de comedias* es cuando su compañía fue contratada en Lisboa para actuar durante la temporada teatral de 1694 y 1695. Además, María de Navas ejerció como empresaria teatral durante los años 1702 a 1704 en Valencia. “Antes de trabajar con María de Navas, algunos de los actores que pertenecieron a su compañía habían sido miembros de otras compañías a las que había pertenecido la actriz” (González, 2002: 199). Sin embargo, no pudo desempeñar regularmente su labor como empresaria teatral debido a numerosos incidentes que surgieron desde el inicio de su carrera como *autora de comedias*. El 1 de abril de 1704, por ejemplo, cuando su compañía estaba representando en Valencia, fue llamada para actuar en la Corte de Madrid. Es muy probable que, al tener que cumplir con la orden real, su compañía se disolviera y los actores y actrices que la integraban se unieran a otras compañías (González, 2008: 145).

Resulta también interesante que la primera vez que se tiene constancia de María de Navas en la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena es cuando solicitó ser nombrada mayordomo. En 1687, María de Navas logró conseguir el cargo de la mayordomía anual en la Cofradía y, en este caso, nombró a su hermano, Juan de Navas, como su delegado. Este puesto era considerado privilegiado, ya que, hasta finales del siglo XVII, era exclusivo para los hombres. Así, las *autoras de comedias* que lograron romper con esta tradición debieron haber alcanzado el máximo prestigio y reconocimiento como *autoras*, además de una considerable solvencia económica. De hecho, “no se encuentra ninguna indicación de que mujer alguna hubiese ejercido ningún cargo de esta índole entre 1600 y 1681” (González, 2002: 186). Por lo tanto, el hecho de que María de Navas hubiese solicitado y obtenido uno de los cargos más importantes de la Cofradía representa un cambio muy importante en la situación laboral de las actrices y en la práctica teatral de aquel momento.

3. CONCLUSIONES

Tanto si se trata de una mujer que desempeñaba su actividad como actriz como si la ejercía como directora de una compañía, su incorporación al oficio teatral del Siglo de Oro se produjo a través de un proceso lento y gradual. Esto se debe a que, desde sus inicios en la profesión, además de los ataques y las acusaciones que sufría el colectivo de actores, las actrices debieron enfrentarse también a un continuo cuestionamiento de su participación en la actividad teatral, lo cual se vio reflejado en las diferentes prohibiciones a partir de una intención clara por parte de moralistas y detractores de restringir la participación femenina en el teatro. En este sentido, las actrices representaban un modelo femenino que iba en contra de los valores de honestidad, pureza y obediencia que la sociedad patriarcal del momento había establecido para las mujeres.

A pesar de que desafortunadamente quedan en el tintero muchas otras mujeres, los casos expuestos en este trabajo permiten comprender las diferentes situaciones y circunstancias que llevaron a las mujeres a participar en el ámbito teatral del Siglo de Oro español. En el caso de las actrices, se ha podido mostrar a través de Jerónima de Burgos la situación de una mujer ligada a la figura de su marido, además de su relación extramatrimonial con un dramaturgo tan afamado como Lope de Vega. Por otro lado, el caso de Manuela de Escamilla ha podido exemplificar la importancia de las sagas familiares en el oficio teatral, puesto que la relación con su familia, especialmente con su padre, y su temprana participación con los Juan Ranillas le permitieron introducirse al mundo del teatro.

En cuanto a las *autoras de comedias*, el ejemplo de Francisca López de Sustaete es significativo por ser la primera documentada en recibir el título oficial de *autora de comedias* por Su Majestad, un título que otorgaba un gran reconocimiento y prestigio profesional. Por último, María de Navas fue una actriz y *autora* que, desligada de cualquier figura masculina, logró ejercer y desempeñar su función como empresaria teatral, además de ser la primera mujer documentada en obtener el cargo de mayordomía en la Cofradía de la Novena, un cargo que había sido exclusivo para los hombres. No es, por tanto, hasta la segunda mitad del siglo XVII cuando se pueden encontrar mujeres desligadas de la influencia de una figura masculina, ya sea del marido, del padre, del tutor legal o de otro familiar. Así, con el paso de los años, la mujer es capaz de emanciparse de las cargas legales y sociales que limitaban su acceso a todos los planos de la profesión.

4. BIBLIOGRAFÍA

- ARELLANO, I. (2020). «La vida teatral en el Siglo de Oro». En Espejo, J. y Mata, C. (eds.), *Preludio a La dama boba de Lope de Vega (historia y crítica)*. Pamplona, España, pp. 25-54.
- BOLAÑOS, P. (2009). «El actor en el Barroco y sus circunstancias. Estado de la cuestión». En Morales, A. (coord.), *Congreso Internacional Andalucía Barroca*. Antequera, España, pp. 53-74.
- BUEZO, C. (1996). «El niño en el teatro cómico breve del siglo XVII». En AAVV (coords.), *Studia aurea. Actas del III Congreso de la AISO (Toulouse, 1993)*. Universidad de Navarra, España, pp. 97-107.
- DE SALVO, M. (2006). *La mujer en la práctica escénica de los Siglos de Oro: la búsqueda de un espacio profesional* (Tesis doctoral). Universitat de València, Valencia.
- (2004). «La importancia de las sagas familiares en la transmisión del oficio teatral en la España del Siglo de Oro: el caso de las actrices». En AAVV (eds.), *Líneas actuales de investigación literaria. Estudios de literatura hispánica*. Valencia, España, pp. 187-198.
- DICAT. *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*, Teresa Ferrer Valls (dir.). Universitat de València, en línea: <https://dicat.uv.es>
- FERRER VALLS, T (2002). «La incorporación de la mujer a la empresa teatral: actrices, autoras y compañías en el Siglo de Oro». En Domínguez, F. y Bravo, J. (eds.), *Calderón entre veras y burlas. Actas de la II y II Jornadas de Teatro Clásico de Universidad de La Rioja (7, 8 y 9 de abril de 1999 y 17, 18 y 19 de mayo de 2000)*. Logroño, España, pp. 139-160.
- (2008). «La mujer sobre el tablado: de actriz a autora». En Pedraza, F., González, R. y García, A. (eds.), *Damas en el tablado. Actas de las XXXI Jornadas Internacionales de teatro clásico de Almagro (1-3 de julio 2008)*. Almagro, España, pp. 83-100.

FLÓREZ, M. (2010). «Músicos de las Compañías que residen en esta Corte: Músicos y empresa teatral en Madrid en el Siglo de Oro». *Anuario musical: Revista de musicología del CSIC*, (65), pp. 57-78.

GADEA, A. y DE SALVO, M. (1997). «Jerónima de Burgos y Pedro de Valdés: biografía de un matrimonio de representantes en la España del Seiscientos». *Diablotexto: Revista de crítica literaria*, (4-5), pp. 143-175.

GASCÓN, M. (2003). «Aproximación al trabajo femenino en la Barcelona moderna (siglos XV-XVII)». *Pedralbes*, 23, pp. 385-398.

GÓMEZ, A. (2020). «Las mujeres en la producción artesanal madrileña de los siglos XVI y XVII: entre la teoría y la práctica». En Mata, C. y Useunáriz, M. (eds.), *Melior auro. Actas del IX Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2019)*. Pamplona, España, pp. 127-137.

GONZÁLEZ, L. (2010). «La praxis teatral en el Siglo de Oro. El caso de las prohibiciones para representar». En Civil, P. y Crémoux, F. (coords.), *Nuevos caminos del hispanismo... Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. París, Francia.

– (2008). «Mujer y empresa teatral en la España del Siglo de Oro. El caso de la actriz y autora María de Navas». *Teatro de palabras: Revista sobre teatro áureo*, (2), pp. 135-158.

– (2002). «María de Navas: bosquejo biográfico de una controvertida actriz de la escena española de finales del siglo XVII». *Scriptura*, (17), pp. 177-209.

MANOS. *Base de datos de manuscritos teatrales áureos*, Margaret R. Greer y Alejandro García-Reidy (dirs.). En línea: <https://manos.net>

OEHRLEIN, J. (1998). «Las compañías de título: Columna vertebral del teatro del Siglo de Oro». En Strosetzki, C. (ed.), *Teatro español del Siglo de Oro: teoría y práctica*. Madrid, España, pp. 246-262.

PRESOTTO, M. (2015). *La dama boba: edición crítica y archivo digital* (Presentación). Bajo la dirección de Marco Presotto y con la colaboración de Sònia Boadas, Eugenio Maggi y

Aurèlia Pessarrodona. PROLOPE, Barcelona; Alma Mater Studiorum – Università di Bologna. Consultado en: <http://damaboba.unibo.it/>

RUIZ, M. (2014). «Pecados femeninos y vida privada: discursos sobre la conciencia y la vida cotidiana en la España moderna (ss. XVI-XVIII)». *Cuadernos de historia moderna*, 39, pp. 59-76.

SÁEZ, F. (2010). «De hijos del ocio a santos ejemplares: la conformación de la imagen pública del actor español del Siglo de Oro a partir de planteamientos bipolares». En AAVV (eds.), *Paso honroso. Homenaje al profesor Amancio Labandeira*. Madrid, España, pp. 99-128.

– (2008). «Casos de parejas cómicas en el teatro barroco español». En Pedraza, F. B., González, R. y García, M. (coords.), *Damas en el tablado: XXXI Jornadas de teatro clásico (Almagro 1, 2 y 3 de julio de 2008)*. Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 101-109.

SANZ, C. (2015). «More Than Faded Beauties: Women Theater Managers of Early Modern Spain». *Early Modern Women: An Interdisciplinary Journal*, 10(1), pp. 114-121.

SUÁREZ DE FIGUEROA, C. (1615). *Plaza universal de todas ciencias y artes*, Madrid, Luis Sánchez.