

Mujer y empresa teatral en la España del Siglo de Oro. El caso de la actriz y *autora* María de Navas¹

Lola González

Universitat de Lleida

l.gonzalez@filcef.UdL.es

Hasta hace poco tiempo, el tema de los actores había sido considerado de forma marginal siendo el objeto central de estudio el texto literario, obviando todo aquello que en su momento histórico lo arropó y convirtió en acto. Se olvidaban asimismo dos hechos importantes: primero que el texto se escribe única y exclusivamente para ser representado; segundo, que muchos de esos textos fueron escritos para determinadas actrices² sobre las que existe un elevado número de

¹ Para el presente artículo me ha sido de gran ayuda la consulta del "Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español", proyecto dirigido por la Doctora Teresa Ferrer Valls, de la Universitat de València, y financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia DGICYT (Refer. HUM 2005-00560 FILO), de cuyo equipo investigador formo parte.

Junto al "Diccionario", y de manera inestimable, me ha resultado la consulta de la Tesis (en prensa) de la doctora Mimma de Salvo, de la Universidad de La Sapienza, Roma, titulada La mujer y la práctica escénica en el siglo de oro: La búsqueda de un espacio profesional. Tesis Doctoral Europea, dirigida por la Doctora Teresa Ferrer Valls y la Doctora Fausta Antonucci, defendida en la Universitat de València. Facultat de Filologia. Departamento de Filología Española, Valencia, 2006. Este espléndido trabajo, de consulta imprescindible para el tema de la mujer relacionado con el teatro, como trabajo y como empresa en el siglo de oro, me ha ayudado a contextualizar y definir debidamente el tipo, y desarrollo, de actividad teatral llevada a cabo por la actriz y 'autora' de comedias que me ocupa en este estudio. La Tesis realizada por De Salvo constituye un magnífico y concienzudo estudio, un material científico extraordinario que será de obligada consulta para la investigación y el establecimiento de la historia del teatro clásico español. Este trabajo, totalmente válido y trascendente en sí mismo, ha puesto de relieve el valor y el interés del proyecto en el cual se integra, el mencionado "Diccionario". Agradezco, pues, muy encarecidamente la generosidad y disponibilidad de la Doctora De Salvo para la consulta de su trabajo.

² Jerónima de Burgos, Francisca Baltasara, más conocida como 'La Baltasara', Bárbara Coronel, Jusepa Vaca, Micaela Fernández, María de Navas, Francisca Vallejo, Ana Muñoz y Juana de Villalba. A esta lista habría

noticias documentales, menor que para el caso de los actores, pero que hablan no obstante de cómo su presencia fue muy relevante en la práctica teatral del Siglo de Oro en España. Por otro lado, la disminución de datos referidos a actrices entre la documentación legal (por ejemplo, en los contratos) no resulta sorprendente, sobre todo si pensamos que la mujer en los siglos XVI y XVII no era considerada sujeto legal, lo cual dificultaba no sólo su acceso a la actividad teatral, sino que condicionaba su incorporación a la empresa teatral como *autora* de comedias, esto es, como directora de compañía. Teniendo en cuenta estas consideraciones, la crítica se planteó un cambio de perspectiva, un modo nuevo de ver el teatro, como evento global y complejo de cultura, como un sistema combinatorio de elementos heterogéneos. El resultado fue un conjunto de estudios monográficos —en realidad escasos— sobre actrices del teatro áureo. De entre ellos recordamos el primer trabajo realizado a principios de 1900 por Francisco Rodríguez Marín sobre la actriz Micaela de Luján (la Camila Lucinda de los versos de Lope de Vega), el artículo de Agustín González de Amezúa sobre la Calderona, apodo de la actriz María Calderón, amante de Felipe IV y madre de don Juan José de Austria, nacido el 7 de abril de 1629, los estudios de Emilio Cotarelo y Mori sobre María de Córdoba, conocida con el apodo de Amarilis, y su marido Andrés de la Vega, y el estudio sobre Bernarda Ramírez y su marido Sebastián de Prado. A estos estudios antiguos venían a sumarse a finales de 1990 y comienzos del nuevo milenio, en un renovado interés por abordar las figuras de actores y actrices, los estudios de Agustín de la Granja sobre María de Heredia y Manuela de Escamilla, Mercedes de los Reyes Peña sobre Jusepa Vaca, Catalina Buezo sobre Teresa de Robles y yo misma, sobre María de Navas³ actriz que tomaré

que añadir los nombres de María de Córdoba, 'Amarilis', María Quiñoñes, Manuela Escamilla, María Alvarez de Toledo, 'la Perendenga', Francisca Bezón, 'la Bezona', Isabel de Castro, Fabiana Laura, Eufrosia María Reina, Andrea de Salazar, Serafina Manuela, Antonia Manuela Sevillano, Margarita Zuazo, entre otras. Apud M. de Salvo, ob. cit.

³ Estos estudios son monográficos limitando su análisis a la trayectoria individual de la actriz-*autora* en cuestión, sin analizarla en relación con las trayectorias de otras directoras contemporáneas o, en general, con el fenómeno de la incorporación de la actriz al oficio en calidad de *autora*. A estos antecedentes hay que añadir un artículo que ha supuesto en este campo de investigación una gran contribución, el artículo de Teresa Ferrer Valls titulado "La incorporación de la mujer a la empresa teatral: actrices, *autoras* y compañías en el Siglo de Oro", en F. Domínguez Matito y J. Bravo Vega (eds.), *Calderón entre veras y burlas. Actas de las II y III Jornadas de Teatro Clásico de la Universidad de La Rioja (7-9 de abril de 1999 y 17-19 de mayo 2000)*, Logroño, Universidad de La Rioja, 2002, p. 139-60. Su importancia radica en el hecho de constituir el primer intento de abordar de manera global y abarcadora, es decir, teniendo en cuenta un número elevado de casos, el tema de la incorporación de la actriz a la profesión y la aparición de las primeras *autoras* en el panorama profesional, aportando datos numéricos en relación con la presencia de sus compañeros varones, y analizando los mecanismos de funcionamiento que en la práctica condujeron a la aparición de las primeras mujeres *autoras*. A este trabajo vendría a añadirse el artículo de Carmen Sanz Ayán "Las 'autoras' de comedias en el

como punto de referencia para tratar del tema de la mujer y su relación con el teatro en el Siglo de Oro.

A grandes rasgos, la mujer, en la España del Siglo de Oro, se relacionó con el teatro de tres modos: como actriz, como empresaria teatral, desarrollando además su propia actividad teatral, es decir, trabajando como actriz en su compañía, y como empresaria teatral pero sin desempeñar papel artístico alguno en la compañía.

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

Uno de los casos más ilustrativos, entre los muchos que tenemos documentados sobre estas mujeres "apoderadas", es el de Catalina Hernández, mujer del *autor* de comedias Gaspar de Porres, de la que poseemos muchos datos, aunque de ninguno podemos deducir que ejerciera como actriz. De hecho, en todos los datos que de ella se conservan (y que van de 1591 a 1625) se

siglo XVII: empresarias teatrales en tiempos de Calderón", en J. Alcalá-Zamora-E. Beleguer (coords.), *Calderón de la Barca y la España del Barroco*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2001, vol. II, p. 543-79. Apud M. de Salvo, ob. cit. Para el caso particular de María de Navas remito a mi estudio "María de Navas, noticia biográfica de una controvertida actriz de la escena española de finales del siglo XVII", en *Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro, Scriptura*, 17, (2002), p. 177-209.

evidencia que Catalina Hernández participaba en la actividad teatral del marido, pero sólo en calidad de su apoderada y nunca como profesional de la escena⁴.

Además de estas mujeres que sólo participaron en la faceta administrativa o económica de la actividad teatral, desempeñada oficialmente por el cónyuge o padre, hubo otras que en parte o casi exclusivamente protagonizaron la escena como actrices y/o como *autoras* o empresarias teatrales. Este es el caso, entre otros muchos documentados, de María de Navas, actriz que desarrolló una intensa y exitosa carrera teatral gracias a su buen hacer en las tablas. El hecho de que fuese llamada en varias ocasiones para trabajar en Madrid a las órdenes de *autores* de prestigio como Rosendo López de Estrada y Juan Bautista Chavarría, o que formase parte de la compañía de Agustín Manuel de Castilla durante casi una década, así como el que interviniera en la representación de algunas de las obras de los más ilustres dramaturgos del momento, Calderón, Cubillo de Aragón, Bances Candamo, y frecuentase, en calidad de representante, los escenarios palaciegos y los corrales madrileños, son pruebas evidentes de su talento artístico. Por otra parte, su actividad teatral no se limitó a la capital de la Corte castellana sino que representó en lugares claves del itinerario dramático de la época: Valencia, Barcelona y Lisboa, entre los conocidos hasta el momento. Por último, fue su talento dramático, sin ninguna duda, el que la especializó en *primeras damas*, papel que representó casi desde los inicios hasta el final de su carrera artística.

1. La incorporación de la mujer a la vida teatral.

La incorporación de la mujer a la vida teatral, en España, tiene como fecha de referencia oficial el 17 de noviembre de 1587. Ese día y ese año, el Consejo de Castilla autorizaba la presencia de actrices en los escenarios. Con este decreto se levantaba la prohibición contra la actuación de las mujeres en las tablas que entró en vigor el 6 de junio de 1586 por iniciativa de la Junta de Reформación y en la que se ordenaba que "a todas las personas que tienen compañías de representaciones no traigan en ellas para representar ningún personaje muger ninguna, so pena de zínco años de destierro del reyno y de cada 100.000 maravedis para la Camara e Su Majestad"⁵. La autorización de 1587 permitía, como se ha dicho, la presencia de actrices en los escenarios, aunque limitándola con dos condiciones: la primera de ellas era que las actrices estuviesen

⁴ Para esta cuestión véase mi estudio "Y mientras tanto escribía el *Quijote* (1605). Cervantes y el teatro", en *Cervantes y su mundo*, II, Kassel, Edition Reichenberger, 2005, p. 227-256.

⁵ Ch. Davis y J.E. Varey, *Los corrales de comedias y los hospitales de Madrid: 1574-1615. Estudios y documentos*, Madrid, Tamesis Books, 1997, p. 125, 41.

casadas y fueran acompañadas por sus cónyuges; la segunda condición era que las dichas actrices siempre representasen en hábito de mujer. Significativo de la premura con la que actuaron algunos *autores* para reunir las condiciones necesarias a fin de poder volver a representar, y hacerlo en conformidad con lo que se disponía en materia de teatro, es el caso de Jerónimo Velázquez. El 25 de noviembre de ese mismo año 1587, este *autor* otorgaba un poder en favor de su yerno Cristóbal Calderón para que en su nombre pudiera buscar en cualquier lugar mujeres casadas "representantas" que se incorporaran a su compañía, trayéndolas a su costa, y para acordar con ellas y sus maridos lo que el *autor* les tuviera que pagar por representar⁶.

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

Nuevas prohibiciones contra la representación de mujeres en escena se producirían sucesivamente. Por ejemplo, la que se decretaba en 1596 y que fue bastante duradera, ya que vino a coincidir con el cierre de los teatros por el luto debido al fallecimiento de Felipe II (1598). Se trata de la orden promulgada por el Consejo de Castilla, dirigida a "las Justicias del Reino" y fechada en Madrid, el 5 de septiembre de ese año⁷.

En 1600 el Consejo volvería a insistir en que las mujeres podían representar "andando en las compañías de las comedias con sus maridos o padres, como antes de ahora está ordenado, y no de otra manera". Estas oleadas de censura no pudieron expulsar de forma definitiva la presencia de la actriz de los escenarios, ya que esto significaría atentar automáticamente contra la esencia de un fenómeno teatral que se encaminaba ya hacia su pleno apogeo⁸.

¿Pero cuándo se realizó efectivamente la incorporación de la mujer al oficio teatral? La primera fecha en la que tenemos documentada la participación de una mujer en representaciones

⁶ F. de B. San Román, *Lope de Vega, los cómicos toledanos y el poeta sastre: serie de documentos inéditos de los años de 1590 a 1615*, Madrid, Imprenta Góngora, 1935, p. XXV.

⁷ Véase la obra citada de M. de Salvo, p. 68.

⁸ 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), p. 475-500.

teatrales se refiere a la década de 1550. La mayoría de los documentos que poseemos en esta década se refieren a representaciones para el Corpus en las que la presencia de la mujer se limitaba a los bailes y cantos. Sin poder entrar en detalle diré que la incorporación de la mujer al oficio teatral se realizó realmente de forma gradual y más lenta que en el caso de sus compañeros varones⁹. La presencia de la mujer en la actividad teatral es gradual al avanzar el siglo XVII y se incrementa a medida que llegamos a finales del siglo¹⁰.

2. "Hija de la comedia"¹¹.

María de Navas nació el año de 1666 en la ciudad italiana de Milán, a la que debe el apodo

⁹ En este sentido, además de los datos evidentes que proporciona el "Diccionario", resulta significativa también la conocida clasificación de las compañías teatrales que A. de Rojas Villandrando ofrece, a través del personaje de Solano, en su *Viaje entretenido*, obra publicada en 1603:

«Bululú: un representante solo; Gangarilla: tres o cuatro hombres, un muchacho que hace la dama; Cambaleo: una mujer que canta y cinco hombres que lloran; Compañía de Garnacha: cinco o seis hombres, una mujer que hace la primera dama y un muchacho la segunda; Bojiganga: dos mujeres y un muchacho, seis o siete compañeros; Farándula: es víspera de compañía; traen tres mujeres; Compañía: hay gente muy discreta, hombres muy estimados... mujeres...» A. de Rojas Villandrando, Madrid, Castalia, 1972, p. 152-56.

¹⁰ Es importante señalar que la incorporación gradual de la mujer a la escena como actriz a partir de la década de 1570, tendencia que se consolida a partir de 1580, coincide con la puesta en marcha de los primeros teatros comerciales. La actividad teatral empezó a crecer a partir de 1580, para consolidarse gradualmente en las décadas sucesivas y mantenerse estable desde 1630 hasta final del siglo XVII.

¹¹ Este apelativo de "hija o hijo de la comedia", sintagma que, como ya señalaron N. D. Shergold y J. E. Varey fue empleado por el autor (o autores) de la *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España*, London, Tamesis Books, 1985, p. 11-40, representa el primer intento en España de catalogación de actores. Su manuscrito fue editado por N. D. Shergold y J. E. Varey, los cuales, en su "Introducción" a esta obra recordaban que la misma fue redactada por un autor, probablemente de origen valenciano, en el período comprendido entre 1700 y 1721, fecha en la que fue terminada. Sin embargo, el manuscrito que hoy poseemos es una copia del original, que se perdió, realizada probablemente en 1723 por varias manos. Las fuentes primordiales utilizadas para la confección de la *Genealogía* fueron los libros de la Cofradía de la Novena y los libros de cuentas del Hospital de Valencia.

El autor de la *Genealogía* recogió en su repertorio los nombres y apellidos de actores y actrices a los que les abrió una entrada principal completándola, en la mayoría de los casos, con otras noticias.

La Cofradía de la Novena, hermandad constituida en Madrid en 1632, agrupaba al gremio de actores bajo la advocación de Nuestra Señora de la Novena, teniendo su sede en la madrileña iglesia de San Sebastián, que era la parroquia de la mayoría de los actores que vivían en Madrid.

de *la Milanesa*¹², y creció en el seno de una pequeña familia de actores. Su padre, Alonso de Navas, era músico, arpista y actor. A lo largo de su carrera profesional, que desarrolló entre 1639 y 1680, Alonso de Navas trabajó con importantes *autores* y *autoras* de comedias¹³. De la compañía de José Verdugo, que se encontraba representando durante la temporada teatral de 1679-1680 en Valencia, formó parte Alonso de Navas en calidad de *segundas barbas* y su hija María, que se iniciaba por entonces en el teatro, hacía los papeles de *cuartas* [o *quintas*] *damas*¹⁴. Contaba doce años cuando pisó por primera vez un escenario en España¹⁵.

Según lo expuesto, María de Navas, accedió a la profesión desde dentro, es decir, fue una de las actrices conocidas como "hijas de la comedia". En la mayor parte de los casos el oficio era algo que se solía heredar. Es decir, que alguien que había nacido en el oficio y era, como en la época se llamaba, "hijo o hija de la comedia", podía optar más fácilmente a iniciarse en él. Muchas de las actrices del Siglo de Oro fueron, de hecho, "hijas de la comedia", es decir, procedían del ámbito teatral ya que sus padres (al menos uno de ellos) o sus familiares más cercanos (tíos, hermanos mayores, etc.) ejercieron como profesionales de la escena.

A pesar de que el legado del oficio de padres a hijos era lo más habitual, y prueba de ello son las sagas familiares de actores que se van consolidando durante el siglo XVII, está documentada la adopción de la profesión por parte de algunas mujeres que procedían de otros oficios u otros entornos familiares, generalmente humildes.

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

¹² *Manifiesto de María de Navas, la Comedianta*, Ejemplar del *Manifiesto* contenido en BIT 59809 (153 v). Este *Manifiesto* es una falsa autobiografía que trata de la vida inquieta, y seguramente poco recatada, que llevó María de Navas. El detonante para la escritura de este libelo fue un escándalo que la actriz protagonizó en la Corte castellana y que provocó su abandono de Madrid y posterior refugio en Lisboa.

¹³ Miguel Bermúdez (1656), Esteban Núñez (1658), Fabiana Laura (1669, 1670 y 1671), Miguel de Orozco e Hipólito de Olmedo (1672, 1673 y 1674), Margarita Zuazo (1675) y José Verdugo (1679, 1680), *Genealogía*, p. 135.

¹⁴ *Genealogía*, p. 476.

¹⁵ *Manifiesto* (153 v).

sea insignificante numéricamente hablando, así como se puede constatar también el caso de los actores vinculados a este mismo ámbito¹⁶. Los tres casos de actrices que sabemos que procedían de un entorno social acomodado son los de: María Pinilla, María Teresa y Fabiana Laura¹⁷.

Entre los datos que contamos sobre el origen de las actrices, tenemos constancia explícita de que algunas de ellas fueron criadas o adoptadas (niñas huérfanas) por profesionales de la escena. Junto a las mujeres que antes de dedicarse a la actividad teatral ejercieron como criadas, prestando servicio, como tales, a profesionales de la escena, encontramos a las esclavas¹⁸. En el Siglo de Oro los esclavos se circunscribían fundamentalmente al servicio doméstico y constituían uno de los grupos más marginados del siglo XVII. Ocupaban las capas más bajas de la jerarquía social de la España de entonces. Los documentos de los que disponemos nos permiten constatar que algunos actores (fundamentalmente *autores* de comedias y actores-actrices principales), al igual que otros grupos de la época, también poseían esclavos.

Por último cabría mencionar el caso de las "damas cortesananas", es decir, prostitutas de lujo, que pasaron a actrices como Isabel de la Cruz, Bernarda Gertrudis Bata, Francisca de Tordesillas, Francisca Manuela e Isabel de Mendoza, conocida como la Isabelona¹⁹.

Volviendo al caso de las hijas de actores de la época, en su acceso al oficio y en los primeros años de desempeño de la actividad teatral siguieron casi todas un camino que parece repetirse en algunas etapas determinadas, casi como si de un guión escrito se tratara, en el que una función determinante la desempeñaron indudablemente sus familiares más cercanos, entre ellos, especialmente, el padre.

¹⁶ Apud M. de Salvo, ob. cit., p. 121.

¹⁷ María Pinilla nació en Argamasilla de Calatrava (Ciudad Real). La *Genealogía* refiere que "hera de familia mui noble y conocida". Aunque no tenemos constancia del período en que María Pinilla ejerció como actriz, es probable que su actividad sea fechable en la segunda mitad del siglo XVII, ya que su cónyuge desarrolló su actividad en esta época, p. 325-26.

De la segunda actriz, María Teresa, sabemos que era el fruto de una relación ilegítima, siendo hija de "doña Francisca de Barros y de don Julian Rubio" que la habían tenido "fuera de matrimonio". Su madre pertenecía a una familia acomodada. *Genealogía*, p. 563.

Respecto a la tercera actriz, Fabiana Laura, su padre fue "doctor en medicina" y su madre de buen linaje, hija de boticario.

¹⁸ Apud M. de Salvo, ob. cit., p.149.

¹⁹ Apud M de Salvo, ob. cit., p.197.

3. Una actriz independiente.

María de Navas se inició en el teatro de la mano de su padre, pero de las noticias conservadas se deduce que la actriz pronto se desligó del vínculo masculino al que en un principio y por ley debía estar sujeta. Aunque más arriba indicaba que inició su carrera teatral de la mano de su padre, Alonso de Navas, en Valencia, con la compañía de José Verdugo, lo cierto es que comenzó en Madrid, en 1679, en la compañía de Agustín Manuel de Castilla. En este año, y tras representar en Madrid con la mencionada compañía, debió de pasarse a la compañía de José Verdugo que se trasladó a representar a Valencia. A pesar de que tuvo dos hermanos, no parece tampoco que dependiera de ellos para desempeñar su actividad de actriz. Juan de Navas, el hermano mayor, desarrolló una dilatada e importante actividad teatral²⁰. Sin embargo, Juan y María trabajaron juntos tan sólo en dos ocasiones²¹. En cuanto a su otro hermano, Salvador de Navas, tuvo compañía propia, fue actor y músico²². Por las noticias averiguadas, parece que las carreras artísticas de María y Salvador estuvieron poco relacionadas. En una ocasión pudieron encontrarse los hermanos. En 1704 María y Salvador de Navas representaron en Valencia, aunque por separado, en calidad de *autores*, con sus respectivas compañías.

Teniendo en cuenta las noticias conservadas en torno a María de Navas y los datos relacionados con su familia, la actriz se desligó del vínculo masculino paterno-filial muy pronto. Como muchas actrices de su época, último tercio del siglo XVII, María de Navas ejerció la actividad teatral por cuenta propia, sin dependencia masculina de padre, hermano e incluso, como veremos en seguida, de marido.

²⁰ La primera noticia que tenemos de la actividad teatral de Juan de Navas data del año 1650 y la última de 1699, año en que falleció en Barcelona. En 1679, mientras María de Navas representaba en Valencia con la compañía de José Verdugo, a la que también pertenecía su padre, Alonso de Navas, Juan de Navas representaba en la mencionada ciudad con la compañía de Cristóbal Caballero, 'Plumilla', *Genealogía*, p. 201, 476 y 135.

²¹ En 1686, con el autor de comedias Rosendo López de Estrada cuya compañía se encontraba representando en Madrid al inicio de la primera temporada (23 de marzo). En la temporada siguiente, la de 1687-1688, los dos hermanos formaron parte de la compañía de Agustín Manuel de Castilla, que también representaba en Madrid, J. M. Ruano de la Haza, "Autos y representantes en Madrid después de la muerte de Calderón" (1682-1688), *diablotexto*, 4-5 (1997-1998), p. 271, 284.

²² De 1692 data la primera noticia que hace referencia a su carrera artística, (L. Fernández Martín, *Comediantes, esclavos y moriscos en Valladolid, Siglos XVI y XVII*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones, Universidad de Valladolid, 1988, p.123), la cual se prolongó hasta 1712, fecha del último dato documentado (*Genealogía*, p. 285).

María de Navas se casó en varias ocasiones. La primera vez la pidió por esposa "un picarón", pero el matrimonio no se consumó²³ y fue anulado por este motivo y al descubrirse que, antes de pertenecer al histrionismo, el marido de la actriz había sido fraile. La segunda vez, María de Navas contrajo matrimonio con el actor Francisco Moreno de cuya vida o actividad teatral apenas si tenemos noticias. Sabemos que perteneció a la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena ya que consta su asistencia a uno de los Cabildos, el celebrado el 28 de marzo de 1683.

La tercera, y última, vez que María de Navas se casó lo hizo con el apuntador Ventura de Castro²⁴. Ambos habían sido representantes de las compañías de dos prestigiosos empresarios teatrales: Rosendo López de Estrada (1686) y Agustín Manuel de Castilla (1688). Según las noticias disponibles, la relación y la convivencia entre los cónyuges se desarrollaron con cierta discontinuidad, cosa nada extraña, por otra parte, entre los matrimonios de comediantes de la época. Aunque en 1707 María de Navas aún aparece como mujer de Ventura de Castro, unos años antes, en 1700, el matrimonio ya se había separado. En este año de 1700 la actriz abandonaba la actividad teatral para entrar en un convento en Madrid. Poco le duró, sin embargo, el propósito de llevar una vida alejada de la farándula. A los pocos meses de iniciarse el retiro volvió a la comedia.

En 1701 la encontramos en Valencia representando en la compañía de Juan Francisco Saelices. En esta ciudad permaneció, por lo visto sin el marido, hasta 1704, año en que vuelve a Madrid para representar con la compañía de Juan Bautista Chavarría en la que estuvo hasta 1709. Según parece, pues, desde que en 1686 ingresara en la compañía de Rosendo López de Estrada y en 1688 en la de Agustín Manuel de Castilla, María de Navas y su marido, Ventura de Castro, no volvieron a trabajar juntos hasta 1709, año en el que el matrimonio vuelve a encontrarse para representar en la compañía de Juan Bautista Chavarría que se encontraba en Madrid desde principios de año. La muerte sorprendió a Ventura de Castro el 5 de febrero de 1709, a la edad de cincuenta años, mientras era representante de la compañía de Chavarría, que se encontraba en Madrid.

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. María de Navas desarrollará, pues, su actividad teatral

²³ *Manifiesto*, 153 v.

²⁴ Buenaventura (o Ventura) de Castro nació en Oviedo, probablemente en 1659. Era hijo de Matías de Castro y Salazar 'Alcaparrilla' y de su primera mujer, María de la Cruz, *Genealogía*, p. 151, 255.

independientemente del vínculo masculino establecido por la ley. Sin embargo, no es un caso solitario, ni mucho menos, ya 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. Su caso no es único, pues, pero sí un tanto singular ya que María de Navas fue una de las actrices más independientes desde el punto de vista profesional y personal de su época.

4. *Autora* de comedias.

Del mismo modo que desempeñó su carrera de actriz sin vínculo masculino alguno, en la misma condición fue empresaria teatral en varios momentos de su carrera. La primera noticia que se conoce de María de Navas como *autora* informa de cómo fue contratada su compañía para representar en el Patio de las Arcas de Lisboa durante la temporada teatral de 1694-1695.

María de Navas volvió a ejercer de empresaria teatral unos años más tarde, de 1702 a 1704 en Valencia. En esta ciudad representó con su compañía del 17 de abril al 7 de agosto de 1702 y del 30 de agosto de este mismo año hasta el 10 de enero de 1703.

Conocemos parte de la formación de la compañía de María de Navas en 1702: un *músico*, un *apuntador*, un *gracioso*, un segundo *barba*, un *guardarropa*, una *segunda dama*, una *tercera dama*, una *cuarta dama*, y una *quinta dama*. Si tenemos en cuenta el reparto ideal de una compañía activa²⁵, comprobamos que la de María de Navas se aproximaba bastante a ese ideal.

Al contrario de otros casos de *autoras* de comedias que pudieron ejercer esta faceta de la profesión a lo largo de su trayectoria profesional, María de Navas no pudo desempeñar con regularidad su labor de empresaria teatral. Desde los inicios de su carrera como *autora* de comedias los incidentes se sucedieron. Una de las interrupciones de mayor repercusión para su empresa fue la que tuvo lugar el 1 de abril de 1704. En esta ocasión María de Navas se encontraba representando con su compañía en Valencia y fue llamada por Su Majestad para trabajar en Madrid, en la Corte. A raíz del cumplimiento de la orden real su formación se deshizo y los actores y las actrices que la integraban pasaron a formar parte de otras compañías.

²⁵ Autor de comedias, primera dama, segunda dama, tercera dama, cuarta dama, quinta dama: música o sobresaliente, primer galán, segundo galán, tercer galán, primer gracioso, segundo gracioso, primer barba, segundo barba, vejete, primer músico, segundo músico, arpista, apuntador, guardarropa, cobrador.

5. Se especializó en 'primeras damas'.

A lo largo de su carrera como actriz María de Navas fue solicitada en varias ocasiones para trabajar en la Corte. El motivo principal de estas solicitudes fue precisamente su buen "hacer" en las tablas. Con María de Navas estamos ante un caso extraordinario de rendimiento dramático, debido, sin duda, a sus extraordinarias dotes como actriz de las que da puntual cuenta el *Manifiesto*, es decir, el libelo del que fue objeto y en el que podemos leer el siguiente comentario:

Ninguno ignora el tiempo que he representado en Madrid, donde me dieron los Patios privilegios que jamás se concedieron a Cómica alguna, compensando el vulgo mis furrietas, e impaciencias con el gusto que tenía al verme en las representaciones amatorias, hazer realidad lo fingido, y verdadero lo aparente, tan naturales los afectos, que en el passo de vnos zelos, creyeron todos adolecia de esta rabiosa fiebre. [...] En los lances de amor representava tenerle, tanto, que imaginó el Pueblo ser el galan fingido verdadero. [...] En las Comedias de Santos al mirarme vertiendo fingidas lágrimas, me canonizaron los Mosqueteros, y aun me pusieron en su Almanak; digalo *la representación del Triumpho de Iudith*, en que purgué el cerebro de algunas humedades [...] Publíquelo el caso de *la Comedia de la Samaritana*, en que no solamente llevé estudiado el papel, sino el llanto, y un desmayo para quando estuve en la Tramoya²⁶.

A esas habilidades actorales, calificadas en el libelo (*Manifiesto*) como "ardides", con las que María de Navas encandilaba al espectador hasta el punto de hacerle confundir la ficción con la realidad, se debió el éxito que alcanzó y el que fuera "celebrada" en las tablas, según el mencionado libelo, como "Amarilis, la Prado, las Romeros, la Bezona y otras Madres prescritas"²⁷.

²⁶ *Manifiesto*, 156.

²⁷ Las actrices mencionadas en el *Manifiesto* desarrollaron una amplia y exitosa carrera teatral. María de Córdoba, apodada 'Amarilis', representó desde 1612 hasta 1678, año que coincide con el inicio teatral de María de Navas. [María de] Prado, desde ¿1691? a ¿1709?; 'la Bezona', María Bezón, trabajó, al menos, desde 1650 a 1703. En cuanto a las Romeros, se trata de Luisa y María Romero, ya que en el reparto del *Entremés del salta el Banco* de Antonio de Solís aparecen estos nombres junto a los de las actrices mencionadas, y además también aparecen los nombres de Bernarda Manuela, Bernarda [Ramírez] y María de Quiñones (H. A. Rennert, *The Spanish Stage in the time of Lope de Vega*, New York, Hispanic Society of America, 1909), Palacio del Buen Retiro (M. L. Lobato "Un actor en Palacio: Felipe IV escribe sobre Juan Rana", *Cuadernos de Historia Moderna*, 23, monográfico V, (1999), p. 103). La cursiva es del *Manifiesto*.

Sin embargo, como solía ser común en los casos de las actrices que se iniciaban muy jóvenes en la actividad teatral, María de Navas comenzó desde el escalón más inferior. Así la primera especialidad dramática que desempeñó fue la 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, para representar. Ese mismo año pasó a trabajar con la compañía de José Verdugo. Fue en esta compañía en la que María de Navas se inició en la jerarquía de *damas*, haciendo de *cuartas* [*o quintas*], *damas*. En la nueva temporada, que empezó el 22 de abril de 1679, María de Navas, que continuaba representando en la compañía de José Verdugo, seguía haciendo *cuartas damas*. La ausencia de noticias fiables comprendida entre los años 1679-1680 y 1686 dibuja una importante laguna tanto en su vida como en su trayectoria profesional. Sin embargo, y aún careciendo de los pertinentes datos documentados, cabe suponer que su carrera continuó con éxito ya que cuando entró a formar parte de la compañía del famoso Rosendo López de Estrada, en Madrid, fue para compartir el escenario, en calidad de *primera dama*, con uno de los actores y *autores* de mayor renombre del momento, Agustín Manuel de Castilla, que hacía los papeles de *primer galán*. La siguiente temporada, la de 1687, y hasta 1694, formó parte de la compañía de Agustín Manuel de Castilla. Durante casi la década que duró su permanencia en esta compañía desempeñó ininterrumpidamente los papeles de *primera dama*. María de Navas tenía veinte años cuando comenzó a hacer de *primera dama*, especialidad dramática que conservó hasta el final de su carrera cuando la muerte la sorprendió en 1721 mientras representaba en la compañía de José de Prado.

6. Participó en la representación de un amplio repertorio de comedias.

Teniendo en cuenta que María de Navas trabajó, y además en calidad de *primera dama*, con algunas de las compañías de prestigio de la época, cabe esperar que interviniera en la representación de un gran número de obras. Sobre las representaciones llevadas a cabo por las diferentes compañías de las que formó parte, existe un considerable número de noticias que hacen referencia fundamentalmente a las realizadas en los corrales y escenarios palaciegos de Madrid.

Durante el tiempo que María de Navas permaneció como primera dama en la compañía de Agustín Manuel de Castilla, este *autor* desplegó un amplísimo repertorio de obras, autos sacramentales y comedias, que se representaron tanto en los escenarios palaciegos como en los corrales madrileños. A título ilustrativo, la temporada teatral comprendida entre octubre de 1687 y el 1 de marzo de 1688 fue muy intensa. Las representaciones llevadas a cabo por la compañía de Agustín Manuel de Castilla arrojan una lista considerable de obras realizadas fundamentalmente en los diferentes escenarios de la Corte. En el Cuarto de la Reina, por ejemplo,

se representaron *La esclava de su galán*²⁸, *La niña de Gómez Arias*, *El triunfo de Judit*²⁹ y *Los juegos olímpicos*. Transcurrida la Cuaresma, algunas de las obras que se representaron fueron: *Obsequios enciende el mármol*, *No hay cautelas contra el cielo* y *Extremos de amor y honor*. Hacia finales de año, en diciembre, se escenificaron *Afectos de odio y amor* y *Ofensas mudan afecto*.

En cuanto a las representaciones en los corrales, éstas se desarrollaron de forma irregular a causa de la demanda de representaciones desde palacio. En la misma temporada de 1687-1688 Agustín Manuel de Castilla apenas pudo representar en ellos por tener que acudir a Palacio. El descenso de estas interrupciones en la temporada siguiente, 1689, permitió a este autor representar en el corral de la Cruz las comedias *Fineza contra fineza*, *Abigail*, *Cleopatra*, *Peribáñez* y *Manos blancas* [*no ofenden*]. Pero el buen ritmo con el que se sucedían las representaciones se interrumpió de golpe al suspenderse las comedias el 12 de febrero por la muerte de la reina María Luisa de Orleáns. Los corrales permanecieron cerrados hasta el 10 de septiembre.

En los años siguientes a 1694, en que finaliza la actividad teatral de María de Navas en la compañía de Agustín Manuel, nuestra actriz representó con asiduidad y éxito en los corrales madrileños con las compañías de Juan Bautista Chavarría y José de Prado, compañía, la de este último autor, en la que la sorprendió la muerte en 1721.

7. Vistió 'el traje varonil'.

Retomando el documento de 1587 en el que se autorizaba, como se ha dicho más arriba, la presencia de actrices en los escenarios, recordemos que dicha presencia estaba limitada a dos condiciones: la primera de ellas obligaba a las actrices casadas que fueran acompañadas por sus

²⁸ Los documentos en los que aparecen mencionadas estas obras no indican los dramaturgos que las escribieron, N. D. Shergold y J. E. Varey, *Representaciones palaciegas: 1603-1699. Estudio y documentos*, London, Tamesis Books, p. 189, 255.

²⁹ Esta obra es mencionada en el *Manifiesto* (7 v. y 8 r.) junto a otra comedia de santos titulada *Comedia de la Samaritana*, y el auto sacramental alegórico *La fábula del dios Pan*.

cónyuges; la segunda condición imponía a todas las actrices por igual que representasen siempre en hábito de mujer.³⁰

En las compañías de comedias las mujeres ejercían los papeles de actrices en la triple modalidad de recitado, canto y baile y también, a pesar de las prohibiciones, asumieron la función de "galanes".

Francisca Baltasara, otra de las grandes actrices de la época, consiguió sus grandes triunfos en la compañía de Juan de Heredia, en la que representó primeras damas "y otros papeles vestida de hombre, montando a caballo, haciendo de valiente en retos y desafíos, con los que tuvo mucho éxito, tanto que, gracias a ella, se pagaban las deudas del *autor*, como se afirma en la comedia *La Baltasara*, compuesta en su honor"³¹ (P, II, 49-51). En la representación de la comedia *Hércules o Fieras afemina amor*, de Pedro Calderón de la Barca, estrenada el día 29 de enero de 1672 en el Salón Dorado del Buen Retiro, a costa del Príncipe de Astillano, para servir y festejar a SS.MM., la actriz Manuela [de] Escamilla, "hace el papel de bobo, —dice la fuente— se viste de hombre y actúa en el fin de fiesta"³².

En primer lugar, María de Navas usó el traje varonil para desempeñar el papel de actor en el que tuvo gran éxito. Las noticias que existen sobre la actriz hablan de que vistió el traje varonil para representar "galanes". El texto de la *Genealogía* informa que María de Navas hizo "damas y galanes vistiéndose de hombre en la compañía de que hera autora", esto es, en la temporada teatral de 1703 cuando se encontraba en Valencia con su compañía para representar comenzando a hacerlo el 26 de abril³³. Refiriéndose a esta misma circunstancia, Pellicer, en su obra titulada

³⁰ Por lo que respecta al tema del travestismo en particular, en el decreto de 1587 se indicaba claramente que no sólo las mujeres debían representar "en hábito y vestido de muger y no de hombre", sino que "de ahí adelante tampoco pueda representar ningún muchacho vestido de muger". Sin embargo, la adopción del disfraz femenino por los actores fue una necesidad cuando la aparición de la mujer en el escenario y en las primeras compañías teatrales era nula o esporádica. En dichas agrupaciones, que empezaban a circular por la Península, los papeles femeninos eran, de hecho, representados por muchachos, como se constata en algunos testimonios de la época.

³¹ C. Pellicer, Madrid, Imprenta de la Administración del Real Arbitrio de Beneficiencia, 1804, T. II, p. 106-107.

³² M. Rich Greer y J. E. Varey, *El teatro palaciego en Madrid: 1586-1707. Estudio y documentos*, London, Tamesis Books, 1997, p. 34, 37 y 39.

³³ *Genealogía*, 476.

*Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia y del histrionismo en España*³⁴, define a María de Navas como "actriz protea", en cuya compañía, y tras volver a las tablas en 1700 después de un breve paréntesis conventual, cuando era *autora*, "hizo los galanes vistiendo de hombre". En la temporada teatral de 1703-1704 María de Navas volvió a la escena como *autora* de comedias —dice Pellicer— "con el sexo cambiado, pues se trocó en altivo y arrogante galán, dejando los papeles de mujer por los de hombre [...] ejecutando con tal arte los personajes de caballero, que los lindos se morían por ella viéndola en traje de hombre llevado con tanta elegancia y soltura"³⁵.

8. Fue objeto de censura moral.

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

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

Hay muchos testimonios de la época sobre esta polarización a la que se vieron sometidos dichos actores. Entre los que se hicieron eco de los prejuicios sobre la profesión cabría señalar, por ejemplo, al anónimo teólogo de los *Diálogos de las Comedias* (1620) que en su obra tachaba a los actores de ser "gente perdida y estragada en vicios y maldades" además de ser "lujosa y viciosa". De hecho, los actores eran atacados por no atenerse a las normas sociales: eran

³⁴ Tomo II, Madrid, 1804, p. 106-107.

³⁵ *Ibidem*, p. 106-107.

considerados "truhanes y chocarreros para gozar de vida libre y ancha"³⁶, borrachos, caprichosos, lascivos, así como lascivas y coquetas eran consideradas las actrices que, junto con sus colegas varones, violaban el orden natural querido por Dios llevando, en el ejercicio de su oficio, trajes del otro sexo. Escribía en 1598 Lupercio Leonardo de Argensola:

las sabandijas que cría la comedia son hombres amancebados, glotones, ladrones, rufianes de sus mujeres y que así ellos como ellas con estas cosas son favorecidos y amparados de tal manera que para ellos no hay ley ni prohibición³⁷.

En el caso de María de Navas su vida extremadamente inquieta y, según parece, poco recatada, dio lugar a una falsa autobiografía, un libelo denigratorio contra su persona y profesión en el que se recoge un número considerable de datos sobre su vida, datos que han de ser puntualmente verificados a la luz de las noticias que sobre esta actriz se recogen en los documentos de la época. El libelo lo constituyen una serie de escritos donde, con la excusa de defenderla se le ataca violentamente como mujer y actriz.

A lo largo de su vida, María de Navas se vio envuelta en varios escándalos. En Valencia la actriz protagonizó un altercado amoroso que le supuso el destierro del reino marchándose a Cádiz donde —según se lee en uno de los textos del mencionado libelo— "acabó de rematar[se] con [Florisel] el arpista de la compañía" en la que trabajaba. El *autor* de esta compañía, de nombre desconocido, abandonó Cádiz y se dirigió con "sus once ovejas" a Madrid "obligado de la imperial Villa". En Madrid, Florisel fue desplazado por un "Cauallero mozo y rico" y casado³⁸.

Otro de los sucesos que tuvieron consecuencias para la actriz fue el acontecido el 7 de noviembre de 1694. En esta fecha María de Navas se encontraba en Madrid representando, haciendo los papeles de *primeras damas* en la compañía de Agustín Manuel de Castilla. Sin previo aviso, abandonó la ciudad. Las "razones" que "la asistieron", las "circunstancias que mediaron" y los "fines" que la "conduxeron", son expresiones recogidas en el libelo³⁹, debieron ser muy poderosos para que abandonase la compañía de Agustín Manuel de Castilla. Con su

³⁶ E. Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*. Ed. facsímil (estudio preliminar e índices de J. L. Suárez García), Granada, Universidad de Granada, 1997, p. 380b

³⁷ "Memorial sobre la representación de comedias dirigido al Rey Felipe II", apud E. Cotarelo y Mori, *ibidem*, p. 68a.

³⁸ *Manifiesto*, 159 v.

³⁹ *Manifiesto*, 159 v.

repentina ausencia, la actriz desmanteló la formación de la compañía impidiendo que su director pudiese representar, tal y como se había comprometido, en los corrales de Madrid las temporadas teatrales comprendidas entre los años 1691 a 1694⁴⁰. En el libelo⁴¹, la protagonista del relato, haciéndose cargo de la situación, se dirige en primer lugar a los "ociosos corsarios de ambos Corrales, el de la Cruz, y el del Príncipe" quienes, sin duda, debían querer conocer los motivos que tuvo la actriz para abandonar tan intempestivamente la compañía de la que formaba parte e interrumpir el normal desarrollo de las representaciones.

Con el apuntador Ventura de Castro mantuvo, como hemos visto más arriba, una convivencia irregular⁴². En una de las quintillas de la *Hironica defensa*⁴³ uno de los textos que configuran el libelo, se menciona claramente, con el tono satírico y jocoso que caracteriza todos los textos que lo componen, la siguiente circunstancia: "Faltó el marido (¡oh malvado!)/ dizes que era, es picardía,/ que en los muchos que has notado/ a su Bentura tenía/ no faltó, sino sobrado".

Después de una vida dedicada al oficio teatral, y en cierto sentido "pecaminosa" desde el punto de vista de la moral de la época, algunas actrices, como Francisca Baltasara y Clara Camacho, se arrepintieron, se retiraron a un convento o vivieron sus últimos años de forma ejemplar. María de Navas parece que intentó seguir este ejemplo pero sin conseguirlo: en 1700 la actriz abandonaba la actividad teatral para entrar en un convento en Madrid. Poco le duró, sin embargo, el propósito de llevar una vida alejada de la farándula. A los pocos meses de iniciarse el retiro volvió al teatro (G, 476). Según parece, pudo más la profesión que la devoción. En 1701 la encontramos en Valencia representando en la compañía de Juan Francisco Saelices⁴⁴.

⁴⁰ En una petición, sin fecha [pero anterior al 22 de enero], de Marcela Lozano, viuda de Sebastián de Armendáriz, arrendador de los corrales de Madrid de 1691 a 1695, la dicha viuda alega que entre los problemas financieros que había padecido su marido durante el tercer año de su arrendamiento [1694], se incluía el hecho de que se había ausentado de la Corte María de Navas, *primera dama* de la compañía de Agustín Manuel, N. D. Shergold y J. E. Varey, *Teatros y comedias en Madrid: 1687-1699. Estudio y documentos*, London, Tamensis Books, 1979, p. 169-70.

⁴¹ *Manifiesto*, 1 r.

⁴² Buenaventura (o Ventura) de Castro nació en Oviedo, probablemente en 1659. Era hijo de Matías de Castro y Salazar 'Alcaparrilla' y de su primera mujer, María de la Cruz. *Genealogía*, p. 151, 255.

⁴³ *Hironica defensa* es uno de los textos que junto al *Manifiesto* conforman el libelo escrito en contra de María de Navas, 194 r.

⁴⁴ *Genealogía*, p. 476.

Además de por su conducta, fue censurada por adoptar el traje varonil. La presencia en el escenario de una actriz vestida de hombre fomentaba aún más, si cabe, el escándalo. Si muchas habían sido las pragmáticas que, ya con respecto al traje en escena prohibían a las mujeres salir al escenario de forma obscena descubriendo lo que no se debía, el cuerpo de la actriz seguía siendo objeto de condena si estaba tapado con vestidos ceñidos que lo sugerían, como cuando, por ejemplo, la actriz se disfrazaba de varón. Exigido por los papeles que representaba, el disfraz varonil fue sin duda uno de los atractivos más importantes de las representaciones teatrales tanto en las piezas breves, en las que provocaba la hilaridad del auditorio, como en las comedias en las que comportaba una fuerte dosis de erotismo, sobre todo ante el público masculino. Uno de los ejemplos más representativos lo ofrece la actriz Francisca Baltasara, ya mencionada más arriba, que consiguió su mayor éxito en la escena sobre todo "vestida de hombre, montando a caballo, haciendo de valientes en retos y desafíos"⁴⁵.

En cuanto a su modo de vida, las actrices fueron acusadas de ser promiscuas, lujuriosas, demasiado sensibles a las joyas y a los presentes que recibían de los poderosos que de ellas se encaprichaban y ante los que ellas solían ceder convirtiéndose en sus amantes. Otras veces las actrices mantenían verdaderas relaciones duraderas con sus pretendientes poderosos, convirtiéndose en sus favoritas y adquiriendo el estatus de verdaderas "damas cortesanas", es decir, concubinas de estos representantes influyentes de la Corte. El caso más emblemático es el de la relación que la actriz conocida como *la Calderona* mantuvo con el Rey Felipe IV y de la que nació don Juan de Austria⁴⁶. Muchas fueron las actrices que tuvieron hijos con los poderosos con quienes mantuvieron relaciones y por los que, a veces, fueron obligadas a abandonar el oficio.

Entre los poderosos, no en el ámbito político sino en el cómico, no podemos dejar de señalar el caso de Lope de Vega. Como es sabido, Lope fue amante de la actriz Micaela Luján con la que tuvo varios hijos, entre ellos a Marcela y Lope Félix (Lopito), sus predilectos. Este último fue bautizado en la madrileña iglesia de San Sebastián en 1607, fecha en la que Lope, casado por aquel entonces con Doña Juana de Guardo, dejaba que el hijo tenido con su amante Camila Lucinda tuviera por madrina a Jerónima de Burgos, la actriz que al cabo de unos años se convertiría en otra de sus pretendidas, a la vez requerida por el Duque de Sessa, mecenas de Lope de Vega.

⁴⁵ C. Pellicer, ob. cit., p. 49-51.

⁴⁶ *Genealogía*, p. 513.

La Cofradía de la Novena, a la que pertenecía María de Navas, no impidió que fuera "perseguida" como lo fue, según testimonia el libelo que se escribió contra su persona. La aceptación de la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena, cuyas Constituciones se aprobaron en 1634, respondía, como es sabido, por un lado a la intención por parte del Estado de controlar a los actores, pero por otro lado respondía a la necesidad que sintieron algunos prestigiosos *autores* de comedias, encabezados por Andrés de la Vega, de fundar una asociación en la que reconocerse y con la que dignificar su profesión. En la "Introducción" a las Constituciones se dejaban claros los objetivos que los actores querían alcanzar con ella. En primer lugar el reconocimiento del gremio profesional y con él el prestigio de la gente que lo formaba y formaba parte de la asociación, haciendo claramente constar que "personas de ciertas cualidades" podían fundarla y ser admitidas en ella. Además, el hecho de que la Cofradía estuviera vinculada a la Virgen de la Novena, al culto mariano, y la referencia explícita a la función caritativa del ejercicio teatral ponían la Cofradía al servicio de la Iglesia católica, librando automáticamente a sus miembros de la sospecha de apostasía y escándalo, lo que permitió a los actores revalorizarse moralmente.

La primera noticia de María de Navas como miembro de la Cofradía se refiere a su solicitud de ser nombrada mayordomo, solicitud que se aceptó, según parece, en fecha incierta. En la *Genealogía*, lugar donde se encuentran las referencias a este hecho, leemos que "Elixieronla por Mayordoma de la Cofradía a petizion suia en 23 de marzo de 1687, siruiendo por ella su hermano Juan de Nauas"⁴⁷. Sin embargo, en la misma fuente también leemos que Juan de Navas "Asistio en el cauildo de 10 de abril de 1688, en que pidio Maria de Nauas la nombrasen por Mayordoma y que siruio por ella su hermano"⁴⁸. Tanto en una fecha como en otra, la actriz y su hermano se encontraban en Madrid en la compañía de Agustín Manuel de Castilla. El hecho de que el nombre de María de Navas aparezca ligado a esta congregación no es significativo en sí mismo ya que la pertenencia a la Cofradía era obligatoria para todo actor que trabajase en una compañía regular o de título y la observancia de esta disposición tenía que ser estrictamente controlada a través de las listas entregadas por los *autores*⁴⁹. Lo importante radica en el hecho de que solicitase un cargo directivo y que este le fuera adjudicado. La vida colectiva de la Cofradía estaba regida por un grupo de personas rígidamente jerarquizado y compuesto exclusivamente

⁴⁷ *Genealogía*, 476.

⁴⁸ *Íbidem*, p. 201.

⁴⁹ J. Oehrleim, *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, 1996, Madrid, Castalia, 1993, p. 260.

por varones⁵⁰. El hecho de que María de Navas fuese elegida mayordomo de la Cofradía constituiría una excepción si no fuese porque en esta época, década de los ochenta, las actrices ya podían ser miembros directivos de la Cofradía. Para valorar en su justa medida esta circunstancia hay que tener en cuenta que no se encuentra ninguna indicación de que mujer alguna hubiese ejercido ningún cargo de esta índole entre 1600 y 1681. El hecho, pues, de que María de Navas solicitase, y le fuera concedido, uno de los cargos más importantes de la Cofradía, supone un significativo cambio en el estatus laboral de las actrices y en la práctica teatral de la época⁵¹.

Por otro lado, sólo se permitía ejercer a las mujeres casadas que entraban en la Cofradía como "apéndice" del marido. Según esta obligación del matrimonio en el caso de las actrices, cuando María de Navas solicitó ser elegida mayordomo de la Cofradía debía de estar casada. Como hemos visto más arriba, las fechas en las que se tramita la solicitud de nuestra actriz oscilan entre 1687 y 1688. En 1688 María de Navas y Ventura de Castro se encontraban representando con la compañía de Agustín Manuel de Castilla⁵². Casi con toda seguridad, y teniendo en cuenta el requisito de la Cofradía, María de Navas ya era la mujer de este actor.

El último dato que nos queda por señalar en este tema es que, a pesar de haber pertenecido en calidad de mayordomo a la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena, la muerte de María de Navas no se menciona en la Carta de Difuntos. Sí consta sin embargo la de su padre, Alonso de Navas y también la de su hermano, Juan de Navas, quien, según parece, fue el cofrade más activo de la familia⁵³.

⁵⁰ "[...] los mayordomos, el agente, un diputado y dos cofrades así como por el párroco de San Sebastián o, en su caso, el teniente más antiguo. El Cabildo se reunía una vez al mes. La fecha era fijada por el mayordomo más antiguo", J. Oehrleim, ob. cit., p. 273.

⁵¹ J. Oehrleim, ob. cit., p. 274 y nota 225.

⁵² V. González Hernández, *Zaragoza en la vida teatral hispana del siglo XVII*, Zaragoza, Diputación Provincial Institución Fernando el Católico, 1986, p. 238, 166, 159.

⁵³ Juan de Navas murió en 1699 en Barcelona, según se hacía constar en la Carta de Difuntos este año, *Genealogía*, p. 201. También la muerte de Ventura de Castro, sucedida en Madrid en 1709, a la edad de 50 años, se hacía constar en la Carta de Difuntos la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena, *Genealogía*, 255.

9. Conclusión.

Las vías que permitieron a las actrices activas en los Siglos de Oro acceder a la dirección de la compañía teatral fueron diferentes y fuertemente vinculadas al marido *autor*. En la agrupación del cónyuge, la mujer, actriz de la misma, se iniciaba en el ejercicio de la empresa teatral participando inicialmente en su gestión de forma más práctica, para luego compartir más directamente responsabilidades de dirección con el marido *autor* y llegando, en ocasiones, a sustituirlo en caso de que su esposo falleciera. En este sentido, la compañía era la primera escuela, el primer taller para los actores y también para las actrices, y en ese taller no 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.

Con el avance del siglo XVII, el acceso de la mujer a la cúspide de la compañía no parece haber estado ya determinado en todos los casos por la vinculación a su marido *autor*, aunque también es cierto que la llegada a la dirección se producía a veces tras la muerte del cónyuge, lo cual nos podría llevar a pensar que si en muchas ocasiones la vinculación con el marido *autor* podía constituir un beneficio para llegar a la dirección, en otras dicha vinculación podía constituir un fuerte obstáculo, sobre todo si tenemos en cuenta que la mujer dependía legalmente del cónyuge.

La presencia de *autoras* desvinculadas de su marido ya a mediados de 1600 representa una etapa previa a lo que ocurrió definitivamente en la segunda mitad del siglo, época en la que comenzamos a encontrar una representación importante de *autoras* cuyo ascenso a la dirección llega a ser realmente independiente de la presencia de un marido, fenómeno que encuentra su momento de inflexión a partir de los años sesenta de ese siglo. El aumento del número de *autoras* que recorren la Península y actúan en las grandes ciudades y poblaciones de su entorno desde la segunda mitad del siglo no sólo se debió probablemente a una mayor relajación de la normativa teatral, sino también a una situación natural de culminación de la carrera profesional de algunas de ellas. Pudo responder también a un mayor reconocimiento de la mujer en el ámbito teatral, reconocimiento que, desde un punto de vista profesional, se tradujo en la concesión del título de *autora* de comedias por Su Majestad, práctica que casi seguramente comenzó a entrar en vigor en la segunda mitad del siglo XVII y probablemente a partir de los años sesenta de ese siglo.

Bibliografía citada

- COTARELO Y MORI, E., *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*. Ed. facsímil (estudio preliminar e índices de J. L. Suárez García), Granada, Universidad de Granada, 1997, p. 380b
- COTARELO Y MORI, E., "Memorial sobre la representación de comedias dirigido al Rey Felipe II", *ibidem*, p. 68a.
- DAVIS, Ch. y VAREY, J.E. *Los corrales de comedias y los hospitales de Madrid: 1574-1615. Estudios y documentos*, Madrid, Tamesis Books, 1997.
- DE SALVO, M., *La mujer y la práctica escénica en el siglo de oro: La búsqueda de un espacio profesional*. (Tesis doctoral, en prensa).
- FERNÁNDEZ MARTÍN, L., *Comediantes, esclavos y moriscos en Valladolid, Siglos XVI y XVII*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones, Universidad de Valladolid, 1988, p.123).
- FERRER VALLS, T., «La incorporación de la mujer a la empresa teatral: actrices, 'autoras' y compañías en el Siglo de Oro», en Domínguez Matito, F y Bravo Vega, J. (eds.), *Calderón entre veras y burlas. Actas de las II y III Jornadas de Teatro Clásico de la Universidad de La Rioja (7-9 de abril de 1999 y 17-19 de mayo 2000)*, Logroño, Universidad de La Rioja, 2002, p. 139-60.
- GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, V., *Zaragoza en la vida teatral hispana del siglo XVII*, Zaragoza, Diputación Provincial Institución Fernando el Católico, 1986, p. 238, 166, 159.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, L., «María de Navas, noticia biográfica de una controvertida actriz de la escena española de finales del siglo XVII», en *Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro, Scriptura*, 17, (2002), p. 177-209.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, L., «Y mientras tanto escribía el *Quijote* (1605). Cervantes y el teatro», en *Cervantes y su mundo*, II, Kassel, Edition Reichenberger, 2005, p. 227-256.
- GREER, Margaret Rich y VAREY, John E., *El teatro palaciego en Madrid: 1586-1707. Estudio y documentos*, London, Tamesis Books, 1997, p. 34, 37 y 39.
- LOBATO, M. L., "Un actor en Palacio: Felipe IV escribe sobre Juan Rana", *Cuadernos de Historia Moderna*, 23, monográfico V, (1999), p. 103).
- OEHRLEIM, J., *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, 1996, Madrid, Castalia, 1993, p. 260.
- PELLICER, C., Madrid, Imprenta de la Administración del Real Arbitrio de Beneficiencia, 1804, T. II, p. 106-107.

- RENNERT, H. A., *The Spanish Stage in the time of Lope de Vega*, New York, Hispanic Society of America, 1909.
- ROJAS VILLANDRANO, A. de, *Viaje entretenido* Madrid, Castalia, 1972.
- RUANO DE LA HAZA, J. M., «Autos y representantes en Madrid después de la muerte de Calderón» (1682-1688), *diablotexto*, 4-5 (1997-1998), p. 271, 284.
- SANZ AYÁN, C. y García García, B.J., «El oficio de representar en España y la influencia de la comedia dell'arte (1567-1587) », *Cuadernos de Historia Moderna*, 16 (1995), p. 475-500.
- SANZ AYÁN, C., «Las 'autoras' de comedias en el siglo XVII: empresarias teatrales en tiempos de Calderón», en Alcalá-Zamora, J. y Beleguer, E. (coords.), *Calderón de la Barca y la España del Barroco*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2001, vol. II, p. 543-79.
- SAN ROMÁN, F. de B., *Lope de Vega, los cómicos toledanos y el poeta sastre: serie de documentos inéditos de los años de 1590 a 1615*, Madrid, Imprenta Góngora, 1935.
- SHERGOLD, N. D. y VAREY, J. E., *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España*, London, Tamesis Books, 1985.
- SHERGOLD, N. D. y VAREY, J. E., *Representaciones palaciegas: 1603-1699. Estudio y documentos*, London, Tamesis Books, p. 189, 255.
- SHERGOLD, N. D. y VAREY, J. E., *Teatros y comedias en Madrid: 1687-1699. Estudio y documentos*, London, Tamensis Books, 1979, p. 169-70.