La mujer sobre el tablado en el siglo XVII: de actriz a autora

Teresa Ferrer Valls

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

En estos momentos se acaba de publicar el *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*, un proyecto que, financiado por el Ministerio, he venido dirigiendo desde 1993 con un amplio grupo de investigadores y colaboradores[1]. La cantidad de noticias que hemos reunido en esta base de datos, a partir de fuentes documentales publicadas, permite no sólo obtener información sobre actores u obras concretas, sino que nos ayuda a indagar sobre aspectos de la profesión teatral a partir de la reunión masiva de datos hasta ahora dispersos. En el trabajo que ahora presento llamaré la atención sobre algunas de estas cuestiones fijándome, de manera especial, en la trayectoria de algunas de las mujeres que a lo largo de su carrera desempeñaron, en un momento u otro, tareas relacionadas con la actividad teatral y en especial tareas relacionadas con la dirección de una compañía.

[1] Mi trabajo se ha beneficiado de las subvenciones recibidas del Ministerio de Educación y Ciencia, con fondos Feder, en sucesivas convocatorias (referencias PB94 1005, PB98-1485, BFF2002-00294, HUM2005-00560, HUM2006-9148, FFI2008-00813) Sobre este proyecto puede verse Ferrer Valls [1997-98] El grupo principal de investigadores lo han constituido V Arenas Lozano, J Badia Herrera, Mimma De Salvo, A Gadea Raga, A García Reidy, A Giordano Gramegna, D Gonzalez Martínez, D Noguera Guirao, M. Pascual Bonis y F. Sáez Raposo Aunque la interpretacion de los datos es mía, he podido llevarla a cabo a partir de la confrontación de informacion obtenida de esta base de datos, que se publica con el título *Diccionario biografico de actores del teatro clasico español (DICAT)*, edición digital [Reichenberger, 2008] Para evitar la multiplicacion de notas, remito a ella para los datos biograficos de los diferentes actores que manejo

En un artículo que publiqué hace unos años realizaba un primer balance sobre el proceso que condujo a la incorporación de la mujer a la actividad teatral y gradualmente a su acceso a la dirección de una compañía, a partir del conjunto de noticias que hasta ese momento se habían reunido en el *Diccionario*[2]. La adición a la base de datos de más noticias con posterioridad a mi trabajo no ha variado sustancialmente las conclusiones sobre las pautas de ese proceso, pero hoy puedo ofrecer unas cifras actualizadas y matizadas, que obviamente se verán modificadas en función del número de aportaciones documentales que se vayan publicando, aunque no creo que esto varíe ya la tendencia general, dado que la muestra resulta suficientemente amplia. El *Diccionario* incluye noticias que cronológicamente abarcan desde los comienzos de la profesionalización, en la década de 1540, hasta comienzos del siglo XVIII. A día de hoy una búsqueda en la base de datos a partir de la función actriz arroja un total de 1572 registros. Eliminando los casos de algunas mujeres cuya dedicación al oficio cómico ofrece algunas dudas, el resultado de la búsqueda se reduce a 1502 mujeres que ejercieron la profesión de actriz. Por otro lado, 76 mujeres, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XVII, consta que tuvieron a su cargo en algún momento la dirección de una compañía, aunque hay que señalar que en 8 casos su condición de autoras, es decir de directoras, ofrece alguna duda[3]. La mayor parte de las autoras lo fueron al mismo tiempo que eran actrices o tras haber desarrollado una carrera como actrices. En el caso de las mujeres lo habitual era que fueran actrices y en algún momento, por diferentes circunstancias, asumieran la tarea de dirección de una compañía, a veces transitoriamente, como ocurre con algunas viudas de autores, que asumen tras la muerte del marido la dirección de la compañía, en otras de manera más dilatada en el tiempo.

Si comparamos con las cifras que arroja una idéntica búsqueda por la función actor en el caso de sus compañeros, obtenemos un total de 2553 registros. Si como antes eliminamos algunos casos dudosos, la cifra final que se obtiene es de 2427 hombres que se documentan como actores en este periodo. Algunos de ellos ejercieron también como autores. El resultado total de hombres que regentaron una compañía alcanza los 628. De ellos 425 desempeñaron a lo largo de su carrera tareas de dirección además de otras asociadas al mundo del teatro, como la de actor o músico, por ejemplo. Pero a diferencia de lo que ocurre con las mujeres, un número elevado de hombres, 203 en total, desarrollaron tan sólo tareas de dirección, es decir, están documentados sólo como autores. Es cierto que, incluidos en esta cifra, hay también unos pocos casos dudosos (16 en total ofrecen alguna duda sobre su condición de autores) y, por otro lado, es

[2] El trabajo, aunque data de 2000, fue publicado dos años después [Ferrer Valls: 2002]. Sobre este aspecto pueden verse también Sanz Ayán [2001] y, ahora, De Salvo [2006].

[3] El número de autoras se incrementa un poco respecto a mi artículo antes mencionado [Ferrer Valls: 2002] en el que, con los datos recogidos hasta ese momento, el recuento de autoras que realicé ascendía a 62.

posible que algunos que hoy sólo podemos documentar como autores fueran también actores en algún momento. Aun así el número de autores casi triplica al de autoras y las cifras vienen a confirmar que, a pesar de la presencia elevada de mujeres en el teatro, la tarea de dirigir una compañía estaba predominantemente desempeñada por hombres.

Hay que advertir que, si descendemos al detalle, tanto en el caso de los autores como en el de las autoras encontramos que bastantes de ellos asumieron la dirección de una compañía de manera fugaz o esporádica, cosa que no debe extrañar por la fuerte inversión económica y el riesgo que este negocio conllevaba. Así lo pone de manifiesto lo declarado con respecto al autor Jerónimo García, apodado *Tocanovias* en 1681. Este año Jerónimo García, cumpliendo una orden emitida el 25 de febrero por los comisarios del Corpus, entregó a las autoridades una lista de su compañía «con la que acabó el año 1680», es decir, la temporada teatral de 1680-1681. Al pie de esta lista se anotaba: «Jerónimo García no puede tener esta compañía, por ser pobre y sufrir necesidad, y ser grande el caudal que es menester para autor» [Shergold y Varey, 1961: 351]. En efecto, esta compañía había representado en palacio en enero y febrero y también en los corrales madrileños. Finalizó la temporada teatral en Carnaval de 1681 y después se deshizo. De hecho Jerónimo García participó en la representación de los autos del Corpus de Madrid de ese mismo año, pero no como autor sino como actor, integrado en la compañía de Juan Antonio de Carvajal [Pérez Pastor, 1905: 369]. Antes de ser autor Jerónimo García había alcanzado fama como gracioso y haciendo este mismo papel lo volvemos a encontrar en 1686, participando en el Corpus de Madrid, también como gracioso, ahora integrado en la compañía de Rosendo López [Ruano, 1997-1998: 266]. Su aventura empresarial había durado, según los datos que tenemos, una temporada teatral. La documentación nos muestra que casos como el de Jerónimo García fueron bastante habituales

Otros testimonios nos trasladan las dificultades económicas que podían encontrar los autores a la hora de gestionar su negocio. Así por ejemplo, en febrero de 1641 Agustín Coronel y Juan Rodríguez de Antriago, autores de comedias por Su Majestad, es decir autores con título oficial para representar, se asociaron para formar una compañía «de ración y representación» que se mantendría hasta Carnaval de año siguiente, a pérdidas y ganancias iguales, excepto 8 reales de cada representación y 100 reales por la fiesta del Corpus que se apartarían para Juana Bernabela, mujer de Rodríguez de Antriago [Pérez Pastor, 1914: 110-11]. Sin embargo, poco después de fundada la compañía, en agosto de ese año, Juana Bernabela tuvo que emplear su dote, vestuario y bienes para saldar una deuda que ambos autores habían dejado pendiente, y por la que su marido había sido encarcelado en Valladolid [Fernández Martín, 1988: 88]. Estas dificultades son probablemente una de las razones fundamentales por las cuales encontramos bastantes autores cuya dedicación a la tarea de dirigir una compañía resulta efímera.

La incorporación de la mujer a la dirección de una compañía, como ya analicé por extenso en otro lugar, es un fenómeno lento y posterior a su incorporación a la profesión como actriz [Ferrer Valls: 2002]. Las primeras mujeres que *de facto* ejercen tareas de dirección empresarial en una compañía lo hacen habitualmente por su relación familiar con un autor. Hay que advertir que en la documentación se alude a las mujeres de los autores a veces como «autoras», lo que no implica que lo fuesen, pues en muchas ocasiones el apelativo simplemente se refiere a su condición de esposas de un autor. Así por ejemplo ocurre en algunos repartos, como el incluido en el manuscrito autógrafo de *El favor en la sentencia*, de Jacinto Cordeiro, fechado en 1626 y conservado en la Biblioteca Nacional, en el que una anotación indica que la comedia fue escrita para el autor Bartolomé Romero. En dicho reparto el papel de «Porcia» se atribuye a la «autora», es decir a Antonia Manuela Catalán, que era la mujer del autor [Sánchez Arjona, 1898: 272]. Aunque en otras ocasiones Antonia Manuela es mencionada en la documentación como autora, en realidad quien detentaba la titularidad oficial de la compañía era su marido. Pero lo cierto es que algunas mujeres de autores, en la práctica, sin serlo oficialmente, estaban verdaderamente implicadas en la gestión de esa empresa familiar que constituía la compañía. Es lo que sucede con Antonia Manuela Catalán a la que vemos actuando legalmente en nombre de su marido contratando actores o firmando conciertos con arrendadores, aunque no poseyera oficialmente el título de autora.

En algunos casos la enfermedad o el fallecimiento del marido es lo que empujaba a una mujer a asumir la dirección de la compañía, cumpliendo con contratos previamente adquiridos o estableciendo otros nuevos. Uno de los primeros casos en que se documenta esta situación es el de Luisa de Aranda quien en 1581, tras enviudar del autor Juan Granado, pidió licencia para representar en Madrid con su compañía todos los días en los corrales madrileños. Sin embargo, a pesar de esta petición, dejó de inmediato la compañía en manos de Jerónimo Gálvez, y al año siguiente aparece casada de nuevo y formando parte de la compañía de su nuevo marido el autor Abagaro Fiescobaldi, más conocido como *Stefanello Bottarga*. Los casos de mujeres de autores que, tras enviudar, detentaron durante un breve período de tiempo la dirección de la compañía son, como he señalado, bastante frecuentes.

En unos pocos casos algunas de estas mujeres, viudas de autores, se mantuvieron durante tiempo al frente de una compañía. Así sucede con Juana de Espinosa, viuda de Tomás Fernández de Cabredo, autor que disfrutó durante años del título oficial, y en cuyo nombre su esposa había contratado actores y representaciones. En documentos firmados antes de enviudar se la menciona a veces como autora, y al quedar viuda, en 1640, continuó figurando como tal. Sin embargo, en su testamento declaraba en 1644 que había empezado a serlo sólo tras la muerte del marido. Juana de Espinosa

fue autora en solitario desde el fallecimiento de su esposo, sucedido a fines de 1639 o en 1640, hasta 1643, en que asoció su compañía con la de Luis López Sustaete, como pone de manifiesto de nuevo su testamento, en el que pedía: «Que se cobre de Luis López Sustaete lo que resulte debiendo de la medianería que con él tuvo en la compañía que tuvieron entre los dos» [Pérez Pastor, 1914:132]. Un caso similar es el de Juana Bernabela, mencionada arriba, la cual al morir su primer marido, José Salazar *Mahoma,* en 1635, regentó su compañía y se mantuvo como autora inclusive tras contraer de nuevo matrimonio con Juan Rodríguez de Antriago, figurando en ese momento ambos como autores, hasta la muerte de ella, sucedida en 1643.

La incorporación de la mujer a la dirección aumenta en la segunda mitad del siglo XVII. Es sobre todo a partir de 1660, cuando el número de mujeres que asumen la dirección de una compañía se incrementa y comenzamos a encontrar, junto a casos como éstos, los de otras autoras que consiguieron mantenerse en el desempeño de esa función, e incluso sabemos que algunas de ellas habían obtenido la licencia oficial para representar como autoras, es decir eran «autoras de título». Así sucede con María Álvarez, apodada *la Perendenga*, Margarita Zuazo, Ángela Barba, apodada la *Conejera*, Fabiana Laura, Francisca López Sustaete, Francisca Correa o Juana Ortiz, a las que quizá se podrían sumar otras que ejercieron como autoras oficiales, aunque no haya quedado rastro en la documentación que permita probar que lo fueron. Algunas de las autoras, en este período más tardío, aparecen gestionando la compañía en solitario. Es el caso de Margarita Zuazo que comenzó trabajando como actriz y música en la compañía de la autora Fabiana Laura, entre 1669 y 1671, para pasar en 1672 a la de Carlos Salazar y en 1673 a la de Jerónimo de Sandoval. Desconocemos las razones por las que este mismo año, al mes de fundarse la compañía de Jerónimo de Sandoval, éste la dejó en manos de Margarita Zuazo, que se mantendría como autora durante cuatro años. En 1677 entraría a trabajar como actriz en la compañía de Hipólito de Olmedo, que al año siguiente, como antes había hecho Jerónimo de Sandoval, la dejó en manos de Margarita. En los dos últimos años de su vida que tenemos documentados, 1680 y 1681, trabajó de nuevo como actriz. No sabemos si llegó a casarse, pero un documento de 1677 se refiere a ella como soltera. Se trataría de un caso que ejemplificaría una situación distinta a la habitual, la de una mujer que accede a la dirección de la compañía al margen de relaciones familiares con un autor.

Acabamos de ver que Margarita Zuazo había comenzado a trabajar como actriz en la compañía de una mujer, Fabiana Laura, que representa un caso similar. Casada muy joven, la *Genealogía* relata su inicio en la profesión y alude a la buena posición de la familia de su padre «que los más eran veinte y quatros de Granada». Según esta fuente, Fabiana se crió con una tía suya. Vale la pena detenerse, a pesar de la extensión de la cita, en las circunstancias que detalla esta fuente en relación a su incorporación a la profesión:

> y ésta [la tía] tenía siempre muchos entretenimientos dezentes en su casa y llamava a ella a los representantes y representantas, en donde cantavan, y representavan, y siendo mui común cosa preciarse en Granada las mugeres el tener avilidades, executava Fabiana las suias concurriendo en los festexos y, aficionándose las hermanas de Fulgencio López de Fabiana, se la llevaron de casa de su tía y para asegurarla más de aquel exercicio la casaron en Motril con Miguel Bermúdez [de Castro], pero se divorciaron a poco tiempo y, por no estar a la vista de sus parientes, Faviana pasó a Córdova y a Ytalia con una compañía. Volvió después a Granada con otra compañía y en el paseo que hacen los representantes en la fiesta de el Corpus, que es mui célebre y concurren los veinte y quatros, yban dos parientes suios (no desdeñándose de serlo, y comerciar con ella) y oy ai todabía de esta clase tíos y primos hermanos suios, y era hermana suia una muger de gran virtud que pocos años a murió en opinión de santa [...]. Después de haver estado viuda algunos años de su primer marido, casó en Madrid con Manuel Ángel. Asegúranme los que la asistieron en su enfermedad y muerte que fue ésta con grande edificazión de todos. [Shergold y Varey, 1985: 514]

Hay que recordar que el anónimo autor de la *Genealogía*, simpatizante del teatro y de los actores, se muestra siempre dispuesto a resaltar los casos de actrices ejemplares, como éste. Pero, en lo que a nosotros nos interesa destacar, esto es su actividad como autora, Fabiana Laura representa, como Margarita Zuazo, un caso de mujer que lleva las riendas de una compañía más allá de su vinculación familiar. Fabiana se inició como actriz, junto con su primer marido, hacia 1660, siendo ambos miembros de la compañía de otra mujer, Francisca López Sustaete. Divorciada de su marido, Fabiana Laura tuvo su propia compañía entre 1669 y 1671. Este año la vio representar en Madrid, acabada de llegar de Granada, el conde de Pötting, quien, en su diario, anota el 29 de octubre en referencia a la representación de una obra de su repertorio que había visto representar en uno de los corrales madrileños: «el assunto fue bellíssimo, del galán más valiente y discreto, aludiendo a Nuestro Señor Jesucristo; representose excelentemente» [Nieto Nuño, 1993: 226][4]. Probablemente razones de tipo económico la hicieron abandonar la dirección de la compañía, como pone manifiesto el que a fines de 1671 Francisca López de Sustaete le reclamase una deuda impagada. A partir de ese momento la encontramos trabajando, casi siempre como primera dama, en diferentes compañías y, a partir de 1684, ya casada con su segundo marido, Manuel Ángel, ambos seguirán trabajando como actores, decidiéndose en 1688 a fundar compañía. En este caso era Fabiana Laura la que podía aportar su experiencia como autora, pues Manuel Ángel no había desempeñado esta función anteriormente. Como autores aparecen conjuntamente en

[4] M. Nieto Nuño identifica esta obra con *Galán, valiente y discreto* de Mira de Amescua, pero la referencia a Jesucristo invita a pensar más bien en una obra religiosa, quizá el auto de Rojas Zorrilla del mismo título.

1691 y 1692. En 1693 aparece tan sólo el marido como autor, quizá porque Fabiana se había retirado. Después de este año el marido volvió a trabajar como actor y Fabiana murió en 1698, retirándose su marido del teatro al año siguiente.

Otro caso ilustrativo es el de María Álvarez *la Perendenga*. Como otras autoras empieza su carrera hacia 1664 trabajando como actriz, junto con su primer marido Francisco Correa, que muere en 1670. En los años siguientes continuará trabajando como actriz hasta 1679, en que la encontramos también como autora, y como autora permanece hasta 1692, año en que todavía es mencionada como viuda. Después de esta fecha se pierde el rastro de su actividad teatral. No sabemos en qué momento se casó con su segundo marido, el apuntador Juan Bautista Ventura, que no figura nunca como autor, ni antes ni después de la muerte de María Álvarez, acaecida en 1700.

Como en muchas profesiones de la época, el oficio tendía a nutrirse de los hijos de los miembros de sus propias filas, es decir, de quienes en la época eran conocidos como «los hijos de la comedia». La tendencia endogámica de la profesión se pone de manifiesto ya en las mismas *Constituciones* de la Cofradía de la Novena, aprobadas definitivamente en 1634, que favorecen la entrada en el gremio de los hijos de actores:

> Ordenamos que el que se asentare por cofrade pueda asentar y asiente por cofrades a su mujer y a todos los hijos y hijas que tuviere, con que los tales hijos o hijas no sean casados, que entonces, si fueren hijas y representaren sus maridos, y si fueren hijos y representaren sus mujeres, con ellos o con ellas se han de asentar; y si el marido ni la mujer fuere del gremio de la representación, aunque los padres lo sean, no han de ser asentados por cofrades, conforme a la constitución primera deste título. Pero si los tales hijos o hijas hubieren representado, permitimos que, pidiéndolo, conforme a la constitución segunda o tercera, puedan ser recibidos; pero, aunque no lo sean, siendo o habiendo sido sus padres cofrades, gocen en vida o en muerte de la caridad de la Cofradía [...][5].

Al igual que muchos actores y actrices se habían iniciado en la profesión de la mano de sus padres, el hecho de que los padres fueran autores permitía entrar en contacto con las actividades propias de este ejercicio. Así, el famoso autor Luis López Sustaete, en su testamento, fechado el 26 de septiembre, afirma haber entregado a su hija Luisa López de Sustaete 3.000 reales de vellón para «venir a Madrid a reformar mi compañía de representantes, los quales ha repartido para esta reformación. Pídasele cuenta de la distribución de este dinero» [Pérez Pastor, 1914: 178]. Tanto Luisa como su hermana

[5] Las *Constituciones* se incluyen en el manuscrito titulado *Confirmación de la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena. Año 1634*, que publicamos en el citado *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)*. La cita procede de nuestra transcripción del manuscrito.

Francisca y su hermana María trabajaron en la compañía del padre antes de casarse. De las varias hijas actrices que tuvo Luis López Sustaete, quien era a su vez hijo de actores, al menos Luisa y Francisca ejercieron alguna vez como autoras. En el caso de Francisca, tras ser actriz en varias compañías, incluida la de su padre Luis López y la de su cuñado Francisco Gutiérrez, a partir de 1660 dirige su propia compañía, sin que se mencione como miembro de ella a su marido, el también actor Gaspar de Segovia, que murió en 1673. En el año 1663 Francisca López dirigió un escrito a la autoridad del Corpus de Sevilla en el que vale la pena detenerse un momento, porque pone de manifiesto, por debajo de los tópicos de este tipo de peticiones, el orgullo que sentía por la calidad de la compañía que había formado;

> digo que me hallo en esta ciudad con mi compañía, que es de la calidad que Vuestra Señoría ha reconocido por la muestra que di y por las representaciones que con ella he hecho con el lucimiento y galas que se ha reconocido, mediante lo cual suplico a Vuestra Señoría se sirva de honrarme dándome la fiesta del Corpus con la seguridad de que la luciré y mis compañeros, con toda la ostentación y grandeza que fuere posible y respeto de que, haciéndome Vuestra Señoría esta merced, vendrá a ser sola mi compañía la que ha de llevar todo el trabajo, sin intercadencia ninguna de descanso, pues no hay otra que se interpole, sino que continuadamente ha de hacer todas las representaciones de mi obligación y además desto se han de añadir dos mojigangas y dos entremeses además de los ordinarios, para llevar al tiempo que pudieran ocupar dos compañías, y por valer los mantenimientos a precios tan subidos y estar mis compañeros y yo con grandísimos alcances, todos suplicamos a Vuestra Señoría que, usando de su grandeza y liberalidad, añada a lo que ordinariamente se suele dar lo que fuere servido para que con tiempo pueda cada uno prevenirse y cumplir con su obligación, que la mía es de estar siempre a los pies de Vuestra Señoría como humilde criada suya. [Sentaurens, 1984: 1052-53]

Francisca López trabajó como autora con su compañía en los años siguientes por Andalucía. En 1671, sin embargo, actuó en Lisboa y en Badajoz como actriz de la compañía de Jerónimo de Heredia, su cuñado. No obstante, sabemos por una escritura, fechada en Badajoz el 1 de octubre de este año, que la compañía de Heredia había sido dirigida antes por Francisca, pues ella misma se declara como «autora que fui de la compañía de comedias de Jerónimo de Heredia» [Marcos Álvarez, 1997: 26]. En 1673 la volvemos a encontrar en Valladolid como autora, siendo miembros ahora de su compañía su cuñado Jerónimo de Heredia y su hermana Josefa López. Unos meses después, en septiembre, los tres formaban parte de la compañía de José Garcerán en León, en donde Francisca hizo 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. Cuando murió representaba en la compañía de José Garcerán los papeles de primera dama, y debía tener más de cincuenta años, una edad que, en términos de la época, resultaba avanzada para una mujer. La primera noticia que la documenta como representante data de 1642. En 1632 había sido recibida en la Cofradía de la Novena, el gremio de representantes, junto con sus padres, cuando quizá era todavía una niña y no es seguro que fuera ya actriz. Hay que tener en cuenta 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. Por otro lado, también sabemos que algunas actrices se iniciaban siendo aun niñas en el oficio. En la *Genealogía* se menciona el caso de Manuela de Escamilla que, según se decía, había empezado a representar, probablemente pequeños papeles, cuando tenía siete años, y se sabe que Bárbara Coronel representaba ya a los diez años de edad. Si Francisca López Sustaete tenía en 1642, cuando tenemos por primera vez documentada su participación como actriz en una compañía, unos quince años, al morir, en 1673, podía tener cincuenta y seis años, poco más o menos, y todavía en 1672 hacía papeles de primera dama, algo que, aunque visto desde hoy día nos pueda sorprender, no debía de ser infrecuente en el caso de actrices de renombre.

Es inevitable que venga a la cabeza ahora aquel tan conocido pasaje de los *Cigarrales de Toledo* (Madrid, 1624) en el que Tirso de Molina lamentaba:

> La segunda causa [...] de perderse una comedia, es por lo mal que le entalla el papel al representante. ¿Quién ha de sufrir, por extremada que sea, ver que habiéndose su dueño desvelado en pintar una dama hermosa, muchacha, y con tan gallardo talle que, vestida de hombre, persuada y enamore la más melindrosa dama de la corte, salga a hacer esta figura una del infierno, con más carnes que antruejo, más años que un solar de la Montaña y más arrugas que una carga de repollos, y que se enamore la otra y le diga: «¡ay, qué don Gilito de perlas!, ¡es un brinco, un dix, un juguete del amor!?». [Vázquez Fernández (ed.), 1996: 451-52]

La referencia del texto a don Gilito hace suponer que Tirso estaría aludiendo al fracaso del estreno de su comedia *Don Gil de las calzas verdes*, en 1615, que llevó a cabo la compañía de Pedro de Valdés, cuya mujer, Jerónima de Burgos fue quien probablemente representó este papel protagonista. Sin embargo, Lope en carta al Duque de Sessa da cuenta maliciosamente del éxito de la comedia, al referirse a un altercado ocurrido entre los actores, a cuyos gritos acudió mucha gente: «que se llegava

más auditorio que ahora tienen [la compañía de Pedro de Valdés] con *Don Gil de las calzas verdes*, desatinada comedia del Merçenario» [Amezúa, 1935-43, t. III: 206][6]. Sea como fuere, éxito o fracaso, la situación que jocosamente describe Tirso no parece haber sido excepcional, al menos en el caso de las actrices más famosas y aclamadas, que podían disfrutar de una carrera de más largo recorrido, como después veremos al tratar de María de Córdoba.

Pero volvamos a las autoras, el ejemplo de Francisca López pone de relieve los fuertes lazos familiares que existían dentro de la profesión, como muestran otros casos. Así el de Damiana López, que trabajó junto con su hermano el autor Fulgencio López, actuando eventualmente como autora en nombre suyo, al igual que su hermana Beatriz López. Un caso curioso dentro de esta situación lo representa Magdalena López, conocida como *la Camacha*. Comenzó siendo actriz y, junto a su marido actor, Juan Camacho, la encontramos trabajando en 1659 y 1660. En 1664 su marido tenía una compañía con la que representó en Ávila, de la que probablemente formara parte Magdalena. En 1670 falleció Juan Camacho, y aunque no sepamos si entonces disponía de una compañía, a partir de 1671 encontramos a Magdalena trabajando como autora y como actriz con su propia compañía, de la que también formaba parte su hija Clara Camacho, y al menos desde 1673 su otra hija, Bonifacia Camacho. En esta compañía, en 1674, Clara hacia las primeras damas, Magdalena las segundas y Bonifacia los papeles de graciosa. En este año Magdalena ya compartía las tareas de dirección de la compañía con su hija Clara. En 1675 representaron en el Corpus de Sevilla *El gran teatro del mundo de Calderón*. Magdalena sobrevivió a su hija Clara, que murió en Lisboa en 1680, y fue autora hasta, al menos, 1685, última fecha en que se documenta la representación de su compañía en Valencia. Su hija Bonifacia continuó siendo actriz en diferentes compañías y falleció en 1714. Tuvo otro hijo también actor, Vicente Camacho, especializado en papeles de gracioso y que, al menos, fue autor en 1693 y 1694.

Si casos como los que hemos visto se refieren a mujeres que llegaron en la segunda mitad del siglo XVII a ejercer de manera autónoma la dirección de una compañía, es justo señalar, para acabar, que algunas mujeres de autores, sin serlo ellas mismas, sin ejercer oficialmente como titulares de la compañía, contribuyeron de manera decisiva al funcionamiento del negocio familiar. Aunque la mujer casada tenía que actuar legalmente con poder del marido, encontramos a muchas de ellas ejerciendo en la práctica tareas de dirección, como apoderadas de sus maridos, contratando actores o firmando escrituras con los arrendadores de los teatros, o comprando vestuario o pidiendo préstamos y saldando cuentas. Uno de los casos más llamativos en este sentido y mejor documentados es el de María de Córdoba, mujer de Andrés de la Vega, más

[6] Como es sabido, Lope alude a Tirso de Molina, que era mercedario, fraile de la Orden de la Merced.

conocida como *Amarilis*, una de las actrices más elogiadas y aclamadas de su tiempo, cuya biografía, en su día historiada por Cotarelo [1933], hoy hemos podido completar con los hallazgos posteriores.

Hacia 1615, cuando se casó con Andrés de la Vega, debió de iniciar su carrera como actriz. La encontramos actuando ya junto con su marido a partir de 1618, siendo ambos miembros de la compañía de autores importantes en la época como Baltasar Pinedo, Cristóbal de León, Pedro de Valdés o Tomás Fernández. En 1622 ya era una actriz prestigiosa, pues fue reclamada para trabajar en la corte y tuvo que abandonar la compañía de Juan Bautista Valenciano, con la cual se encontraba trabajando en Granada, quizá para representar en las fiestas del Corpus. Probablemente en 1624, tras representar en las fiestas con las que el Duque de Medina Sidonia agasajó en Doñana a Felipe IV, Andrés de la Vega y su mujer se separaron de la compañía de Tomás Fernández[7]. En 1625 Andrés de la Vega ya participa en las fiestas del Corpus de Madrid con su propia compañía. En 1626 y 1627 representa en palacio, y los pagos por estas representaciones aluden a su compañía como la «compañía de Amarilis», indicativo de la relevancia que la actriz tenía dentro de ella[8]. Es posible que la actriz, ya famosa, representara por su cuenta, independientemente de su marido, aunque también continúa figurando en representaciones como las del Corpus de Madrid, en 1627, como miembro de la compañía de Andrés de la Vega. En verano de este año Amarilis, estando en León, solicitó el divorcio de su marido, alegando que hacía más de tres años que no hacía vida matrimonial con él, que la sometía a maltratos y que éste tenía relaciones con otras mujeres. María de Córdoba presentó como testigos en la causa a cuatro miembros de la compañía: Bernardino Álvarez, Fernán Sánchez de Vargas, Francisco Núñez e Isabel Álvarez, hija de Bernardino, estantes en ese momento en León, en la compañía de Andrés de la Vega. Por su parte, Andrés de la Vega, que declaró que no hacía vida marital con su mujer desde hacía cuatro años, «pero que ella diría la causa», se mostró dispuesto a concederle el divorcio. El obispo de León, fray Gregorio de Pedrosa, dictó sentencia el 20 de agosto, concediendo el divorcio y ordenándole a Andrés de la Vega que le devolviese a María de Córdoba su dote, arras y la mitad de los bienes gananciales.

[7] Redactado este trabajo, llega a mis manos el artículo de Bolaños Donoso [2007: 483] en el que se incluye una escritura, fechada en Sevilla el 18 de julio, en que se da cuenta del abandono por parte de la pareja de la compañía de Tomás Hernández tras acabar la temporada teatral 1623-1624. Su participación en las fiestas a Felipe IV organizadas por el Duque de Medina Sidonia debió de ser por tanto la última colaboración del matrimonio con Tomás Fernández.

[8] A partir de pagos similares a María de Córdoba por representaciones en palacio realizadas en 1628, Cotarelo dedujo que en la Cuaresma de este año había obtenido la licencia oficial de autora. Pero ya Shergold y Varey [1963: 241] apuntaron que probablemente la compañía por cuyas representaciones Amarilis recibió el pago no era otra que la de su marido. Hoy por hoy no hay prueba de que Amarilis obtuviese el título oficial de autora.

La resolución fue apelada por Andrés de la Vega [Cotarelo, 1933: 13-14]. A partir de este momento la relación entre ambos es compleja. Probablemente el negocio familiar los hizo permanecer asociados, a pesar de la sentencia de divorcio, y por ello encontramos alusiones en la documentación de la época a la compañía de Andrés de la Vega, que era en realidad quien tenía título de autor, indistintamente a su nombre o al de su mujer.

Tres años después, en 1630, Amarilis, enferma, hizo testamento en Valladolid el 1 de diciembre. El testamento pone de manifiesto que la sentencia de divorcio no se había llevado a efecto, que la relación empresarial entre ambos continuaba, y también que su oficio como actriz le había proporcionado una posición sensiblemente mejor a la que tenía cuando se casó, pues en él declaraba que tan sólo había podido aportar al matrimonio unas ropas. Dio una lista de personas a las que debía dinero, entre quienes figuraba el dramaturgo Juan Pérez de Montalbán: «yten declaro que debo al licenciado Juan Pérez de Montalván ochocientos reales de una comedia, para que tiene en prenda y resguardo otras dos sortijas de diamantes finos, que la una de ellas sola valdrá más de dos mil reales, mando se desempeñen». Nombraba albacea a su marido, el autor Andrés de la Vega, estante en Valladolid, y declaraba heredero universal al hijo de ambos, José de la Vega. También figuran como herederos, entre otros, Marina [de Vera], mujer de [Juan de] Soto, «que está en la compañía», y su hermana Sebastiana de Córdoba, mujer de Luis de Toledo [Rojo Vega, 1999: 297-99].

A pesar de esta prevención Amarilis no falleció y al año siguiente su marido otorgaba poder a favor de ella para que actuase legalmente en su nombre. En la práctica, pues, aunque la compañía fuese la de su marido, ella, como su apoderada, participaba en su gestión. En los años siguientes la encontramos trabajando con su marido o contratándose para colaborar en representaciones de pueblos. Así en 1632, se contrata para ir el día de las Candelas, 2 de febrero, de 1633 a Daganzo de Arriba (Madrid) para representar, cantar y bailar, «ayudando en dos comedias que allí se han de hacer en dicho día, dando además los vestidos que se necesiten» y recibiendo por ello 800 reales, transporte y comida para ella y una criada [Pérez Pastor, 1901: 225-26].

En estos años María de Córdoba trabaja también contratando representaciones en pueblos de los alrededores para su marido, como su apoderada, y sigue contratándose ella misma para colaborar en representaciones locales, como pone de relieve un poder de 1636, otorgado en Madrid el 14 de marzo, por Andrés de la Vega, autor de comedias, a favor de su mujer, para que le concertara cualquier fiesta, «o ayudar la susodicha en fiestas, octavas o representaciones» [Pérez Pastor, 1901: 225-26].

Estas colaboraciones en actividades puntuales de algunas actrices en fiestas de localidades eran bastante habituales y, además, si la actriz era de renombre estaban muy bien pagadas. Las *Constituciones* de la Cofradía de la Novena ya contemplan en sus

reglamentos este tipo de actividad y la pertenencia a la Cofradía de estos actores, que no siempre formaban parte de compañías de título:

> Y porque en esta Corte hay algunas mujeres y hombres que, aunque no están con autor ninguno, acuden a representar en fiestas y Otavas que se ofrecen, así en esta villa como en los lugares de su contorno, y así son tenidos por representantes de la legua, ordenamos que las tales mujeres o hombres puedan ser y sean admitidos a esta Cofradía, con que en su entrada se guarde lo dispuesto por la Constitución segunda deste título, y en cuanto a la contribución y limosna ordinaria, lo que en el título siguiente se dirá[9].

En 1637 Andrés de la Vega y Amarilis continúan colaborando en el mismo tipo de actividades como marido y mujer, aunque sabemos que este mismo año se interpuso una demanda contra Andrés de la Vega por estar amancebado con una mujer llamada María de la Vega. En 1638 vemos a María de Córdoba iniciar una nueva actividad, practicada por algunos autores para rentabilizar el valor de su hato. La actriz alquila vestidos pertenecientes a la compañía de su marido para ser utilizados en representaciones del Corpus de diferentes lugares de los alrededores de Madrid. A final de este mismo año, Andrés de la Vega, declarándose «bueno, sano y levantado», otorgó testamento, testamento cuyo contenido resulta de gran interés porque pone de relieve la relación económica que existía entre la pareja, y supone un reconocimiento indirecto de la contribución de la actriz al acrecentamiento del patrimonio familiar, al mismo tiempo que da cuenta de la complicada relación personal que existía entre ellos. En dicho testamento declaraba que «al tiempo y cuando me casé con María de Córdoba, mi mujer, hija de Antonio Martínez e Isabel de Córdoba, trujo a mi poder hasta en cantidad de mil y trescientos reales», en forma de ciertos vestidos, de lo cual no se había hecho carta de dote en el momento del matrimonio y, además, después de muertos sus suegros, se había realizado el reparto de la herencia entre María de Córdoba y su hermana Sebastiana de Córdoba. Andrés de la Vega ordenaba que se devolviese a su mujer la parte que le correspondía de la herencia de sus padres, excepto los vestidos, que pedía que se le devolviesen en forma de dinero. Asimismo ajustaba el reparto de los bienes gananciales con su mujer, haciendo recuento de todo lo que había recibido de sus padres, Benito del Campo y María de la Vega, difuntos, entre todo lo cual recuerda que su madre, una vez fallecido el padre, «me dio muchas veces cantidad de dineros para socorrer mi compañía, que serían en cantidad de cuatro mil reales, de que yo y la dicha María de Córdoba teníamos hechas escrituras». En total el patrimonio propio que Andrés de la Vega contabiliza, exceptuando una casa que menciona, ascendía a

[9] Cito de nuevo a partir de la transcripción del manuscrito que hemos incluido en *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)*.

veinticinco mil reales (es decir, 2.272 ducados), declarando que era su voluntad «que no se cuente por capital mío más de mil trescientos ducados, porque lo demás restante a los dichos veinticinco mil reales se lo mando y hago gracia y donación a dicha María de Córdoba, mi mujer, por la buena compañía que habemos tenido, y no quiriendo la susodicha aceptar esta gracia y manda que la hago, quiero que los dichos veinticinco mil reales se pongan por capital y hacienda mía, porque todo es verdad, para descargo de mi conciencia, a que siendo necesario constará dello por bastante información». Andrés de la Vega también nombró a Juan de Pinto como curador y administrador de la persona y bienes de su hijo y heredero José de la Vega «hasta que el dicho mi hijo sea de edad cumplida». No se olvidó en su testamento de María de la Vega, que había sido parte implicada en la causa por amancebamiento por la que se acusó al autor en 1637: «a María Fernández, soltera, que por otro nombre llaman María de la Vega, trescientos ducados de mis bienes, por algunos cargos y obligaciones que la tengo, y haberla criado y estado conmigo y en mi servicio mucho tiempo»[10].

Meses después de redactado este testamento, en junio de 1639, la actriz iniciaría de nuevo una demanda de divorcio, dada a conocer en su día por Cotarelo, alegando que su marido, Andrés de la Vega, con el que llevaba casada más o menos veinte años, no le había dado «vida honrada y maridable», la había maltratado, no la había sustentado y se había aprovechado de los beneficios que ella había obtenido en sus representaciones, «gastándolo con mujeres de malvivir con quien ha estado amancebado, y especialmente con una mujer secreta con quien ha estado trece años amancebado en esta corte y en lugar cerca de ella, donde algunas veces se ha ido a vivir con ella, por que se le hizo causa criminal ante el señor de Alcalá». El pleito resulta de nuevo de gran interés porque da cuenta de las fuentes de ingresos derivadas de su oficio con las que contaba la pareja. Así, en sus alegaciones, dejando al margen ahora los reproches personales, Andrés de la Vega explicaba que su mujer estaba encargada de los vestidos que se alquilaban y los cobraba, que él estaba muy ocupado «porque tiene a su cargo dos compañías de representación: una, de las doce y otra de la legua, y tiene asimismo a su cargo el alquilar vestidos en más de cien leguas en contorno, y las fiestas del Corpus de esta villa y todas las que hace S. M.». A diferencia de lo que había declarado en su testamento de diciembre de 1638, ahora Andrés de la Vega ocultaba o minusvaloraba la contribución de su esposa al acrecentamiento de su hacienda declarando que ella no había aportado dote al matrimonio, cosa que ya había manifestado en su testamento, y que él poseía un valioso patrimonio. La actriz reconoció que no había aportado dote por la oposición de sus padres al matrimonio con Andrés de la Vega. No obstante, el 9 de octubre de 1640 se

[10] Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, protocolo nº 5340, ff. 831r-835r. El testamento está otorgado el 17 de noviembre de 1638. Normalizo ortografía, acentúo y desarrollo abreviaturas.

sentenció el divorcio entre María de Córdoba y Andrés de la Vega, y se mandó entregar a María la dote y la mitad de los bienes gananciales [Cotarelo, 1933: 25-28].

A pesar de la sentencia de divorcio, María de Córdoba continuó en los años siguientes ejerciendo de alquiladora en nombre de su marido, y también comprometiéndose a acudir a representar ella sola a diversas localidades para colaborar como primera dama en fiestas, siempre previa presentación del poder que tenía de su esposo para hacerlo. Asimismo continuó participando en representaciones junto con la compañía de Andrés de la Vega. Parece que la presencia de su mujer en la compañía continuaba siendo un atractivo añadido a la hora de contratarla, como pone de relieve una escritura del 24 de abril de 1642 por la que Andrés de la Vega se obligaba a acudir a El Escorial con su compañía para realizar tres representaciones durante la Octava del Corpus representando el 26 de junio dos comedias, o un auto y una comedia, «a eleción del dicho autor», y el día 27 otra comedia con bailes y entremeses. Por ello cobraría 3.600 reales, si llevaba a su mujer, María de Córdoba, y 2.000 reales en caso de que la actriz no acudiese a representar con la compañía. En otra escritura del año siguiente por la que Andrés de la Vega se comprometía a representar con su compañía en Navalagamella (Madrid) en las fiestas de agosto, se especificaba que podría sustituir a cualquier actor, caso de que no pudiese acudir a representar en esa fecha, a excepción de su mujer, María de Córdoba [Davis y Varey, 2003: I, 166, 182].

También la seguimos encontrando, como antes de la sentencia de divorcio, contratando actores para la compañía de su marido, representándolo en pleitos, cobrando dinero en su nombre o saldando cuentas. El 24 de agosto de 1644 un nuevo poder otorgado por su marido muestra el abanico de actividades empresariales que María de Córdoba ejercía en su nombre, pues la facultaba para cobrar deudas, firmar cartas de obligación, vender y arrendar bienes, formar compañía de representantes previa obtención de la licencia, concertar fiestas y representaciones en casas de comedias, alquilar vestidos, fundar censos y actuar en pleitos en su nombre [Davis y Varey, 2003: I, 221-22]. Hasta la muerte de su marido, acaecida en 1647, María de Córdoba continuó desempeñando todas estas actividades. No conocemos el último testamento otorgado en septiembre de 1647 por Andrés de la Vega, pero por su partida de defunción, dada a conocer por Cotarelo y fechada el 21 de noviembre de 1647, sabemos que había dejado por testamentaria a María de Córdoba, su mujer. Murió en la calle del León de Madrid, en casa propia, probablemente la misma en la que en 1678 murió María de Córdoba, fallecida, como atestigua también su partida de defunción, en la misma calle y en casa de su propiedad.

Amarilis, que continuó todavía unos años gestionando el negocio de alquiler de vestuario tras la muerte de Andrés de la Vega, sin embargo debía de haberse retirado de la representación antes, hacia 1645, limitándose después a alguna intervención puntual,

como da a entender el testimonio de Felipe IV, quien en una carta escrita en 1650 a doña Luisa Enríquez Manrique, condesa de Paredes de Nava, se refería a las recientes fiestas de Carnaval, en las que había reaparecido la actriz: «Muy regocijadas Carnestolendas hemos pasado y la gente moza se ha divertido y entretenido [...] la comedia fue buena, particularmente lo cantado y la representación de las mujeres, que Amarilis salió a la luz y está tan gran farsanta como siempre» [Lobato, 1999: 87-88].

María de Córdoba había nacido hacia 1597 y todavía en 1645 parece que hacía los papeles de primera dama en la compañía de Andrés de la Vega [Cotarelo, 1933: 31], una situación similar a la de Francisca López Sustaete, que vimos antes, o a la de Jerónima de Burgos, de la que se lamentaba implícitamente Tirso. Una larga carrera que, en el caso de María de Córdoba, la había llevado no sólo a estar sobre el tablado, sino a trabajar tras él, asumiendo la diversas tareas de gestión que conllevaba tener una compañía, todo esto sin ser titular de hecho de una compañía. Un balance justo de la contribución de las mujeres al teatro en el siglo XVII en calidad de autoras de compañía ha de tener en cuenta tanto a aquellas que llegaron a establecerse por su cuenta y, por tanto, forman parte del cómputo global de autores, como a aquellas que en la práctica, sin serlo en nombre propio, contribuyeron a llevar adelante el negocio familiar, en algunos casos, como el de María de Córdoba, de manera destacada.

Bibliografía

Amezúa, Agustín G. de (ed.) [1935-1943]: *Epistolario de Lope de Vega Carpio*, Madrid, RAE.

Bolaños Donoso, Piedad [2007]: «Reescribiendo los anales del teatro sevillano: Felipe IV y la temporada teatral de 1623-24», en P. Bolaños Donoso, A. Domínguez Guzmán y M. de los Reyes Peña (eds.): *Geh hin und lerne. Homenaje al profesor Klaus Wagner*, Sevilla, Universidad de Sevilla.

Cotarelo y Mori, Emilio [1933]: «Actores famosos del siglo XVII. María de Córdoba "Amarilis" y su marido Andrés de la Vega», *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, núm. 37, pp. 1-33.

Davis, Charles y John E. Varey [1997]: *Los corrales de comedias y los hospitales de Madrid: 1574-1615. Estudio y documentos*, Madrid, Tamesis Books (Fuentes para la Historia del Teatro en España, XX).

— [2003]: *Actividad teatral en la región de Madrid según los protocolos de Juan García de Albertos, 1634-1660. Estudio y documentos*, 2 vols., Londres, Tamesis Books (Fuentes para la Historia del Teatro en España, XXXV-XXXVI).

Fernández Martín, Luis [1988]: *Comediantes, esclavos y moriscos en Valladolid. Siglos XVI y XVII*, Valladolid, Universidad de Valladolid-Caja de Ahorros y Monte Piedad de Salamanca (Estudios y Documentos, XLIV).

De Salvo, Mimma [2006]: *La mujer en la práctica escénica de los Siglos de Oro: la búsqueda de un espacio profesional*, tesis doctoral, Universitat de València.

Ferrer Valls, Teresa [1997-1998]: «Sobre la elaboración de un *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*», *Diablotexto*, 4-5, pp. 115-141.

— [2002]: «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. II y III Jornadas de Teatro Clásico de la Universidad de La Rioja (7, 8 y 9 de abril de 1999 y 17, 18 y 19 de mayo de 2000)*, Logroño, Universidad de La Rioja, pp. 139-160.

— (dir.) [2008]: *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)*, Kassel, Reichenberger, colección Bibliografías y Catálogos, 50. Edición digital.

Granja, Agustín de la [2002]: «De Manuela de Escamilla y de otras autoras de comedias», *Cuadernos de Historia Moderna*, 27, pp. 217-242.

Lobato, María Luisa [1999]: «Un actor en Palacio: Felipe IV escribe sobre Juan Rana», *Cuadernos de Historia Moderna*, 23, monográfico V, pp. 79-111.

Marcos Álvarez, Fernando [1997]: *Teatro y vida teatral en Badajoz: 1601-1700. Estudio y documentos*, Londres, Tamesis Books (Fuentes para la Historia del Teatro en España, XXVII).

Nieto Nuño, Miguel (ed.) [1993]: *Diario del Conde de Pötting, embajador del Sacro Imperio en Madrid (1664-1674)*, tomo II, Madrid, Escuela Diplomática, Biblioteca Diplomática Española.

Pérez Pastor, Cristóbal [1905]: *Documentos para la biografía de D. Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de Fortanet, 1905, tomo I.

— [1901]: *Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII. Primera Serie*, Madrid, Imprenta de la Revista Española.

— [1914]: *Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII. Segunda Serie*, Burdeos, Feret.

Reyes Peña, Mercedes de los [1998]: «En torno a la actriz Jusepa Vaca», en Juan Antonio Martínez Berbel y Roberto Castilla Pérez (eds.): *Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro: ficción teatral y realidad histórica. II Coloquio del Aula-Biblioteca «Mira de Amescua», celebrado en Granada-Úbeda del 7 al 9 de marzo de 1997, y cuatro estudios clásicos sobre el tema*, Granada, Universidad de Granada, pp. 81-114.

Rojo Vega, Anastasio [1999]: *Fiestas y comedias en Valladolid. Siglos XVI-XVII*, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid.

RUANO DE LA HAZA, José María [1997-1998]: «Autos y representantes en Madrid después de la muerte de Calderón (1682-1688)», *Diablotexto*, 4-5, pp. 245-287.

SANZ AYÁN, Carmen [2001]: «Las autoras de comedias en el siglo XVII: empresarias teatrales en tiempos de Calderón», en J. Alcalá-Zamora y E. Berenguer (eds.): *Calderón de la Barca y la España del Barroco*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, vol. 2, pp. 543-79.

SENTAURENS, Jean [1984] *Séville et le théâtre. De la fin du Moyen Âge à la fin du XVIIIe siècle*, 2 vols., Burdeos, Presses Universitaires, tomo 2.

SÁNCHEZ ARJONA, José [1898]: *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta fines del siglo XVII*, Sevilla, Imprenta de E. Rasco.

SHERGOLD, Norman D., y John E. VAREY, [1961]: *Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón, 1637-1681. Estudio y Documentos*, Madrid, Ediciones de Historia, Geografía y Arte.

— [1963]: «Some palace performances of seventeenth-century plays», *Bulletin of Hispanic Studies*, XL, pp. 212-244 .

— (eds.) [1985]: *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España*, Londres, Tamesis Books (Fuentes para la Historia del Teatro en España, II).

VÁZQUEZ FERNÁNDEZ, Luis (ed.) [1996]: Tirso de Molina: *Cigarrales de Toledo*, Madrid, Castalia.