



JANUS 7 (2018) 191-215

ISSN 2254-7290

**Libelos en torno a María de Navas "la comedianta".
Realidad social y situación profesional de
un arte controvertido**

María Asunción Flórez Asensio
Investigadora independiente (jubilada) (España)
maflorezasensio0@outlook.es

JANUS 7 (2018)

Fecha recepción: 18/10/18, Fecha de publicación: 18/12/2018

<URL: <https://www.janusdigital.es/articulo.htm?id=111>>

Resumen

La polémica sobre la licitud o legitimidad moral del teatro arreciará con gran virulencia a partir de 1682, tras la publicación de la *Aprobación a la Verdadera Quinta Parte de Comedias* de don Pedro Calderón de Fray Manuel de Guerra y Ribera. Este extenso documento, que excede con mucho al trámite ordinario de la aprobación eclesiástica preceptiva para la publicación de cualquier obra, defiende también la legitimidad del teatro y de los actores que lo representan. En relación con él aparecerán una serie de libelos anónimos cuya originalidad reside en que tienen como protagonista a una "comedianta": María de Navas, "primera dama de una Compañía de Corte" durante más de treinta años. Miembro relevante de un grupo social y profesional muy alejado de los modelos que la sociedad barroca trataba de imponer a las mujeres, la actriz aparece en ellos como viva encarnación de todos los males del teatro, que tanto preocupaban a sus detractores.

Palabras clave

María de Navas, comedianta, libelos antitetrales, siglo XVII

Title

Libels around Maria de Navas "the comedian". Social reality and professional situation of a controversial art

Abstract

The controversy over the legality or moral legitimacy of the theater will intensify with great virulence from 1682, after the publication of Fray Manuel de Guerra y

Ribera's *Aprobación a la Verdadera Quinta Parte de Comedias* de don Pedro Calderón. This extensive document, which far exceeds the ordinary procedure of the compulsory ecclesiastical approval of a work, also defends the legitimacy of the theater and the actors who represent it. In relation to it will appear a series of originality anonymous libels: they have as protagonist a Maria de Navas "comediante" and first lady of a Court Company for more than thirty years. A relevant member of a social and professional group far removed from the models that Baroque society tried to impose on women, the actress appears as a living incarnation of all the ills of the theater, which so worried her detractors.

Keywords

María de Navas, comediante, anti-literary libelles, 17th century



Aunque los ataques al teatro comenzaron desde su aparición y consolidación como un hecho comercial de inusitado éxito, accesible a todo tipo de público¹, la polémica sobre su licitud o, para ser más exactos, sobre su legitimidad moral, arremetió con gran virulencia a partir de 1682 tras la publicación de la *Aprobación a la Verdadera Quinta Parte de Comedias de don Pedro Calderón* de Fray Manuel de Guerra y Ribera. Este extenso documento de 47 folios, que excede con mucho al trámite ordinario de la aprobación eclesiástica preceptiva para la publicación de cualquier obra, no se limita a alabar las excelencias de las obras de Calderón. Apoyándose en la indiscutida autoridad de Santo Tomás, Guerra y Ribera defiende también la legitimidad del teatro de su época² y de los actores que lo representan, pues considera que siendo lícitos los oficios útiles “a la conversación de la vida humana”, el de comediante –usado “con moderación”³– también lo es pues “se ordena al divertimento humano”.

¹ En 1581 Fr. Juan de Pineda ya arremete contra los actores profesionales por considerar que “...por precio se venden para representar locuras...”, aunque no deja de reconocer que “...si el arte es infame, no por eso deja de requerir hombres de buen entendimiento...”. Cuarenta años más tarde el anónimo autor de unos *Diálogos de las comedias* (1620) deja claro que “Lo que ha hecho infame este oficio no ha sido él en su naturaleza, que, pues es arte, es noble como lo son todas las artes liberales; sino [...] ser la gente vil y mercenaria ...” los que lo ejercen. (Diálogo 5º). Ver ambos en Cotarelo y Mori, 1997 [1904]: 222 (*Diálogos*) y 505-506 (Pineda).

² “...la comedia es indiferente en lo cristiano y conveniente en lo político...”. Punto 104 de Guerra que corresponde a la tesis expuesta en la *Suma teológica (Iia Ilae, quaestio 168, art. 2-4)*. Ver Herzig, 2005: 135. Para la biografía del Padre Guerra y un resumen de su obra ver Cotarelo y Mori, 1997 [1904]: 329-341. Ver también Herzig, 2003.

³ “...esto es no usando en sus juegos de obras ni palabras ilícitas y no representando en tiempo no debido...”. Punto 103. Ver en Herzig, 2005: 121.

La polémica reactivada a partir de la *Aprobación* producirá un inusitado corpus de textos a favor y en contra del teatro. Entre estos últimos destacan ataques tan furibundos como los de los jesuitas Pedro Fromperosa y Quintana e Ignacio Camargo. Pero también hay defensas tan meditadas como el *Teatro de los Teatros de los pasados y presentes siglos* de Francisco Antonio de Bances Candamo, dramaturgo oficial de Carlos II.

A los enemigos del teatro debemos precisamente una serie de libelos anónimos cuya originalidad reside en que tienen como protagonista a una "comedianta", María de Navas, viva encarnación de todos los males del teatro que tanto preocupaban a sus detractores. El hecho de que una actriz sea la protagonista de toda una serie de libelos anti-teatrales no es, en mi opinión, en modo alguno gratuito⁴. Su elección refleja la fama de la que gozaba (y no sólo por sus habilidades histriónicas) María de Navas –"primera dama de una Compañía de Corte" (como especifica claramente uno de los libelos) durante más de treinta años–, considerada unánimemente "...una de las partes mejores de este Ministerio..."⁵.

LOS LIBELOS

Mujer de fuerte personalidad, agitada vida sentimental y larga e importante carrera profesional, María de Navas se convirtió en protagonista involuntaria de cinco libelos⁶ impresos en 1695. El primero, publicado en Lisboa (aunque es muy probable que se escribiera e imprimiese en Madrid), lleva por título *Manifiesto de María de Navas la comedianta, en que declara los justos motivos y causas urgentes que tuvo para hacer fuga de la villa de Madrid, Corte de Castilla, a la ciudad de Lisboa, Corte de Portugal*. Es una falsa autobiografía en la que el anónimo y misógino autor, aprovechando rasgos de la novela picaresca –a la que aparece siempre ligado el personaje de actriz en un claro intento por desprestigiar su ministerio, como es el caso de la Teresa de Manzanares de Castillo Solórzano–, ataca al teatro y a sus

⁴ Disiento aquí de Fernández de Cano (1999: 159), quien considera que esta serie de escritos se centra en "...una misma persona –elegida, sin más, como pretexto para suscitar las reflexiones críticas y metaliterarias de cuantos quisieron echar su cuarto de espadas en las controversias teatrales del momento...".

⁵ Informe de 29 de febrero de 1704 enviado por la Junta del Corpus de Madrid al rey a raíz de la polémica suscitada con el Hospital General de Valencia tras ser reclamada la actriz desde la corte. *Archivo Municipal de la Villa* (AMV), Madrid: Secretaría, 2-201-4.

⁶ Un resumen y estudio de la relación entre todos ellos puede verse en Fernández de Cano, 1999: 157-161. Ver también González 2002 y Buezo 2000. Cito todos los impresos por las copias de la Biblioteca Nacional de España (BNE), Madrid: R/12175 (*Manifiesto y Defensonario*); Mss 12981 (*Hirónica*); R:MICRO/40066(2) (*Apología*), pero modernizo la ortografía y puntuación.

intérpretes. En respuesta apareció, ahora sí impreso en Madrid y firmado por un “Don Fulano de tal”, un *Defensonario general de María de Navas. Por un ingenio que vive en la Corte, y es nacido y criado en las Batuecas*. Aunque con mucha ironía también ataca a la actriz, este “ingenio” batueco no sólo cuestiona la veracidad de lo que se cuenta en el *Manifiesto* y critica la falta de citas de autoridades, sino que afirma maliciosamente que la animosidad de su anónimo autor contra la actriz (“no la puede ver ni aun pintada”, pp. 7-8) se debe a que le pasa lo mismo que a la zorra de la fábula con las uvas. A éste respondió el autor del *Manifiesto* con *Copia de una Carta que ha escrito María de Navas, la comedianta, en respuesta de otra que recibió en Lisboa, acompañada de un papelejo, intitulado: Defensonario general, que (suponiendo le escribió de su orden) ha publicado Don Fulano de Tal, un ingenio que dice vive en la Corte, y es nacido y criado en las Batuecas*. En éstas terció en la polémica un tercer “ingenio” con una *Hirónica defensa y supuesta riña en ciento y cuatro quintillas, contra el satírico supuesto, y enmascarado Manifiesto, y Carta, que en nombre de María de Navas la comedianta, saca su autor, Don Tal por Cual, para vejarle; y contra el tontificado papel defensorio del verdadero Batueco, que también le tira cuentos⁷ de coces. Por el Segundo Don Quijote. Dedicado al Licenciado Busca Ruidos*. Este Quijote reprocha jocosamente a los otros dos que “Mienten, si con disoluta / intención tu honesta fama / ofende su lengua bruta, /.../ si tus virtudes re-puta...”. Reitera, además, la acusación del Batueco, ampliada ahora a los dos polemistas pues “Le tiráis porque el intento / frustró a vuestra pretensión...” (pp. 3-4).

La serie terminó con la *Apología por el Manifiesto y Carta de María de Navas, la comedianta. Presentase en la palestra el Juicio Recto, llamado del Hirónica defensa, que sacó a luz de candil un zoilo insensato, y sin irlle ni venirle se metió en quintillas, auxiliado de su mecenas el licenciado Busca Ruidos, por quien lo halla y a quien la dedica. Corrección del Caballero del Verde Gabán al Segundo Don Quijote. Consulta del crisis al Ingenioso Consejo de la Tertulia sobre que se ponga perpetuo silencio al versificante de la Mancha. Escribela María de Navas, dictada del sindéresis. Dedicala al Caballero del Phebo*. Olvidando su propia doctrina de que “las cosas ridículas se han de satisfacer con donaire” (p. 4), el autor no sólo llena de citas eruditas su escrito, sino que insulta a sus adversarios tildando de bobo al Batueco y de necio desvanecido al Segundo Don Quijote (al que moteja de “renacuajo del charco de Cantarranas” (*Apología*, p. 12), a los que en la dedicatoria solicita “no se acuerden de mi magnífica persona uno, y otro simple”. También se destapa, ya sin disimulo, como un furibundo detractor del teatro; y si en el *Manifiesto* se centraba sobre todo en “referir la

⁷ Un cuento equivalía a un millón.

mala vida, engañosos tratos, y escandalosas costumbres de una mujer”⁸, en la *Apología* arremete contra el teatro comercial y todo lo relacionado con él, empezando por los dramaturgos (que sujetan su sabiduría “a la total ignorancia de un comediante”, *Apología*, p. 40) y los que las aprueban y defienden (*Apología*, p. 18). En este sentido considera reprobable a Calderón porque al escribir “...con estilo más retórico, y elegante, en las comedias amatorias dice las pullas en culto, acicalándolas con frases sofisticadas, y términos cortesanos, para que entre las flores vaya encubierto el áspid venenoso que mata las almas...” (*Apología*, p. 20). Tampoco se olvida del Padre Guerra pese a los diez años transcurridos desde la *Aprobación*: “Yo aseguro que si el reverendo Padre Maestro Fray Manuel Guerra se hubiera valido de persona que le hiciese informe verídico de las cosas que pasan en los corrales, lo que son los comediantes y la perversa doctrina que se saca de las comedias, no tomaría la pluma para defenderlas...”⁹.

Respecto a las comedias, sus críticas se centran en dos géneros muy populares: las de santos (“...porque el bien que de ellas se puede seguir, es poco, y el mal mucho...” *Apología*, p. 19), y las de capa y espada, que “...no es otra cosa que amores, galanteos, ternezas, sollicitaciones, tercerías, artes diabólicas, y mañas endiabladas para conseguir el logro de una hermosura...”, presentado todo con

“...cuantos artificios son imaginables para introducir el amor profano, fingiendo los amantes un paradero alegre, y feliz, porque hombres y mujeres se aficionen a lo que se les propone; esto es lo que hoy se representa en todos los patios de España. Díganme los aficionados: de esta Santa Misión que doctrina sacarán las doncellas, las casadas, y las viudas?” (*Apología*, p. 20)

Por tratarse de un modelo “verosímil” y cercano a la realidad social de los espectadores, las “comedias amatorias” eran vistas con mucho recelo por moralistas¹⁰ como nuestro autor, alarmados por su éxito entre el público femenino. De hecho, su carácter transgresor las convirtió también, como señala Ferrer Valls (1998: 11-12), en el género predilecto de las dramaturgas. Eran comedias que presentaban un modelo femenino nuevo: la

⁸ *Apología*, p. 6. En el *Manifiesto* (p. 2) declara que para contarlas todas se necesitarían “seis tomos de a folio”.

⁹ Incluso le acusa de falsear a Santo Tomás. *Apología*, pp. 18.

¹⁰ Por su “ingenio” y “cortesanía” Fromperosa (*El Buen Zelo*, 1683) las considera más peligrosas que las obras teatrales de la Antigüedad clásica. Preocupado por el mal ejemplo se pregunta “¿Cómo volverá del teatro la que por ventura por su buena educación y falta de especies del mal cobró allí las primeras de la facilidad en mujeres de su porte?”. Tomo la cita de Herzig, 2008: 87.

mujer urbana, dotada de una gran agudeza verbal e ingenio, decidida a salir del espacio privado al ámbito público para “hablar y tratar gente”, como manifiesta la protagonista de *El acero de Madrid* (v. 346) de Lope, fechada en torno a 1606-1608. Según nuestro moralista, que se hace eco también de la importancia de la mujer como espectadora, “...muchas volvieron de la comedia a su casa deshonestas, las más dudosas, y ninguna casta...”. Y pues “...no inclinan al bien, sino que inducen al mal, persuaden al vicio, no a la virtud...” (*Manifiesto*, p. 21), aboga por suprimirlas “...porque de quitarlas no se sigue inconveniente en común, ni en particular, y de permitir las se ocasionan muchos al particular, y al común...” (*Manifiesto*, p. 17).

No debe extrañar, por tanto, la pésima opinión que le merecen los corrales de comedias¹¹, a los que, entre otras lindezas, moteja de “Iglesia del Diablo”, “Cátedra de Pestilencia” o “Sagrario de Venus” (*Apología*, 27). Incluso justifica a los que se cuelan en ellos pues hacen posible “...que por la falta de estipendio no representen [...] luego el que se entra sin pagar, no solo no incurre en culpa, sino que ejerce un acto meritorio.” (*Apología*, p. 38), olvidando en su enojo que los dos corrales madrileños (Cruz y Príncipe) sostenían nada menos que seis hospitales en la Villa. Por ello extiende sus diatribas a los espectadores de toda clase y condición, sin excluir a “...la primer nobleza de ambos sexos, si no expuesta a los daños que padece la plebe, arriesgada por lo menos a que no extrañe la vista y el oído, lo que no es para oído, ni para visto” (*Apología*, p. 28-29). También ataca a los admiradores de las actrices, que “se dejan desollar vivos” (*Apología*, p. 23) (en ocasiones) sólo “para lograr un esquivo sonrisa de las cómicas” (*Apología*, p. 39), contradiciéndose a sí mismo cuando denuncia la promiscuidad de “...lo que pasa en los ensayos, y vestuario...” (*Apología*, p. 16).

Por supuesto, arremete igualmente contra los actores, “...sujetos a quien ambos derechos notan de infames envilecidos por su mal proceder...” (*Apología*, pp. 16 y 31). El argumento era falso pues, a diferencia de lo que sucedía en otros países europeos, en España “...por todos derechos el hijo de representante, ni el que por sí ha representado no está excluido, ni debe serlo de ser admitido para los empleos eclesiásticos, y seculares, honoríficos beneficios, prebendas y dignidades...”¹². Con todo, reserva la artillería más

¹¹ En el *Manifiesto* (p. 9) ya había mostrado su preocupación por ser en ellos “...donde el ánimo sencillo va a dibujarse de impresiones que ignoraba, saliendo doctrinado de lo que fue agudeza de autor para ejecutarlo, si se ofrece ocasión, en descrédito de su sangre, o ruina de su alma...”

¹² Memorial del Patriarca de las Indias, máxima autoridad de la Capilla Real, enviado el 25 de enero de 1707 a Felipe V en defensa del derecho de un hijo del músico de compañía y autor Juan Bautista Chavarría a permanecer en el Real Colegio de Niños Cantores. Ver Flórez Asensio, 2013: 310.

pesada para las actrices, considerándolas peores que cortesanas pues éstas, "...respectivamente a una comedianta tiene mucho honor que perder..." (*Apología*, p. 16). Tras criticar "la hermosura artificial" y "las galas más costosas", arremete contra sus habilidades profesionales al considerar que gracias al prestado

"...ingenio del poeta, en la sentencia del verso, en el sentido con que se dice, en la acción con que se mide, en el gusto de la letra, en el aire con que se canta, en la dulzura de la voz, en la destreza con que se acompaña con la castañuela, la vihuela, y arpa, con el lazo del baile, y otros mil sainetes atractivos de que usamos, para arrebatar, y dementar los ánimos de los hombres mozos..."¹³.

Este párrafo, plagio descarado –sin declararlo– de *El Buen Zelo* de Fromperosa, es también un encendido elogio, aunque involuntario, del arte de representar de las actrices, que volvemos a encontrar en las críticas explícitas que hace de María de Navas. Si en el *Manifiesto* (p. 7) aludía a su habilidad para "...hacer realidad lo fingido, y verdadero lo aparente...", ahora insiste en cómo en las comedias de santos "...con un éxtasis fingido, y muchas penitencias afectadas, que no pasan de los paños adentro, ablando los empedernidos pechos del auditorio con la mala doctrina, explicada por tan buena maestra...", siendo tan "...eficaz predicadora del Diablo, que hago llorar desde la tusona mas varonil, hasta los afeminados mozuelos." (*Apología*: 19-20).

La relevancia y difusión de estos libelos nos permiten calibrar la fama de una actriz que se encontraba en ese momento en pleno esplendor físico y artístico. Para ello son también importantes los manuscritos que, al parecer, circulaban sin tasa sobre ella y sus compañeras. Algunos de los que aparecen citados en el *Manifiesto* (p. 1) ("*Elogios de María de Navas, que dictó una musa coja*", un "*Soneto Acróstico*"¹⁴ y un "*Romance, suponiendo que estaba en la feria de Alcalá de Henares con tienda abierta para vender mis géneros*") no nos han llegado. Sí tenemos otros que dan fe del interés que despertaban las andanzas de nuestra cómica: "*Coplas hechas a las célebres bodas de María de Navas y Ventura de Castro y buey su marido*"¹⁵;

¹³ *Apología*, p. 23. Ver el párrafo prácticamente idéntico de Fromperosa (*El Buen Zelo*, 1683) en Cotarelo y Mori, 1997 [1904]: 264. También se apoya en Camargo, al que cita explícitamente en *Apología*, pp. 24-25. Como ha señalado reiteradamente Rodríguez Cuadros (1998: 37), moralistas y teólogos nos han legado el mejor tratado de semiótica teatral del teatro barroco.

¹⁴ Puede que sea el que se incluye en la *Apología*: 11. Otras razones, además de las morales, podían dar origen a libelos contra las actrices. Ver Sanz Ayán, 2009: 62 y 72.

¹⁵ Parece que hubo otros como una "Trova del Tatiro Tatero", que "...pareció bien a todos, y anduvo tan derramada en traslados que si la hubiera impreso ganara muchos

“Pues gusta Simón Aguado...”, “A María de Navas con ocasión de haber hecho dejación de su virtud llevada de los patacones mejicanos del almirante de Aragón”; y “Carta de María de Navas a Manuela de la Vaña”¹⁶.

MARÍA DE NAVAS: LA “SOBERBIA DEL MENTIDERO”

La protagonista de toda esta literatura había nacido en Milán¹⁷ en 1666 en el seno de una familia de actores ya que su padre, Alonso de Navas, desarrolló una larga carrera de más de veinte años como arpista en diferentes compañías. Al gremio de representantes pertenecieron también sus hermanos Juan (actor) y Salvador (músico), lo que demuestra la eficacia e importancia de la familia¹⁸ y las compañías en el aprendizaje del oficio. En el caso de nuestra actriz parece indudable que recibió de su padre los “cortos principios” musicales tan útiles “para atraer más con el hechizo de su canora melodía” (*Manifiesto*: 10), y tan necesarios para una actriz en el último cuarto del siglo que le permitieron participar en varias zarzuelas representadas a los reyes, aunque posiblemente en papeles con pocas exigencias musicales¹⁹.

reales...”. *Manifiesto*: 14. Buezo (2000: 278) lo identifica con un romance que refiere la fiesta de toros celebrada en Carabanchel tras los esponsales que concluye con los versos cantados “Tamtirum poutas / tantirun cuernos”. Todos los manuscritos citados se conservan en la BNE: Ms. 4050: fols. 151r-152v (*Coplas*), fols. 153?-154v (*Pues gusta*); fols. 195r-196r (*A María de Navas*); y Ms. 2202, fols. 173r-175v (*Carta*).

¹⁶ Casada con Fernando de Castro era, por tanto, cuñada de nuestra actriz. Pertenecía a una familia de actores siendo ella misma, además de comedianta, “...mui celebrada por la música y por la mejor que hay hoy en las tablas.” Buena prueba de su fama y notoriedad lo constituye la cansina acusación de puta y cornudo (“...si yo a Ventura le puse dos dedos en la cabeza por ventura tu a Fernando le haces ciervo, Manuela...”) en dos libelos conservados en la BNE, Ms. 2202, fols. 169r-172r: “*Carta de María de Navas a Manuela de la Vaña*” y “*Afectos desiguales que muestra Fernando de Castro por la pérdida de Manuela de la Vaña su mujer*”. Ver la entrada de cada uno de ellos en el *DICAT*. Ver también Flórez Asensio, 2012: 529-530.

¹⁷ Fue bautizada el 29 de marzo de ese año en la parroquia de San Bartolomé de la ciudad. *Manifiesto*: 2 y 36.

¹⁸ Para la biografía de los distintos miembros de la familia Navas ver *Genealogía*: 135 (Alonso), 201 (Juan), 285 (Salvador), 476 (María) y la entrada correspondiente a cada uno de ellos en el *DICAT*. Ver también Flórez Asensio, 2004, 3: 127-134 (María) y Flórez Asensio, 2015, 2: 699-701 (Alonso) y 534-540 (Salvador).

¹⁹ Aunque en 1686, en su primera temporada como primera dama de una compañía (la de Rosendo López) de corte hizo el papel de Juno en el *Baile del juicio de Paris*, representado con la zarzuela *Las Bélides* de Marcos de Lanuza, no parece que sus habilidades musicales fueran destacables. Así se desprende de datos como los que poseemos de la temporada 1703-1704, en la que participó en varias zarzuelas pero siempre en papeles menores (amazona en *Las Amazonas* de Solís y ninfa en *Hasta lo insensible adora* de Cañizares). Por el contrario, en *La hija del aire* (Parte 1ª) de Calderón “salió con pieles”, lo que indica que hizo el papel

Como era habitual en la época, empezó representado papeles secundarios en las compañías a las que pertenecían los miembros de su familia. En su caso parece que se inició con apenas trece años como 4ª dama de la compañía dirigida por José Verdugo en 1679-1680. Su ascenso fue rápido porque en 1686 aparece ya como primera dama de la compañía de Rosendo López que actuaba en Madrid. Se la trajo expresamente desde Barcelona, junto con Agustín Manuel (primer galán de López), "...por haber insinuado ser gusto de Su Majestad..." (AMV: Secretaría, 2-199-4), lo que indica que era ya conocida en la Corte, en la que habría actuado entre 1678-1679 en las fiestas celebradas por la recuperada salud de Carlos II. Como primera dama se mantendrá el resto de su carrera, hasta su muerte en Madrid en 1721. Actriz "protea" según Pellicer (1804, II: 105), que resume acertadamente su peripecia profesional y vital:

"...casose, divorciase, casose otra vez, volviase a apartar de su marido; dama en las tablas unas veces, galán otras, ya comedianta, ya beata, ya otra vez comedianta; ya carlista, ya filipense; ya viuda, ya con propósitos religiosos, ya vuelta a las tablas, en cuyo ejercicio primitivo murió finalmente."

Todas y cada una de estas facetas aparecen también en los libelos, que insisten especialmente en su agitada vida sentimental iniciada cuando, siendo apenas una niña, casó con Francisco Moreno, "un picarón, a quien por ser su igual dieron mis padres". No parece que el marido fuese de su agrado y cuando poco después del enlace desapareció, el matrimonio fue declarado nulo no sólo "...por hallarse mi velado con cierto impedimento..." (al parecer era fraile), sino porque nunca se consumó al no sujetarse ella "a ser bodoque de su ballesta"²⁰. Tras una larga serie de aventuras amorosas, en las que ocupa destacado papel un tal Florisel, arpista de la compañía con aspecto y hábitos de rufián²¹, contrae nuevamente matrimonio. El elegido,

protagonista de Semíramis como correspondía a su condición de primera dama. Para el año 1686 ver Cotarelo y Mori, 2000 [1934]: 70. Para 1703/4 ver Lolo, 2009: 179-181.

²⁰ Como señala Fernández de Cano (1999: 153, n.3), los cinco libelos "constituyen un extraordinario repertorio de metáforas sexuales". Los *Reglamentos* de teatro de 1614 estipulaban que no podía "...representar mujer ninguna que tenga más de doce años sin que sea casada.". Ver *Fuentes III*: 92. Ver también *Genealogía*: 181 y 476 y *Manifiesto*: 3.

²¹ "...de aspecto atufado, de cara criminal, de espada muy civil, y como dicen, de relaciones valiente." *Manifiesto*: 4. El autor del *Defensonario* (p. 5) parece dudar de su existencia ya que le cita como "el ignorado Florisel"; de hecho no hay datos sobre él en la documentación conservada en diferentes archivos. Buezo (2000: 280) apunta que podría tratarse del arpista Alfonso de Flores. Para la biografía de este músico ver Flórez Asensio, 2011: 215-216, y 2015, II: 669-670.

Buenaventura Castro, al que los libelos tildan de cornudo complaciente²², pertenecía a una distinguida familia de cómicos. Emparentada por matrimonio con otras célebres dinastías de actores, la familia Castro²³ es un excelente ejemplo de la endogamia que caracterizará a la profesión en la segunda mitad del siglo XVII, integrada en las clases medias urbanas y con una notoria presencia social. Apuntador²⁴ en la compañía de su padre a la que, erróneamente, se afirma en el *Manifiesto* (p. 13) que también pertenecía nuestra actriz, Buenaventura se casó con María hacia 1688 (o 1689²⁵) cuando se la trajo desde Barcelona para la compañía de Agustín Manuel, en la que Buenaventura era apuntador. A esta compañía permanecerá ligada la Navas hasta 1694, cuando emprende la aventura portuguesa que dio origen a los libelos.

²² En el *Manifiesto* (p. 13) se dice que "...esta clase de hombrecillos, se ponen a casados como a oficio, y para salir buenos maestros, buscan en las tiendas de más parroquianos, que en esto solo consiste su crédito. El que tenía era bastante para marido del uso, porque es él bienaventurado, menos lo blanco, y rubio, pintiparado a Diego Moreno...", personaje folclórico transformado en prototipo de cornudo consentidor por Quevedo en su *Entremés de Diego Moreno*.

²³ El padre de Buenaventura, Matías de Castro y Salazar, apodado *Alcaparrilla*, era un célebre gracioso además de autor que engendró en dos matrimonios nada menos que 25 hijos, muchos de los cuales constituyeron importantes eslabones en las alianzas familiares entre profesionales del teatro. De los 14 que tuvo con su segunda mujer llegaron a la edad adulta seis y todos se dedicaron al teatro, destacando tres de ellos: Damián, Francisco (apodado *Farruco*, fue célebre gracioso y autor de sainetes), e Isabel, actriz de tanto prestigio y tan combativa como sus cuñadas María de Navas y Eufrosia María de Reina (casada con Damián), y más completa que ellas en el aspecto musical. Ver las entradas correspondientes a cada uno en el *DICAT* y también *Genealogía*: 151-152 (Matías), 170-171 y 421 (Damián), 185 (Francisco) y 443 (Isabel). Para ésta última ver también Flórez Asensio, 2004, 3: 36-38. Las obras cómicas de Francisco de Castro se recogieron en *Alegría cómica* (Zaragoza, 1702).

²⁴ Su cometido era esencial para la compañía pues, además de "sacar por papeles" comedias y piezas breves, "remediaban" un papel para adaptarlo a las necesidades de la compañía. Es posible que la formación intelectual de los hermanos Castro tuviera como base unos orígenes supuestamente hidalgos de los que el autor del *Manifiesto* (pp. 15-16) no duda en burlarse: según la actriz el marido comenzó "...a tener humos de caballero, y a hacerse de los godos, blasonando de hidalgo con una ejecutoria que su padre le envió...". Según la *Genealogía* (151-152 y 305) su abuelo, don Pedro de Castro Salazar, "...natural de Logroño y Alguacil Mayor de la Inquisición de dicha ciudad..." abandonó su casa y se hizo comediante al enamorarse de la actriz Antonia Granados. Tras la muerte de ambos, Antonio Granados, hermano de la madre y célebre autor de comedias, se hizo cargo de los sobrinos ya que don Pedro sólo les dejó "...por herencia una carta ejecutoria...". No obstante, en su testamento Matías de Castro Salazar cita a doña Juana Moral de Negrete como su madre.

²⁵ Su primera mujer, María de Fonseca, murió en diciembre de 1687 en Zaragoza "de una caída que dio de una tramoya". Es posible que el casorio se efectuase a principios de 1689 ya que en "Pues gusta Simón Aguado..." (f^o 153r) se dice que la boda tuvo lugar un 12 de enero. Ver *Genealogía*: 477; González, 2002: 186. El matrimonio con María duró hasta 1700 cuando ambos se separaron.

Los motivos de la actriz para abandonar Madrid de forma precipitada no están muy claros. Según el anónimo autor del *Manifiesto* (p. 34) no se trató de una huida sino de un destierro impuesto por influencia de un "Cortesano Galán", al que ella habría ofendido gravemente. También niega que quiera ser autora porque "...ni me hallo con caudal, ni habrá quien me le preste..." (*Manifiesto*, p. 36). El autor del *Defensonario* (pp. 9-10), que identifica al "Cortesano Galán" con "un Soberano", niega tal destierro mientras que el Segundo Don Quijote afirma que "...según me reveló / de sus deudas se fue huyendo..." (*Hirónica*, p. 9). Los documentos conservados en el Archivo Municipal de la Villa parecen confirmar que se trató de una huida; de hecho, en 1694 sus relaciones con la Junta del Corpus madrileño fueron especialmente conflictivas. Alegando que se encontraba enferma, la actriz puso muchos inconvenientes para representar y ante la insistencia de los comisarios justificó que "no firma porque no digan en algún [palabra borrada] que por la firma se obliga..." (AMV, Secretaría 2-204-4); y aunque parece que cedió a las presiones, a finales del verano huye de Madrid y marcha a Lisboa²⁶.

Poco duró esta aventura porque apenas dos años después (en 1697) la encontramos nuevamente en la Villa y Corte como primera dama de la compañía de Carlos Vallejo, pasando luego a la que dirigía Juan de Cárdenas. Pese a que la experiencia portuguesa no le resultó muy rentable económicamente²⁷, en 1702 vuelve a intentar la autoría, también fuera de la corte, concretamente en Valencia. En esta ocasión su trayectoria empresarial se vio truncada por la Junta encargada de los corrales madrileños, que en 1704 decidió reclamarla con su compañía por ser "...la mejor que después de las dos de Madrid se han formado..." (*Fuentes XI*: 54-55). La intromisión de Madrid, que se produjo en un momento de gran tensión política tras estallar la Guerra de Sucesión (apenas unos meses después, ya en 1705, Valencia se sublevará a favor del Archiduque Carlos), provocó un incidente con el Hospital General de la ciudad del Turia, que reclamó se le restituyesen los 400 doblones que había adelantado a la actriz; ésta, por su parte, no se mostraba muy dispuesta a marcharse. Temiendo "...su innata locura..." (y posiblemente para evitar más conflictos de los que ya tenía), el Virrey de Valencia determinó "...prenderla y [...] disponer su avío con precaución, para evitar la fuga en el recinto del Reino, encargando a los

²⁶ En el *Libro de Despensa* del Patio de las Arcas de Lisboa figura en una entrada fechada el 30 de mayo los gastos ocasionados por la llegada de una compañía dirigida por ella. Ver Bolaños Donoso y Reyes Peña, 1989, III: pp. 892-893 y n. 101. Tomo la cita de Buezo, 2000: 280.

²⁷ Al serle notificado el 25 de febrero de 1697 que debe firmar en la lista de Vallejo "Dijo que no puede firmar hasta tanto que se hayan formado las compañías y ver la ayuda de costa que le da Madrid por hallarse empeñada...". AMV: Secretaría, 2-200-7.

ministros de Castilla su transporte...” (AMV: Secretaría, 2-201-4). Nada más llegar se la incluyó como primera dama en la compañía de Juan Bautista Chavarría²⁸ en sustitución de Ana Hipólita que no había logrado “...la aceptación del pueblo y haberse ausentado...” (*Fuentes XI*: 66-67). En ella permanecerá como primera dama incluso cuando, al retirarse el autor en 1710, la compañía pasó a ser dirigida por José de Prado. Será ésta una época muy conflictiva, marcada por la Guerra de Sucesión que enfrentó al bando de los Borbones con los partidarios del Archiduque, al que parece que pertenecían la actriz y su colega Antonio Ruiz²⁹, primer galán de la compañía. De hecho, su carrera se verá bruscamente interrumpida a finales de 1710 cuando ella y Ruiz huyen de Madrid tras la segunda ocupación y posterior abandono de la villa por las tropas del Archiduque. Es posible que la huida se debiera al temor de que volvieran a reproducirse las purgas de 1706³⁰, y también al puritanismo del nuevo rey que al nombrar el 22 de septiembre de ese mismo año “Superintendente de comedias” al conde de Gondomar, le encarga tener “...particular cuidado en que los comediantes de las compañías mencionadas vivan honesta y recogidamente, castigando los que no lo hicieren o dieran nota y escándalo en su modo de vivir...”³¹.

Instalados ambos en Zaragoza, la actriz contó allí con “...la protección del exmo. Señor Duque de Osuna.”. Conquistada la ciudad por Felipe V, María de Navas “...arrepintiose, pidió perdón de su yerro y se le permitió representase, como lo continúa haciendo, damas este año de 1712, pero no se le ha permitido el venir a Madrid.” (*Genealogía*: 476). Aunque la Junta del Corpus procuró traerles a la villa y corte³², el intento no cuajó; sólo hacia 1719 se le permitió volver a Madrid para vivir retirada “...en su casa y

²⁸ Para la trayectoria de Chavarría como autor en la primera década del XVIII y los problemas de esta época ver Flórez Asensio, 2013 y 2015, II: 654-658.

²⁹ A diferencia de María de Navas, los comienzos de Ruiz fueron muy humildes ya que inició su andadura en la profesión como “criado de la comedia”. Ver Flórez Asensio, 2010: 472-473 y la entrada correspondiente en el *DICAT*. Para Ruiz ver también *Genealogía*: 89, 169, 476 y 485; Pellicer, 1804, III: 27-28; *Fuentes XI*: 153; Reyes Peña y Bolaños Donoso, 1993: 246-249, 272 y 849.

³⁰ Tras la primera ocupación y abandono de la ciudad por el Archiduque, Felipe V, al volver a la capital, emprendió una persecución de los austracistas, de la que no se libraron los ministros de los Consejos y criados de las Casas Reales sospechosos de “infidencia”. En 1711 se intentarán frenar las arbitrariedades cometidas en años anteriores estudiando a fondo cada caso, especialmente tras constituirse en 1715 la Junta de Dependencia de Extrañados. Ver Saavedra Zapater, 2000: 480, 482 y 490.

³¹ BNE: Mss 14004/6. En los años siguientes los *autores*, especialmente aquellos que trabajaban fuera de la corte, comenzarán a introducir en los contratos de formación de compañía cláusulas de expulsión por “causar escándalo”, en un intento por atajar las críticas que se hacían a su modo de vida. Ver algunos ejemplos en Agulló y Cobo, 1983: 131 y 135.

³² Acuerdo de 17 de marzo de 1712. AMV: Secretaría, 2-201-15. Ver también *Fuentes XI*: 153.

aunque intentó el ser religiosa del convento de Santa Catalina de Sena, para lo que recortó algunas limosnas, no llegó a efecto.” (*Genealogía*: 477). Poco le durará también esta vez el retiro³³ porque, cediendo “...a diferentes persuasiones y sin la menor repugnancia suya, entró a hacer damas en la compañía de Joseph de Prado el año de 1720 pero con gran quebranto en su salud, lo que pareció muy mal a vista de su retiro propósito...” (*Genealogía*: 477). No obstante, su quebrantada salud forzó en septiembre su sustitución en la compañía de Prado por Sabina Pascual, a la que se contrató “con el nombre de sobresaliente” (AMV, Secretaria 2-202-6), lo que parece indicar que en su último año de vida la Navas tenía ya muy mermadas sus dotes. Claro indicio de ello son también los 300 reales de ayuda de costa que se le dieron por su participación en la comedia representada a los reyes el 22 de abril de 1720 por la compañía de Prado en el Coliseo del Buen Retiro (*Fuentes XXXII*: 111-112). Siendo una cantidad intermedia, era muy inferior a la cobrada por otras compañeras, señal evidente de su declive profesional. Apenas comenzada la nueva temporada teatral “...se cumplió el pronóstico de alguna [*sic* por “algunos”] que fueron de parecer de que no había de acabar el año pues murió el 5 de marzo del año de 1721” (*Genealogía*, 477).

REALIDAD SOCIAL Y SITUACIÓN PROFESIONAL DE UN “ARTE” CONTROVERTIDO

Tanto los libelos como los documentos oficiales nos muestran a una actriz orgullosa de serlo, a la que le cuadra bien el apelativo de “Soberbia del Mentidero” que le da el *Manifiesto* (p. 35). Al igual que muchas de sus compañeras, “mujercillas y representantas” que, según el Padre Juan Ferrer (*Tratado*, p. 252), “...demás de ser ellas libres, cebadas con el aplauso del pueblo, de cada día en sus comedias, van cobrando más gracia y más donaire, mayor libertad y desenvoltura, y así van estragando y dañando cuando más va, más a la república.”.

La trayectoria vital y profesional de María de Navas constituye, pues, un excelente ejemplo del papel jugado por los actores en la sociedad hispana. Alejados de una supuesta marginalidad, contaron siempre con el apoyo de las clases privilegiadas, las autoridades civiles, el propio monarca y, lo que era fundamental para su integración social, con la decidida

³³ En 1700, tras separarse de Castro, se “apartó” de las tablas para retirarse a un convento. Apenas un año más tarde volvió a ellas “con gran aplauso” (*Genealogía*: 476), una conducta que los libelos no dejan de censurar pero que podemos encuadrar en los vaivenes místico-religiosos tan habituales en la época. A esta religiosidad, tan teatral en algunos aspectos, podríamos asociar también su “reconversión” (falsa, según sus detractores) en beata. Ver *Manifiesto*: 8-9.

protección de la Iglesia gracias, fundamentalmente, a la representación anual de autos sacramentales. Los actores hispanos se vincularon también con la Iglesia a través de la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena, con sede y capilla propia en la iglesia de San Sebastián de Madrid pero que trascendía el ámbito local ya que incluía a los representantes de toda España. Además de ayuda en caso de enfermedad, la Cofradía garantizaba a sus miembros honras fúnebres dentro de la ortodoxia católica y un entierro en la iglesia³⁴.

Al igual que sucedía con otras profesiones artísticas, la consideración y relaciones sociales de los comediantes dependían, más que de su oficio, de su calidad artística y jerarquía profesional dentro del mismo. Había una gran diferencia entre los humildes cómicos de la legua y los miembros de las compañías reales o de título que, "...como son gentes alegres y de placer todos los favorecen, todos los amparan, ayudan y estiman, y más siendo de aquellos de las compañías reales y de título, que todos, o los más, en sus trajes y composturas parecen unos príncipes." (Cervantes, 1979 [1615], II: 103).

Hablamos, por tanto, de los profesionales altamente cualificados que actuaban habitualmente en Madrid ante el rey, sus consejeros y la alta nobleza, lo que les facilitaba incluso el acceso directo a las personas reales, un privilegio muy estimado y envidiado en la sociedad estamental barroca. Así lo demuestran casos como el de Manuela de Escamilla, que en 1673 amenazó con ir a quejarse "vocalmente" a la Reina "para representar el agravio manifiesto que se le hacía" si los comisarios del Corpus madrileño persistían en obligarla a dejar la compañía de su padre (Antonio de Escamilla) para pasar a la de Félix Pascual (Shergold y Varey, 1961: 253).

Su peculiar situación y oficio les permitió relacionarse igualmente con la nobleza cortesana, hasta el punto de que en 1700 el Ayuntamiento madrileño protestó ante el Rey por "los perjudiciales abusos que la malicia interesada de los representantes ha introducido...". Según la Villa, si no ven satisfechas sus demandas "...se retiran y refugian en casas de tales circunstancias que capitulan a su satisfacción, siendo preciso ceder a su dictamen por lo protegidas que se hallan..." (AMV, Secretaría 2-200-10). Ese parece haber sido el caso de Juan de Castro, a quien el Corregidor ordenó encarcelar en 1707 por negarse a entrar en la compañía de Juan Bautista Chavarría. Cuando el escribano y los alguaciles fueron a buscarle se encontraron con que "...no estaba en casa que estaba en la del exmo. Señor Duque de Arcos a donde comía..." ¿o buscaba refugio? (AMV, Secretaría 2-201-8).

También nuestra actriz, según el autor del *Manifiesto* (p. 8), tenía mucho predicamento con "...las señoras que me admitieron por trasto

³⁴ Ver Subirá, 1960 y Robledo Estaire, 2010.

placentero de sus estrados...”, un aspecto que confirma la documentación conservada: el 21 de marzo de 1694, al acudir el escribano a su casa para notificarle la prohibición de salir de Madrid, una criada le informa de que la actriz “...había salido a misa que podría ser que obiese ido en casa de la Sra. Marquesa de Liche...” (AMV: Secretaría, 2-200-4). Lo mismo podemos decir de su cuñado, Francisco de Castro, que “...en su conversación fuera de las tablas era muy chistoso y gustaban del mucho las señoras y señores, con quienes tenía mucha cabida.” (*Genealogía*: 185).

Precisamente porque constituían un grupo integrado en los niveles medios de la sociedad urbana de la época eran vistos con tanto recelo por los moralistas, alarmados por las especiales características de un oficio “no mecánico” en el que las mujeres, lejos de la invisibilidad propugnada para sus coetáneas –relegadas al ámbito doméstico y privado–, tenían un gran protagonismo, gran proyección pública y una indudable influencia social. Desde el tablado las actrices marcaban tendencias en modas pues, como lamenta el padre Juan Ferrer en 1618, de ellas se copiaban “...las invenciones nuevas de trajes y vestidos [...] porque de aquí se toma el zapato pintado y aun bordado, las valonas costosas, los tocados disolutos y las demás galas libertadas...”. Además, como ya había señalado en 1601 Fr. José de Jesús María (p. 383), “...viendo el hábito bizarro, el aspecto agradable, la voz suave, el rostro hermoso, el andar gallardo...” de la representanta, muchos espectadores, cuando vuelven a sus casas y “...ven a sus mujeres honestas y con hábito modesto, les parecen feas y desagradables, y por esto las desprecian. De aquí nacen las riñas y pependencias...”³⁵.

Y si ya era deplorable que las actrices desarrollasen públicamente una actividad profesional, ésta tenía, además, una serie de características que la hacían especialmente “peligrosa”. Para empezar se trataba de una de las escasas –prácticamente la única– profesión económicamente rentable que podían desempeñar las mujeres, lo que les proporcionaba independencia³⁶ y una gran libertad a la hora de tomar sus propias decisiones. Se trataba, además, de un oficio alejado de lo mecánico y reconocido desde fechas muy tempranas como un arte³⁷ incluso, como ya vimos, por los detractores del

³⁵ Ferrer, Juan, *Tratado de las Comedias en el cual se declara si son lícitas*, Barcelona, 1618; Fr. José de Jesús María, *Primera parte de las excelencias de la virtud de la Castidad*, Alcalá 1601. Cito a ambos en Cotarelo y Mori, 1997 [1904]: 254 (Ferrer) y 383 (Jesús María).

³⁶ En 1715 José de Prado contrata a la actriz Águeda Guerrero y Ondarro, mujer “...de estado soltera, que por sí sola rige y administra su persona y bienes, representanta de comedias al presente en esta corte...”. *Archivo Histórico de Protocolos* (AHPM), Madrid, prot. 12.800 fol. 223. Citado por Sanz Ayán. 2001-2013: 277.

³⁷ En 1593 Cosme de Oviedo, quien “...a tratado y ejercitado el arte de representar más tiempo de cuarenta años...”, considera que “...es arte y no oficio mecánico sino de

teatro; arte que las actrices desempeñaban en el mismo plano de igualdad que los hombres a los que, en muchas ocasiones, superaban profesional y económicamente pues en el mismo nivel profesional las mujeres solían tener una categoría y estimación superior a la de sus compañeros masculinos³⁸. Como resultado de ello, las “mujeres de la farsa” no sólo se exhibían públicamente ante un auditorio muy diverso, sino que –debido a las características de un oficio en el que “con las acciones y con la voz [...] da ser a lo que representa”³⁹– hacían gala de un amplio lenguaje corporal y verbal que chocaba frontalmente con la virtud de guardar silencio y mantener una actitud gestual muy comedida preconizadas a las mujeres desde el Renacimiento. De hecho, las aceradas críticas que sufrieron las actrices no se dirigían únicamente a su libre modo de vida, sino que incluyen constantes referencias a la técnica de un arte que se caracterizaba por “...lo conceptuoso de los versos, el bien sentir de las frases, lo articulado de las voces, lo accionado de los representantes...”⁴⁰. Pero si “lo accionado de los representantes” (groseros “gestos y meneos” según los moralistas), preocupaban, los ataques de mayor calado se dirigen hacia “el bien sentir de las frases” y “lo articulado de las voces” –en muchas ocasiones cantadas– con que las actrices rompían la “virtud del silencio” (tener “el candado en la boca” según gráfica expresión del inquisidor y más tarde arzobispo de Granada, Martín Carrillo⁴¹) que debía caracterizar a la mujer honesta. Con todo, lo más grave no era que las comediantas tomaran la palabra en público sino que, como lamentaba el padre Fromperosa en 1683, lejos de ser una palabra cualquiera, aparecía dotada de “la hermosura del alma en la prestada que da el ingenio del poeta...”⁴². Y las obras teatrales brindaban, además, a las actrices extensos y soberbios parlamentos que, como ha señalado

mucha habilidad y discreción y su origen es de patriarcas y reyes y cónsules romanos...”, por lo que de su ejercicio “...no se le sigue ninguna infamia ni deshonra...”. Ver Granja, 1991: 22.

³⁸ Cuando en 1638 Andrés de la Vega forma compañía de partes, el primer actor, Felipe Ordoñez, que hará también (si no hay otro) los segundos galanes pero “de ahí abajo no”, especifica claramente en su contrato que ganará “...lo mismo que la dama primera de primeros papeles.” Pérez Pastor, 1901: 282-283. No obstante, hay autores modernos, como Pedraza Jiménez (2006: 166) y Rodríguez Cuadros (1998: 39-40), que mantienen que su sueldo era inferior al de sus compañeros masculinos.

³⁹ Cabrera y Guzmán, Melchor, *Defensa por el uso de las comedias* (1650). Ver en Cotarelo y Mori, 1997 [1904]: 96.

⁴⁰ *Consulta del Consejo Real de Castilla a su Majestad, dando dictamen para que se continuase la representación de las comedias en el año de 1648, que se habían mandado suspender*. Ver en Cotarelo y Mori, 1997 [1904]: 167.

⁴¹ “Han de ser en el hablar muy compuestas: preciarse más del silencio: y deben tener siempre como la pintura de la buena mujer, el candado en la boca...”. Carrillo, Martín, *Memorial de confesores* (Zaragoza, 1596: 220). Tomo la cita de Ruiz Ortiz, 2014: 62.

⁴² Fromperosa, *El Buen Zelo* (1683). Ver en Cotarelo y Mori, 1997 [1904]: 264.

Rodríguez Cuadros (1998: 58), constituyen "...una verdadera conquista de su profesionalidad."

Y ya puestas a tomar la palabra, también lo hicieron, y de forma más decidida y enérgica que sus compañeros, en defensa de sus derechos y prerrogativas profesionales. Serán ellas las que protagonicen en mayor medida y con mayor dureza diversos enfrentamientos con las autoridades municipales. Así lo reconoce en 1692 la Junta del Corpus madrileño cuando solicita al Presidente de Castilla que ordene "...salgan luego desterrados de esta corte..." aquellos comediantes que no accedan a entrar en la compañía y papeles que se les asignan pues así, al menos, se conseguirá "...que no queden en la corte ociosas mujeres desta calidad, que son las que principalmente ocasionan los embarazos..."⁴³.

De todo ello podemos deducir que las "comediantas" eran plenamente conscientes de su relevancia profesional e, incluso, social ya que –dentro y fuera del teatro– encarnaban un modelo femenino contrario a los principios de honestidad, recato y obediencia que la sociedad patriarcal había impuesto a las mujeres. Por el contrario, las actrices eran "...mujeres en quien el donaire es oficio, el encogimiento culpa, el desahogo primor, el agrandar logro y la modestia inhabilidad..." y por ello, como maliciosamente señalaba Agustín de Herrera en 1682, "...sin demasiada temeridad persuade no será honradísima en el resistir la que tiene con deshonor el oficio de agrandar"⁴⁴, tópicos todos que recorren una y otra vez los libelos en torno a María de Navas.

El oficio de comedianta permitía a las actrices desarrollar, además, una serie de actividades de tipo empresarial ya que hubo bastantes que, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XVII, ejercieron como *autoras*, es decir, como empresarias teatrales y sin tutela masculina alguna⁴⁵, como fue el caso de María de Navas. Incluso pudieron acceder a privilegios tradicionalmente vetados a las mujeres como ostentar un cargo en una cofradía gremial (Sanz Ayán 2013: 294), en su caso la mayordomía de la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena. Un puesto para el que, tras solicitarlo, fue elegida María de Navas en el Cabildo celebrado el 10 de abril de 1688, "...sirviendo por ella su hermano Juan de Navas..." hasta, al menos, 1690 (*Genealogía*: 201 y 476). Y no fue la única; también lo solicitó

⁴³ AMV: Secretaría, 2-198-17. Ver Flórez Asensio 2015, I: 200.

⁴⁴ Herrera, Agustín de (1682), *Discurso teológico y político sobre la apología de las Comedias que ha sacado el Reverendísimo Padre Maestro Fray Manuel Guerra...* Ver en Cotarelo y Mori, 1997 [1904]: 355.

⁴⁵ Para la evolución del oficio de autora ver González, 2008: 137 y 155), Sanz Ayán, 2001-2013: 256 y 2009, y Ferrer Valls 2009.

y obtuvo su cuñada, Isabel de Castro, nombrada el 8 de abril de 1696 “señalando quien sirviese por ella” (*Genealogía* 443).

No debe extrañarnos, por tanto, que frente a la escasa e incluso inexistente presencia de las mujeres en otras profesiones artísticas, su número en la comedia fuese bastante elevado; sobre todo cuando por tratarse de una profesión cada vez más endogámica, se accederá a ella desde la propia familia, perdiendo así gran parte de su carácter pecaminoso e inmoral.

Considero, por tanto, que pese a los numerosos estudios que en los últimos años presentan a dramaturgas y escritoras como abanderadas de una nueva actitud que trata de romper el silencio impuesto a las mujeres, este papel corresponde en justicia a las actrices, y muy especialmente a las de las compañías madrileñas. Fueron ellas las que en el siglo XVII constituyeron un grupo social y profesional extraordinario por alejado de los modelos que la sociedad barroca trataba de imponer a sus coetáneas. De hecho, escritoras y dramaturgas no pasaron de ser aficionadas⁴⁶, siendo su influencia muy limitada. Las actrices y autoras de comedias, por el contrario, eran profesionales altamente cualificadas y muy bien pagadas, cuya importancia y notable influencia social fue claramente percibida en la época. Es más, fueron ellas las que, a costa de su reputación, mostraron tanto dentro como fuera de las tablas una conducta muy alejada del ideal de modestia y discreción que se venía preconizando para las mujeres desde la Edad Media, demostrando capacidades que habitualmente se les negaban.

En este contexto María de Navas se nos presenta como el mejor modelo posible a la hora de protagonizar una serie de libelos misóginos y anti-teatrales. Actriz precoz (con apenas trece años), primera dama de las compañías madrileñas a los veinte y autora de su propia compañía antes de la treintena, consiguió muy pronto la admiración de los “patios” que, perdonándole sus “...furrietas e impaciencias con el gusto que tenía de verme en las representaciones...”, le dieron “...privilegios que jamás se concedieron a cómica alguna...” (*Manifiesto*, p. 7), así como la de la más alta nobleza e, incluso, la de los propios monarcas. Excelente y polifacética actriz, capaz de “...hacer realidad lo fingido, y verdadero lo aparente...”, igual de competente a la hora de interpretar papeles de galán dentro de su propia compañía⁴⁷ en unos tiempos de crisis generalizada, su actitud vital

⁴⁶ Pedraza, 2006: 169-170. Como señala Ferrer Valls (1998: 22 y 32), antes que nada fueron lectoras y espectadoras. Como escritoras batallaron, sobre todo, por ser respetadas como poetas. Ver también de la misma autora 1995: 98 y Baranda, 2004.

⁴⁷ Aunque se ha venido señalando como excepcional esta faceta de la actriz, parece que no lo era tanto. Además de ser habitual en el teatro breve, en los autos sacramentales y en “fiestas reales”, también podía darse en las comedias como revela en 1626 Casiano del Pozzo (2004: 265-266), miembro del séquito del Cardenal Barberini, que muestra su extrañeza al “...ver hacer de Cardenal a una de las comediantes [...] vestida de arriba debajo de

incluyó también una agitada vida sentimental. Pero si alguno de estos rasgos los comparte con otras compañeras como sus propias cuñadas Eufrasia María de Reina, Manuela Lavaña e Isabel de Castro y las citadas en el propio *Manifiesto*⁴⁸, mas extraordinarias son sus aspiraciones de poetisa que la convierten en miembro de un reducido grupo de actrices-poetisas de las que tenemos referencias muy escasas. Sería el caso de Juana Vázquez y María de los Ángeles, autoras de sendos poemas laudatorios en los preliminares de *El viaje entretenido* de Agustín de Rojas y, ya a finales de siglo, de Margarita Ruano, actriz, autora y escritora de piezas breves. No obstante, en el caso de nuestra actriz parece que se trataba de una poetisa postiza pues "...sin más ciencia, o noticia desta facultad, que el corto infecundo Numen de la cadencia que me había impresionado el continuo recitar ajenos versos [...], me valí en secreto natural de un ingenio vivaz, y sin juicio [...]. Escribíame diferentes juguetes, y villancicos, que pasaron por míos..." pero con el que terminó tarifando porque le escribió "un tono, que no me sonó bien el falsete" (*Manifiesto*, p. 10). Es posible que, como apunta Buezo (2000: 279), se tratase de Simón Aguado, célebre gracioso y autor, escritor de piezas breves para los espectáculos cortesanos y fiestas del Corpus, ya que en el *Manifiesto* (p. 14) la actriz dice que "Escribió aquel mi destartalado poeta a nuestras bodas una trova del Tatiro tatero en que vertió su ponzoña" que, como ya vimos, son los versos finales del romance que empieza "Pues gusta Simón Aguado". Lo que sí la hace excepcional son sus ideales políticos (que le costaron un destierro temporal de la corte), y, sobre todo, su condición de protagonista de una serie de libelos que podemos encuadrar dentro de las controversias sobre la licitud del teatro, reactivadas con gran virulencia tras la *Aprobación* por Fray Manuel Guerra y Ribera a la *V parte de las comedias de Calderón* (1682); libelos que no por casualidad la eligieron como protagonista, coincidiendo con los años en que, como se declara en el propio *Manifiesto* (p. 5), "Festejada, asistida, y opulenta me hallaba, y primera dama de una compañía de Corte".



cardenal..." en una comedia sobre el "...socorro dado por el cardenal archiduque Alberto al reino de Portugal contra la armada inglesa...".

⁴⁸ "Amarilis, la Prado, las Romeras, la Bezona". *Manifiesto*: 8. Ver la entrada de cada una de ellas en el *DICAT* y también en el *DBE*.

Bibliografía

- Agulló y Cobo, Mercedes, “100 documentos sobre teatro madrileño (1582-1824)”, en *El teatro en Madrid 1583-1925*, Madrid, Museo Municipal, 1983, pp. 85-137.
- Apología por el Manifiesto y Carta de María de Navas, la comedianta. Presentase en la palestra el Juicio Recto, llamado del Hirónica Defensa, que sacó a luz de candil un Zoilo insensato, y sin irle ni venirle se metió en quintillas, auxiliado de su mecenas el licenciado Busca Ruidos, por quien lo halla y a quien la dedica. Corrección del Caballero del Verde Gabán al Segundo Don Quijote. Consulta del crisis al Ingenioso Consejo de la Tertulia sobre que se ponga perpetuo silencio al versificante de la Mancha. Escríbela María de Navas, dictada del sindéresis. Dédicala al Caballero del Phebo*, Madrid, 1695.
- Bances Candamo, Francisco Antonio, *Teatro de los Teatros de los pasados y presentes siglos*, edición, notas e introducción de Duncan W. Moir, London, Tamesis Books, 1970.
- Baranda, Nieves, “Las dramaturgas del siglo XVII”, en *Paraninfos, segundones y epígonos de la comedia del Siglo de Oro*, Ignacio Arellano (coord.), Barcelona, Anthropos, 2004, pp. 21-28.
- Bolaños Donoso, Piedad y Mercedes Reyes Peña, “Presencia de comediantes españoles en el Patio de las Arcas de Lisboa (1640-1697)”, en *El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II. Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, 8/i-III, vol. 3, 1989, pp. 863-901.
- Buezo, Catalina, “La mujer vestida de hombre en el teatro del siglo XVII: María de Navas, itinerario vital de una “autora” aventurera”, en *Autoras y Actrices en la historia del teatro español*, Luciano García Lorenzo (ed.), Murcia, Universidad de Murcia / Festival de Almagro, 2000, pp. 267-286.
- Cabrera y Guzmán, Melchor de, *Defensa por el uso de las comedias y súplica al Rey nuestro señor para que se continúen* (1650), en Cotarelo y Mori, Emilio, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Biblioteca y Museos, 1904. Edición facsímil con estudio preliminar de José Luis Suárez García. Universidad de Granada, 1997, pp. 93-103.
- Camargo, Ignacio de, *Discurso teológico sobre los teatros y comedias de este siglo* (1689), en Cotarelo y Mori, Emilio, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid,

- Tipografía de la Revista de Archivos, Biblioteca y Museos, 1904. Edición facsímil con estudio preliminar de José Luis Suárez García. Universidad de Granada, 1997, pp. 121-128.
- Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha* (2ª parte, 1615), edición, notas e introducción de Juan Bautista Avallé Arce, Madrid, Alhambra, 1979.
- Copia de una Carta que ha escrito María de Navas, la comedianta, en respuesta de otra que recibió en Lisboa, acompañada de un papelejo, intitulado: Defensonario general, que (suponiendo le escribió de su orden) ha publicado Don Fulano de Tal, un ingenio que dice vive en la Corte, y es nacido y criado en las Batuecas*, Madrid, 1695.
- Cotarelo y Mori, Emilio, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Biblioteca y Museos, 1904. Edición facsímil con estudio preliminar de José Luis Suárez García, Universidad de Granada, 1997.
- Cotarelo y Mori, Emilio, *Historia de la Zarzuela o sea del drama lírico en España*, Madrid, Tipografía de Archivos, 1934. Edición facsímil con introducción de Emilio Casares, ICCMU, 2000.
- Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)*, Teresa Ferrer Valls (dir.), Kassel, Reichenberger, 2008.
- Defensonario general de María de Navas. Por un ingenio que vive en la Corte, y es nacido y criado en las Batuecas*, Madrid, 1695.
- Fernández de Cano y Martín, José Ramón, “Corrección del Caballero del Verde Gaván al Segundo Don Quijote: Cervantes y Calderón –y otras gentes de mal vivir– en lenguas de una comedianta deslenguada”, *Anales Cervantinos*, vol. 35 (1999), pp. 151-164.
- Ferrer, Juan, *Tratado de las Comedias en el cual se declara si son lícitas*, 1618, en Cotarelo y Mori, Emilio, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Biblioteca y Museos, 1904. Edición facsímil con estudio preliminar de José Luis Suárez García, Universidad de Granada, 1997, pp. 248-258.
- Ferrer Valls, Teresa, “La ruptura del silencio: mujeres dramaturgas en el siglo XVII”, en *Mujeres, escrituras y lenguaje (En la cultura latinoamericana y española)*, Sonia Mattalía y Milagros Aleza Izquierdo (cords.), Valencia, Consejería de Cultura de Valencia, 1995, pp. 91-108.
- Ferrer Valls, Teresa, “Mujer y escritura dramática en el Siglo de Oro: del acatamiento a la réplica de la convención teatral”, en *La presencia*

- de la mujer en el teatro barroco español. Cuadernos Escénicos*, vol. 5 (1998), pp. 11-32.
- Ferrer Valls, Teresa, “La mujer sobre el tablado en el siglo XVII: de actriz a autora”, en *Damas en el tablado. XXXI Jornadas de teatro clásico* (Almagro 1, 2 y 3 de julio de 2008), Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Almudena García González (eds.), Almagro, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2009, pp. 83-100.
- Flórez Asensio, María Asunción, *Teatro musical cortesano en Madrid durante el siglo XVII: espacios, intérprete y obras*, 4 vols. Tesis doctoral. Madrid, Universidad Complutense, 2004.
- Flórez Asensio, María Asunción, “Chavarría, Juan Bautista”, en *Diccionario Biográfico Español*, Madrid, Real Academia de la Historia, vol. 13, 2010, pp. 472-473.
- Flórez Asensio, María Asunción, “Flores, Alfonso de”, en *Diccionario Biográfico Español*, Madrid, Real Academia de la Historia, vol. 20, 2011, pp. 215-216.
- Flórez Asensio, María Asunción, “Labaña, Manuela”, en *Diccionario Biográfico Español*, Madrid, Real Academia de la Historia, vol. 28, 2012, pp. 529-530.
- Flórez Asensio, María Asunción, “Músicos de las compañías teatrales de Madrid ante el cambio dinástico”, en *Sebastián Durón (1660-1716) y la música de su época*, Paulino Capdepón y Juan José Pastor (eds.), Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2013, pp. 307-326.
- Flórez Asensio, María Asunción, *Músicos de compañía y empresa teatral en Madrid en el siglo XVII*, 2 vols., Kassel, Reichenberger, 2015.
- Fromperosa y Quintana, Pedro, *El buen Zelo o examen de un papel que con nombre del reverendísimo P. M. Fr. Manuel de Guerra y Ribera, Doctor de Teología, corre en vulgar, impreso por Aprobación de la Quinta Parte Verdadera de Comedias de don Pedro Calderón*. 1683, Cotarelo y Mori, Emilio, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Biblioteca y Museos, 1904. Edición facsímil con estudio preliminar de José Luis Suárez García, Granada, Universidad de Granada, 1997, pp. 262-269.
- Fuentes para la historia del teatro en España II: Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España*, Norman D. Shergold y John E. Varey (eds.), Londres, Támesis, 1985.
- Fuentes para la historia del teatro en España III. Teatros y comedias en Madrid: 1600-1650. Estudio y documentos*, John E. Varey y Norman D. Shergold (eds.), Londres, Támesis, 1971.

- Fuentes para la historia del teatro en España XI. Teatros y comedias en Madrid: 1699-1719. Estudio y documentos*, Norman D. Shergold y John E. Varey (eds.), Londres, Tamesis, 1985.
- Fuentes para la historia del teatro en España XXXII. El teatro palaciego en Madrid: 1707-1724. Estudio y documentos*, Ignacio López Alemany y J. E. Varey (eds.), con la colaboración de Ch. Davis y prólogo de Margareth Rich Greer, Woodbridge, Tamesis, 2006.
- García Santo-Tomás, Enrique, *Espacio urbano y creación literaria en el Madrid de Felipe IV*, Frankfurt / Madrid, Vervuert / Iberoamericana, 2004.
- González, Lola, "María de Navas: bosquejo biográfico de una controvertida actriz de la escena española de finales del siglo XVII", *Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro, Scriptura*, vol. 17 (2002), pp. 177-209.
- González, Lola, "Mujeres y empresa teatral en la España del Siglo de Oro. El caso de la actriz y autora María de Navas", *Teatro de palabras. Revista sobre teatro áureo*, vol. 2 (2008), pp. 135-158.
- Granja, Agustín de la, "Notas sobre el teatro en tiempos de Felipe II", en *Teatros y vida teatral en el Siglo de Oro*, Luciano García Lorenzo y John E. Varey (eds.), Londres, Tamesis, 1991, pp. 19-41.
- Herrera, Agustín de, *Discurso teológico y político sobre la apología de las Comedias que ha sacado el Reverendísimo Padre Maestro Fray Manuel Guerra con nombre de aprobación de la quinta parte de las Comedias de Don Pedro Calderón*, 1682, en Cotarelo y Mori, Emilio, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Biblioteca y Museos, 1904. Edición facsímil con estudio preliminar de José Luis Suárez García, Granada, Universidad de Granada, 1997, pp. 352-360.
- Herzig, Carine, "*L'affaire Guerra*": un épisode de la Controverse éthique sur la légitimité du théâtre dans l'Espagne de Charles II. Textes et contextes (1682-1684). Tesis doctoral. Toulouse, Universidad de Toulouse 2, 2003.
- Herzig, Carine, "Fray Manuel de Guerra y Ribera, *Aprobación a la Verdadera Quinta Parte de las Comedias de don Pedro Calderón* (1682). Estudio, edición y notas", *Criticón*, vol. 93 (2005), pp. 95-154.
- Herzig, Carine, "La polémica en torno a la *Aprobación* del Padre Fray Manuel de Guerra y Ribera (1682-1684) y la moralización de la Comedia", *Criticón*, vols. 103-104 (2008), pp. 81-92.

- Híronica defensa y supuesta riña en ciento y cuatro quintillas, contra el satírico supuesto, y enmascarado Manifiesto, y Carta, que en nombre de María de Navas la comedianta, saca su autor, Don Tal por Cual, para vejarle; y contra el tontificado papel defensorio del verdadero Batueco, que también le tira cuentos de coces. Por el Segundo Don Quijote. Dedicado al Licenciado Busca Ruidos*, Madrid, 1695.
- Jesús María, Fr. José de. *Primera parte de las excelencias de la virtud de la Castidad*, (1601), en Cotarelo y Mori, Emilio, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Biblioteca y Museos, 1904. Edición facsímil con estudio preliminar de José Luis Suárez García, Granada, Universidad de Granada, 1997, pp. 367-384.
- Lolo, Begoña, “El teatro con música en la corte de Felipe V durante la Guerra de Sucesión, entre 1703-1707”, *Recerca Musicològica*, vol. 19 (2009), pp. 159-184.
- Manifiesto de María de Navas la comedianta, en que declara los justos motivos y causas urgentes que tuvo para hacer fuga de la Villa de Madrid, Corte de Castilla, a la ciudad de Lisboa, Corte de Portugal*, Lisboa, 1695.
- Pedraza Jiménez, Felipe B, “La mujer ante el teatro áureo”, en *Ecos silenciados. La mujer en la literatura española. Siglos XII al XVIII*, Susana Gil-Alborellos Pérez-Pedrero y Mercedes Rodríguez Pequeño (eds.), Valladolid, Junta de Castilla-León, 2006, pp. 165-172.
- Pérez Pastor, Cristóbal, *Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Imprenta de la Revista Española, 1901.
- Pellicer, Casiano, *Tratado Histórico sobre el origen y progresos de la comedia y del histrionismo en España*, 2 vols., Madrid, Imprenta de la Administración del Real Arbitrio y Beneficencia, 1804.
- Pozzo, Casiano del, *El diario del viaje a España del Cardenal Francesco Barberini*, edición bilingüe de Alexandra Anselmi con traducción de Ana Minguito, Madrid, Fundación Carolina / Doce Calles, 2004.
- Reyes Peña, Mercedes y Piedad Bolaños Donoso, “Presencia de comediantes en Lisboa (1700-1755)”, en *El escritor y la escena. Actas I Congreso Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglo de Oro* (18-21 de marzo de 1992, Ciudad Juárez), Isia Campbell (ed.), Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1993, pp. 220-273.
- Robledo Estaire, Luis, “La música en la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena”, en *Libro de Música de la Cofradía de Nuestra Señora de*

- la Novena. Manuscrito Novena*. Edición facsímil y estudios, Antonio Álvarez Cañibano (ed.), Madrid, INAEM, 2010, 25-31.
- Rodríguez Cuadros, Evangelina, "Autoras y farsantas: la mujer tras la cortina", *La presencia de la mujer en el teatro barroco español. Cuadernos Escénicos*, vol. 5 (1998), pp. 33-65.
- Ruíz Ortiz, María, "Pecados femeninos y vida privada: discursos sobre la conciencia y la vida cotidiana en la España Moderna (ss. XVI-XVIII)", *Cuadernos de Historia Moderna*, vol. 39 (2014), pp. 59-76.
- Saavedra Zapater, Juan C, "Entre el castigo y el perdón. Felipe V y los austracistas de la Corona de Castilla, 1706-1715", *Espacio, Tiempo y Forma*, vol. 13 (2000), pp. 469-503.
- Sanz Ayán, Carmen, "Éxito y crédito: funciones del hatillo de una actriz en la empresa teatral áurea", en *Damas en el tablado. XXXI Jornadas de teatro clásico* (Almagro 1, 2 y 3 de julio de 2008), Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Almudena García González (eds.), Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2009, pp. 53-82.
- Sanz Ayán, Carmen, "Las 'autoras' de comedias en el siglo XVII: empresarias teatrales en tiempos de Calderón", en *Hacer escena. Capítulos de historia de la empresa teatral en el Siglo de Oro*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2013, pp. 253-337. Reedición del trabajo publicado en *Calderón de la Barca y la España del Barroco*, José Alcalá-Zamora y Ernest Beleguer Cebrià (eds.), Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales y Sociedad Estatal Nuevo Milenio, vol. 2, 2001, pp. 543-579.
- Shergold, Norman D. y John E. Varey, *Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón*, Madrid, Edhigar, 1961.
- Subirá, José, *El Gremio de Representantes Españoles y la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena*, Madrid, CSIC-Instituto de Estudios Madrileños, 1960.
- Vega, Lope de, *El acero de Madrid*, edición, notas e introducción de Stefano Arata, Madrid, Castalia, 2000.