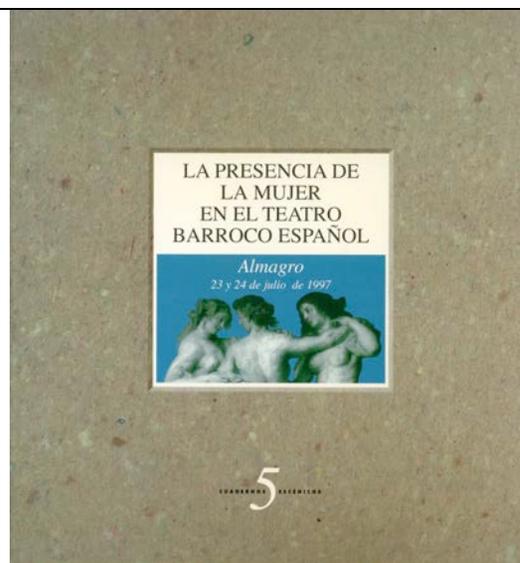


“Autoras y farsantas: la mujer tras la cortina”, en Mercedes de los Reyes (ed.), *Actas del Seminario “La presencia de la mujer en el teatro barroco español”* (Cuadernos Escénicos, nº 5), Sevilla, Junta de Andalucía-Consellería de Cultura-Festival de Almagro, 1998, pp. 35-65.



Autoras y farsantas: la mujer tras la cortina*

Evangelina Rodríguez Cuadros
Universitat de València

He hablado con frecuencia, al ocuparme de los actores barrocos de mi voluntad filológica de no resignarme al papel arqueológico que habitualmente se atribuye a quienes nos ocupamos, sobre todo, de los textos. Sin embargo, voy a comenzar expresando que, recientemente, he leído un trabajo que me ha identificado con el punto de vista de los arqueólogos. O, al menos, de ciertos arqueólogos. Claude Bérard, en su libro *La cité des images* comenta la imposibilidad de encontrar, en la Grecia antigua, un modelo iconográfico que identifique a la mujer con un estatus social neutro. Sólo parece poder

* Este trabajo es un breve resumen de un capítulo más amplio del libro *Hacia una historia de la técnica del actor en el barroco*, Madrid, Castalia (en prensa). Su desarrollo ha contado con la ayuda del Proyecto PB94/0999 de la DGICYT.

elegirse entre dos posibilidades: «les femmes mises en scène ne sont que des esclaves, des prostituées ou des hétaires», o bien «elles figurent des heroines, des muses, des déesses. Dans les deux cas, on leur dénie un status social normal.»¹

Quisiera servirme de esta reflexión para observar como se ha abordado hasta ahora, cuando se ha hecho, el tema de las comediantas, o farsantas o actrices del Siglo de Oro. La actriz, por lo que sabemos, por lo que leemos, es un centro o cuerpo donde convergen miradas sociales. Miradas, hay que decirlo, sobre todo masculinas que o leen desde el prejuicio o interpretan desde su perspectiva. Y mi experiencia, no se si arqueológica o meramente intuitiva, es que se trata, siempre, de la imposición de un único modelo cultural, antropológico y de investigación. Ello nos ha conducido a un fuerte desarme teórico que se ha visto sujeto o a un método positivista y contenidista (reunión apretada de documentos eruditos que siempre expresan el repertorio teológico de la condena), o a una degradación reiterativa del modelo sociológico o, lo que es más evidente, a un modelo altamente trivializador basado en el anecdotario. Desde ese punto de vista hay que comenzar diciendo que la actriz en el Siglo de Oro español no *es*, sino que *sucede*. Algo que, claro está, puede afirmarse asimismo del actor, en general, pero que, en el caso que nos ocupa, acentúa fuertemente la perplejidad de cómo hemos ido construyendo la historia del teatro. Porque no es una cuestión, únicamente, de falta de *documentos*, sino de como se han leído esos documentos. Los materiales con que se ha construido la historia de las actrices derivan de textos documentales de este tenor, como el que cito, sin buscar a fondo, en los *Avisos* de Jerónimo de Barrionuevo:

Mariana Romero ha malparido. Anda en la compañía de Prado, y a su hermana Luisa por unos celillos le han dado una pisa de coces y tundido la badana en la compañía de Rosa, sin valerle el que ella lo sea.²

Incluso cuando Emilio Cotarelo y Mori se dispone a trazar el modelo (el único modelo existente por cierto) de las biografías de las grandes actrices del XVIII, como María

¹ Bérard, Claude, *La cité des images*, 1984, pág. 179.

² Avisos del 8 de mayo de 1658, en Barrionuevo, Jerónimo de, *Avisos*, BAE, tomo CCXXII, II, pág. 181b.

Ladvenant escribe algo tan obvio como que «sepultados en los archivos, y diseminados en multitud de obras del más diverso género, están los datos y noticias que la erudición moderna, a fuerza de constancia, va extrayendo y atesorando para tejer en su día la historia del arte de la escena»³. Pero el resultado de sus investigaciones, como las del ameno Narciso Díaz de Escobar es el estupidezante amarillismo de que la Grifona estuvo a punto de ser emparedada en Úbeda, y que un admirador suyo, Juan Serqueira de Lima, «habiendo ésta muerto la hizo retratar difunta y puso en su nicho la pintura con dos cortinas y de noche le enzendía dos luces y rezaba el rosario delante del retrato». También se nos recuerda que a María Quirante le dio un retorcimiento de tripas que hizo suspender el festejo de palacio o que Teresa Escudero, especialista en *terceras damas*, fue mujer del autor Antonio Arroyo, «el qual le daua tan mala vida que ella yntentó ahorcarse como con efecto lo puso por obra echándose un cordel al cuello y colgándose de un valezestre de una cama, y hauiendo entrado casualmente su marido la encontró ya casi sin sentido y sacando la daga cortó el cordel con que pudo reservar la vida». Eso sí, nos tranquiliza la célebre *Genaalogía* diciéndonos que luego mudó de vida y que, dedicándose a la virtud, pasó ejemplarmente el resto de ella.

Pero, insisto, no es cuestión del *documento*. Es, creo, una cuestión de método. Lo que se debe imponer es un, tal vez difícil pero no menos obligado, acercamiento a ese *documento*, al que hemos de interrogar en el sentido de qué hacia ser a una actriz *técnicamente* una actriz.

El *autor/dramaturgo* o *poeta*, el que ha pasado históricamente a ser el responsable del texto era consciente de su imposibilidad de intervenir físicamente en el subrayado de sus intenciones *textuales*. Su dominio se quedaba al borde del primer manuscrito (luego, con suerte, al borde la primera versión impresa autorizada). Lope, Calderón, Tirso, se convierten en sombras de su primer cuerpo de papel y saben que deben residenciarse en otro cuerpo. ¿Pudo ser más explícito Lope cuando confesó el temor de que su obra se

³ Cotarelo y Mori, Emilio, *Estudios sobre historia del arte escénico. María Ladvenant y Quirante, primera dama de los teatros de la corte*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1896, pág. 8.

echara a perder por «mal gracioso, galán gordo y dama fría?»⁴ Volvemos así a la vieja metáfora del actor (y de la actriz) que convierten el libro muerto que es el teatro en un libro vivo. En el representante (o representante) la intención se hace obra. En contra de la obstinación de los moralistas lo que se veía o se decía sobre las tablas del corral era, en realidad, lo *decible*, lo que se evacuaba por medio del cuerpo que era el que tenía que traducir lo que iba incluso más allá de la noción comprensiva-semiótica de la palabra. De modo que la actriz (para el caso que nos ocupa) es el cuerpo que construye y casi sustituye la sombra del autor, tensando y vertebrando lo *decible* a partir de un protocolo retórico de gestualidades y oralidades.

El método que nos conduce a este principio es exactamente el mismo que el aplicado por quienes, sin duda, nos han dejado el mejor tratado de semiótica teatral que del teatro barroco existe: los moralistas y teólogos de las célebres *Controversias*. El método es, sin duda, el de la *seducción*. Entendida, eso sí, como base histórica de reflexión acerca de los dos polos sobre los que Jean Braudillard⁵ observa la misma: el de la pura sugestión física y el de la estrategia. La mirada del moralista o del teólogo se centra en la primera («mirando a las comediantas adornadas y sabroseándose y complaciéndose los hombres en sus vistas, meneos, bayles y palabras afectadas», resume espléndidamente el franciscano Fr. Antonio de Arbiol en sus *Estragos de la lujuria* de 1726).⁶ Nuestra mirada, transhistórica, ha de realizarse en otra fenomenología, el de las estrategias retóricas que conforman determinados códigos y registros gestuales, los cuales inscriben en el cuerpo una determinada proyección plástica (maquillajes) y que organiza la persuasión por la palabra a través de la voz y de la declamación.

No es pues el prejuicio moral o el costumbrismo sociológico lo que aquí nos interesa. Aunque es inevitable, claro está, recordar la condena que respecto a las actrices,

⁴ «Carta a una persona desconocida», fechada el 4 de septiembre de 1633. Vid. *Cartas*, ed. de Nicolás Marín, Madrid, Castalia, 1985, («Clásicos Castalia», 143), pág. 292.

⁵ *De la séduction*, París, Edition Galilée, 1979, pág. 9.

⁶ Apud Cotarelo y Mori, Emilio, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1904, pág. 61b.

farsantas, comediantas o histrionisas ha habido desde que el mundo es un escenario. A fin de cuentas, junto a esta universal metáfora de la Europa moderna se aprestó de inmediato otra: el mundo entero es un escenario y el escenario todo un burdel.

Por esa preciosa novelización de la vida teatral que es *El viaje entretenido* de Agustín de Rojas, sabemos que, mientras Lope de Rueda va ajustando las bases de la profesionalización teatral, y el desarrollo de los primeros argumentos de comedias («en las cuales ya había dama, / y un padre que de ésta cela») este papel se ajustaba aún a niños o adolescentes, a la manera shakespereana:

Ya había saco de padre,
había barba y cabellera,
un vestido de mujer,
porque entonces no lo eran
sino niños...

Entre aquel pseudoamateurismo y la definitiva consolidación de las compañías de número, Rojas también nos documenta la presencia del elemento femenino o de la necesidad de él: en el *cambaleo*, cuando los cinco hombres que lo constituían «llevan a la mujer» (la única integrante del grupo) «a ratos a cuestras y otros en silla»; y en la *garnacha*, cuando entre cinco o seis hombres, la mujer ya ha adquirido el rango de «dama primera»; en la *bojiganga*, ya aparecen dos mujeres «entre seis o siete compañeros». De hecho en el mismo *Viaje entretenido*, y en el propio elenco de Nicolás Ríos, aparece una de las actrices pioneras de la escena española: Juana Vázquez, que estuvo en las compañías de Juan de Lima y de Villegas, en Sevilla antes de 1600.⁷ Ya en las comedias de Virués, Argensola y Morales «representaban hembras».⁸

Se ha dicho, probablemente con razón, que esta generación de actores-autores, superó la representación meramente *nominal* de los personajes femeninos de la comedia

⁷ Ed. de Jean Pierre Resson, Madrid, Castalia, 1972 («Clásicos Castalia», 44), págs. 343 y ss.

⁸ *Ibid.*, págs. 152.

italiana del Renacimiento donde, como en *La Lena* del Ariosto se habla de ellas, pero jamás salen a escena pues eran personajes ausentes. Claro es que, como ya hemos visto en Lope de Rueda o, más tarde, en el valenciano Timoneda, tampoco es seguro que los personajes femeninos fueran interpretados por mujeres, ya que se ha comprobado que éstas, que ya existen en cuanto a personajes, y los jóvenes adolescentes nunca coinciden en escena.⁹ Por demás está citar documentación fidedigna como la mencionada por Jordi Rubió Balaguer¹⁰ de 1542, en la que un actor, Andreu Solanell, cuenta que en una representación de Barcelona aparecen «un galant, y un moso, y un pastor, y una dama, y una mosa, y un soldat; lo galant feya mon germà Perot Solanell, y yo lo moso y lo soldat feya yo, la dama Feya Bertran del Tint, la mosa feya Toni Blanch».

Una cosa parece segura: el papel o la integración definitiva de la actriz en el teatro debe entenderse en el tránsito definitivo entre la práctica escénica que se realizaba ante un público cautivo o cerrado (me remito a la lúcida diferenciación de Alfredo Hermenegildo)¹¹, es decir, un teatro aún ritualizado que condiciona al espectador desde esa instancia de inserción social también ritualizada (cortesanos, estudiantes de colegio, feligreses catequizables) y un público abierto, no definido *a priori* más que por su condición imprevisible, un espectador que paga y que, por tanto, exige. En ese momento de despegue profesional (por relación contractual económica respecto al público) es donde seguramente se producirá la definitiva presencia, ya no ritual ni ocasional, sino plenamente profesionalizada, de la mujer. Todo ello sin menosprecio de los habilidosos esfuerzos de Lope de Rueda por hacer en sus pasos el papel de *negra* con la excelencia y propiedad que nos contaba Cervantes, que es de imaginar el talento del batihoja sevillano para trasmutar su cuerpo y su voz en la desenvuelta Olalla cuando, maquillado como cerote, decía con guasa aquello de

⁹ Cf. Diago Moncholí, Manuel, «La mujer en el teatro profesional del Renacimiento: entre la sumisión y la astucia (A propósito de *Las tres Comedias* de Joan Timoneda)», *Criticón*, 63, 1995, págs. 103-17.

¹⁰ «Sobre el primer teatre valencià», *La cultura catalana del Renaiximent a la Decadència*, Barcelona, Edicions 62, 1964, págs. 152-53, n. 14.

¹¹ *El teatro del siglo XVI*, Madrid, Júcar, 1994, págs. 17-18.

Siñor, preséntame la siñora, doñ'Aldonça, una prima mía, unas hojetas de lexías para rubiarme na cabeyos...¹²

Pero, por esa época, ya zascandilean por los caminos las compañías de la *commedia dell'arte* con sus *prime done innamorate*. Las actrices de este teatro determinaron posiblemente el definitivo impulso profesional en la mujer, colaborando, por una parte, en esa defensa práctica del oficio que Nicolò Barbieri realizará en *La Supplica* (1634) para encomiar los *comici virtuosi* frente a los burdos bufones, y también, claro está, las *corsarias* frente a las *piratas*. La *commedia dell'arte* dejará en España, para la mujer, la gramática de su primera disciplina: la tradición casi gremial o tribal, la transmisión oral de su oficio y hacer prevalecer con el tiempo no sólo las cualidades físicas en su hacer sino asimismo la función intelectual. Como afirma M^a Luz Uribe¹³ las actrices de la *commedia dell'arte* interpretaban tipos menos determinados que los actores, y su técnica había de descansar mucho más en sus recursos físicos, ya que no actuaban con máscara.

Por estos lares una cosa está clara: la presencia profesional de la mujer en las tablas produce claros dividendos (por eso establecíamos la diferencia entre las dos prácticas escénicas, ritual la una, pública y sujeta a contrato económico la otra). Según refiere Casiano Pellicer, en 1614, el contador del Hospital de los Desamparados se quejaba de que habían disminuido drásticamente los concurrentes a la comedia (y por ende los beneficios) «por no haber buenos autores de compañías ni baile de mujeres en ellas».¹⁴ Algunos años después, cuando la mítica Amarilis es contratada en la Olivera de Valencia, entre el 24 de septiembre de 1628 y el 1 de enero de 1629, el escribiente del tesorero del Hospital registra alborozado en el libro con letras descomunales: «A M A R I L I S», produciéndose con ello las mayores recaudaciones entre 1592 y 1630. El mismo escriba, por cierto, anotará despechado: «A 29 de dit [diciembre] no y agué Comedia porque no volgué representar

¹² «El Paso de Pollo y Olalla Negra», ed. *Pasos* de Josep Lluís Canet, Madrid, Castalia, («Clásicos Castalia», 196), 1992, pág. 210.

¹³ «Las influencias de la Comedia del Arte en España», *El teatre durant l'Etat Mitjana i el Renaiximent*, (ed. Ricard Salvat), Barcelona, Publicacions i edicions de la Universitat de Barcelona, 1986, págs. 13-20.

¹⁴ *Tratado histórico sobre el origen y progreso de la comedia y del histrionismo en España* (1804), ed. de José M^a Díez Borque, Barcelona, Labor, 1975, págs. 114-15.

Amarilis». Con haberle pagado, como se le pagó, la fabulosa cantidad de 990 libras, que le parecieron poco.¹⁵

Ahora bien, antes de llegar a su triunfo profesional ¿cuáles eran los condicionamientos de este estatus de independencia y, lo que es más importante, del aprendizaje y solvencia técnicos en una actriz? Diré de entrada que de lo leído se desprende que, como casi siempre, aquellos eran mucho más fuertes que para el actor.

En primer lugar, la férrea jerarquía de las compañías teatrales, se acentuaba en lo que a las actrices se refiere. En los contratos se especifican idénticos requerimientos y habilidades que a los actores («gran música, representante y bailarina», solemos leer en ellos) y, sin embargo, en su mayoría se ajustaban por un sueldo inferior. Por ejemplo, el contrato firmado por el autor Pedro de la Rosa y su compañía para representar en gira durante 1636 y 1637.¹⁶ Por este documento puede deducirse que la primera dama, Catalina de Nicolás, consorte del autor, veía su sueldo fusionado con el de su marido, que hacía segundos papeles. No cabe comparar con la excepción el sueldo concertado para los de *gracioso* por Cosme Pérez, *Juan Rana*, que se asegura nada menos que 10 reales de *ración* (como sueldo fijo de toda la temporada), 20 reales por cada *representación* pública o privada, 550 reales como gratificación especial por las funciones del Corpus y tres caballerías para los desplazamientos. Por el contrario, en función de su categoría o prestaciones, las comediantas solían percibir un sueldo mayor de *ración*; por ejemplo 8 reales contrata Isabel de Góngora para hacer segundas damas, cantar y bailar, frente a los 4 reales que percibiría el primer galán, Francisco de Velasco. En cambio éste, como primer galán, supera a todas las actrices en la percepción por cada representación (19 reales frente a los 12 de la Góngora) y en la gratificación del Corpus (440 reales cobra Velasco y 330 Isabel de Góngora). Las actrices, además, perciben un salario probablemente de acuerdo

¹⁵ Cotarelo y Mori, Emilio, «Actores famosos del siglo XVII: María de Córdoba, 'Amarilis', y su marido Andrés de la Vega», *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, X, Madrid, 1933, pág. 15.

¹⁶ Cf. Flecnia Koska, Jean-Louis, «Par monts et par vaux avec la troupe de Pedro de la Rosa (1636-1637)», en *Arts du spectacle et histoire des idées: recueil offert en hommage à Jean Jacquot* (ed. de Jean Michel Vaccaro), Tours, Centre d'Etudes de la Renaissance, 1984, págs. 151-61.

tanto con sus prestaciones prometeicas como por su renombre. Jusepa Román, tercera dama, destinada a cantar y bailar y probablemente a protagonizar las piezas cortas cobra más que la segunda dama (13 reales por representación y 440 reales por el Corpus). Pese a la proverbial coquetería femenina, las actrices cuentan con menos caballerías para viajar (dos monturas como mucho). Y alguna meritoria, como Ana Fajardo «que hará todo lo que haga falta» apenas cobra 4 reales de sueldo fijo quedando el resto de las remuneraciones a cargo de su marido.

La secuencia numérica de los repartos obedecía también a una secuencia jerárquica (de la *primera dama* a la *quinta*, llamada también *sobresaliente*) que se traduce documentalmente en un fuerte meritoriaje y, sin duda, en una sistemática inmersión en la tradición oral de la experiencia de los actores y en la didáctica de la observación. Por eso, ya en el Barroco se habla de la profesión del actor «como ciencia que se transmiten unos a otros». Y también, claro está, en unas diferencias o clichés establecidos. Sabemos así del papel apetecible de una *primera* o *segunda dama*, de la especialización de la *tercera* en papeles menos lucidos, destinada quizá a emparejarse con el gracioso; como la *cuarta*, en forma de *confidente* o *criada*.. La *sobresaliente* o *quinta* jamás pasaba de una segunda línea, aunque, como las *terceras* y *cuartas* pudiera alcanzar a ser la protagonista de los agradecidos papeles de entremeses y mojigangas. Ya en 1616 el valenciano Carlos Boyl advierte de la neta popularidad de esta esfera de la graciosidad poblada por las mujer:

El lacayo y la fregona,
el escudero y la dueña,
es lo que más en efeto
a la voz común se apega.¹⁷

Los documentos han señalado claramente esta categorización que limitaba el alcance de la carrera profesional de cualquier mujer. Por ejemplo, la de María de Cisneros, de la que anotamos el remoquete de que «no llegó nunca a ser primera dama», pero

¹⁷ «Carta a un licenciado que deseaba hacer comedias», en Sánchez Escribano, F. y Porqueras Mayo, A. (ed.) *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos, 1972, pág. 183.

interpretaba de perlas *quintas* y *segundas* en la compañía de Antonio Escamilla, especializándose (por lo que yo he podido comprobar) en papeles de característica en las piezas breves como muestra su Lázara de *La garapiña* de Calderón.¹⁸ Se trataba de actrices a las que ya faltaba la juventud o que fortalecían papeles poco frecuentes (la dueña o la madre). Debería revisarse, pues los ejemplos citados alientan a ello, el tópico, extendido entre los estudiosos del teatro hispano, de la nula consideración de los personajes femeninos maduros en la comedia barroca. John Dowling ha generalizado de manera superficial al afirmar que «as a general rule, the female characters of the Spanish *comedia* are young damas [...] actresses were not eager to play the parts of elderly women, and playwrights did not create such roles»,¹⁹ lamentando la pérdida de la tradición de personajes como la Celestina. Pero pensemos en la madre de *La discreta enamorada* o la Fabia de *El caballero de Olmedo*. Por no hablar de las formidables segundas damas, viudas, dueñas de los entremeses. A mi juicio no fue poca la inspiración que Moratín, en efecto, pudo encontrar en estos caracteres para crear personajes concebidos *ex profeso* para actrices de edad madura con el papel de Doña Irene en *El sí de las niñas*. que encomendó a la actriz María Ribera.

Pero por otra parte esta jerarquización estaba más que mediatizada por la estructura social (sagas genealógicas y vínculos matrimoniales) de las compañías. Los autores, claro está, situaban de *dama primera* a su mujer, constituyendo memorables parejas como las de Sebastián de Prado y Bernarda Ramírez, María de Córdoba y Andrés de la Vega o Manuel Vallejo y María Riquelme. Los autores tampoco descuidaban el debut de sus hijas. Antonio de Escamilla puso a su hija Manuela a que hiciera los «Juan Ranillas» a los siete años²⁰ y Morales, llamado por unos *el Bonico* y por otros *el Divino* promocionó cuanto pudo a su hija María, admirable intérprete de *La prudencia en la mujer* de Tirso de Molina.

¹⁸ De acuerdo con el mss. 15652 de la BNM, que usamos como texto base para nuestra edición, en *Entremeses, jácaras y mojigangas* de Pedro Calderón de la Barca, ed. de Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera, Madrid, Castalia, 1983, («Clásicos Castalia», 116), págs. 385 y ss.

¹⁹ Dowling, John, «Moratin's creation of the comic role for the Older Actress», *Theatre survey. The Journal of the American Society for Theatre Research*, vol. 24, nº 1-2, Mayo-Nov. 1983, pág. 55.

²⁰ *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España*, (ed. de N.D. Shergold y J.E. Varey), Londres, Tamesis Books, 1985 (II, 245), pág. 421.

La edad, en efecto, se mostraba un condicionante cruel en la carrera de una actriz. Hasta la bella Amarilis, aquella espléndida «Gran Sultana», estiró en demasía su deseo de hacer de dama joven, por lo que el malvado Juan de Tassis, Conde de Villamediana, le espetó un sarcástico romance que es todo un documento de los estragos que el tiempo podía causar en las actrices:

Atiende un poco, Amarilis,
 Mariquita o Mari-caza,
 milagrón raro del vulgo,
 de pies y narices largas;
 más confiada que linda,
 y necia de confiada;
 por presumida insufrible,
 y archidescortés por vana;
 y dame a entender tu modo,
 que mi discurso no alcanza,
 cómica siempre enfadosa,
 ¿quién te ha prestado las alas?
 Ya en el discurso del tiempo
 se miran y desengañan,
 desdichados de hermosura,
 los juanetes de tu cara;
 [...]
 Si te acogiste al teatro,
 tu satisfacción enfada,
 pues quieres que el sol tirite
 cuando hielas y él abrasa.
 [...]
 Al margen de una taberna,
 esto un cortesano canta,
 adonde estaba Amarilis,
 y no a la orilla del agua.²¹

²¹ *Poesía impresa completa*, ed. de Francisco Ruiz Casanova, Madrid, Cátedra, 1990, págs. 682-84.

Porque no era sólo la belleza sino la misma fuerza física y agilidad lo que condicionaba a una actriz para que su cuerpo, en efecto, tradujera las intenciones líricas o meramente espectaculares de un texto. Villamediana le pregunta de manera impertinente a Amarilis quién le ha puesto alas. Pero las tuvo y muchas agallas, al aparecer, para representar el papel de Hero arrojándose desde la torre en la tragedia de Mira de Amescua *Hero y Leandro*, en noviembre de 1629, como se ocupa de ponderar el gracioso Cosme en *La dama duende* (I, vv. 23-36):

tan bien escrita comedia;
y haberla representado
Amarilis tan de veras
que, volatín de carnal,
si otros son de la cuaresma,
sacó más de alguna vez
las manos en la cabeza.

Qué decir de la pobre Ana Muñoz, *la divina Anita*, a la que Andrés de Claramonte hizo salir montada a caballo por el patio, en ademán de reto y con actitudes de Amazona. Al respecto, el infame Sepúlveda escribe:

La mosquetería se alborotaba con la presencia en el patio de las hermosuras de bastidores y una vez que se asustó el corcel de la dama caballística, vino ésta a malparir de las resultas, dejando perdida para la posteridad la sucesión de Villegas, marido de la Ana Muñoz.²²

Eran muchos los condicionantes para un medio excepcional: el canon de su propio cuerpo, su gran instrumento profesional y pantalla donde reflejar o traicionar las intencionalidades ideológicas del autor. Sin embargo, la cultura de lo corporal entra en el siglo barroco como un objeto teológica y ontológicamente rechazado. Los humanistas rompieron la barrera de la alegoría cortés del cuerpo femenino elevándolo a sus posibilidades de gozo y liberación, tanto en su vertiente creativa como científica. Pero a esta etapa sucede un nuevo dominio en el que el cuerpo femenino -convertido en poderosa

²² Citado por Díaz de Escobar, Narciso, *Op. cit.*, pág. 734.

fuente activa de seducción- permanecerá expuesto a la ascética, a la jurisprudencia parcial, a la pedagogía irracional y misógina. Y, en primera instancia, a la objetualización concreta, catalogada en una lonja de imágenes heteróclitas por la poesía cultista, hipertrofia final de aquellas divinizaciones más o menos carnales que diseñara el petrarquismo. ¿Qué deseo esperaban impulsar Góngora y otros poetas áureos cuando cuarteaban el cuerpo de la mujer en el «blanco nácar y alabastro puro» de su cuello, el «soberbio techo de cimbrias de oro» de su cabeza o el «relámpago de risas carmesíes» de su boca? ¿Qué huella de autoanulación de lo corporal por la cultura no percibimos en aquel «soy sombra sin cuerpo que la cause» que pronuncia Marcela en el *Quijote* o en aquel autorretrato de Sor Juana Inés de la Cruz en el que se define como «engañoso colorido», «falso silogismo de colores», «cauteloso engaño del sentido», «vanos artificios del cuidado», y, como era de esperar, «cadáver, polvo, sombra, nada»? El mismo Calderón pormenoriza con la riqueza persuasiva del escenario la célebre pragmática del 12 de octubre de 1636 que casi castraba, la belleza de la mujer a través de las limitaciones de su vestido, su aderezo, su maquillaje (esto último será de capital importancia para el teatro, como luego veremos). Se trata del discurso del gracioso Pasquín en *Las armas de la hermosura* cuando enuncia un decreto del Senado de Roma en contra de las mujeres:

[...]
 y viendo cuán principal
 parte es (en fe del aseo)
 para ser imán del alma
 el artificio del cuerpo,
 pues la no hermosa con él
 disimula sus defectos,
 y la hermosa con aliño
 da a su perfección aumento;
 una ley ha publicado
 en que manda, lo primero,
 que no sean admitidas
 a los militares puestos
 ni políticos, negadas
 a cuanto es valor e ingenio:
 que ninguna mujer pueda

del hábito que hoy trae puesto
 mudar la forma, inventando
 por instantes usos nuevos;
 y que para renovarlos,
 haya de ser con precepto
 de que sean propias telas,
 sin géneros extranjeros,
 oropel del gusto, mucho
 brillante, y poco provecho
 y éstas sin oro y sin plata,
 ni usar tampoco de pelo
 que propio no sea, de afeites
 baños, perfumes ni ungüentos,
 y que, pues hidalgas son,
 no solo no nos den pechos,
 pero ni pechos ni espaldas:
 [...]

Las flacas, que a pura enagua
 sacaban para sus huesos
 cuanta carne ellas querían
 de en casa de los roperos,
 volvieron a ser buidas:
 las gordas, que atribuyeron
 a sobras de lo abrigado
 las faltas de lo cenceño,
 se volvieron a ser cubas;
 y, sin tinte en los cabellos
 las viejas a ser palomas,
 las morenas a ser cuervos.
 Ya todas la verdad dicen,
 ya son todas las que vemos,
 porque la gala..., afufón,
 el artificio, lo mismo,
 el arrebol, ni por lumbre,
 el solimán, ni por pienso,
 los islanes, abrenuncio;
 los sacristanes, arredro;

los alcanfores son chanza,
 las blandurillas son cuento,
 la clara de huevo, tate;
 el resplandor, quedo, quedo;
 el albayalde, *exi foras*;
 la neguilla, *vade retro*
 y en fin, para no cansarte,
 paso entre paso se fueron
 los escotados al rollo,
 y los jaques al infierno...²³

Evidentemente todas estas salvaguardas saltaban en añicos en las tablas del escenario, puesto que lo que de verdad hace o construye la profesionalidad de la actriz está y reside en el cuerpo. No señala otra cosa este texto (entre mil) del Padre Agustín Herrera en su *Apología de las comedias* de 1682:

En las comedias todos los públicos teatros, que son la materia de disputa, representan mugeres que suelen ser de pocos años, de no mal parecer, profanamente vestidas, exhaustivamente adornadas, con todos los esfuerzos del arte de agradar, haciendo ostentación del aire, del garbo, de la gala y de la voz, representando y cantando amoroso, halagüeños y afectuosos sentimientos; y en los bailes y sainetes pasándose a más licenciosos y aún desenvueltos desahogos. Son mugeres en quien el donaire es oficio, el encogimiento culpa, el desahogo primor, el agradar logro y la modestia inhabilidad.

La profesión, al paso que las infama, las facilita, porque el mismo empleo que las saca a la publicidad del teatro a hacer ostentación de todo lo atráctico, sin demasiada temeridad persuade no será honradísima en el resistir la que tiene con deshonor el oficio de agradar.²⁴

Tal fidelidad sensorial no es más que *obscenidad*, pero en su sentido plenamente etimológico, es decir, lo que evidencia lo oculto o lo *fuera de escena*, inscribiendo en el documento para la historia lo que en principio, irónicamente, se deseaba anular. Ni que decir tiene que es éste *fuera de la escena* (o este dejar pero no dejar ver) la primera de las

²³ *Obras completas*, ed. de Ángel Valbuena, Madrid, Aguilar, 1969, vol. II, págs. 951-952.

²⁴ *Discurso teológico y político sobre la Apología de las Comedias, que ha sacado a luz el Reverendísimo Padre Maestro Fray Manuel Guerra*, apud Cotarelo y Mori, Emilio, *Bibliografía sobre las controversias sobre la licitud moral del teatro en España*, citada, pág. 355a.

piezas de precisión para resaltar significados por encima de lo que se decía o contaba. Del excepcional «travelling» con que el *voyeur* Juan de Zabaleta nos regala en su vista a la comedia de *El día de fiesta por la tarde*, el plano más enfático se detiene, en esa supuesta anulación de paredes con que maneja su imaginaria cámara, en el vestuario femenino:

El, por aguardar entretenido, se va al vestuario. Halla en él a las mujeres desnudándose de caseras para vestirse de comediantas. Alguna está en tan interiores paños como si se fuera [a] acostar. Pónese enfrente de una a quien está calzando su criada porque no vino en silla. Esto no se puede hacer sin mucho desperdicio del recato. Siéntelo la pobre mujer, mas no se atreve a impedirlo, porque, como son todos votos en su aprobación, no quiere disgustar ninguno. Un silbo, aunque sea injusto, desacredita, porque para el daño ajeno todos creen que es mejor el juicio de el que acusa que el suyo. Prosigue la mujer en calzarse, manteniendo la paciencia de ser vista. La más desahogada en las tablas tiene algún encogimiento en el vestuario, porque aquí parecen los desahogos vicio y allá oficio. No aparta el hombre los ojos de ella.²⁵

Ojos, claro está, que permanecían encandilados cuando las más osadas extralimitaban el desplazamiento del borde del escotado o *degollado* mucho más abajo de la garganta o de la espalda que permitían los Reales Decretos o, por el contrario menguaban prodigiosamente las basquiñas que el Reglamento de 1646 ordenaba llegara «hasta los pies».²⁶

Acostumbrados a la «grandeur» (incluso también en la supuesta tolerancia moral) los franceses presumieron de estas licencias (mostrar los senos) e, incluso, del completo desnudo en algunas piezas de tema mitológico en los que la representación «in naturalibus»

²⁵ Edición de Cristobal Cuevas, Madrid, Castalia, 1983, («Clásicos Castalia», 130), pág. 309. La eficacia sensorial de las referencias al cuerpo femenino invaden buena parte de este capítulo, por lo demás delicioso, de Juan de Zabaleta; desde la viva acción del «apretador» empujando y frotando mujeres en las cazuela a la escena en que éstas deben pagar su entrada al cobrador y Zabaleta señala con maldad insuperable los recónditos lugares de su cuerpo donde rebuscan el dinero: «La una de nuestras mujeres desencaja de entre el faldón del jubón y el guardainfante un pañuelo [...] Mientras esto se hace, ha sacado la otra del seno un papelillo abochornado en que están los diez cuartos envueltos [...] llévanle por ella dos cuartos, y ella queda con el ochavo tan embarazada como un niño: no sabe dónde acomodarlo, y al fin se lo arroja en el pecho, diciendo que es para un pobre» (ed. cit., pág. 318).

²⁶ Véase el interesante documento sobre los *degollados* editado por Profeti, Maria Grazia, en «Nudità femmine e commedia: un intervento nella polemica sulla licità nel teatro», *Symbolae Pisanae. Studi in onore di Guido Mancini*, Pisa, s.a., págs. 485-95.

parecía evidente. Por ejemplo, en *Les Amants magnifiques*, la acotación anota: «habillés comme s'ils étoient presque nuds» respecto a los sacerdotes del sacrificio, y en una fiesta ofrecida a Luis XIV en 1661, la actriz Madeleine Bèjart aparecía desnuda asimismo bajo el aspecto de «una náyade saliendo de las aguas sobre una venera». No nos dejemos seducir por el atractivo de tal didascalía, pues se trataba, como ha observado Jean-Claude Bologne,²⁷ de las primeras muestras de un tipo de atuendo escénico, una especie de *maillot* de cuerpo entero que, imitando la carne natural, cubría totalmente el cuerpo de la actriz. De hecho, el grabado que muestra la desnudez de la Bèjart ofrece en su cuerpo las señales de una astucia clásica: lleva un collar y dos brazaletes precisamente para disimular el escote y los puños de tan púdica como sugerente prenda. Lo mismo parece emplearse en el teatro cortesano inglés diseñado por Iñigo Jones, en una clara imitación clasicista de la antigua estatuaria griega. Así se describía el vestuario de algunas actrices o actores.²⁸

Pero claro está que ciertas partes, aunque fuera en el magnífico espectáculo cortesano, quedaban vedadas. Nada de terrible había en realidad en acotaciones como las que usa Cervantes en *Los baños de Argel* («Sale un moro con una doncella, llamada Constanza, medio desnuda»). Donde «desnuda» se tomaba en su acepción de «muy mal vestido e indecente» en términos puramente materiales. Además, ya el *Diccionario de Autoridades* permite sugerir que el tipo de vestuario imitador de la estatuaria clásica se conocía en España, pues por «desnudo» también entiende «la disposición de los miembros del cuerpo» en una pintura o en una escultura «que se reconoce y se deja ver aun estando vestida la estatua o imagen». El valenciano Luis Crespí de Borja escribe en 1649 en su *Respuesta a una consulta sobre si son lícitas las comedias*:

¿Describir con aguda invención, de manera que se entienda, una mujer desnuda, cubierta sólo por un velo transparente, con artificioso modo, tan por menudo que se pinte lo más deshonesto,

²⁷ *Histoire de la pudeur*, Paris, Plural, 1986, pág. 233.

²⁸ Herdford, Charles H. y Simpson, Percy (eds.), *Ben Jonson*, Oxford, The Clarendon Press, 1925, págs. 229-232. Cit. en Nagler, A.M. *A Source book in Theatrical History*, New York, Dover Publications, 1959, pág. 145.

tampoco provoca?²⁹

Y sabemos que la muestra más fetichista de esta parcialidad ética de lo mostrable o representable sea, para el cuerpo femenino, la visión del pie desnudo. De modo que no ha de extrañarnos que ya en fecha tan tardía como 1753, entre las *Precauciones que se deben tomar para la representación de comedias* y debajo de cuya puntual observancia se permite que se ejecuten, leamos:

XIV. Que al extremo del tablado y por su frente se ponga en toda su tirantez un listón o tabla de la altura de una tercia para embarazar por este medio que se registren los pies de las cómicas al tiempo que representan.³⁰

Junto a estas partes no representables del edificio corporal, las actrices cimentaban su fama seguramente en torno al canon de belleza femenino establecido entre los siglos XVI y XVII, en el que, a la enfermiza escualidez medieval, sucedió una saludable morbidez de cuerpo, una gordura «saludable» que no debía impedir, sin embargo, la cintura graciosa, ese «buen talle» que se reclama obsesivamente en los textos áureos tanto para las actrices como para los actores. De por sí, o con ayuda de estrategias corporales que luego veremos no es imposible componer, de citas y descripciones aisladas que la «gala» y «garbo» de las más admiradas se aproximaba a las treinta perfecciones que Marpugo reclamaba en *El costume de le donne* (1536): tres cosas largas (pelo, manos y piernas); tres cortas: dientes, orejas y senos; tres anchas (frente, tórax y cadera); tres angostas (cintura, rodillas y «donde pone naturaleza todo lo dulce»); tres grandes («pero bien proporcionadas»): altura, brazos y muslos; tres finas (cejas, dedos, labios); tres redondas (cuello, brazos y ...); tres pequeñas (boca, mentón y pies); tres blancas (diente, garganta y manos); tres rojas (mejillas, labios y pezones); tres negras (cejas, ojos y «lo que vosotros ya sabéis».³¹

²⁹ Apud Cotarelo y Mori, E. *Bibliografía*, citada, pág. 195a.

³⁰ Editado por Dowling, John, en su ed. de *La comedia nueva* de Leandro Fernández de Moratín, Madrid, Castalia, 1970, pág. 255.

³¹ Cit. por Matthews Grieco, Sara, «El cuerpo, apariencia y sexualidad», *Historia de las mujeres. Vol III. Del Renacimiento a la época moderna* (ed. de Arlette Farge y N. Zemon Dalis), Madrid, Taurus, 1992, pág. 79.

Pero además de la parcialidad ética de la representación, del canon de lo mostrable el cuerpo ofrece a la actriz unas estrategias de aproximación o eficacia mediadora desde la intención del autor a la recepción del espectador. Sin intentar agotar las mismas, voy a referirme a cuatro sistemas o mediaciones estratégicas.

1. La producción de movimientos o *gestos* que son la primera manifestación de la indocilidad del cuerpo de la *farsanta* para no significar, para no dejar de subrayar su rebelión frente al silencio. Serán los teólogos quienes sistematicen la mejor antología del *gestus* de la seducción desde el cuerpo de la actriz. Sirva el texto del Padre Pedro de Fonseca:

Para tal oficio [los comediantes] no buscan sino a las [mujeres] de mejor parecer y más desenvueltas, y que tengan más modo y arte para atraer los hombres, así sus modos de hablar como con sus gestos y meneos, y después que les enseñan a perder todo encogimiento, respeto y vergüenza, las meten en los teatros tales cuales ya ellas entonces pueden estar tan enseñadas y amaestradas.³²

El Renacimiento había comenzado a construir una composición gestual diferenciada para el hombre y la mujer, en la que ésta se envolviera en una suavidad de movimientos sensible y seductora: Baltasar de Castiglione observa en *El Cortesano*:

Sostengo que una mujer no debería parecerse en absoluto a un hombre en su modo de andar, sus maneras, sus palabras, sus gestos y su porte. Y así como es muy adecuado que un hombre despliegue una cierta masculinidad robusta y lozana, así también es bueno que una mujer tenga cierta ternura suave y delicada, con aire de dulzura femenina en cada uno de sus movimientos.³³

Un *canon* estético y ético que se hace recetario incluso en los tratados de pintura, como cuando Francisco Pacheco, rememorando los preceptos de Carlo Van Mander insistía

³² Granja, Agustín de , «Un documento inédito contra la comedias en el siglo XVI: Los *Fundamentos* del P. Pedro de Fonseca», *Homenaje a Camoens. Estudios y ensayos hispanoportugueses*, Granada, Universidad, 1980, pág. 182.

³³ Castiglione, Baldassare, *El cortesano*, ed. de Mario Pozzi, Madrid, Cátedra, 1994, pág. 349.

en que «pies y piernas de la mujer, estando plantada, no se han de apartar, porque es contra la honestidad» y que «no se apliquen a la mujer las fuerzas en el movimiento y acción como al varón, porque sus movimientos son más flacos [...] Y generalmente, los movimientos de las mujeres han de ser honestos y recogidos, en cualquier plantado que tengan».³⁴ El moralista compone un canon gestual femenino que también es diferenciador, penalizador, abominable en su brutalidad de seducción, según su punto de vista, aunque tal vez sea más *realista*, en términos de eficacia dramática, que la composición ideal de Castiglione.

Es la mirada del censor la que inscribe el gesto en un contexto y, por lo tanto, la que lo convierte en código de percepción teatral y de comunicación de intenciones. Así se expresaba Fray Jerónimo de la Cruz en 1635:

... ver representar una comedianta con la lascivia que suelen las tales, poniendo todo su estudio en adornarse [...] hacer bien cómo le pide el paso, dar abrazos, dar las manos, llegarlas a la boca, y otras tales cosas que es asombro ver hacer en público acciones tan torpes³⁵

Las acciones o gestos aquí mencionados dan pie a constituir ese catálogo gestual tan necesario para recomponer, como hemos sugerido, la elaboración de un *vocabulario técnico* del actor, en este caso de la actriz. Las palabras que deslizan los admiradores o detractores de las actrices proporcionan un bagaje que es la enciclopedia kinésica en la que resuena el universo moral (o de poder, o de coacción o simplemente de capacidad de percepción plástica) desde donde se han pronunciado o escrito. Se trata, en efecto, de palabras como *aire, garbo, gala, primor, aliños*; o expresiones *afectando el melindre, travesura de ojos, palabra blanda*.. Maneras de describir ponderativamente como aquellas alusiones a diversas actrices que realiza Sebastián de Villaviciosa en el entremés de *La vida holgona* de 1635, por boca de un personaje que jura:

³⁴ *El Arte de la Pintura*, ed. de. Bonaventura Bassegoda y Hugas, Madrid, Cátedra, 1990, págs. 408-409.

³⁵ *Defensas de los estatutos y noblezas españolas*, Zaragoza, 1635, apud Cotarelo y Mori, Emilio, *Op. cit.*, pág. 203b.

por la capona superior de Antonia,
 por las endechas de María Candado,
 juntamente la niñez de entrambas.
 Por las airosas olas de Amarilis;
 por el reposo de Josefa Vaca;
 por el brío español de la Falcona;
 por la amable dulzura de Manuela;
 por la celeste voz de Isabel Ana.

Algunos de estos términos son transparentes: *capona* hace referencia al célebre y bullicioso baile también llamado *mariona*; las *endechas* remiten probablemente al elocuente modo de recitación de la Candado en temas trágicos o fúnebres (*endecha* se define como ese tipo de composición poética entre sentimental y fúnebre y *endechadera* era la mujer que lloraba y glosaba a los difuntos, a veces de alto linaje); *reposo* y *brío* sostienen una referencia kinésica clara por la buscada oposición; mientras que *amable dulzura* y *celeste voz* se corresponde sin duda con ese código renacentista y cortesano desde el que un indudable admirador contempla a las farsantas. Y ¿qué hay de las *airosas olas* de Amarilis? El bueno de Cotarelo, en su trabajo sobre la actriz,³⁶ se muestra convencido de que el poeta se refiere al modo especial de pronunciar la actriz la exclamación ¡*Hola!* , muy frecuente en las comedias de la época. Es evidente, sin embargo, que hay una más que latente gestualidad denotadora de los movimientos «impetuosos y violentos» que determina el *Diccionario de Autoridades*.

2. Como segunda estrategia asumiremos el *maquillaje* y los *afeites* que las actrices usaban y cuya condena moral es explícita y anterior a la lógica aplicación teatral. Desde la invención de la imprenta se difunden por toda Europa recetarios acerca de esta técnica, se supone que para imponer, también desde la óptica masculina, un estereotipo de belleza femenina. Como ha escrito Sara Matthews³⁷ estos recetarios reunían información médica, recetas de cocina, magia natural, cuadros astrológicos y observaciones de otras artes como

³⁶ *Op. y loc. cit.*, pág. 23.

³⁷ *Op. y loc. cit.*, pág. 80.

(y esto es capital para nuestro interés) la *fisiognomía*.. De nuevo resulta determinante la extraordinaria capacidad eidética del moralista que, censurando, evidencia y anota. Lo hace Juan Ferrer (seudónimo de Fructuoso Bisbe y Vidal) en su *Tratado de las comedias* (Barcelona, 1618):

A buen seguro que estas [las actrices] no tienen necesidad de ensuciarse el rostro, como lo hacían los representantes antiguos, por no ser conocidos y conservar la vergüenza natural; porque como la hayan ya perdido del todo, no puede obrar en sujeto donde no está. No digo que éstas no se ensucian el rostro, que antes bien, se lo ensucian y mucho; lo que digo es que no lo ensucian como los antiguos con alpechín de aceite, sino con albayalde, solimán y otras cosas, y no para que no las conozcan, sino para ser más conocidas, y no para conservar la vergüenza, sino para perderla más, si más la pueden perder.³⁸

Un teólogo, en 1673, acusaba a la fémmina a quien Dios hizo morena porque «peca venialmente en cubrirse de albayalde para que la tengan por blanca; y la que es blanca peca venialmente en arrebolarse para parecer rubia».³⁹ El *albayalde*, en efecto, era la sustancia de plomo, disuelta en vinagre, cuya evaporación producía el polvo, a manera de cal, blanquísimo y que contribuirá a la imposición de la tez blanca o pálida como modelo de belleza femenina (contribuyendo a la virginal apariencia de las blondas, obligatoriamente rubias, del cabello). La actriz lo sabe desde antiguo. Y es sintomático que Solana, uno de los protagonistas de *El viaje entretenido* al recordar como la mujer de Ríos les acompañaba en su bohemia teatral como farsanta caminaba «con las faldas muy cortas, un zapato de dos suelas, una barbita entrecana y otras veces con mascarilla, por guardar la tez de su cara». Por eso las comediantas usaban del *albayalde* estableciendo su asiento en el rostro, cuello y pechos, alternando con el *solimán* (azogue sublimado, es decir polvo argenteado) con la misma función y contrastándolos en labios, mejillas e, incluso, en las cercanías de los pezones con toques rojos del *color* o *muda* que proporcionaba el arrebol rosado deseable. El más apreciado era el *color de Granada*, que se vendía extendido en hojas de papel y se conservaba líquido en salserilla. Calderón en su entremés *La casa holgona* desarrolla

³⁸ Apud Cotarelo y Mori, Emilio, *Bibliografía*, citada, pág. 251b.

³⁹ Cit. por Profeti, Maria Grazia, «Nudité...», citada, pág. 486-87.

magistralmente, por medio del diálogo entre la actriz (que hace de «ojitapada prostituta») y un estudiante, todo un tratado de estos maquillajes y sus recetarios: albayalde, color de Granada, solimán, miel, aciete, pasas, rasuras, cerilla, cardenillo, limas frescas, cabezas de caernero, vino tinto, calabazas, borrajas, huevos frescos...⁴⁰

He citado la relación de estas recetas magistrales de afeites con la ciencia *fisiognómica*. Claro está, puesto que ya un pintor como Francisco Pacheco afirmaba que «los colores demuestran las pasiones y afectos del ánimo con mayor viveza» y Vicente Carducho, notifica que «los accidentes mudan y alteran aquel mismo color, según la pasión, y moción interior, o movimiento exterior, encendiéndose, ó perdiendo el color, ya blanquecino, y ya verdinegro, según la calidad de la causa, y del humor, inquietado por ella».⁴¹ Tales testimonios autorizan a pensar que quizá sea el maquillaje y no sólo la prodigiosa capacidad interior de aquella espléndida María de Riquelme lo que lograba hacer efectiva la maestría con que, según Caramuel en su *Primus Calamus*, interpretaba ciertas escenas:

quando representaba, mudaba con admiración de todos el color del rostro; porque si el poeta narraba sucesos prósperos y felices, los oía con semblante todo sonroseado; y si algún caso infausto y desdichado, luego se ponía pálida; y en este cambiar de afectos era tan única que era inimitable.

Quizá. Pero además de estar ante lo que ahora algunos críticos denominan *cromema* para codiciar en una perfecta semiología corporal el dato del maquillaje,⁴² conviene observar el grado de convención establecido. Más que una referencia realista estaremos quizá ante el dato *canónico* de un gesto de la belleza femenina, de su expresividad gestual fundamentada esta vez en el maquillaje: ese fuerte componente sígnico de la combinación blanco/rojo en géneros altamente estereotipados como la poesía o la novela corta amorosa:

⁴⁰ *Entremeses, jácaras y mojigangas*, ed. cit., págs. 103-104.

⁴¹ *Diálogos de la Pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias* (ed. de Francisco Calvo Serraller), Madrid, Turner, 1979, pág. 160.

⁴² Véase Cantalapiedra, Fernando, *Semiótica teatral del Siglo de Oro*, Kassel, Reichenberger, 1995, pág. 221.

Pero heló el temor en el pecho la cólera y en la garganta la voz y solamente dejó que se mostrasen airados los ojos, mientras volvían en su rostro los claveles que habían partido por la posta a dar aviso al corazón del peligro que corrían los desamparados jazmines.⁴³

La convención, la vinculante relación entre maquillaje se persona aquí con mayor concreción.

3. Menos noticias podemos conjeturar de una tercera estrategia: la del tocado y forma de componer el cabello. Que también existía precaución al respecto lo demuestra el hecho de la frecuencia con que en las diversas *Ordenanzas* sobre teatro se reclamaba a las actrices que «en las cabezas no sacasen nuevo usos ó modas, sino la compostura del pelo que se usase». Lo que sí es remarcable es la frecuencia con que las acotaciones proporcionaban el detalle del cabello de la actriz en una espléndida voluptuosidad que encierra, a la par que expresión de desenvoltura y belleza, una precaución moral. Se trata de cuando la actriz sale *en cabello*, es decir, sin manto extendido. Sabido es que *moza en cabello* equivalía a ser virgen. De este modo si la acotación de Lope en *Fuenteovejuna* «Sale Laurencia desmelenada» es bien expresiva del coraje y la violencia retórica y gestual que debe acompañar a la actriz en su inmediato parlamento, la preciosista didascalia de Vélez de Guevara en *La serrana de la Vera* (dedicada a la temperamental Jusepa Vaca) no deja lugar a dudas de que el cabello formaba parte ritual del manejo corporal de la actriz:

Detrás, a caballo, Gila, la serrana de la Vera, vestida a lo serrano de mujer, con sayuelo y muchas patenas, el cabello tendido y una montera con plumas, un cuchillo de monte al lado, botín argenteado y puesta una escopeta debajo del caparazón del cabello.

Es obvio que, para este apartado, el estudio de las diferentes ordenanzas para limitar el lujo en el vestuario, tan ligadas a los períodos de ascética renuncia a las comedias, muestran como las tablas del corral o el escenario cortesano eran espacios de compensación visual alternativa. También está por explotar, desde el punto de vista del análisis documental, y a falta de la habitual información iconográfica sobre las representaciones

⁴³ Camerino, José, *La soberbia castigada en Novelas Amorasas*, Madrid, Tomas Iunti, 1624, fol. 132.

teatrales del Siglo de Oro español, la pintura de la época y trabajos como el Carmen Bernis⁴⁴ sobre la moda a través de los retratos de Corte se hacen harto necesarios. Leemos en *Las harpías de Madrid* de Castillo Solórzano:

...advirtiendo doña Luisa a su galán que le hiciese un vestido para representar, que con el que había salido era de persona más abultada y salía con él con disgusto; con él le mandó buscar joyas de botones, cintillo, cadenas y sortijas, y otro vestido de dama para salir antes que mudase de hombre [...] Llevó el amante genovés a su dama un vestido de mujer de tabí azul y plata, muy guarnecido de pasamanos y alamares que había mandado hacer para ella, y otro de raso negro bordado de oro de canutillo para vestirse de hombre [...] junto con esto la llevó ricas joyas de botones, cintillo, cadena y rosa del sombrero, todo de diamantes.⁴⁵

4. Pero si las estrategias hasta ahora señaladas enmarcan el trabajo desde la evidencia y explicitación del cuerpo femenino, la última a la que voy a referirme, por el contrario, conduce a cierto morbosos ocultamiento o *ambigüedad*. Me refiero al momento en el que la actriz, siempre, claro está, por exigencias del guión, sale a escena vestida de hombre.

Se trataba, por un lado, de reproducir un cierto guiño de arqueología teatral puesto que en España, aunque nunca como en el teatro isabelino, perduró durante algún tiempo el que los papeles femeninos fueran interpretados por jóvenes efebos. En la *gangarilla* mencionada por Agustín de Rojas era un muchacho quien hacía de *dama*; en la *garnacha*, un muchacho seguía haciendo de *segunda dama*; y en la *farándula* vuelven a mencionarse tres muchachos sin mujer alguna. Es noticia sabida que el Padre Mariana en *De Spectaculis*, ya admite que en el siglo XVI «se iba introduciendo que representasen mujeres en lugar de muchachos; aunque esto de representar muchachos vestidos de mujer, de buen parecer y acicalados, lo tenían algunos por de mayor inconveniente». El sensato Nicolò Barbieri en *La Supplica: discorso familiare a quelli che trattano de' comici*, hace una chispeante

⁴⁴ Bernis, Carmen, «La moda en la España de Felipe II a través del retrato de Corte», *Catálogo de la Exposición Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*, Madrid, Museo del Prado, 1990, págs. 65-111.

⁴⁵ Ed. de Pablo Jauralde Pou, Madrid, Castalia, 1985 («Clásicos Castalia», 139) págs. 127-8.

reflexión que muestra como, todavía en 1634, el prejuicio persistía y aún han de medirse casi con la misma vara las razones técnicas de conveniencia teatral y la ñoñería moral:

Algunos quisieran que las comedias se representaran sin introducir a mujeres en escena, y dicen que así ciertos gestos lascivos podrían evitarse y que ciertos equívocos escandalosos se restituirían a la honestidad, pero que sin eliminar a las mujeres la ocasión no se evita ya que la sensualidad corre pareja a lo propio de su natural condición, de donde el pecado es inevitable, pero que, si en vez de mujeres representaran muchachos se evitaría el peligro y, como consecuencia, el escándalo.

Estos tienen su opinión y yo la mía. No recomendaría nunca representar habitualmente a los muchachos como mujeres, dado que he visto en ciertas Academias este embrollo. Éstos no saben vestir tales trajes por sí mismos y deben dejarse vestir por sus mujeres o quizás por criadas casquivanas, que a veces se complacen bromeando con dichos muchachos y quien no posee los sentidos mortificados por los años o contenidos por su templanza puede, como mínimo, caer en la vanidad; y además, una vez vestidos, van por la ciudad de esta guisa y aquel traje diferente hace que la compañía no ceje en sus chistosos comentarios; llegan en ocasiones a escena despeinados y es necesario que sus amigos o sus preceptores tengan que volver a arizar sus cabellos, ordenar los escotes, recomponer sus adornos y volver a mirarlos para asegurarse que su apariencia es la apropiada, y, por otra parte se hace necesario que, alabándolos, los estimulen y animen a quedar bien; cosas que en verdad (creo yo) estragan la paciencia de quienes han de ocuparse de este menester. Sin embargo las mujeres son más naturales, y saben vestirse por sí mismas y como son mujeres de bien no solamente no producen escándalo sino que, al contrario, hasta pueden dar buen ejemplo; porque las bellas son, con frecuencia, alabadas y solicitadas hasta por personajes de alta alcurnia y persuadidas con regalos; y quien resiste este tipo de asaltos bien puede ser honrada entre las honradas; y hasta puede que ayude a su resistencia el que sus oídos estén acostumbrados a los falsos ruegos del arte teatral, de modo que los verdaderos, si no van mucho más allá, no les impresionan, es decir, que el uso hace el hábito como sucede con las quejas de las personas atormentadas que no despiertan la piedad al oído de los jueces.

Evitar los peligros siempre es bueno, pero no querer cabalgar porque muchos se han caído del caballo, o negarse a caminar por las calles porque muchos, resbalando, han sufrido percances en los pies o golpes en otros miembros es excesivo melindre. El rehuir la escena por miedo a que las mujeres nos descompongan la castidad (a mi entender) es severidad exagerada. Es difícil rehuir a las mujeres si no se rechaza a la ciudadanía porque las mujeres son la mitad

del mundo.⁴⁶

Las actrices, en una operación transgresiva al contrario, usarán del travestismo masculino para evidenciar la silueta de su cuerpo, desprendida para la ocasión de los flotantes ropajes de basquiñas y guardainfantes. Esta vez, pues, no cuenta la desnudez, como advierte Fray Alvaro de Mendoza, pues ahora la cuestión es que «ambas piernas, si tapadas, estaban hechas dos, como la naturaleza pida». La ordenanza del 1 de enero de 1653 vuelve decididamente a la carga:

Quando permití que volviesen las comedias (que se avían suspendido por los desórdenes y relaxación de trajes y representaciones que se avían experimentado) fue con orden precisa que [...] ninguna mujer pueda salir al teatro en hábito de hombre, y que si huviese de ser preciso para la representación, que si hagan estos papeles sea con traje tan ajustado y modesto, que de ninguna manera se les descubran las piernas ni los pies, sino que esto esté siempre cubierto con los vestidos o trajes que ordinariamente usan, o con algunas sotanas, de manera que sólo se diferencie el traje de la cintura para arriba.

Pero poco se alargó el sayo la actriz Micaela Fernández, especialista en *terceras* y *cuartas damas*, que, sin embargo, fue celebrada como «ambidextra», es tan excelente en hacer damas como galanes⁴⁷ o, sobre todo, la soberbia Bárbara Coronel (ca. 1632-1691), sobrina del celeberrimo Juan Rana, a quien se llamó «muger casi hombre y la amazona de las farsantas de su tiempo».⁴⁸

La excitante ambigüedad del traje de hombre requería extraer de las capacidades de la actriz una serie de modulaciones interpretativas puestas al servicio de esa sombra de intencional *desideratum* del autor. Quizá el ejemplo más espléndido que podemos mencionar sea el delicioso *Don Gil de las Calzas Verdes* de Tirso de Molina que se implicó en la creación de un personaje manifestado en un delirio de contradanza de acciones e

⁴⁶ En el capítulo LIII de *La Supplica*, «Esser più naturale che le femine reppresentano figliole da marito che travestire giovanetti da femina», ed. de Fernando Taviani, Milano, Edizioni Il Polifilo, 1971, pág. 121-22. La traducción es mía.

⁴⁷ *Genealogía*, citada, II, 463 (pág. 471).

⁴⁸ *Ibid*, II, 246 (pág. 422)

imposturas de voz, en una feminidad contenida y sujeta que habría de estallar en la visión de la silueta de la actriz.⁴⁹ El gracioso Caramanchel será el encargado de, por medio de acotaciones interiorizadas, indicar el trabajo de falsete de una actriz interpretando a una mujer que finge ser hombre sin dejar de traslucir el engaño. El criado establece todo el tiempo marcas textuales que remiten a un exacto cuaderno de dirección para la farsanta: «capón», «hermafrodita», «chilindrón capadillo» o, con más contundencia, «galán sin visa» (saeta, *pene*), «hembrimucho». Y en cuanto a la voz: «hablar a lo caponil» o «tiple moscatel». Tan difícil papel le cupo en suerte a una actriz de dejó ampliamente insatisfecho al mercedario quien habría de quejarse, en sus *Cigarrales de Toledo*, del desaguizado de la puesta en escena:

La segunda causa, prosiguió don Melchor, 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 persuade y enamore la más melindrosa dama de la Corte, salga a hacer esta figura una del infierno, con más carnes que un 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, que don Gilito de Perlas! ¡Es un brinco, un dix, un juguete de amor!».⁵⁰

Víctima de semejantes dicerios por parte del dolido Fray Gabriel era Jerónima de Burgos para la que Lope, en 1613, había escrito el agradecido papel de Nise en *La dama boba*. En su momento, el propio Lope revelará indicios de su tormentosa relación con la que llama sin recato *Gerarda*, y a quien recuerda el hábito de monja que «que no es ejemplo de la fortuna, sino de la comedia, y la ceniza que ahora trae, del oro quemado de sus vestidos; pensando estoy lo que parecería aquella nariz sobre picote y aquella panza con

⁴⁹ En un interesante trabajo («Lady Mary Wroth describes a ‘boy actress’», *Medieval&Renaissance Drama in England. An Annual Gathering of Research, Criticism and Reviews*, vol. 4, 1989, págs. 187-194) Michel Saphiro estudia el testimonio de como una aristócrata inglesa se siente seducida por la actuación de un efebo. Ello le lleva a la reflexión [...] de que el espectador entendido en teatro apreciaba con suma sensibilidad los matices y flexiones de la actuación, de la *técnica de actuación*, precisamente por tener plena conciencia del género de quien interpretaba el personaje. Dicho de otro modo: se trataba de admirar, más allá de la efectividad realista o verosímil del vestuario, maquillaje o disfraz, la *interpretación por la interpretación*.

⁵⁰ *Cigarrales de Toledo*, Cigarral IV. Vid. ed. de Luis Vázquez Fernández, Madrid, Castalia, 1996, («Clásicos Castalia», 216) págs. 451-52.

escapulario».⁵¹

La prometeica capacidad de improvisación de la actrices se hace creíble a través de algunos testimonios textuales. Me limitaré a citar unoriquísimo en indicios: el que se ofrece en una de las loas incluidas en *El viaje entretenido* de Agustín de Rojas. La actriz, María, hace acopio de todo su saber para interpretar sola todos los personajes de la *loa* dialogada, incorporando a tipos ya resueltamente prototípicos del teatro áureo. El texto no tiene desperdicio:

MARÍA	Sepa que yo puedo hacer, mientras de aquesta edad gozo, el ángel, el niño, el mozo, el galán y la mujer, y el viejo, que para hacerlo y otras figuras que haré, una barba me pondré, y ansi habré de parecerlo. El pobre, el rico, el ladrón, el príncipe, la señora... [...] Va de ángel.
ROJAS.	De ángel va. <i>(Representa de ángel.)</i>
MARÍA.	Sansón, ah, Sansón! Esfuerza. que Dios te vuelve tu fuerza. [...]
MARÍA.	Va de dama. [...] <i>(Representa de dama.)</i> ¡Hola, Hernández, hola!, oís: corred volando a don Luis que se llegue luego aquí.
ROJAS.	Bueno está; va de galán.

⁵¹ *Cartas*, ed. cit., págs. 267-8.

- MARÍA. ¿De galán? Ansi lo haré.
- ROJAS. ¿Qué haces?
- MARÍA. Desnúdome.
- ROJAS. ¿Hay más gracioso además?
(*Quitase la saya y queda de hombre.*)
- MARÍA. Oiga, amigo; no se asombre,
que el galán tengo de hacer:
cuando dama, de mujer,
y cuando galán, de hombre.
- ROJAS. Va de figura.
- MARÍA. Señora,
(*Representa de galán.*)
a vuestra gran discreción
humilla su corazón
este esclavo que os adora.
Tened de mi mal memoria,
muévaos amor mi desgracia,
y no pierda vuestra gracia,
pues no alcanzo vuestra gloria.
- ROJAS. Bueno está; va de un ladrón
o de un rufián arrogante.
- MARÍA. Ya va de un hombre matante;
señor Rojas, atención.
(*Representa de rufián.*)
Amaine, seor Garrancho,
no se entruche con la iza,
que es muy godeña marquisa,
la guimara de Polancho.
Que le cortaré las nares
si más con ella se entreve,
y le quitare una greba
con sus calcorros y alares.
[...]
- MARÍA. Óigame, por vida mía,
¿qué falta más?
- ROJAS. Falta el viejo.
-

MARÍA. Déme una barba.
[...]

MARÍA. (*Pónese la barba y representa de viejo.*)
Hija enemiga de honra,
de aquestos caducos días,
muévante ya mis porfías,
pues no te ablanda mi honra.
(*De dama.*)
Señor padre, no me afrente
con tan extraño rigor,
que siento más su dolor
que no él mis desdichas siente.
(*De galán.*)
Vuesa merced no me culpe,
que si a su hija he servido,
es para ser su marido,
y esto sólo me disculpe.
[...]⁵²

Otra cosa es la especialización dramática, la capacidad de registros o metices de acuerdo con el género que se interpretaba. La prometeica versatilidad de esta Amarilis, María de Córdoba, «La Gran Sultana», no obstaba para que en ella se apreciaran las cualidades más aptas para un registro dramático preferente: la tragedia. Para ello le ayudaban «su natural majestad y entonación elevada», lo que ratifica una gestualidad también codificada por géneros o tonos de actuación. Actrices hubo que lograron asimilar casi una máscara o personaje a partir de su identificación con el mismo como, al parecer, la autora Ángela Rogel, apodada «la Dido» por la belleza de su interpretación, durante un verano, de la tragedia *Dido y Eneas* de Guillén de Castro.⁵³ Me referiré, para ilustrar esta cuestión a géneros fuertemente diferenciados como eran la comedia y la tragedia de honra.

La comedia era, desde luego, el género de la distensión y de la naturalidad. Es un

⁵² *El viaje entretenido*, ed. cit., págs. 198-200.

⁵³ *Genealogía*, citada, (II, 589), pág. 499.

género que puede, no obstante, extremar las exigencias de la actriz. Exigencias de imaginación y memoria fue lo que forzó Luis Vélez de Guevara en su obra *El amor en vizcaíno, los celos en francés y torneos de Navarra*, con la actriz que tuviera que dar vida a Dominga, quien, además del clásico lucimiento de galas y disfraz de hombre, tenía que arrostrar con aprender los endiablados versos en el extravagante vizcaíno del barroco y, lo que es más, darse a entender con una gestualidad que constantemente descodificara la jerga. Así, cuando Dominga recita un soneto en el que se expresan los sentimientos contradictorios del amor que la ocupa:

Amor, que le traes mundo arredopelas,
y a Vizcayas le pones de rodillas,
de basiliscas le hazes las cosquillas,
pues dentro corazón escarapelas;
penas le passas de dolor de muelas,
y aunque mas le resistes manganillas,
tal a la anima le armas çancadillas
que en una le has metido callejuelas.
Engañifosas tiénesle parolas,
ciego le huelas, niño le regalas,
ayre le enciendes, nieve le arrebolas.⁵⁴

Lo interesante, para dar la relevancia precisa a estos datos, es observar históricamente que, también para el espacio teatral, la mujer hubo de conquistar la palabra. Según Enrich Nicholson, desde la antigüedad, un signo distintivo de brujería, por la que a más de una mujer se la quemó en público, fue su verbosidad o elocuencia; la locuacidad era también vituperio de prostitutas. En la Europa medieval y del siglo XVI los ejemplos registrados de las actuaciones de mujeres en el teatro se limitan casi exclusivamente a citarlas como bailarinas, acróbatas, figuras alegóricas silenciosas y, como máximo, cantantes. En la España de los Austrias,⁵⁵ como en la Inglaterra de los Estuardo, las damas

⁵⁴ Vid. ed. de Maria Grazia Profeti, Verona, 1977, pág. 105.

⁵⁵ Se abre aquí, por cierto, un género de representación con protagonismo femenino hasta ahora bien poco estudiado: las fiestas galantes o máscaras de la Corte que convertían a la mujer, en este caso las primeras damas de la Corte, en objeto central de las miradas aunque no en protagonistas/actrices con voz propia -que no fuera la dedicada a cánticos banales. Citaré una recordada por Pablo Jauralde en su trabajo «La actriz

reales y aristocráticas solían actuar en mascaradas y exhibiciones de la Corte, pero nunca superaban la barrera del diálogo. Bajo esta presión por responder u oponerse a la oposición a los estereotipos del silencio o del lenguaje excesivo, las mujeres lucharon durante siglos para establecerse como auténticas actrices.

Desde este punto de vista habría que considerar, en consecuencia, los largos, a veces soberbios, parlamentos de las actrices del Siglo de Oro, sobre todo por lo que hace a la tragedia, como una verdadera conquista de su profesionalidad y de su aprecio por parte de los autores. Es en este género donde encuentro el segundo ejemplo de exploración de cómo los significados dramáticos podían traducirse en una eficaz carnalidad en el espacio corporal de las comediantas. Porque, en ocasiones, el recitado incluye todo un mapa de locuciones performativas, de escritura en la que se inscriben los gestos que acompañan a la noción de abstracto sentimiento. Ya en otras ocasiones he citado los espléndidos octosílabos de la ultrajada Isabel en *El alcalde de Zalamea*:

¡Qué ruegos, qué sentimientos,
ya de humilde, ya de altiva,
no le dije! Pero en vano,
pues (calle aquí la voz mía)
soberbio (enmudezca el llanto),
atrevido (el pecho gima),
descortés (lloren los ojos),
fiero (ensordezca la envidia),
tirano (falte el aliento),
osado (luto me vista)...
Y si lo que la voz yerra,
tal vez el acción explica,
de vergüenza cubro el rostro,

en el teatro de Tirso de Molina», *Images de la femme en Espagne aux XVIe et XVIIe siècles: des traditions aux renouvellements ...*, citada, págs. 240-42: La máscara que conocemos a través de la relación poética escrita por Gabriel Bocángel y que se celebró en el Salón Dorado de palacio el 21 de diciembre de 1648. En ella participaron, con suntuosos disfraces, la propia Infanta Mariana de Austria, sus *meninas* y seis damas de su corte: Francisca Enríquez, Andrea de Velasco, Catalina Portocarrero, Francisca Mascareñas, Luisa Osorio, Antonia de Borja y Antonia de Vera y Zuñiga. El resultado es sencillamente el de una exhibición femenina, el de las bellezas cortesanas, en el exquisito ambiente del Salón Dorado, bailando las danzas de la época, riquísimamente ataviadas, delante de los ojos del Monarca y de su cortejo«.

de empacho lloro ofendida,
 de rabia tuerzo las manos,
 el pecho rompo de ira.
 Entiende tú las acciones,
 pues no hay voces que lo digan. (III, vv. 181-98)

¿Qué tratamiento del ademán, de la sinuosidad del cuerpo, pondría en marcha Mencía en *El médico de su honra*, a la que Calderón obligó a decir aquellas terribles palabras de «ni para sentir soy mía» o «toda yo soy ilusión» cuando tiene que encerrar en metáforas tan visuales y carnales el presentimiento de la llegada de su ex-amante don Enrique como «pájaro», «penacho de plumas», «bruto ligero» o «rosa»? ¿Qué desdoblamiento debía producirse en su cuerpo cuando amordazara los sentimientos del «ayer tuve amor» para instalarse rigurosamente en el «hoy tengo honor»? En contra de lo que opinan algunos estudiosos, respecto a observar el lucimiento de la actriz y su equiparación con la importancia del actor/galán únicamente en el extenso volumen textual a ella concedido, tal vez importe, más que la extremosidad barroca, o la expresión reiterativa de la pasión amorosa en tono aristocrático o en tono chistoso,⁵⁶ el *matiz*, allí donde se produce un pliegue en el texto para alojar una gestualidad ignorada.

Todo esto se pedía al cuerpo de la actriz mientras el autor permanecía enterrado en la letra dormida del texto. No es de extrañar que en las farsantas se produjera aquel constante desbordamiento de los límites de la ficción en la realidad y la obsesiva falta de límites entre lo privado y lo público que ha acompañado la historia de los cómicos. Durante más de un siglo, tiempo que se corresponde con lo sustancial de la polémica teatral, esta imposible diferenciación entre la moral privada y la eficacia en la interpretación nos van acercando, cuanto menos, a indicios decisivos para observar la configuración gestual y plástica de algunos personajes incorporados por actrices. Ello se sigue, por ejemplo, de

⁵⁶ Cf. Jauralde, Pablo, «La actriz en el teatro de Tirso de Molina», citada, pág. 243: «Si la mujer del siglo XVII sintió -como hubo de sentir- soledad, ansiedad, abandono, tristeza, etc. por otras muchas razones que no fueran las de la posesión de un galán, el teatro no nos lo dice». Mucho habría que matizar, insisto, tal opinión de la que respetuosamente disiento por todo lo que aquí expongo.

textos como el ya tardío (aunque no hace sino recoger una saga de documentos con idéntica anécdota) del Padre Francisco Moya y Correa:

¡Pues qué, si la que hace el papel de la Virgen Santísima en un Auto Sacramental, y el que representa el papel del bendito San José, se llega a entender que no son los más puros y castos, y se están pidiendo celos! ¿Qué devoción causará en los oyentes este paso? Si la que representa la Anunciación es una de las que están enredadas con un amante y acaso más, al ver que clava los ojos en el suelo, y afectando la vergüenza que ella perdió, le responde al Paraninfo: «¿Cómo puede ser eso, ángel santo, que no conozco varón?» ¿Qué estarán diciendo para consigo los que oyen representar la otra a una Magdalena penitente, y sale al tablado cual se suele ver en una pintura, que por peligrosa debiera condenarse a las llamas?.⁵⁷

Este ejemplo, entre numerosos,⁵⁸ nos permiten observar como el cuerpo de la actriz podía trasladar al cuadro de las tablas un referente plástico perfectamente asentado ya por la práctica cultural (como ya advertimos en la gestualidad) de modo que el observador tuviera ya un icono preexistente en su mirada.

Del estricto anonimato a la ejemplar moralización: tal parece ser el arco o peripecia que a casi todas aguarda desde el ojo del historiador posterior. Existe una suerte de morbosa venganza, de hipócrita moral social en las múltiples historias de las actrices arrepentidas del verano de su sensualidad para sumirse en el lagrimoso invierno del arrepentimiento (o, simplemente, digo yo, de la digna resolución de sus últimos años a falta de una buena pensión económica). Abramos la célebre *Genealogía*: aquí Jusepa Román, tan afamada por su interpretación de terceras damas, de entremeses y jácaras, que abandonando la profesión se entregó a la vida caritativa; allí Ángela de León, que llegó a ser autora y primera dama y que acabó de *quinta dama* con la compañía de Agustín Manuel en 1692 y que, se nos dice, «fue mucho para su vanidad», por lo que optó por la evasión en la penitencia. Isabel de Andriago, en fin, como muchas otras, acabará sus días en un convento. Por el contrario,

⁵⁷ *Apelación al tribunal de los doctos* (1751). Apud Cotarelo y Mori, Emilio, *Bibliografía*, citada, pág. 479b.

⁵⁸ Véase ahora el excelente capítulo «Indecencia, mortificación y modos de ver», en la obra de Morán Turina, Miguel y Portús Pérez, Javier, *El arte de mirar. La pintura y su público en la España de Velázquez*, Madrid, Istmo, 1997, págs. 227-56.

Mariana Romero, una vez que se retiró a las monjas trinitarias descalzas, no pudo resistirlo y, sabiamente, volvió a las tablas. El aroma de la leyenda se desborda con Francisca Baltasara, cuya vida cundió en pliegos de cordel y en el mismo escenario que murió en la ermita a la que se había retirado tras los aplausos del corral. ¿Dónde quedarían, en fin, los antiguos esplendores de la Riquelme, que tanto cuerpo puso a la sombra de Lope, cuando, tras cuarenta años de estar enterrada en la Capilla de la Virgen de la Novena, en Santa Mónica de Barcelona, encontraron su cuerpo y el velo que lo cubría incorruptos, y hasta un fraile quiso llevarse su correa como reliquia? Fray Isidro de Jesús María, que escribe en enero de 1692 sobre tal prodigio,⁵⁹ lamenta que «ahora esta toda deshecha por la poca policía que han tenido los sepultureros, que quando enterrauan algunos en dicha boueda sin atender lo que hacían, encontrauan con el cadáver y le han todo descompasado. Ha sido muger que los que hay hoy de aquellos tiempos dicen que ha sido una muger muy perseguida por haber sido muy hermosa, y representan tan diuinamente».

Con todo ello no es de extrañar que de ninguna actriz española del siglo XVII nos quede retrato alguno. Escasa o nula es la iconografía de los actores barrocos en España, porque aún tardarán en reivindicar el prestigio de su *arte* o *tejné* como sí sabemos trataron de hacer los cómicos ingleses o de la *commedia dell'arte*. La misma Isabella Andreini quedó inscrita en retratos ovales con filacterias ponderativas de su buen nombre y, cuando ingresa en la Academia, elige como lema un expresivo *Elevat ardore*, «la eleva la llama», en el sentido de reivindicar la fuerza y persuasión de su oficio. Sólo una hipótesis, tan frágil como bellísima, tenemos en el retrato anónimo del siglo XVII que hoy conservan las monjas de las Descalzas Reales de Madrid, y que viene siendo atribuido a María Inés Calderón, la Calderona. La historia de ese cuadro es la mirada de melancolía que nos atrae y acusa y cuenta como aquellas actrices y su cuerpo, centro intenso de percepción, sirvieron a la historia y al estado desviando las miradas de otros menesteres críticos para, que con tal

⁵⁹ *Genealogía*, citada, (II, n° 32), pág. 373.

elocuencia específica, el cuerpo social se sostuviera. Y, como dice Veronique Nahoum-Grappe,⁶⁰ ya no se trata ni de sexualidad ni de erotismo. Se trata de simple utilidad social.

La mixtificación como prestigio: tal parece ser el final *profesional* de las farsantas o comediantas o actrices del Siglo de Oro Español. Pocas adquieren el rango pleno de *autoras*, de disponer de su propia compañía como empresarias. Escasas notículas de los documentos lo avalan y ninguno de ellos permite un mayor desarrollo de interpretación sociológica o histórica. Sabemos, por ejemplo, que María de los Ángeles se hace cargo de la compañía que fuera de Pedro Rodríguez, pero lo que de verdad subraya el crítico es que «tuvo mala fama y despuntó como poetisa»,⁶¹ sin que ello impidiera que acabara sus días en un convento. La decidida Bárbara Coronel, en 1676, consciente de que sus años ya no le permiten hacer *primeras damas* (un argumento, la edad, que impulsa a la mujer, pues, a permanecer en los escenarios de otra manera) se hace autora en Valencia donde creció más su fama de aborascada vida que de efectiva empresaria. María de Heredia, que se decide a formar su propia compañía en 1640; pero amancebada con al alcaide de las cárceles de la Corte don Gaspar de Valdés, quiere la leyenda (desde luego no piadosa) que acabara casi en galeras, o, al menos en prisión en 1642, lo que autorizó, como era inevitable, el andar en coplas:

El Zurdillo de la costa
 está ya muy consolado
 de ver a María de Heredia
 en la Galera remando.
 [...]
 Porque el pelo no le corten
 cuatro doblones ha dado;
 más donde está lo raído
 poco importa lo rapado.

⁶⁰ «La estética ¿máscara táctica, estrategia o identidad petrificada?», *Historia de las mujeres*, III, citada, pág. 121.

Lo que la obligó al exilio, falleciendo en Nápoles en 1657. Juana Bezón, *la Bezona*, actriz excelente en hacer *terceras damas*, cantar, bailar y desempeñar las primeras partes en música, bailes y entremeses, que alcanzó en 1563 el nada despreciable contrato de 53 reales y el derecho a cuatro caballerías, y que trabajó once años en la comedia de corte en Francia, fue quizá la autora de mayor solvencia y, al parecer, éxito; bien ayudada por el hecho de que cuando se decide a formar compañía esta ya consolidado el teatro de corte y, en consecuencia, asegurados numerosos contratos. Sabemos que el 8 de junio de 1683 era la autora que dirigía la compañía del teatro del Príncipe y que, hasta su muerte, representó en palacio obras como *Amor vencido de celos* y *Mármoles hacen envidia*, ambas de Arboreda, así como una pieza que habría de dar mucho juego a un tal Moratín un siglo después: *El sitio de Viena*. Cuando muere posee, hecho excepcional, casa propia en la calle de Cantarranas. Autora fue también la comedianta granadina María de los Reyes, que después de alcanzar a ser *primera dama* en 1654 en la compañía de Escamilla, ya viuda (excepcional *habitación propia* en el Siglo de Oro) se decide a formar compañía propia y siguió actuando con singular éxito hasta su muerte en 1674.

Esta cuestión, la de las *autoras* y, su papel delante y detrás de la cortina de los corrales y, en consecuencia, dentro del mapa social del propio teatro, nos sitúa en una perspectiva que se arrastrará, por supuesto, a los siglos siguientes y que viene a poner en su sitio determinadas visiones reduccionistas. Lo que ocurre en España nunca fue una excepción y el papel del cuerpo de la actriz, en lo físico y en lo social, es una constante que puede elevarse a principio en todos los ámbitos. Se nos ha dicho muchas veces el mayor grado de equiparación de las actrices francesas, por ejemplo, tanto en el período prerrevolucionario como con posterioridad a él. En efecto, las actrices de la Comedia Francesa adquieren un rango de corresponsabilidad en el espectáculo muy estimable, tenido durante mucho tiempo como ejemplo de igualdad en la esfera pública. En tal sentido qué duda cabe que puede hablarse en España, como en la Inglaterra isabelina o como en la Francia prerrevolucionaria de los «hombres y mujeres del Rey» (por recordar la expresión de las compañías shakespearianas llamadas «the King's men»). Los estatutos y reglas de la

⁶¹ Cf. para ésta y muchas otras actrices mencionadas Díaz Escobar, Narciso, *Historia del teatro español; comediantes, escritores y curiosidades escénicas*, Barcelona, Montaner y Simón, 1924, vol. Y, pág. 119 y,

Comedia Francesa, por ejemplo, permitían la intervención y el alto protagonismo en las actrices tanto en el juicio literario y elección de las obras como en las apreciaciones técnicas de los ensayos. Y esto parece suceder en un grado más avanzado, por supuesto, que la intervención de las *autoras* en el Siglo de Oro. A falta de más datos, la importancia de la mujer como *primera dama* y empresaria probablemente no llegaría en España hasta las grandes actrices del XVIII y el XIX.

No nos equivoquemos, sin embargo. Basta leer la célebre *Lettre à D'Alembert sur les spectacles* de Rousseau, escrita en 1758, en donde, lejos ya de un asfixiante marco teológico, y aspirando, por el contrario, a la consecución de una sociedad democrática, condenaba el teatro en general, y el trabajo de las actrices en particular, como uno de los peligros que acechaban al pueblo soberano. Es más, como han puesto de manifiesto algunas investigaciones,⁶² Rousseau va a emplear exactamente los mismos argumentos que la teología católica había usado contra la moral de las mujeres dedicadas al teatro, vertidas, eso sí, hacia una sorprendente preocupación cívica que le lleva a preguntarse retóricamente, por ejemplo, que «con mujeres en el escenario inteligentes, dispuestas y con tal ascendencia, cómo se pensaba que iba a poderse gobernar una sociedad de hombres libres». Como los beatos moralistas españoles, apunta las corruptas virtudes de la vida privada de la gente del teatro, concluyendo gloriosamente que las actrices «eran naturalmente sospechosas porque rechazaban la natural y obligada modestia de su sexo».

A tan enjundiosa lección se apuntan presurosos los discípulos de Rousseau, quienes, bajo la coartada de convertir el nuevo drama burgués en espejo educativo de la sociedad, estipulan durísimas restricciones para controlar la supuesta influencia de las actrices en el espectador. Louis Sébastien Mercier (1740-1814) en su *Nouvel essai sur l'art théâtrique* (1733) produce un documento que nada tiene que envidiar a los enjundiosos aspavientos morales leídos en el Padre Fonseca o en el Padre José de Jesús María. Con el rancio soporte erudito de los ataques al teatro antiguo, llega a proponer el ostracismo total para los actores

luego, pág. 218 y ss.

⁶² Berlanstein, Lenard R., «Women and power in Eighteen-Century France; Actresses at the Comédie Française», *Feminist Studies*, College Park, vol. 20, n° 3, Otoño 1994, págs. 476-506.

y su sustitución por lo que el llama irónicamente *actores-ciudadanos*, es decir, ciudadanos que incorporaran personajes o papeles egregios de virtudes cívicas en cuyo ensayo acabarían siendo consumados artistas. En tal monstruosa utopía el teatro sería visto por espectadores separados por sexos y tras la cortina o las bambalinas del escenario sólo podrían estar familiares cercanos a los supuestos actores. En otra línea, sugiere, por el contrario que los actores podrían reclutarse en los orfanatos, convirtiéndose en una suerte de siervos o esclavos segregados de la sociedad y que habrían de aprender en una draconiana disciplina. A tal punto que Nicholas-Edme Rétif de la Bretonne recomienda, naturalmente sobre todo para las actrices, que aparecieran en escena, cuando su conducta se desviara, cargados de cadenas y con un letrado denunciado los pecados o faltas que hubieran cometido durante el año. Por demás está decir que las actrices no podían lucir ni vestuario lujoso ni joyas en sus actuaciones y se prohibía tajantemente a los banqueros concederles créditos para tales menesteres.

Lo *público* surgido en las asambleas y comunas de 1789 empujan a un nuevo sentido de la Comedia Francesa como teatro nacional al servicio de la Revolución y sus componentes masculinos se deciden a pactar con el nuevo orden. Lo hacen, *mirabile visu*, haciendo terribles concesiones a los requerimientos planfentarios de la filosofía comentada: los propios actores solicitan y obtienen de la Asamblea Nacional que las actrices pierdan el derecho al voto en el seno de las reuniones y decisiones de la Comedia Francesa; solicitan la condena de las actrices que tengan hijos ilegítimos e instan a los actores casados con comediantas a repudiarlas. A la luz de estos acontecimientos se comprende que un de los principales debates de la Asamblea Nacional fuera la oportunidad o no de que los actores (junto, precisamente, a los judíos y a los protestantes) fueran reconocidos *ciudadanos*. En fin: una vez más se requería que la historia borrara el cuerpo y la voz de las actrices. Al parecer la soberanía del pueblo era incompatible con la moralidad privada o no de éstas. Confieso que leyendo éstos, como otros, documentos,⁶³ me he tomado muy poco en serio el artículo que la *Encyclopédie* dedica a los actores, y se comprenden sus lagunas y ambigüedades. Nada parece haberse adelantado, pues, ni con la Revolución ni con la

⁶³ Cf. Landes, Joan, *Women and the Public Sphere in the Age of the French Revolution*, Ithaca, Cornell University Press, 1988.

Ilustración. Nada, excepto, claro está, las rigurosas prescripciones técnicas que empiezan a aflorar, neutralizando así el absolutismo del prejuicio moral (revolucionario o no) contra el cuerpo de la actriz. Sólo mucho más tarde, que yo conozca, se alaba oficialmente el que una actriz, tras una carrera de éxito, emprenda una actividad de empresaria, eso sí, asumiendo ya todas las leyes de la moralidad pública de la sociedad inglesa. Es el caso de Eliza Lucy Barolozzi, conocida como Madame Vestris (1787-1856) quien, tras una espléndida fase de actriz, bailarina y cantante de ópera, se dedicó, a partir de 1830, a regentar el pequeño teatro londinense Olympic. J.R. Planché⁶⁴ alabó sin recato, por fin, la actividad de una mujer o *autora* fiel a unas «reglas de oro»: ofrecer permanentemente espectáculos atractivos para el público y rentables económicamente, la sobriedad en los carteles, la escrupulosa atención a la puesta en escena y sus accesorios y el mantener las actuaciones en un horario que permitiera a las familias de bien regresar a sus casas antes de la media noche.

La santurróna España mandaba sin empacho a sus teólogos a la tertulia de los corrales. Qué enciclopedia de la mirada nos deparó semejante liberalidad. Quisieron cegar con palabras lo que, en realidad, desvelaron: la historia, una vez más, lo hizo, pese a todo, a través de su propia escritura. Lope, que tenía más voz que carne, sombra de nuevo de la Riquelme y de Amarilis y de Jerónima, que tanta gloria e infierno le dieron, lo sabía. Por eso escribió el más bello soneto que una actriz haya podido nunca merecer:

A LA MUERTE DE UNA DAMA, REPRESENTANTA ÚNICA

Yacen en este mármol la blandura,
la tierna voz, la enamorada ira,
que vistió de verdades la mentira
en toda acción de personal figura;
la grave de coturno compostura,
que ya de celos, ya de amor suspira,
y con donaire, que, imitado, admira

⁶⁴ *The Extravaganzas of J.R. Planché* (London, S. Fenche, 1879, t. I, págs. 286-88. Citado por Nagler, N.M., *Op. Cit.*, págs. 462-3.

del tosco traje la inocencia pura.
Fingió toda figura de tal suerte,
que, muriéndose, apenas fue creída
en los singultos de su trance fuerte.
Porque como tan bien fingió en la vida
lo mismo imaginaron en la muerte,
porque aun la muerte pareció fingida.⁶⁵

Versos que, se me antoja, ayudaron a descorrer la cortina mucho más, por supuesto, que aquellos supuestos *actores-ciudadanos* que, en 1789, olvidaron otra vez, como diría el sabio Barbieri, la mitad del mundo.

⁶⁵ *Lírica*, ed. de José Manuel Blecua, Madrid, Castalia, 1981, (Clásicos Castalia»,) pág. 315.