

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	9
I. GENEALOGÍA Y TRAYECTORIA PROFESIONAL DE UNA “HIJA DE LA COMEDIA”	15
II. EL GREMIO DE REPRESENTANTES	65
III. TERESA ROBLES, SIRENA DE LOS TABLADOS	119
CONCLUSIONES	199
APÉNDICE DOCUMENTAL	203
BIBLIOGRAFÍA	221
Índice de obras	245
Índice onomástico	251

INTRODUCCIÓN

La presencia de mujeres sobre el tablado, tras las dudas iniciales que llevaron a prohibir el ejercicio de la profesión de actriz en tres ocasiones (1586, 1596 y 1598), fue una constante desde la aparición y consolidación —a finales del siglo xvi— del teatro profesional en España¹. Así lo confirma la temprana burocratización del fenómeno teatral, que deja también constancia de la importancia que desde el inicio tuvieron las habilidades musicales para las “comediantas”, reflejada igualmente en la literatura de la época. Es el caso de *El viaje entretenido* (1603) de Agustín de Rojas², quien al mencionar el *Cambaleo* como el primer grupo de cómicos en el que aparece una mujer, la cualidad que más destaca en ella es, precisamente, musical ya que, de forma bastante irónica, lo define como un grupo formado por “una mujer que canta y cinco hombres que lloran”.

Esta especialización musical femenina³ se irá acentuando a lo largo del siglo xvii, principalmente tras la aparición a mediados del siglo de un teatro musical hispano —la fiesta real cantada— protagonizado casi exclusivamente por actrices-músicas. No es de extrañar, pues, que en el último cuarto del siglo casi

¹ Finalmente se aceptó que actuasen con condiciones (como estar casadas desde los 13 años y “andar” con sus maridos) por considerarse menos pecaminoso que la representación de papeles femeninos por muchachos. Como habían señalado en un inusual memorial (presentado en 1586) varias actrices “estantes en esta Corte”, de traer “muchachos de buen gusto en lugar dellas y los visten y tocan en traje de mujeres” resultaba “mayor indecencia y mayor escándalo que ellas causaban”. *Fuentes XX*, pp. 125-126. Véase un resumen de estas prohibiciones iniciales en Flórez Asensio (2015: I, 178-180).

² Rojas Villandrando ([1603] 1972: 160).

³ Véanse Flórez (2006: 476-484); Flórez Asensio (2006a; 2014).

todas las damas de las compañías que actuaban habitualmente en Madrid⁴ fuesen también cantantes o poseyeran, al menos, habilidades musicales suficientes, adquiridas en la mayoría de los casos en el seno familiar o dentro de las propias compañías, que constituían verdaderas escuelas de arte dramático. Ello se debió a la creciente endogamia del oficio que, no solo alejó a las aventureras de una profesión cada vez más especializada, sino que favoreció una mayor consideración social, siendo muy pronto conscientes las actrices de su influencia, tanto profesional como social. Se explican así las furibundas críticas que soportaron por parte de los moralistas que, sin proponérselo, nos han dejado los más encendidos elogios a su arte de representar. Es el caso de Fomperosa y Quintana tras preguntarse “¿en quién se ven estas prendas naturales *más logradas del estudio y más ayudadas del arte* que en una mujer de las tablas?”. Respondiéndose, este jesuita, también escritor y autor de comedias⁵, señala las características más peligrosas del oficio de representanta; oficio en el que la apariencia física —la “natural hermosura y gentileza del cuerpo lograda, o por mejor decir, mal lograda, *a la luz pública de todo el mundo*, la artificial en la composición de los afeites, en el gusto del tocarse y del prenderse, en lo rico y precioso de la gala” — se ve resaltada por:

la hermosura del alma en la prestada que da el ingenio del poeta en la sentencia del verso o en el gusto de la letra, y *en la que ella pone de suyo* en el sentido con que le dice, en el aire con que le canta, en la acción con que le mide, en la dulzura de voz con que le quiebra, en la destreza con que le acompaña con el instrumento, con la castañuela, con el lazo del baile y con otros mil sainetes y atractivos de que usan estas sirenas⁶.

Pero si estas destrezas —entre las que destacan todo tipo de habilidades musicales— les permitían “arrebatar, y dementar los ánimos de los hombres mozos”⁷, lo más interesante es su insistencia en que “Vense cada día ejercitar sus habilidades, *no con descuido ni con medianía, sino con todo estudio* y muchos

⁴ Para el papel de la villa y corte como centro teatral-musical de la época, véase Flórez Asensio (2015: I, 2-3 y 13-16).

⁵ Nacido en Madrid en 1639, donde residió hasta su muerte (en 1689), ingresó en la Compañía de Jesús en 1654. Fue ordenado en 1665 y profesó los últimos votos en 1673. Director de los Estudios Reales durante diecisiete años, como prefecto de estudios de Humanidades ejercía como supervisor de espectáculos y director de escena de las obras representadas por los colegiales. Véase “Fomperosa y Quintana, Pedro Miguel de”, en *Diccionario Biográfico Español*, <<https://dbe.rah.es/biografias/20319/pedro-miguel-de-fomperosa-y-quintana>>.

⁶ Fomperosa y Quintana, Pedro, *El Buen Zelo* (Valencia, 1683). Véase en Cotarelo y Mori ([1904] 1997: 262-269, p. 264). Las cursivas son mías.

⁷ Fomperosa y Quintana, [1683], en Cotarelo y Mori ([1904] 1997: 264).

primores, representar, cantar, bailar, tocar”⁸, que constituye un encendido, aunque involuntario, elogio a su profesionalidad. En definitiva, si el modelo femenino impulsado desde el tablado⁹, y adoptado por las actrices también en su modo de vida, era ya suficientemente peligroso por alejado de la sumisión preconizada a las mujeres, aún era peor la perfección y profesionalidad con que lo encarnaban.

Lo cierto es que las “comediantas” no solo ejercían públicamente una profesión “intelectual” o arte liberal¹⁰, económicamente rentable y mixta (caso único en la época); también lo hacían en un plano de igualdad, o incluso superior, a sus compañeros masculinos, a los que en muchas ocasiones superaban profesional y económicamente, lo que trascendía a su vida familiar y social. Todo ello explica su actitud vital, ya que demostraron una gran libertad e independencia a la hora de tomar sus propias decisiones, desarrollando además actividades de tipo gremial y empresarial vedadas para la mayor parte de sus coetáneas. Es cierto que el interés por las especiales características del oficio de comediante durante el Barroco ha tenido un repunte en los últimos años del pasado siglo, con aportaciones tan importantes como las de Evangelina Rodríguez¹¹. En los últimos años son numerosos los estudios que, tanto dentro como fuera de España, se

⁸ Fomperosa y Quintana, [1683], en Cotarelo y Mori ([1904] 1997: 267). Las cursivas son mías.

⁹ En su *Discurso teológico y político* (1682) refutando a Fray Manuel Guerra, el jesuita Agustín de Herrera considera dos los “peligros” de las comedias: “uno que nace de las mujeres que representan; otro que se origina de las materias amorosas que se representan”. Respecto a las actrices, porque “haciendo ostentación del aire, del garbo, de la gala y de la voz, representando y cantando, amorosos, alhagüenios y afectuosos sentimientos [...] imprimen en el corazón los sentimientos que significa”. Menos de una década después, en uno de los sermones publicados en su *Despertador Christiano* (1690), el canónigo José de Barcia y Zambrana advierte a los “padres cristianos” del peligro de consentir que sus hijas vean comedias pues si “antes que viese comedia con una dichosa ignorancia de estos peligros [...] vivía como inocente paloma? ¿No la viste después, que abriendo los ojos a la malicia, supo lo que debiera ignorar? Ya pide galas, ya desea salir, ya quiere ver y ser vista, y ya te da que llorar”, pues “las especies que llevó de la comedia fueron como una mina que hizo volar la torre de su constancia”. Véanse ambos en Cotarelo y Mori ([1904] 1997: 82-84, p. 83 [Barcia] y 353-360, 355 [Herrera]).

¹⁰ El reconocimiento del oficio de actor como arte liberal (sujeto a una reflexión intelectual) se produjo muy pronto en España, incluso entre sus detractores, corriendo su defensa a cargo de terceros, como religiosos, dramaturgos y, sobre todo, las autoridades civiles y municipales. Posiblemente por ello hasta el siglo XVIII no encontraremos documentos reivindicativos por parte de los comediantes españoles; durante todo el Siglo de Oro no parece que tuvieran que reclamar —como los pintores— la condición de arte de su oficio, ni defender —a diferencia de sus colegas italianos— su condición de ciudadanos de pleno derecho. Véase Flórez (2006: 388-389).

¹¹ Rodríguez Cuadros (1989); Rodríguez Cuadros (1998). Véanse también Hesse (1973); Oehrlin (1993) y Sentaurens (1997).

han centrado en la profesión de actriz¹²; sin embargo, son pocas las monografías dedicadas a actrices concretas de nuestro Siglo de Oro tras las obras pioneras de Cotarelo y Mori¹³ sobre profesionales tan señeras como María de Córdoba y Bernarda Ramírez, de mediados del siglo xvii (dotadas ambas de excelentes habilidades musicales) y María Ladvenant y Quirante, ya en el xviii.

Tan importante como las anteriormente citadas fue Teresa de Robles, excelente actriz y música, que también ejerció como autora de comedias. Miembro destacado de la dinastía encabezada por su abuelo, Antonio de Escamilla, y como tal “hija de la comedia”, el estudio de su trayectoria profesional y vital, desarrollada en el cambio de siglo y dinastía, nos permite comprender mejor la evolución de un oficio que tuvo que adaptarse a las nuevas tendencias músico-teatrales, impulsadas ya en los últimos años del reinado de Carlos II. Por ello, tras un breve repaso a sus orígenes y situación familiar, así como a su vida profesional, que ocupa el capítulo I, en el capítulo II y con la intención de contextualizar su devenir vital y profesional, repasaré la situación social, económica y profesional de las actrices-músicas, un grupo pequeño en número pero muy influyente —especialmente en la villa y corte— en el que Teresa de Robles ocupó un lugar destacado por méritos propios. Posiblemente por ser un colectivo tan reducido, concreto y alejado del fenómeno de las cantantes líricas europeas, mejor estudiado¹⁴, apenas se ha prestado atención hasta ahora a estas actrices-músicas¹⁵. Recientemente, el estudio de Caroline Bec (2016) ha venido a llenar un importante vacío, aunque la autora se centra fundamentalmente en las actrices-músicas y cantantes españolas (“operistas”) del siglo xviii. Sin embargo, esta autora prescinde deliberadamente del análisis de fuentes musicales, que pueden aportar importantes datos sobre aspectos tan desatendidos hasta ahora como tesituras, dificultades vocales, innovaciones, etc. A ellos dedico, precisamente, el capítulo III, en el que estudio y analizo algunos de los papeles que sabemos con certeza que representó Teresa de Robles y cuya música nos ha llegado. Estos roles ponen de manifiesto la progresiva adaptación del teatro musical hispano a modelos europeos, principalmente italianos, que culminará en el segundo tercio del siglo xviii, retirada ya Teresa de las tablas, con la aparición de las primeras cantantes españolas de ópera, alguna de las cuales pertenecía a su misma familia.

¹² *De la cazuela a la escena: tres siglos de mujeres en el teatro*, 2008; *Damas en el tablado. XXXI Jornadas de Teatro Clásico* (2009); Buezo (1998 y 2000); Flórez Asensio (2018b); González (2008); De Salvo (2006).

¹³ Cotarelo y Mori (1911b [Bernarda]; 1933 [Córdoba] y 1896 [Ladvenant]).

¹⁴ Rosselli (1993); Newcomb (1987); Rosand (1987); López (2000); Fraga (2015).

¹⁵ Flórez Asensio (2004: t. III); Flórez Asensio (2006a y 2014); González Marín (1993 y 2001).

Las fuentes consultadas para el presente trabajo son diversas y variadas. Además de utilizar una extensa bibliografía que abarca diferentes aspectos, estudio detenidamente la rica documentación administrativa conservada en varios archivos (Archivo Municipal de la Villa, Archivo Histórico de Protocolos, etc.) y bibliotecas (especialmente Biblioteca Nacional y Biblioteca Histórica Municipal), analizando tanto fuentes teatrales (comedias, obras breves, etc.) como musicales (partituras). Todo ello con el fin de presentar la visión —necesariamente parcial al centrarme en la peripecia vital y profesional de una actriz concreta— de un grupo profesional reducido como las actrices-músicas estantes en la corte madrileña que, gracias a su elevada capacitación artística, consiguió una considerable influencia familiar, profesional, social y cultural en la España de finales del siglo xvii y principios del xviii, marcada por el cambio de dinastía. El hecho de que supieran adaptar su técnica vocal a unos cambios bastante significativos, es claro indicio de su profesionalidad y buen hacer, que les permitió encarar con bastante éxito la competencia de cantantes extranjeros, apoyados y protegidos por la nueva dinastía borbónica.