



CAMPO Y CAMPESINOS EN LA ESPAÑA MODERNA

CULTURAS POLÍTICAS EN EL MUNDO HISPANO



MARÍA JOSÉ PÉREZ ÁLVAREZ
ALFREDO MARTÍN GARCÍA

(EDS.)

[ENTRAR]

CRÉDITOS

CAMPO y campesinos en la España Moderna. Culturas políticas en el mundo hispánico (Multimedia)/María José Pérez Álvarez, Laureano M. Rubio Pérez (eds.); Francisco Fernández Izquierdo (col.). – León: Fundación Española de Historia Moderna, 2012

1 volumen (438 págs.), 1 disco (CD-Rom): il.; 24 x17 cm.

Editores lit. del T. II: María José Pérez Álvarez, Alfredo Martín García

Índice

Contiene: T. I: Libro – T. II: CD-Rom

ISBN 978-84-938044-1-1 (obra completa)

ISBN T. I: 978-84-938044-2-8 (del libro)

ISBN: 978-84-938044-3-5 (CD-Rom)

DEP. LEG.: LE-725-2012

1. Campesinado-España-Historia-Edad Moderna 2. Culturas políticas-España-Historia I. Pérez Álvarez, María José, ed. lit. II. Rubio Pérez, Laureano M., ed. lit. III. Martín García, Alfredo, ed. lit. IV. Fernández Izquierdo, Francisco, col. V. Fundación Española de Historia Moderna. VI.

323.325(460)“04/17”

316.74:32(460)

Edición:

Fundación Española de Historia Moderna
C/Albasanz, 26-28 Desp. 2E 26, 28037 Madrid (España)

© Cada autor de la suya

© Fundación Española de Historia Moderna

© Foto portada: *Mataotero del Sil*

Editores de este volumen:

María José Pérez Álvarez

Alfredo Martín García

Coordinación de la obra:

María José Pérez Álvarez

Laureano M. Rubio Pérez

Alfredo Martín García

Colaborador:

Francisco Fernández Izquierdo

Imprime:

Imprenta KADMOS

Compañía, 5

37002 Salamanca

[VOLVER]

Actrices y empresarias de teatro. Las mujeres y las artes escénicas en la Lima colonial¹

Gisela Pagès
Universidad Autónoma de Barcelona
Gisela.Pages@uab.cat

Resumen

En esta comunicación estudiamos la vinculación de las mujeres con las artes escénicas en la Lima de los siglos XVII-XVIII. Desde un espacio teóricamente secundario, las mujeres vinculadas al teatro (actrices, dramaturgas, empresarias) consiguieron proyectarse en la esfera pública convirtiéndose en agentes sociales y culturales, pues desde el escenario o desde las bambalinas no sólo se entretenía al público sino que también se ejercía una influencia destacada en la sociedad colonial, transmitiendo valores, actitudes y mensajes. Se abordarán las artes escénicas en dicha ciudad, el teatro como núcleo de sociabilidad y el papel de las actrices, dramaturgas y empresarias de teatro, su consideración social y su influencia. Todo ello se ejemplificará a través del testimonio de tres mujeres que fueron célebres en su época y llegaron a tener un gran reconocimiento social: en la primera mitad del siglo XVII María del Castillo, conocida como “La Empedradora” tuvo el monopolio de las actividades escénicas de la Ciudad de los Reyes; en los años 50 del siglo XVIII Doña María Manuela Carrillo de Andrade y Sotomayor tuvo la dramaturgia limeña en sus manos; y en la segunda mitad de la misma centuria destacó la actriz y empresaria limeña Micaela Villegas.

Palabras Clave

Lima colonial; teatro; actrices; dramaturgas; empresarias.

Actresses and theatre entrepreneurs. Women and scenic arts in colonial Lima

Abstract

This paper studies the link between women and the scenic arts in colonial Lima during the XVIIth-XVIIIth centuries. From a theoretical secondary space women related to theatre (actresses, dramatists) succeeded in reaching in the public sphere. They were cultural and social agents because from the scenario or in the wings exerted an important influence to the colonial society. It will be exemplified through the testimony of three women who succeeded and gained a social prestige: in the first half of the XVIIth century María del Castillo, known as “La Empedradora” had the monopoly of the scenic activities in Lima; in the XVIIIth century stood out the dramatist María Manuela Carrillo de Andrade y Sotomayor and the actress Micaela Villegas.

Keywords

Colonial Lima; theatre; actresses; dramatists.

El teatro colonial hispanoamericano fue un espacio predominantemente masculino. En el Nuevo Mundo, desde la llegada de los españoles se convirtió, en primera instancia, en un instrumento en manos de los eclesiásticos para adoctrinar a los indígenas en los misterios de la fe católica. Progresivamente se fue asentando como núcleo de sociabilidad y diversión, se erigieron teatros de forma permanente y se crearon compañías teatrales que empezaron a incorporar mujeres dentro de su elenco. Pese a ser numéricamente inferiores y tener una consideración social más que dudosa, muchas de ellas gozaron de un gran prestigio e incluso marcaron el rumbo de las artes escénicas en periodos concretos. Desde un espacio teóricamente secundario, las mujeres

¹ Trabajo financiado por el proyecto de investigación I+D, HAR2008-06048-C03-03.

vinculadas al teatro (actrices, dramaturgas, empresarias) consiguieron proyectarse en la esfera pública convirtiéndose en agentes sociales y culturales, pues desde el escenario o desde las bambalinas no sólo se entretenía a un público ávido de diversiones sino que también se ejercía una influencia destacada en la sociedad colonial, ya que a través de las obras representadas y de la interpretación de las actrices se transmitían determinados valores, actitudes y mensajes que acababan impregnando al auditorio. Para plantear todas estas cuestiones me centraré en una ciudad concreta, Lima, capital del virreinato del Perú, y en un periodo específico: los siglos XVII y XVIII. Recorreremos las artes escénicas en dicha ciudad, nos ocuparemos del teatro como núcleo de sociabilidad y veremos el papel de las actrices, dramaturgas y empresarias de teatro, su consideración social y su influencia. Todo ello lo ejemplificaremos a través del testimonio de tres mujeres que fueron célebres en su época y llegaron a tener un gran reconocimiento social: en la primera mitad del siglo XVII María del Castillo, conocida como “La Empedrada” tuvo el monopolio de las actividades escénicas de la Ciudad de los Reyes; en los años 50 del siglo XVIII Doña María Manuela Carrillo de Andrade y Sotomayor tuvo la dramaturgia limeña en sus manos; y en la segunda mitad de la misma centuria destacó la actriz y empresaria limeña Micaela Villegas.

Antes de acercarnos a la relación de las mujeres con las artes escénicas, resulta imprescindible trazar un panorama general del arte dramático en Lima durante el periodo colonial.² Se ha fijado el año 1546 el de inicio del teatro colonial peruano, fecha en que se recibió de forma triunfal en Lima a Gonzalo Pizarro con la presencia de un cantor escénico. Los primeros teatros fueron muy primitivos, pero a finales de la conquista el arte dramático ya se había desarrollado ampliamente en los escenarios limeños. Con los albores del siglo XVII la corte virreinal ya tuvo definitivamente asentada su casa de comedias y el teatro se había convertido en una diversión secular.

En el virreinato del Perú convivieron el teatro profesional con el popular, escolar o de aficionados. Las funciones de los corrales y coliseos coexistían con las representaciones de diversas organizaciones que establecían teatros privados para funciones especiales: los conventos, la universidad y otros institutos, los gremios y el palacio virreinal.

Sin embargo, la Ciudad de los Reyes no tuvo una casa de comedias plenamente asentada hasta principios del siglo XVII. La hermandad del hospital de San Andrés, en su búsqueda de rentas abundantes y siguiendo el patrón de la cofradía madrileña de la Sagrada Pasión, que había asumido el usufructo de los corrales de comedias en la corte, se propuso hacer lo propio con las representaciones escénicas de Lima. Por concesión del virrey Luis de Velasco, la hermandad recibió en 1601 el privilegio de usufructuar exclusivamente las rentas provenientes de los espectáculos escénicos de Lima, un privilegio que mantuvo hasta bien avanzado el siglo XVIII. Se sabe que en 1662 ya se había construido un edificio algo más imponente que los anteriores, inaugurado por el virrey Luis Enríquez de Guzmán, de mayor dotación, superficie y capacidad de aforo. Posteriormente, en 1771 el corral de comedias dio paso al Coliseo, nombre aplicado a los edificios construidos para el teatro, de mayores dotaciones, superficie y capacidad de aforo.³

² La obra de referencia para conocer el teatro virreinal de Lima es LOHMANN VILLENA, G. (1945) *El arte dramático en Lima durante el virreinato*. Escuela de Estudios Hispanoamericanos de la Universidad de Sevilla. Para el teatro en general véase ARROM, J. J. (1967). *Historia del teatro hispanoamericano: época colonial*. México: Ediciones de Andrea. Y para el teatro religioso GONZÁLEZ GUTIÉRREZ, C. (1997). *El teatro escolar de los jesuitas (1555-1640)*. Oviedo: Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones.

³ RODRÍGUEZ B. O. (1998). “Lugares de representación en América durante la época virreinal”. En Reverte Bernal, C. y Reyes Peña, M. de los (coords). *América en el teatro español del Siglo de Oro*. II Congreso Iberoame-

En realidad se sabe poco del teatro peruano, quizá se dispone de más información sobre el siglo XVII que del siglo XVIII. No obstante aún se desconocen muchos aspectos relativos a la profesión teatral, la manera de operar de los artistas, el lugar que ocupaban dentro de la sociedad, sus relaciones con la autoridad y la iglesia, o sus condiciones materiales y económicas.

Respecto al calendario de las representaciones, la temporada teatral se iniciaba el domingo de Pascua hasta febrero del año siguiente después de carnaval. Durante la Cuaresma se formaban las nuevas compañías, se firmaban los contratos, se obtenían licencias y se iniciaban los ensayos. Existían dos tipos de compañías, las itinerantes y las que trabajaban en teatros fijos. Ya en el siglo XVIII las compañías importantes dejaron de viajar, estableciéndose permanentemente en coliseos. Las compañías estaban encabezadas por el autor, que no necesariamente debía ser un dramaturgo, ejercía de director, administrador y habitualmente también de actor; este personaje debía gozar de cierta respetabilidad y poseer capital y su nombramiento debía ser aprobado por el virrey. Lo más importante para una compañía era que fuera contratada para representar las obras durante la festividad del Corpus Christi. Otra notable fuente de trabajo eran las representaciones en el palacio virreinal y en mansiones aristocráticas, hechos que influían en el prestigio social de los cómicos.

La dramaturgia siempre ha sido el espejo de las convenciones sociales dominantes, pero también el espacio de la transgresión de los valores morales. Y precisamente esta doble esfera se observa en las mujeres, ya que por una parte sufrieron en el teatro similar marginación que en otros ámbitos sociales, pero por otra a través de este espacio pudieron cuestionar las normativas de género, clase e incluso etnia o raza. En primer lugar, las mujeres han sufrido marginación en el teatro por su reducida presencia en comparación con la de los hombres y en todos los ámbitos, tanto en el oficio de actrices (por ejemplo, si se revisan los documentos de formación de compañías teatrales en el siglo XVIII el número de actrices contratadas era la mitad que el de hombres) como en el de autoras-dramaturgas y el de empresarias-propietarias de coliseos. Esta escasa participación de las mujeres en el panorama teatral puede responder a varios factores: por una parte a la ideología predominante en la época, según la cual las mujeres decentes debían ocuparse del ámbito del hogar, pero como bien se sabe la realidad fue muy diferente.⁴ Por otra parte, en el caso de las dramaturgas puede aducirse, entre otros factores, la dificultad de acceso a la educación por parte de las mujeres. Si nos fijamos, los pocos testimonios que tenemos de autoras de obras son monjas o bien mujeres de la élite, grupos sociales que tenían un mayor acceso a la educación. En el caso de las actrices se podría argüir la mala reputación social de las mismas.

Pero las mujeres no sólo ocuparon un lugar secundario en el plano de la interpretación y composición de obras teatrales sino que también las obras representadas expresaron un escaso protagonismo femenino. En la Lima virreinal las obras que se representaron pertenecían fundamentalmente a los dramaturgos españoles, tanto religiosos como seculares. En un comienzo había preferencia por Lope de Vega y luego Calderón de la Barca. Aunque está certificada la composición de obras dramáticas de autores peruanos, tanto de caudal criollo como de aficionados (dramas en quechua, autos sacramentales, obras costumbristas, dramas de sátira social, entremeses y comedias), la ausencia de textos es clamorosa, pues muchos de los manuscritos no eran publicados, perdiéndose consecuentemente. Aún

ricano de Teatro, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, pp. 49-65.

⁴ Actualmente la historiografía de género no duda de que en la sociedad colonial las mujeres tuvieron una participación importante en varias esferas y fuera del ámbito doméstico. Y no sólo mujeres de clase baja que necesitaban trabajar para mantener a la familia, sino también mujeres de la élite que intervenían en negocios, comercios, etc. Por tanto, la relación mujer-esfera privada debe ser matizada.

así, disponemos de algunos nombres. En el siglo XVII destacaron Fray Diego de Ocaña (1570-1608), Juan de Espinosa Medrano (1632-1688), las obras de Juan del Valle y Caviedes (1652/54-1699) y Lorenzo de las Llamosas (1665-1705). En el siglo XVIII tuvo un protagonismo destacado el ilustrado Pedro Peralta Barnuevo (1664-1743); Sor Josefa de Azaña y Llano (1696-1748), capuchina;⁵ y Fray Francisco del Castillo, “El Ciego de la Merced” (1714-1770).⁶

En la mayoría de las obras de estos dramaturgos las mujeres ocupan un lugar secundario, pero al mismo tiempo son cruciales en el desarrollo de la trama. En general construyen y apoyan una visión conservadora y pasiva de la mujer. Esta visión tradicional de la mujer en el teatro no fue exclusiva de España y de América sino que fue un patrón común de los diferentes países europeos. Los personajes femeninos, que en general responden a la tipología de doncella, casada, viuda y monja, son madres abnegadas, buenas esposas e hijas obedientes. Están sometidas a la autoridad masculina y encarnan valores como la abnegación, el recato, la obediencia o la castidad. Las mujeres que no responden a dichos parámetros o se salen de estos esquemas salen perjudicadas, castigadas e incluso muertas. El hecho de que se planteen mujeres transgresoras no significa que se defiendan sino al contrario son utilizadas como enseñanza moral, como lo que no se debe hacer, pues si se sigue su senda las consecuencias pueden ser nefastas. Por ejemplo, un tema habitual es la mujer vestida de hombre, que haciendo una lectura actual en clave de género se puede interpretar que dicho personaje cuestiona la construcción de los roles de género y problematiza las nociones de feminidad y masculinidad. Se plantea a una mujer en un rol activo, fuera de la esfera doméstica, pero en el fondo se acaban apoyando las instituciones sociales y el orden patriarcal, pues estas mujeres transgresoras acaban malparadas.

Con la influencia neoclásica la mujer también podrá aparecer en escena personificando alguna deidad de la mitología. Y en el último tercio del siglo XVIII se asiste a un florecimiento de la comedia heroica en la que los dramaturgos eligen como protagonistas a mujeres guerreras de gran valor. Los críticos ilustrados proclives a los modelos femeninos propuestos por la tragedia neoclásica criticaron estas heroínas como lo demuestran las reseñas que publican en los periódicos, pues la actitud de estos personajes puede cuestionar la autoridad masculina. Esta proliferación de mujeres guerreras en los escenarios puede explicarse por el auge de la presencia femenina en los coliseos y por la entrada de la mujer ilustrada en la vida dieciochesca (salones-tertulias, literatura, gobiernos). Cuestión que atemorizó en cierto sentido a los hombres llevándoles a una necesidad de recordar el papel para el cual estaban asignadas las mujeres: el de madre y esposa. En paralelo hubo algunos dramaturgos que interiorizaron las demandas femeninas y plantearon en sus obras algunos derechos femeninos: a la educación, a elegir libremente a su compañero, a no ser siempre culpadas de las desventuras matrimoniales.⁷

Pese a esta aparente marginación de la mujer del espacio del teatro debemos afirmar que frente a la política seguida en otros territorios, desde finales del siglo XVI la participación de las mujeres fue un hecho habitual en la escena hispana y una de las causas del gran éxito del arte dramático.

⁵ Escribe cinco coloquios: a la Natividad del Señor; de Julio y Menga. Pastores para celebrar el Niño Jesús; al Sagrado Misterio de la Circuncisión; al Sagrado Misterio de los Santos Reyes; Coloquio que se ha de decir en La Dominica del Niño Perdido.

⁶ VARGAS UGARTE, R. (1943). *De nuestro antiguo teatro. Colección de piezas dramáticas de los siglos XVI, XVII y XVIII*. Lima: Universidad Católica del Perú.

⁷ ARROM, J. J. (1978) “Cambiantes imágenes de la mujer en el teatro de la América virreinal”. *Latin American Theatre Review*, 12:1, pp. 5-15.

Pero hablemos del teatro como punto de interacción social y de diversión y es que este edificio de cuatro paredes se convirtió en uno de los núcleos de sociabilidad más destacados de la Lima colonial. Junto a las peleas de gallos, las corridas de toros y los paseos por las alamedas, el teatro se erigió en una de las aficiones principales de la sociedad limeña. En el Coliseo se congregaban todas las clases sociales, hombres y mujeres, ávidos de diversión y de espectáculo. Aquí no había diferencias, todos disfrutaban del mismo espectáculo, desde el más humilde hasta el virrey del Perú, todos unidos bajo un mismo techo. No obstante, las diferenciaciones sociales eran marcadas por la localización dentro del edificio, los más acomodados disfrutaban de palcos en los pisos superiores, mientras que la plebe debía congregarse en la planta inferior, apiñados y mezclados, ocasión que era aprovechada para encuentros amorosos, pero también podía derivar en peleas y conflictos. La parte del proscenio con asiento estaba reservada para los hombres, pero a los soldados, marineros o castas se les negaba el acceso si no iban decentemente vestidos. Pese a esta jerarquización, una vez subía el telón todos los allí congregados quedaban embelesados por la función, y en especial, por el contorno de las actrices y su poder de seducción.

El público era disímil, pero se caracterizaba por un común denominador: su escasa educación y falta de instrucción cívica que derivaba en desorden, ruido, incluso durante la representación. En muchas ocasiones interesaba más lo que sucedía en los palcos que en el mismo escenario. Los espectadores conversaban, entraban y salían sin discreción, los vendedores ambulantes pasaban de vez en cuando, el público situado en las partes elevadas de los coliseos arrojaba toda clase de objetos.... En realidad, buena parte de la audiencia iba al teatro a galantear, a ver a los demás, a cumplir con un rito social.⁸ Y especialmente para las mujeres el teatro fue un ámbito de sociabilidad. Los palcos de las mujeres estaban separados de los de los hombres. Las mujeres iban al teatro para ver y ser vistas. En el caso de las mujeres de la elite era ocasión aprovechada para exhibir el lujo de sus atuendos y hacer gala de su prestigio social. El teatro era un espacio de interacción donde quizá las normativas sociales eran un poco más laxas y donde la transgresión era más fácilmente realizable. El contacto entre sexos, en el caso de la plebe, era más fácil, la ocultación también.

Hablemos ahora de los que se situaban encima del escenario. La mayoría de actores y actrices procedían de clases humildes y tenían unos orígenes multirraciales. Dada su situación de marginalidad social, acababan configurando una comunidad unida, endogámica y que transmitía el oficio de padres a hijos. La mayoría de las actrices, si no pertenecían a la profesión por tradición familiar, ingresaban a las tablas por casamiento. Menos frecuente eran las solteras o las viudas.⁹

El teatro siempre osciló entre la tolerancia o la protección del gobierno y el disfavor o persecución de la iglesia.¹⁰ Los cómicos fueron objeto de una doble actitud, por una parte su profesión era admirada y venerada, pero por la otra era repudiada y tachada de infame por el derecho civil y canónico. Esta ambivalencia provocó que la situación de los cómicos tuviera varios momentos. En primer lugar se trataba de una clase cuyo oficio y estilo de vida no encajaba dentro de las normas sociales vigentes. Los prejuicios populares los situaban al margen de la sociedad, convirtiéndolos en un grupo marginado y subalterno. Por otra parte, en ocasiones fueron tolerados e incluso protegidos por la au-

⁸ VIVEROS, G. (2005). "El teatro y otros entretenimientos urbanos. La norma, la censura, la práctica". En Gonzalbo, P. *Historia de la vida cotidiana en México*, vol. II, México: Fondo de Cultura Económica, pp. 461-483.

⁹ SEIBEL, B. (1990) *De ninfas a capitanas*. Buenos Aires: Editorial Legasa.

¹⁰ RAMOS SMITH, M. (1998). "Actores y compañías en América durante la época virreinal". En Reverte Bernal, C. y Reyes Peña, M. de los (coords). *América y el teatro*, pp. 77-99.

toridad civil, pues eran un instrumento muy útil de cara a modificar costumbres y comportamientos de la sociedad; y por la iglesia, que con comedias festejaban sus fiestas, ocasión aprovechada para refirmar los valores religiosos y adoctrinar a la población.

La licitud de las representaciones teatrales suscitó una amplia polémica en el siglo XVII entre quienes querían erradicarlas por considerar que eran inmorales y quienes las defendían alegando razones económicas y sociales. Frente a la postura crítica de los moralistas, la iglesia y el Estado adoptaron una posición más abierta y pragmática que conllevó una regulación de la actividad teatral.

Existían muchos prejuicios sobre el cómico, considerado una persona infame, de vida relajada y era visto como un excomulgado indigno de sepultura eclesiástica. Un grupo de puritanos cuestionaban la licitud de la farándula y amenazaba con rehusar los auxilios espirituales a cuantos participasen en ella.¹¹ También estaba prohibido que los cómicos fueran acusadores o testigos en procesos judiciales y además podían ser desheredados de sus pertenencias terrenales.¹² La cómica además tenía otros estigmas, su oficio estaba considerado una actividad de baja reputación y que mancillaba el honor de una mujer, caracterizando en consecuencia a la actriz de mujer ligera y libertina. Al vivir de su profesión, el cuerpo de la actriz era “desprivatizado” y esa desenvoltura también se vinculaba con la carencia de honor porque públicamente se habían roto los códigos éticos.¹³ Se añade la relación que se establecía entre la condición de farsanta y su falta de veracidad.¹⁴ Además, una actriz o actor también debía serlo fuera de la escena y mantener ante los aficionados el porte y los signos que caracterizaban al personaje público que se había fraguado. Todo ello no ayudaba a una mejor consideración social de su profesión.

Estas constantes referencias a la inmoralidad de las actrices provocaron que muchas de ellas acabaran interiorizando estos discursos. Lo reflejan las palabras de María Teresa Fonseca, actriz, que en los años cuarenta del siglo XVIII decidió dejar la escena y así “podría vivir honestamente y lograr salvar su alma y estar distante de los peligros de perderla”.¹⁵ Otras actrices decidieron abandonar las tablas y abrazar la religión. En Perú se conocen dos casos en el siglo XVII. En 1629 Marina del Castillo, farsanta, tomó el hábito de monja del convento de Santa Catalina; y en 1661 en Potosí, la actriz Inés de Jáuregui al encarnar a Santa Clara decidió abandonar el escenario y recluirse en un convento.¹⁶

En el teatro colonial había una interrelación y un contacto muy directo entre autores, cómicos y espectadores. La proximidad física con los actores y sobre todo con las actrices favorecía una incitación al pecado. Los censores condenaban eternamente a los que se convirtiesen en espectadores frecuentes de las comedias. Utilizaban todo tipo de estrategias para evitarlo: redacción de tratados, sermones o la acción directa. Estaban empeñados en descalificar todo lo relacionado con lo escénico como escuela de vicios y pasiones; y que sustentar las instituciones de caridad con obras dramáticas era un sacrilegio. Sin embargo, miembros eclesiásticos utilizaban múltiples estratagemas para colarse

¹¹ LOHMANN VILLENA, G. (1998) “El público teatral en América durante la época virreinal”. En Reverte Bernal, C. y Reyes Peña, M. de los (coords). *América y el teatro*, pp. 225-256.

¹² BALTA CAMPBELL, A. (2001). *Historia general del teatro en el Perú*. Lima: Universidad de San Martín de Porres, p. 55.

¹³ LATASA, P. (2008). “La promesa de una farsanta: teatro y matrimonio en Lima (siglo XVII)”. En Arellano, I. y Rodríguez Garrido, J. A. (eds). *El teatro en la Hispanoamérica colonial*. Madrid: Iberoamericana, pp. 146-166.

¹⁴ LATASA, P. (2008). “La promesa de una farsanta”, p. 153.

¹⁵ LOHMANN VILLENA, G. (1945). *El arte dramático en Lima*, p. 395.

¹⁶ RAMOS SMITH, M. (1998). “Actores y compañías”, p. 83.

en los corrales. A la larga las diatribas de los predicadores calaban en el ánimo de algunos, no obstante todo intento de desviar a los aficionados del arte dramático estaba condenado al fracaso.

Las controversias sobre la moralidad de los espectáculos se intensificaron durante el siglo XVIII con la llegada de los valores ilustrados. No obstante, la protección de las autoridades fortaleció la posición de los comediantes. Se les profesionalizó implementando una reglamentación laboral con derechos y obligaciones. Junto con esto, la comercialización del espectáculo fueron factores decisivos que convirtieron el teatro en un negocio.

En la reflexión sobre el teatro el actor había ocupado siempre un papel secundario, pues se le consideraba un elemento perjudicial para la sociedad. Sin embargo, a finales del siglo XVIII la reflexión sobre el actor pasó a ocupar un lugar central, se teorizó sobre su oficio, pues se quiso convertir el arte escénico en ciencia.¹⁷ En esta época, con la influencia de las ideas ilustradas, se empezó a discutir el papel de la mujer dentro de la sociedad y estos debates llegaron también al teatro. Los reformistas ilustrados querían transformar el teatro, pero se fijaron muy tarde y poco en la figura del cómico/a. Pocos fueron los proyectos de reforma propuestos desde el colectivo de los cómicos y se tuvo muy poco en cuenta su opinión. Los cómicos seguían siendo considerados pecadores que vivían al margen de la sociedad y transgredían todas las normas de civilización. Las actrices tenían una peor consideración, en tanto que seres cercanos al mundo de la prostitución. Aunque poco se hizo por mejorar la imagen de actores y actrices desde el punto de vista de la consideración pública, desde la perspectiva profesional sí se avanzó y se consiguieron ventajas en los sueldos y jubilaciones.¹⁸

En el siglo XVIII lo que interesaba era la utilidad social y política del teatro como escuela para corregir costumbres y difundir modelos de urbanidad. Estaban en juego el orden público y la conveniencia de prevenir trastornos. Las autoridades promulgaron pautas legales para fijar unas reglas de convivencia social. No obstante, desde mediados del siglo XVIII las funciones habían incrementado su tono indecente, por lo que el ayuntamiento reconocía que era impropio de una persona de bien ocupar un asiento en el aposento del Cabildo desde que los porteros (a quienes se les confiaba la llave) introducían en él a gente de baja condición social.

Proclamada la independencia se hizo necesario eliminar la mala fama que recaía sobre los actores, a quienes se les tenía prohibido ejercer cargos públicos. Para incentivar los valores patrióticos a través del teatro se inició una campaña para dignificar el arte dramático. El 31 de diciembre de 1821 San Martín en una declaración oficial declaró a los cómicos personas libres de toda indignidad e importantes en el desarrollo de la cultura.¹⁹

Aparte del estigma social que llevaba aparejada la condición de cómica, se debe sumar la escasa formación cultural e intelectual de las actrices. Uno de los principales obstáculos al que tuvieron que hacer frente las compañías fueron los altos porcentajes de analfabetismo. Esta cuestión complicaba el aprendizaje de los papeles, pues muchas actrices dependían de terceras personas que les ayudaran en la memorización, apuntadores, etc. Su falta de instrucción también se observa en los contratos, que muchas veces eran firmados por hombres en su nombre ya que era habitual que no supieran firmar.

¹⁷ ÁLVAREZ BARRIENTOS, J. (1999). "Risa e ilusión escénica. Más sobre el actor en el siglo XVIII". *Scriptura*, 15, pp. 29-50.

¹⁸ COTARELO Y MORI, E. (2007). *Actrices españolas en el siglo XVIII: María Ladvenant y Quirante, primera dama de los teatros de la corte, María del Rosario Fernández "La Tirana" primera dama del teatro de los teatros de la corte*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.

¹⁹ BALTA CAMPBELL, A. (2001). *Historia general del teatro en el Perú*, p.63.

En el ámbito interpretativo a la actriz se le exigían unas determinadas cualidades para subirse a las tablas: garbo, hermosura, voz sonora, dulce y armoniosa. También se les pedía que supieran adornarse y exhibir un espléndido vestuario.

No obstante, pese a todas estas consideraciones, se puede afirmar que existía una doble moral con respecto a las cómicas. Las actrices eran veneradas y vitoreadas, incluso algunas veces eran sacadas en hombros del teatro, representaban una válvula de escape, todo aquello que los varones deseaban: seducción, tentación, erotismo, sensualidad. A través del espectáculo los varones podían satisfacer sus más íntimas pasiones y dar rienda suelta a su imaginación. En paralelo, y una vez fuera del ámbito del teatro y en el contexto de la sociedad colonial, las actrices eran vistas, precisamente por las características que acabamos de mencionar, como la encarnación del pecado, mujeres sin honra y de bajas pasiones. Estas consideraciones sobre todo provenían de las capas superiores de la sociedad. Sin embargo, era muy frecuente que las actrices contaran entre sus protectores o amantes a miembros de la nobleza. En la sociedad colonial los amancebamientos estaban a la orden del día, era muy frecuente que hombres de posiciones elevadas mantuvieran contactos con mujeres de menor condición social: sirvientas, esclavas, nodrizas, que además pertenecían a castas diferentes: negras, mulatas, mestizas. Por este motivo, las fantasías que se proyectaban en el teatro podían ser perfectamente realizables y una actriz convertirse en la amante de un hombre bien posicionado social y económicamente, pero siempre como amantes, es decir, en un ámbito privado y manteniendo el hombre una posición de superioridad con respecto a la mujer. Estas relaciones debían quedarse en un plano secundario y no trascender a la sociedad, pues si se hacían públicas repercutían en la respetabilidad del hombre y de su familia. Eso fue lo que sucedió con la actriz Micaela Villegas que tuvo por amante al virrey Manuel Amat (1761-1776). Dicha relación fue motivo de tan gran escándalo porque trascendió la frontera privada y se proyectó públicamente. No se sancionó la relación, pues los amancebamientos eran habituales, lo que se criticó fue el modo como estos amoríos pasaron a la palestra pública, algo imperdonable, pues socialmente se debían mantener las jerarquías de clase y de casta.

En la Lima colonial destacaron varias mujeres vinculadas al teatro. En la primera mitad del siglo XVII sobresalió María del Castillo, conocida como “La Empedradora”, que tuvo el monopolio de las artes escénicas, administró el gobierno de las casas de juego y diversiones, animó a su segundo marido a erigir un corral de Comedias y con el paso del tiempo se convirtió en autora de comedias, es decir, en directora de una compañía de farsantes. Originaria de la península, María nació en Jerez de la Frontera en 1568. Se casó en primeras nupcias con Pedro Camacho, natural de Cádiz y en segundas con Alonso de Ávila, natural de Lisboa. Su segundo marido era de profesión empedrador, de ahí procede el mote con el que fue conocida. El matrimonio se trasladó a Indias a finales del siglo XVI, primero a México, donde se dedicaron a la administración de locales para espectáculos. En 1601 se trasladaron a Perú y desde entonces esta pareja estuvo íntimamente relacionada con la evolución del arte dramático limeño, pues acapararon la administración de los locales teatrales de la ciudad.

Así comenzó la pareja a regentar la monarquía cómica en Lima, que retuvo poco menos de medio siglo.²⁰

De “La Empedradora” conocemos algunos otros datos. Fue una mujer activa, que defendió su profesión a capa y espada llegando a enfrentamientos con las autoridades. Conocemos que tuvo discusiones con el alguacil por un auto de gobierno del conde de Chinchón del 17 abril de 1630 en el que vetaba el acceso masculino a los aposentos de las mujeres.

²⁰ LOHMANN, G. (1945). *El arte dramático*, p. 99.

Sabemos que ya sexagenaria se casó en terceras nupcias con Juan de Arriaza, andaluz que dilapidó su fortuna de más de 12000 pesos.

María del Castillo murió el 30 de enero de 1652, habiendo sido una de las piedras angulares del edificio cómico de Lima.

En la Lima colonial destacaron varias actrices, pero, sin duda, la que brilló y ha quedado para la posteridad es Micaela Villegas.²¹ Hija de criollos nació en Lima en 1748. Pertenecía a una distinguida familia arequipeña.²² Fue cuando el padre cayó en desgracia que la familia tuvo que mudarse a una de las zonas marginales de Lima, perdiendo el anterior prestigio social y la solvencia económica. La gravedad de esta situación impulsó a la joven Micaela a comenzar a trabajar de cómica, pese a ejercer un oficio tan denigrante para la época. Como criolla, Micaela entró en un mundo que poco había frecuentado, donde las fronteras entre sexos eran más permeables y donde las normas sociales eran mucho más laxas. Y en este espacio consiguió hacerse un hueco convirtiéndose en una de las mejores actrices del Perú colonial, calidad que le reportó grandes éxitos. Con el tiempo, consiguió imponerse en escena gracias a sus relaciones con el actor José Estacio y con el empresario, compositor y maestro de música Bartolomé Massa, pero también es cierto que destacaba por su gracia y versatilidad naturales, consiguiendo destacados éxitos. Micaela supo convertir el oficio de cómica, totalmente menospreciado, en un motivo de orgullo. Precisamente cuando ella abandonó el teatro, se inició un periodo de decadencia, ligado, además, al momento crítico del paso del Perú virreinal al Perú independiente.²³

La llegada del virrey Manuel Amat a tierras peruanas vino acompañada de una nueva política urbanística aplicada a la capital del virreinato, y especial significación tuvo el impulso que dio al Coliseo de Comedias. Hacía casi tres años que estaba cerrado por falta de público. Con Amat, el teatro volvió a abrir sus puertas. Nos consta que el virrey era un asiduo a los espectáculos teatrales, incluso ha quedado testimonio de su asistencia en algunas noches.

Posteriormente, como buen virrey ilustrado, fomentó las funciones del teatro dictando algunas ordenanzas para su buen funcionamiento. Una de ellas fue la de 1771, un bando para el ordenamiento del Coliseo de Comedias, a petición de los nuevos asentistas, para fijar sus obligaciones y sujetar las libertades de los cómicos.²⁴ El virrey puso especial énfasis en la decencia que debían guardar los cómicos. El director debía ser el encargado de reparar los excesos. Los camerinos de actores y actrices debían estar separados. No se permitiría el ingreso de ningún extraño al interior del teatro o a los vestuarios; tampoco se permitiría que los cómicos o cómicas paseasen por los corredores durante la representación; cada cómica sólo podría disponer de una criada que la ayudase a vestir. Respecto al público, éste no debía cubrirse el rostro.²⁵

²¹ Para un estudio de la vida y representación de la imagen de Micaela Villegas véase PAGÈS, G. (2011). *Micaela Villegas "La Perricholi" (1748-1819), Historia de una mujer en el Perú del virrey Amat*. Sant Cugat: Editorial Arpegio.

²² LEÓN Y LEÓN DURAN, G. (1990). *La Perricholi: apuntes histórico genealógicos de Micaela Villegas*. Lima: Claire, p. 53.

²³ VALDIVIESO, L. T. (1989). "Presencia de la mujer en el teatro colonial". *AIH*. Actas X, 1989, pp. 1059-1065.

²⁴ ARAGÓN NORIEGA, I. (2004) "El teatro, los negocios y los amores". En Pardo-Figueroa Thays, C. y Dager Alva, J. (comps). *El virrey Amat y su tiempo*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú-Instituto Riva-Agüero, p. 369.

²⁵ Bando custodiado en la Biblioteca Nacional del Perú, Sección papeles varios. Transcrito en LOHMANN VILLENA, G. (1945). *El arte dramático*, pp. 441-445.

El virrey acabó frecuentando el Coliseo y es muy probable que en una de las noches de función conociera a Micaela Villegas, cuando ella actuaba todavía en papeles secundarios. Se dice que la actriz tuvo un hijo con él, que habría nacido en 1769 o 1770, aunque aún no se ha encontrado su partida de nacimiento. Gracias a la protección de Amat, Micaela se benefició de muchos privilegios como la amante del máximo dignatario del Perú.

Entre 1773 y 1775, la actriz estuvo separada de los teatros y de los favores de Amat. Se desconocen las causas concretas de este distanciamiento, sin embargo se dice que fue a consecuencia de una discusión con el empresario Massa. De inmediato fue reemplazada por Inés de Mayorga, conocida como la Inesilla. Al cabo de estos dos años los amantes se reconciliaron y la actriz regresó a escena el 4 de noviembre de 1775, gracias también al papel de mediador de su compañero de teatro, José Estacio. Este regreso supuso el inicio de su momento de gloria. Desde entonces, se difundió el nombre con que se la conoce: la Perricholi, que *representa a la mujer criolla con espíritu creador y luchador, mujer que sabe imponerse con su oficio y alcanza el triunfo profesional*.²⁶ La alegría, sin embargo, duró poco ya que al cabo de un año, en julio de 1776, Amat fue relevado en el gobierno.

Como actriz, Micaela Villegas ejemplifica perfectamente la ambigüedad de que fueron objeto las cómicas. Por una parte fue aclamada por sus dotes interpretativas y por su poder de seducción, mientras que por otra fue estigmatizada por su profesión y por ser la amante pública de un virrey. No obstante, ella supo invertir esas críticas y acabó situándose en una posición privilegiada, al lado del máximo dirigente del virreinato peruano. Una vez Amat dejó el territorio, Micaela abandonó las tablas, pero siguió vinculada al teatro convirtiéndose en regente del Coliseo de Comedias. En el ámbito de la administración de teatros, la presencia de las mujeres también fue bastante reducida en el territorio hispánico, pero en este caso su discriminación no se debía tanto por la relación teatro-libertinaje sino porque según la ideología de la época, las mujeres no debían ocuparse de negocios.

El 22 de julio de 1777 Micaela Villegas hizo su primera aparición como regente del Coliseo formalizando una compañía con el antiguo asentista del local, José de Villaverde.²⁷ Compartía con éste el control económico y todo lo referente a la dirección escénica, incluida la selección de actores. En 1781 Villaverde decidió retirarse y cedió la dirección del espectáculo teatral a Fermín Vicente Echarri, natural de Pamplona y nuevo compañero sentimental y socio de Micaela. En 1782 el Hospital de San Andrés renovó el contrato por seis años con estos dos asentistas por “ser dichos arrendatarios mui a propósito para sostener en auje dicho Real Coliseo por haver llenado hasta aquí el gusto del Publico como es notorio”.²⁸ Firmado el contrato se dedicaron a la reparación del local. En 1789, Micaela y Echarri, después de unos años, que resultaron muy duros al frente del negocio, se retiraron como asentistas del Coliseo.

Hacia 1795, Micaela, después de su largo recorrido en el teatro como actriz, primero, y asentista después figuraba como una de las mayores propietarias de la ciudad, junto con algunas viudas y otros notables vecinos. Su casa era el punto de encuentro de personajes destacados y entre sus amistades y parientes se encontraban personajes ilustres y próceres de la independen-

²⁶ LOHMANN VILLENA, G. (1945). *El arte dramático*, p. 5.

²⁷ Detalles citados en ARAGÓN NORIEGA, I. (2004). “El teatro, los negocios y los amores”, p. 384.

²⁸ *Ibidem*, p. 486.

cia. Micaela Villegas murió el 7 de mayo de 1819 con un patrimonio nada desdeñable y una muy buena consideración social.

Finalmente nos queremos acercar al mundo de las dramaturgas. El prejuicio social con que se enfrentaba la mujer dramaturga era doble: como toda escritora se enfrentaba con la moral de su época rompiendo el teórico silencio que debía asociarse a las mujeres; además al escribir para el teatro corría el peligro de verse afectada por la acusación de inmoralidad que acompañaba a la actividad teatral. De hecho, actrices y escritoras eran dos colectivos diferenciados que se encontraban o desencontraban. Las escritoras teatrales necesitaban que su quehacer no se confundiera con un ámbito como el de la actriz, que generaba prevenciones y podía desprestigiar su participación en el coto vedado de la escritura. Una cosa era escribir para círculos privados, pero otra muy diferente era entrar en contacto con los canales de producción comercial, relacionarse con los cómicos. Todos estos argumentos esgrimidos pueden explicar la escasez de obras dramáticas escritas por mujeres.

En el siglo XVIII, con la llegada de la Ilustración, las mujeres pudieron participar más en el ámbito cultural. Se tiene constancia de que como escritoras muchas mujeres publicaron y atrajeron la atención de los críticos masculinos. Estas mujeres compartieron ideas, debatieron y trabajaron juntas.²⁹ En el teatro dieciochesco hubo varios tipos de escritoras: dramaturgas populares, autoras religiosas, de teatro breve, de academias y tertulias. Estas mujeres mostraron en sus obras una visión de la mujer muy diferente a la de sus contemporáneos masculinos. Defendieron el derecho de la mujer a la elección del marido, la constancia y la valentía (virtudes atribuidas tradicionalmente al varón), se refirieron a la solidaridad femenina; se opusieron a las convenciones sociales, parodiaron tipos masculinos. Se sirvieron de unos códigos teatrales y de un lenguaje determinado para intervenir en el discurso masculino sobre la mujer, asumiéndolo en algunas ocasiones, reinterpretándolo y contestándolo en otras.³⁰ Publicar y escribir para un público son actos a través de los cuales se forma la cultura política y se constituye la esfera pública. Entrando en estas prácticas discursivas, los individuos, y en este caso las dramaturgas, se convierten en agentes en la nueva esfera de política y poder.³¹

En el caso de Lima, son escasas las noticias de dramaturgas. Nosotros nos haremos eco de una referencia, muy sucinta. A mediados del siglo XVIII María Manuela Carrillo de Andrade y Sotomayor era quien conservaba el cetro de la dramaturgia limeña. Sus contemporáneos, como Eusebio Llano Zapata, aseguran que compuso varias piezas, representadas con éxito en locales públicos y que lucían gran variedad de versos. Juan María Gutiérrez, crítico, admitió que los versos que de esta poetisa se conocen “dejan ver muchas de las cualidades del estilo y de la manera de escribir comedias según el molde del teatro antiguo español, en el cual abundan las narraciones descriptivas, demasiado largas, pero sueltas y desembarazadas”.³²

Muy pocos son los datos biográficos que se conocen de esta autora. Por su testamento sabemos que nació en Lima en calidad de hija legítima de Lope Carrillo de Andrade y Teresa de Figueroa.

²⁹ Véase FRANKLIN LEWIS, E. (2004). *Women writers in the Spanish Enlightenment. The Pursuit of Happiness*. Burlington: Ashgate.

³⁰ FERRER VALLS, T. (1995). “La ruptura del silencio: mujeres dramaturgas en el siglo XVII”. En Mattalía, S. y Aleza, M. (eds). *Mujeres: escrituras y lenguajes (en la cultura latinoamericana y española)*. Universitat de València: pp. 91-108.

³¹ SMITH, T. A. (2006). *The Emerging Female Citizen. Gender and Enlightenment in Spain*. University of California Press: p. 113.

³² LOHMANN VILLENA, G. (1945). *El arte dramático*. p. 425.

Fue enterrada en el cementerio de la iglesia de la Merced en 1772. Su producción poética fue muy exigua y de poca cuantía, toda ella consignada en los libros que por aquellos años salieron de las prensas limeñas.

En una sociedad como la colonial donde para ser “buena mujer” se requería silencio, sumisión, castidad y encierro, el teatro fue un espacio de exclusión de las mujeres pues implicaba una proyección pública. Como espectadoras, las mujeres estaban separadas dentro de los corrales y coliseos y como actrices eran consideradas “mujeres públicas”. Quizás por estas cuestiones la participación de las mujeres en las artes escénicas siempre fue inferior a la de los hombres. Sin embargo, pese a su inferioridad numérica lograron irrumpir en el mundo teatral, proyectarse públicamente y llegar a influir en la sociedad de su época. Desde inicios del siglo XVI en el ámbito hispánico mujeres nobles fueron mecenas y espectadoras de obras privadas en la corte o en palacios privados. Muchas actrices superaron el estigma que acompañaba a su profesión, se hicieron famosas y consiguieron un prestigio social notable. Otras acabaron convirtiéndose en regentes de Coliseos y dirigiendo sus propias compañías. Y unas terceras desde el mundo de la escritura dieron forma a obras de teatro que consiguieron el aplauso del público. Fueron mujeres que lejos de asustarse por el estigma que llevaba aparejada la dedicación a las artes escénicas, convirtieron su profesión en motivo de orgullo, reivindicaron su papel protagonista y supieron incluso ejercer una influencia social destacable.

[ÍNDICE]