PRESENCIA DE LA MUJER EN EL TEATRO COLONIAL

L. TERESA VALDIVIESO
Arizona State University

En vísperas de celebrarse el V centenario del Encuentro entre España y América, me ha parecido idóneo aportar a la temática de este Congreso el tema de la mujer en la literatura colonial. En efecto, esta efemérides es una invitación a meditar sobre características fundamentales de la cultura hispánica.

No hay duda de que si existe un pueblo capaz de interrogarse sobre su pasado, ese pueblo es el español, no sólo porque su historia ha tenido muchos elementos de tragedia, sino porque existe una tendencia natural de autodefinirse. Y, al hacerlo, al tratar de dar cabida en las respuestas a tanta memoria histórica, no se puede evitar el capítulo dedicado a la mujer.

Ofrecer una panorámica de la mujer en la literatura colonial no es tarea fácil. Mucho se ha escrito y hablado acerca de los conquistadores de Indias. Todos sabemos quiénes fueron Cortés, Pizarro, Alvarado o Ponce de León; las hazañas de aquellos hombres intrépidos que desafiaron todos los peligros y todas las inclemencias hasta conquistar todo un continente. Pero... y de las mujeres que los acompañaban, ¿quién ha hablado? Qué sabemos de cómo fueron trasladadas a la literatura aquellas mujeres que partían rumbo a lo desconocido con el afán de llegar a ser «señoras» en las Indias. No es mi propósito describir la tremenda aventura que fue la conquista de América en la que las mujeres también metieron baza. No voy a describir, aunque sería muy interesante, la pesadilla que representaba para las mujeres el cruzar el océano cuando las proas de los barcos levantaban bigotes de espuma y las olas juguetonas se erizaban como una cresta blanca, subían y bajaban, rompían entre ellas y zarandeaban el barco a su gusto. Pero, quién las mandaba a ellas meterse en tales zalagardas, dejar sus casas, y sus tierrecitas tan firmes que nunca habían conocido ni el más ligero temblor. Pero iban al Nuevo Mundo, el brillo del mar con sus miles de chispitas de luz las deslumbraba pensando en la leyenda de oro.

AIH. Actas X (1989). Presencia de la mujer en el teatro colonial. L. TERESA VALDIVIESO
Centro Virtual Cervantes

Mi propósito, pues, en esta época en que el aire se llena de las notas del centenario, es rendir un homenaje a la mujer al destacar su presencia en el teatro colonial. Al igual que el descubrimiento y la conquista de América no fue sino una suma de descubrimientos y conquistas, la historia del teatro colonial de Hispanoamérica no es sino la suma de obras fragmentadas, más o menos localizadas y escritas desde distintos puntos de vista. Se podría recorrer la literatura de esa época como con una lente particularmente sensible a la perspectiva femenina y descubriríamos las relaciones más significativas que aportan al teatro las mujeres, se podría también poner a prueba la perspectiva masculina y hallaríamos junto a una literatura de práctica masculina que busca una «mujer ideal» siempre inexistente, otra saturada de mordaz sagacidad en lo concerniente a la mujer, literatura hecha como de retazos de gozosa malignidad. Lo que no se puede negar es la presencia de la mujer en casi cada expresión del drama colonial. Esta presencia se manifiesta en varios aspectos: a) los dramas incluyen personajes femeninos; b) los temas femeninos están imbricados en la dramaturgia; y c) la secularización del drama aumenta las oportunidades para que las mujeres participen en el desarrollo del teatro.

Ahora bien, como quiera que los hombres dominaban el discurso escrito ya sea histórico ya literario, la imagen de la mujer durante el período colonial se basa en gran parte en una visión masculina. Ciertas razones explican este hecho. En primer lugar, el analfabetismo que cerraba a la mayoría de las mujeres el campo de la literatura en cualquiera de sus manifestaciones y muy particularmente en lo que se refiere al teatro.

Pero, qué entendemos por teatro y en especial qué es lo que entendemos por teatro hispanoamericano. Marco Tulio Cicerón dijo de la «comedia» que es imitación de la vida, espejo de las costumbre e imagen de la verdad. Sin embargo, posteriormente se hace del teatro causa y lamentable daño de las buenas costumbres y se lo erige en un espectáculo al cual no deben concurrir jamás quienes saben apreciar en lo que valen la virtud y la inocencia. Sin embargo, ni Sófocles, ni los griegos inventores del teatro, lo cultivaron como causa de daño de las buenas costumbres, ni asistieron a él por deleitarse en escenas indignas del hombre. Más bien, la justicia poética imperaba en los escenarios, de tal manera que los vicios fueron castigados —el adulterio de Clitemnestra, el incesto de Fedra— y las virtudes fueron propuestas como ejemplos —el amor fraternal en Antígona, el conyugal en Andrómaca.

Una rápida mirada al teatro colonial hispanoamericano nos permite señalar dos ejes de producción: un teatro de índole religiosa y otro de índole profana. Decir que el teatro religioso en Hispanoamérica floreció durante el siglo XVI impulsado únicamente por la inercia de su trayectoria en el desenvolvimiento de la cultura europea, afirmar que ese teatro fue sólo una continuación del de España, sería un disparate histórico. El factor ineludible que debe sumarse al europeo es el encuentro de culturas. Cultura mestiza que por definición histórica es

AIH. Actas X (1989). Presencia de la mujer en el teatro colonial. L. TERESA VALDIVIESO

Centro Virtual Cervantes

la resultante de la inserción española en el tronco pluriforme de las culturas amerindias. Por consiguiente, la temática dramática, aunque sea religiosa, se convierte rápidamente en clave para definir lo americano. Y particularmente, el teatro, por lo que tiene de «mímesis, de imitación de la vida, únicamente podría entenderse tomando en cuenta lo autóctono. Bien se podría afirmar que la acogida singular que las representaciones religiosas encontraron en el pueblo americano, queda explicada porque ese pueblo ya conocía manifestaciones dramáticas en la época precolombina: sus danzas o mitotes, sus representaciones de diálogos sencillos.

De entre las ciudades de Hispanoamérica fueron México y Lima aquellas en las que el teatro llegó a alcanzar un grado más floreciente de desarrollo. Tampoco podía ser de otro modo, dada la importancia de estos virreinatos y el esplendor que alcanzó el drama en España durante los siglos XVI y XVII, esplendor que los españoles, expedicionarios en un principio, y emigrantes después, procuraron trasplantar al Nuevo Mundo.

Según Suárez Radillo,[1] corresponde a la ciudad de México, capital del virreinato de la Nueva España, el privilegio de poseer el primer corral de comedias de la América hispana establecido por Francisco de León en 1697. Sin embargo, el primer coliseo empieza a funcionar en la segunda mitad del siglo XVII, al parecer en 1673, aunque la primera referencia que se hace a las representaciones en este lugar y que aparece en el *Diario de Sucesos Notables* de Antonio Robles data de 1675: «1675- Febrero, lunes 4. Este día se subió la compañía de comediantes al Coliseo».

Y cuando en la madrugada del 22 de enero de 1722, un incendio destruye el Teatro del Hospital Real de San José de los Naturales, se construye un coliseo nuevo llamado Tercer Coliseo, surgiendo así lo que Arrom [2] denomina la «era de los Coliseos».

En Lima, la capital del virreinato de Perú y Bolivia, fue alrededor de 1622 cuando surgió la comedia histórica nacional. En ese año dos corrales de comedias iniciaron la temporada: el corral de San Agustín y el de Santo Domingo, ambos en enconada competencia. La temporada se inició para la Pascua, pero los acontecimientos inesperados de las incursiones del pirata Jacobo Clerk acarrearon la suspensión de las actividades.[3] Pero, a pesar de ello, en el año 1625, Lima se consideraba teatralmente a la misma altura que Madrid y Sevilla. De todos es conocido el terrible terremoto de 1746 que dejó en ruinas a la ciudad de Lima, pero, no obstante este infortunio, se sabe que esa ciudad celebró con

1. C. M. SUÁREZ RADILLO: *El teatro neoclásico y costumbrista hispanoamericano*, Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1984, Tomo I, pp. 17-20.

2. J. J. ARROM: *Historia del teatro hispanoamericano. Época colonial*, México, Ediciones de Andrea, 1967, pp. 115-139.

3. J. L. TRENTI ROCAMORA: *El teatro en la América colonial*, Buenos Aires Editorial Huarpes, 1947, p. 370.

AIH. Actas X (1989). Presencia de la mujer en el teatro colonial. L. TERESA VALDIVIESO

Centro Virtual Cervantes

ostentación la coronación de Fernando VI y que se representó la comedia de Calderón de la Barca, *Ni amor se libra de amor* precedida de una *Loa* compuesta por el licenciado limeño Félix de Alarcón (1700-1766) al cual le cabe la importancia de anticipar con su versión de *La Rodeguna* de Corneille y algunas piezas de Molière la influencia en el Perú del clasicismo francés.

Según Roggiano,[4] la España que descubrió a América fue en parte la de la Edad Media y por esa razón la denominada «conquista espiritual» consistió precisamente en ganar al hombre del Nuevo Mundo, al indio, para el imperio cristiano, y al espacio, la tierra y sus riquezas, para la monarquía española. No es pues de extrañar que el teatro de la colonia se asiente sobre ese espacio y esa ideología.

Y ahora es cuando sentadas todas las bases, nos preguntamos cuál es el papel de la mujer en ese teatro. Uno podría tener la tentación de imaginar que en una sociedad en donde el matrimonio era la única posibilidad de realización de la mujer, la temática femenina tendría que girar acerca de aquellos temas que la estructura vital de la época propiciaba: la vida familiar, los hijos, las relaciones personales. Pero, por el contrario, el foco de interés en el teatro de esa época no es la «mujer» en sí misma considerada, sino la rivalidad cósmica, la guerra de los sexos, la visión conflictiva que María Zayas [5] discute, no desde el punto de vista de una intrínseca maldad cainita en los seres humanos, sino de la imposibilidad de una relación armoniosa entre hombres y mujeres. Y así surge un teatro colonial que hereda de la comedia del Siglo de Oro el tema femenino en lo que tiene de estético y de ético.

Nadie puede negar que la primera figura de mujer en el teatro colonial fue «Eva» en el melodrama *Auto de la caída de Adán y Eva* en 1538. Y aunque el motivo fuese inocente, es decir, aunque lo que se tratara de explicar tuviese como fin la evangelización de los indios, la visión de la imagen de la mujer como causa del sufrimiento humano, como elemento catalizador de todo instinto primario, constituye la piedra angular de una misoginia popular. Desde ese momento habrá que controlar a la mujer y ésta tendrá que cumplir con unos requisitos predeterminados de virginidad prematrimonial y fidelidad en el matrimonio. Y el teatro se hace eco de estos temas y establece a nivel dramático las medidas necesarias para que se ejerza ese control llevando al drama «dueñas» y «escuderos», verdaderos testigos de sus palabras y de sus acciones.

Y en esta apología de los deberes de la mujer, surgen piezas como el entremés del *Coloquio VII* de Fernán González de Eslava [6] titulado «De quando Dios

4. A. A. ROGGIANO: «Renacimiento y Barroco en la conquista espiritual de América», *Homenaje a Luis Alberto Sánchez* (ed. R. Meat), Madrid, Insula, 1983, p. 464.

5. L. T. VALDIVIESO: «El texto literario como parámetro de conciencia y conocimiento de la mujer», *Cuadernos de ALDEEU*, III.2 (1987), p. 141.

6. F. WEBER DE KURLAT: *Lo cómico en el teatro de Ferán González de Eslava*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1963, p. 24.

AIH. Actas X (1989). Presencia de la mujer en el teatro colonial. L. TERESA VALDIVIESO

Centro Virtual Cervantes

Nuestro Señor mandó al profeta Ionás que fuesse a la ciudad de Nínive a predicar su destruyción» cuya didascalia inicial dice así «Entra con vn entremés de Diego Moreno y Teresa». Técnicamente el teatro hispanoamericano de la colonia marca con este entremés un esforzado avance pues se ha logrado llevar a la escena personajes de carne y hueso, arrancados de la vida del pueblo. Pero, lo importante para nosotros en este momento es el tema femenino. Es Teresa la mujer caprichosa por excelencia; hija de conquistador, ella no quiere seguir viviendo en México porque no puede vestirse de seda; y así protesta enfurecida que no le ha gustado el jubón, que se quiere ir de México, que quiere vivir en la China para vestirse de seda. Sin embargo, el marido, Diego, es perfilado como el modelo de la paciencia, él con mansedumbre recuerda a su mujer que la gente de México es buena y que sus amigos son apreciados; reflexiones éstas que sólo sirven para enfurecer más a Teresa, quien acaba por pegar a su marido y le araña y le amenaza con arrancarle las barbas. La reflexión didáctica de la pieza viene luego cuando en un barco viajan Jonás, Diego y la maldita Teresa, la cual al fin ha conseguido su propósito; en esto, se levanta una tempestad, y ante el peligro de un naufragio inminente, suplican a Dios que los salve. Esta situación le lleva a Teresa a reflexionar sobre su vida pasada; los vientos se calman y Teresa, agradecida, promete sumisión y cordura para el futuro.

Si consideramos ahora la figura de la mujer en el teatro profano, nos encontramos con una figura femenina arrancada de la tierra, pero parlera y vagabunda, dispuesta siempre a discutir en plazas y cantones. Muy bien se podría ilustrar esta vertiente del teatro tomando, como ejemplo, el sainete anónimo de finales del siglo XVIII, *El pleyto y querella de los guajolotes*.[7] Dos mujeres encarnan los personajes principales, la india Meruca y la negra Matraca cuyo guajolote ha matado a picotazos al de la india, hecho que provoca el pleito al que el sainete alude.

Derivación lógica es que aquellos autores a caballo de dos épocas, la colonial y la independiente, desarrollaran una cierta tendencia a la sátira. Tal sería el caso del michoacano José Agustín de Castro (1730-1814) quien en el juguete dramático titulado *Los remendones* [8] nos presenta el caso de dos maridos, zapateros remendones, felices con su oficio y el de sus amargadas mujeres. Para nuestro propósito cabe señalar aquí cómo en una obra tan incipiente se subraya ya la filosofía machista de los dos zapateros y la rebeldía desgarrada de las mujeres.

Si resultara legítimo reconocer estos caracteres femeninos como índice histórico de una época, sería justo que se diera cabida en este estudio a la sátira que contra la mujer levanta Juan del Valle y Caviedes. En puridad, Caviedes parece solazarse en la imperfección femenina, la fealdad, la estupidez, la vejez,

7. C. M. SUÁREZ RADILLO, *op. cit.*, p. 52.
8. J. J. ARROM, *op. cit.*, p. 134.

AIH. Actas X (1989). Presencia de la mujer en el teatro colonial. L. TERESA VALDIVIESO
Centro Virtual Cervantes

adquieren en sus obras, como por ejemplo, *El amor alcalde* tonalidades de humor negro. No se puede leer la producción de un Caviedes como si fuera simplemente literatura, sería banal hacerlo así porque no es mera literatura, es un ojo que ve crueldad y solamente en muy contadas ocasiones, lo tierno, lo inocente, lo sincero.

Otro de los aspectos que mencionamos al principio era el de la participación de las mujeres en el teatro. Es de suponer que desde la antigüedad las mujeres formaran parte de los coros griegos, pero ningún nombre ha llegado hasta nosotros, solamente el nombre de los hombres, de tal manera que bien se pudiera creer que «el carro de Tespis» fue siempre masculino. Ahora bien, la mujer como actriz en la América hispana colonial aparece en la obrita *Los pastores* [9] en donde una india representaba a la pastora, e incluso en algunos lugares, dada la cándida sencillez de la obra había sido representada enteramente por mujeres. Interesante sería el poder incluir las anécdotas que pueblan el mundo femenino de las tablas en esa época; pero, al menos, queremos señalar la presencia de Micaela Villegas, conocida por la Perricholi. En 1761, el 12 de octubre, fecha tan significativa para la historia de América, hace entrada triunfal en Lima, como virrey del Perú, el apuesto Joseph Amat. Hombre mayor, apasionado de la comedia, asiduo frecuentador de los Coliseos y, porqué no, de sus actrices, entre las que se encontraba la Perricholi. C. Lohmann Villena nos da noticia de las *Loas* en honor de este personaje, sirva de ejemplo la que lleva por título «Loa al mejor Apolo / luciente / Phebo americano». Difícil es alejarse de este personaje fascinante y de sus apasionados amores con la Perricholi; lo que sí se puede decir acerca de ella para constatar su estatura dramática es que, desaparecida la Perricholi, cae el telón sobre un largo período del teatro limeño, y esto sucede en un momento crítico cuando el Perú virreinal está a punto de ceder el paso al Perú independiente.[10]

La impronta femenina en el teatro no se agotaría con las mujeres que vivieron el mundo de las candilejas, ni tampoco al mencionar las mujeres-empresario de los diversos teatros coloniales, tal como se da el caso de Ana Morillo y María del Castillo, llamada «La empedradora» porque su esposo tenía ese oficio, quienes a la muerte de sus maridos, ambos directores de teatro, asumen la responsabilidad del negocio. Dije y repito que no se agotaría con estas referencias y otras del mismo tenor la importancia de «lo femenino» en la dramaturgia colonial, habría que ir más lejos en busca de la mujer dramaturga y aquí no cabe más que un nombre glorioso, Juana de Asbaje, Sor Juana Inés de la Cruz. George Lemus,[11] en un análisis riguroso del teatro de Sor Juana, hace del drama *Los*

9. W. K. JONES: «Women on the Early Spanish American Theater», *Latin American Theater Review*, 4.1 (1970), p. 27.

10. C. M. SUÁREZ RADILLO, *op. cit.*, pp. 247-48.

11. G. LEMUS: «El feminismo de Sor Juana en *Los empeños de una casa*», *Letras femeninas*, XI. 1-2, 1985, pp. 21-29.

AIH. Actas X (1989). Presencia de la mujer en el teatro colonial. L. TERESA VALDIVIESO

Centro Virtual Cervantes

empeños de una casa una lección de feminismo puesto que los personajes femeninos son los que, según él, sostiene la acción. Su propósito es hacer creíble que son las mujeres fuertes, que crea la monja mexicana, las que determinan el momento de los personajes masculinos. Por su parte, Julie Greer Johnson ratifica las ideas de Lemus al decir que aunque a primera vista parezca que Sor Juana acepta la visión masculina de la mujer de alta clase para sus propósitos literarios y siguiendo ese modelo, diseña a sus personajes doña Ana y doña Leonor, expresa al mismo tiempo una crítica directa hacia aquellas mujeres que emulan estos modelos y hacia aquellos hombres que estimulan esa emulación.[12]

Hasta aquí, pues, los fríos datos de una existencia: la de la mujer en el drama colonial. No cabe duda que fue ella la inspiradora unas veces, y la protagonista otras, de gran parte de la historia de la colonia; y, sin embargo, poco o nada se ha ocupado la crítica de estas figuras femeninas. Por consiguiente, creo que era imprescindible este estudio porque abrirá caminos a nuevas investigaciones. Un tema de esta categoría en una época como la nuestra es una respuesta esperanzada a la cuestión femenina.

12. J. G. JOHNSON: *Women in Colonial Spanish American Literature*, Westport (Connecticut), Greenwood Press, 1983, p. 127.

AIH. Actas X (1989). Presencia de la mujer en el teatro colonial. L. TERESA VALDIVIESO

Centro Virtual Cervantes