

ÓPERA, TRAGEDIA, COMEDIA: EL TEATRO DE PEDRO DE PERALTA COMO PRÁCTICA DE PODER José A. Rodríguez Garrido	241
FANTASMAS EN EL CONVENTO: UNA «MÁSCARA» EN SAN JERÓNIMO (MÉXICO, 1756) Frederick Luciani	259
TEXTOS DRAMÁTICOS DE LA COLECCIÓN DE MANUSCRITOS MUSICALES DE SUCRE (ARCHIVO NACIONAL DE BOLIVIA) Andrés Eichmann Oehrli	275
TEATRO RECUPERADO EN CHARCAS: DOS LOAS OLVIDADAS DE FRAY JUAN DE LA TORRE (OSA) A LA ENTRADA DEL VIRREY DIEGO MORCILLO EN POTOSÍ, 1716 Miguel Zugasti	295
ELEMENTOS CÓMICOS EN UNA COLECCIÓN DE ENTREMESSES POTOSINOS DE LOS SIGLOS XVII Y XVIII Ignacio Arellano	323
PASADOS IMAGINADOS: LA CONQUISTA DEL PERÚ EN DOS OBRAS DRAMÁTICAS COLONIALES Carlos García-Bedoya M.	353
DE COMEDIA ILUSTRADA A LEYENDA POPULAR: EL TRASFONDO POLÍTICO DE LA ANONIMIZACIÓN DEL OLLANTAY Ari Zighelboim	369
CONSIDERACIONES PRELIMINARES SOBRE UN DRAMA HEROICO NOVOHISPANO DEL SIGLO XVIII: <i>LA LEALTAD AMERICANA</i> , DE FERNANDO GAVILA Margarita Peña	383
LA RENOVACIÓN TEATRAL EN LAS POSTRIMERÍAS DEL VIRREINATO NOVOHISPANO: LOS CONCURSOS DEL <i>DIARIO DE MÉXICO</i> Dalia Hernández Reyes	395
LOPE DE VEGA EN LOS ANDES Milena Cáceres	415
AMÉRICA Y LOS ESCRITORES DE LOS SIGLOS DE ORO (TIRSO DE MOLINA EN SANTO DOMINGO) Gonzalo Santonja Gómez-Agiero	431
«LA CUEVA DE SALAMANCA» EN AMÉRICA: TRADICIÓN ORAL Y REELABORACIÓN LITERARIA Celsa Carmen García Valdés	461

EL TEATRO EN LA HISPANOAMÉRICA COLONIAL

IGNACIO ARELLANO
JOSÉ ANTONIO RODRÍGUEZ GARRIDO (EDS.)

Derechos reservados

© Iberoamericana, 2008
Amor de Dios, 1 — E-28014 Madrid
Tel.: +34 91 429 35 22
Fax: +34 91 429 53 97
info@iberoamericanalibros.com
www.ibero-america.net

© Vervuert, 2008
Elisabethenstr. 3-9 — D-60594 Frankfurt am Main
Tel.: +49 69 597 46 17
Fax: +49 69 597 87 43
info@iberoamericanalibros.com
www.ibero-america.net

ISBN 978-84-8489-326-4 (Iberoamericana)
ISBN 978-3-86527-374-1 (Vervuert)

Este libro está impreso íntegramente en papel ecológico sin cloro.

LA PROMESA DE UNA «FARSANTA»: TEATRO Y MATRIMONIO EN LIMA (SIGLO XVII)

Pilar Latasa
Universidad de Navarra

LA REPUTACIÓN SOCIAL DE LOS FARSANTES

El papel de las comediantas o farsantas en el teatro áureo ha sido tratado generalmente a partir de fuentes moralistas de condena y referencias de carácter anecdótico que a veces han contribuido a trivializar y sacar de contexto la situación de las mujeres que ejercían esta profesión¹.

La licitud de las representaciones teatrales suscitó una amplia polémica durante todo el siglo XVII entre quienes querían erradicarlas por considerar que eran un espectáculo inmoral y quienes las defendían alegando razones económicas y sociales². Frente a la postura generalmente crítica de los moralistas, Iglesia y Estado adoptaron una posición más abierta y pragmática que conllevó la adopción de una serie de medidas reguladoras de la actividad teatral. Las causas de esta actitud favorable deben buscarse en el éxito social del teatro. De hecho, era parte esencial de las fiestas civiles y religiosas —sobre todo de la del Corpus— y producía importantes ingresos económicos que redun-

¹ Rodríguez Cuadros, 1998b, pp. 573-575.

² Sanz Ayán y García García, 2000, p. 75; McKendrick, 1994, pp. 215-217; Arellano, 1995, pp. 140-146.

ban en tareas benéficas y asistenciales³. Aun así el debate se mantuvo largo tiempo y de hecho supuso la suspensión de los espectáculos en varias ocasiones⁴.

Esta polémica, que tuvo especial virulencia en el siglo xvii, afectó de manera directa a los componentes de las compañías. En la España de Felipe IV los comediantes fueron constantemente sometidos a público enjuiciamiento. Se podría afirmar que, salvo raras excepciones, los actores —a pesar de contar con la estima y admiración popular— eran considerados personas de escasa moralidad. Su popularidad era perfectamente compatible con la concepción generalizada de que la suya era una vida de vicios y anormalidades. Aparecían como «gente pícara, aventurera, vagabunda»; era la suya una profesión en general menospreciada que no encajaba con las normas sociales⁵.

En este contexto se debe entender la situación de la mujer en el teatro del Siglo de Oro⁶. Frente a la política seguida en otros países, desde finales del siglo xvi la participación de mujeres fue no sólo un hecho habitual en la escena hispana, sino también una de las causas del gran éxito del arte dramático⁷. El primer paso se dio en 1587, como reacción a un decreto del Consejo de Castilla en el que se prohibía de forma general que las mujeres ejercieran esta profesión. Ante la protesta de varias actrices, se les autorizó a actuar con dos condiciones: que estuvieran casadas y llevaran consigo a sus cónyuges —algo que también se exigía a los hombres— y que utilizaran siempre ropas femeninas. Los *reglamentos* de teatros de 1608 y 1615 concretaron y ampliaron estas condiciones incidiendo también en la regulación de los bailes⁸. De nuevo, en 1641 el Consejo de Castilla tomó una serie

³ Oehrlein, 1998, pp. 246, 258-259.

⁴ Felipe II los cerró en 1598, con motivo de la muerte de la infanta Catalina, duquesa de Saboya; al año siguiente el nuevo monarca, Felipe III, los volvió a abrir. Algo parecido ocurrió en el reinado de Felipe IV, tras la muerte de la reina Isabel de Borbón y del príncipe Baltasar Carlos en 1645 y 1646; se volvieron a abrir en 1651. Arellano, 1995, pp. 142-143; Poppenberg, 1998, pp. 283-285.

⁵ Arellano, 1995, p. 143; Oehrlein, 1998, pp. 246, 258-259. Esta dualidad aparece perfectamente reflejada en el estudio de Coratelo y Mori. Díez Borque, 1978, pp. 80-90.

⁶ Han abordado el tema: Rodríguez Cuadros, 1998a, p. 38; Sanz Ayán y García García, 2000, pp. 78-79, 85-86; Oehrlein, 1993, pp. 221-231.

⁷ Díez Borque, 1978, p. 207; Oehrlein, 1998, pp. 247, 252-253.

⁸ En el *Reglamento de teatro* de 1608, además de exigir a las autoridades competentes que se comprobara si había actrices solteras en las compañías, en el n.º 4 se rei-

de medidas reguladoras, algunas de las cuales afectaron directamente a las mujeres: reiteró la prohibición de que en las compañías hubiera mujeres solteras, precisó cómo debían ser los bailes e insistió en que las mujeres no utilizaran el traje masculino⁹.

Estas disposiciones tuvieron, sin embargo, escasa incidencia en el funcionamiento de las compañías teatrales. Por ejemplo, es de sobra conocido el hecho de que las referidas al matrimonio de los actores dieron lugar tanto a casamientos fingidos o forzados por las circunstancias profesionales, bigamias y amancebamientos, como a la formación de auténticas sagas familiares de actores¹⁰. Por otro lado, la reiteración de estas legislaciones durante la primera mitad del siglo xvii es elocuente con respecto a su incumplimiento: las fuentes corroboran que hubo actrices solteras en las compañías, que los bailes fueron parte esencial de las representaciones y que la utilización del traje masculino fue un recurso frecuente. Si cabe, estas normas se incumplían incluso más en América, donde el funcionamiento de las pequeñas compañías locales escapaba del control de las autoridades.

Este trabajo trata de profundizar en la reputación moral que las profesionales de las artes escénicas tuvieron en la sociedad indiana. Con ese fin se ha utilizado un documento relativo a la vida privada de la comediante María de Torres Tamayo. En concreto, se trata de la causa que esta farsanta promovió contra Diego Muñoz del Castillo por incumplimiento de la palabra de matrimonio. Este pleito ilustra algunos aspectos de la percepción social de las actrices en la ciudad de Lima a mediados del siglo xvii.

teraba la prohibición: «... y no salga ninguna mujer a bailar ni representar en hábito de hombre...», núm. 4, Varey y Shergold, 1971, pp. 47-52. En el *Reglamento de teatro* de 1615 se decía también que los autores de comedias debían llevar en sus compañías «gente de buena vida y costumbres» y que autores y actores debían llevar consigo a sus mujeres si estaban casados. En cuanto a las actrices, se reiteraba la prohibición de representar en ropa de hombre y bailar: «que no represente cosas, bailes ni cantares ni meneos lascivos ni deshonestos o de mal ejemplo sino que sean conforme a las danzas y bailes antiguos...» (Varey y Shergold, 1971, pp. 55-58).

⁹ No habría canciones ni bailes que faltaran a la modestia; las mujeres no bailarían solas y cuando lo hicieran acompañadas «siempre con decencia». Ver McKendrick, 1994, pp. 220-221; Varey y Shergold, 1971, pp. 91-93.

¹⁰ Oehrlein, 1993, pp. 216-218.

LA PROTAGONISTA

María de Torres Tamayo no fue una actriz famosa. Había nacido en Lima y era hija legítima de Juan de Torres Tamayo y de Juana Gómez de Alvarado. Sólo aparece formando parte de una compañía teatral estable durante las temporadas 1646-1647 y 1647-1648¹¹, en las que fue miembro de la de *Los Conformes*¹², una de las «compañías de título», autorizadas por el virrey, que trabajaban en la capital¹³.

En ese momento la compañía estaba dirigida por Francisco Hurtado y Orejón¹⁴, natural de Madrid y afincado en Lima, donde había contraído en 1627 matrimonio con la actriz Isabel María de Cuevas¹⁵, que actuaba también en la compañía. A esta pareja de actores se añadían otros tres matrimonios de comediantes formados por Fernando de Silva y Villada¹⁶, conocido como «el buen representante», y Manuela de Cuevas; Francisco Gómez de España¹⁷, español, casado en Lima en 1640 con la actriz María de Acuña; y el sevillano Antonio de Castillejo¹⁸, casado con la actriz mexicana María Valverde¹⁹. Formaban también parte de la compañía otros actores cuyas mujeres no aparecen entre sus componen-

¹¹ Lohmann Villena, 1945, p. 232.

¹² Esta compañía aparece en 1625 tras la desaparición de dos grandes figuras del teatro virreinal: Ávila y Del Río. Frente a las anteriores individualidades descollantes se estableció como una agrupación de comediantes más igualitaria —procedentes de compañías anteriores— y perduró bastante tiempo bajo ese título. El nombre lo copiaron de una existente en Madrid, que había aparecido en 1623. Lohmann Villena, 1945, pp. 195-196, 228-229.

¹³ Oehrléin, 1998, p. 247. En América funcionaban las compañías oficiales y las de «volantes» o «de la legua» que formaban una especie de segundo nivel de la profesión teatral. Tenían prohibido representar a varias leguas a la redonda de las capitales virreinales, de modo que recorrieron sin cesar el continente llevando el teatro a las regiones donde no existían locales fijos. En las cortes el panorama era diferente, aunque también viajaban para cumplir compromisos, las compañías trabajaban de forma más o menos estable en las capitales. Ver Ramos Smith, 1998, pp. 86-88.

¹⁴ Lohmann Villena, 1945, p. 614.

¹⁵ Hija del actor sevillano Francisco de Cuevas y de Ana María de Montalbán, natural de Potosí, que se casaron en Lima en 1600. Había nacido en Lima en 1612. Ver Lohmann Villena, 1945, p. 612.

¹⁶ Lohmann Villena, 1945, p. 619.

¹⁷ Lohmann Villena, 1945, pp. 613-614.

¹⁸ Lohmann Villena, 1945, p. 611.

¹⁹ Lohmann Villena, 1945, p. 620.

tes, era el caso del mexicano Jusepe de Aspilla²⁰, del músico portugués Sebastián Coello de Agrán y Abreu²¹ —natural de Oporto— y de Juan de Torres Tamayo y su hija María de Torres Tamayo, de catorce años de edad. Junto a los anteriormente mencionados aparecen también en el elenco de *Los Conformes*, Ana María Navarrete, Bernardo de Fuentes y Cristóbal Pacheco. De apuntadores y escritores de rótulos Pedro Durán y Alonso de Torres Márquez²². En la temporada de 1647 se incorporaron Pablo Crespillo de Ovalle —apodado «Pablito»²³—, Durán para los rótulos y el cómico Francisco Duarte junto con su hija María del Águila²⁴, que tenía entonces diecinueve años. María de Torres aparece por lo tanto formando parte de esta importante compañía al lado de su padre, el actor Juan de Torres Tamayo, casado entonces con María de Arriaza. Por este matrimonio era sobrino político de la famosa María del Castillo, actriz conocida en Lima como *La Empedradora* (1568-1652)²⁵, una mujer que por su longevidad, largo dominio de los escenarios y monopolio de las actividades escénicas en Lima, Lohmann comparaba con su contemporánea española, Jusepa Vaca²⁶. El mote procedía del oficio de su segundo marido, Juan de Ávila —oficial empedrador de la ciudad de Lima—, con quien llegó a controlar los locales teatrales de la urbe²⁷; además fue autora de comedias, es decir directora de compañías²⁸.

²⁰ Casado en Lima con la trujillana Ana de Aguilar. Ver Lohmann Villena, 1945, p. 611.

²¹ Casado en Lima con Catalina Sánchez. Ver Lohmann Villena, 1945, p. 612.

²² Lohmann Villena, 1945, p. 620.

²³ Nacido en Panamá en 1595. En 1615 contrajo matrimonio en Potosí con la actriz Juana de Escobar, apodada «Juanota» por su buena planta, frente a la figura endeble de su marido. Ver Lohmann Villena, 1945, pp. 210, 223, 225 y 612-613.

²⁴ Lohmann Villena, 1945, p. 610.

²⁵ Nacida en Jerez de la Frontera en 1568. Se casó en Cádiz con Pedro Camacho que murió pronto. Pasó a Indias con su segundo marido, primero a México y en 1601 se embarcaron para el Perú. Ver Lohmann Villena, 1945, pp. 88-90.

²⁶ Ver sobre esta actriz el trabajo de Reyes Peña, 1998.

²⁷ Administró con Juan de Ávila el corral de San Andrés desde agosto de 1604. Probablemente animó a su marido a construir un nuevo local de «El Coliseo», obra del importante alarife extremeño Francisco Becerra, que fue inaugurado en Pascua de Resurrección de 1605. En 1624 aparece de nuevo el matrimonio formando parte de una sociedad por cuatro años para regentar una casa de juegos cercana al corral de San Agustín. Ver Lohmann Villena, 1945, pp. 87-88, 98-103, 198-199. Sobre el arquitecto Francisco Becerra ver Marco Dorta, 1943, pp. 7-15.

²⁸ El autor de comedias era una especie de empresario y director, eslabón entre creación y consumo; en América frecuentemente lo fueron actores de cierta respe-

Juan de Ávila murió en 1625. Tres años después, a la edad de sesenta años, María del Castillo contrajo nuevo matrimonio con Juan de Arriaza —español, natural de Córdoba, de veintiseis años—, quien llevaba ya algún tiempo trabajando en Lima vinculado a distintas compañías y dedicado a sacar copias de comedias y escribir carteles²⁹. Este tercer matrimonio fue muy inestable. Arriaza no sólo dilapidó rápidamente la dote que aportó la actriz, sino que le fue públicamente infiel³⁰. En 1634 María del Castillo interpuso demanda de divorcio ante la justicia eclesiástica de la diócesis. Finalmente los cónyuges llegaron a un acuerdo amistoso en 1637³¹.

Todo ello no impidió que *La Empedrada* mantuviera una buena relación con su sobrino político, Juan de Torres Tamayo. Así lo demuestra el hecho de que cuando en marzo de 1650 organizó una nueva compañía, contrató a Juan de Torres Tamayo para que fuera director del conjunto³². A los pocos meses recurrió de nuevo a él para que le representara como mandatario en la venta fraudulenta del corral

tabilidad y con capital para asumir esa función. Ver Oehrlein, 1998, pp. 248-252; Sanz Ayán y García García, 2000, pp. 43-47; Arellano, 1995, p. 99; Ramos Smith, 1998, pp. 87-88.

²⁹ La trayectoria profesional de Juan de Arriaza puede ser en parte reconstruida gracias a los datos que aporta Lohmann. En 1622 aparece ya en Lima formando parte de la compañía de Antonio Morales, contratado para «copiar comedias, escribir carteles y hacer las apariencias para el escenario». En 1623 en la compañía dirigida por Ávila, también para copiar comedias y hacer los carteles. En 1638 y 1639 lo encontramos contratado para apuntar las piezas dramáticas en la compañía de *Los Conformes*, en la que sigue realizando esta labor en 1642. En 1643 forma parte de la compañía de Francisco Hurtado y no de la *Compañía Nueva* formada por su mujer. Ver Lohmann Villena, 1945, pp. 167, 172, 195, 202, 218-219, 223-224.

³⁰ Arriaza fue un personaje conflictivo en todos los sentidos. Llegó incluso a permanecer un año en la cárcel inquisitorial acusado de proposición blasfema. Salió después de un auto de fe secreto que tuvo lugar en la capilla de la Inquisición en 1631. Ver Lohmann Villena, 1945, p. 207.

³¹ Arriaza tuvo que renunciar a administrar los bienes de su mujer y ella se comprometió a mantenerlo. Ver Lohmann Villena, 1945, pp. 217-218.

³² Formaron la compañía esa temporada actores conocidos con los que Torres había trabajado anteriormente: las parejas Castillejo-Valverde, Silva-Cuevas, Gómez de España-Acuña. Además estaban Francisco Duarte y su hija María del Águila, Bernardo de Fuentes, Jusepe de Aspilla, Sebastián Coello y Cristóbal Pacheco. Junto a ellos Alonso de Torres Márquez, Sebastián Escudero, Jusepe de La Paz Monje e Inés de Jáuregui, *La Acicalada*. Ver Lohmann Villena, 1945, p. 234.

de San Agustín³³, que finalmente se solucionó con un acuerdo entre las partes. Aunque desconocemos los términos de ese trato, no deja de ser significativo que cuando en mayo de 1652 el Hospital entró en posesión de esta propiedad, según le correspondía, encomendara su arrendamiento precisamente a Juan de Torres Tamayo³⁴. De hecho, cuando el 8 de marzo de 1651 María del Castillo constituyó una nueva compañía no contó con su sobrino político, quien estaba ya entonces dedicado por completo a su oficio de arrendador del corral de San Andrés³⁵. *La Empedrada* murió en Lima el 30 de enero de 1652³⁶. Años más tarde, en 1664, Juan de Torres llegó incluso a ser administrador de *El Coliseo*³⁷.

María de Torres Tamayo era por lo tanto hija de un actor que prosperó considerablemente gracias a su parentesco político con *La Empedrada*. Nuestra protagonista había crecido «entre bambalinas» y pertenecía a una familia estrechamente vinculada con la actividad teatral del virreinato.

LA PROMESA

El documento que nos aporta más información sobre la actriz es el expediente del pleito promovido por ella contra Diego Muñoz del Castillo, por incumplimiento de promesa matrimonial. Este tipo de pleitos, que se seguían ante la justicia eclesiástica, respondían a la

³³ En 1624 Juan de Ávila y su mujer María del Castillo habían donado el establecimiento del corral de San Agustín a la hermandad de San Andrés para después de su muerte.

³⁴ La venta se hizo por una suma de 27.500 patacones el 25 de noviembre de 1649, ante Juan Bautista de Herrera. Ver Lohmann Villena, 1945, pp. 253-254.

³⁵ Lohmann Villena, 1945, pp. 234-235, 237, 239.

³⁶ Lohmann Villena, 1945, p. 235, da referencia del entierro y habla del inventario pero no de dónde lo sacó.

³⁷ En 1663 el autor de comedias nombrado por el gobierno, Juan Ruiz de Lara, desistió por motivos de salud. Como era necesario que una persona administrase la compañía, el juez privativo para causas de comediantes, el oidor Francisco Sarmiento de Mendoza, nombró el 2 de marzo autor de comedias de la compañía que se constituyó ese año al administrador de *El Coliseo*, Juan de Torres. Ese mismo día se alistaron los miembros de la compañía. Juan de Torres renunció al título de autor alegando sus muchas ocupaciones como administrador de *El Coliseo*. Ver Lohmann Villena, 1945, pp. 255-257.

vigencia práctica de la promesa matrimonial según los usos anteriores al Concilio de Trento.

Ya desde la Alta Edad Media, la Iglesia tuvo un enorme interés por fijar el ritual del matrimonio con el fin de recalcar su sacramentalidad y evitar determinados abusos derivados de una laxa regulación³⁸. El paso definitivo se dio en Trento, en el decreto Tametsi, de 11 de noviembre de 1563, donde se estableció de forma clara lo que se venía manteniendo desde hacía tiempo: que el matrimonio era un sacramento, que debía contar con el libre consentimiento de las partes, «siendo en extremo detestable tiranizar la libertad del matrimonio», que debía celebrarse «a la faz de la Iglesia» (*in facie ecclesiae*), en presencia del párroco o de un sacerdote, ante testigos, y siempre después de tres amonestaciones públicas durante la misa mayor³⁹. Estas disposiciones tridentinas fueron rápidamente recogidas en América por los concilios del siglo XVI y, en concreto, por los concilios y sínodos limenses⁴⁰.

La promesa matrimonial quedó así configurada como una etapa previa al matrimonio. Sin embargo, las abundantes demandas por incumplimiento de esta promesa presentadas antes los tribunales eclesiásticos en España y América demuestran, como se ha mencionado, la ya referida vigencia de esta práctica pretridentina. Las demandas tenían como objetivo lograr que las autoridades eclesiásticas asumieran la tarea de garantizar que la promesa (*verba de futuro*) hecha por alguno de los potenciales contrayentes fuera cumplida, especialmente si había habido unión carnal. Aunque la cohabitación era el último paso y debía ser posterior a la ceremonia de esponsales, que incluía el público consentimiento mutuo (*verba de praesenti*), es un hecho que muchas de estas causas fueron promovidas porque los futuros cónyuges habían tenido ya contacto carnal, lo cual hacía más grave el

³⁸ Zarri, 2005, pp. 129-131.

³⁹ Disposiciones del Papa Alejandro III (1159-1181) o del Concilio de Letrán (1215) fueron fijando los criterios: la promesa de matrimonio ya hacía un matrimonio, más aún si había existido contacto sexual; pero para completar su plena validez se hacían necesarias tres amonestaciones públicas, dos testigos y su solemnización *in facie ecclesiae*, es decir ante un sacerdote. Ver el trabajo de Usunáriz Garayoa, 2004, pp. 294-295.

⁴⁰ La recepción en Indias de la reforma tridentina ha sido estudiada por Dougnac Rodríguez, 2003, pp. 64-66; Levaggi, 1970, pp. 18-24; Rípodas Ardanaz, 1977, pp. 240-242. Para los concilios y sínodos limenses que hacen referencia al tema ver Latasa Vassallo, 2005, pp. 237-256.

incumplimiento de la promesa. En estos casos, la justicia eclesiástica normalmente reconocía aquel matrimonio como válido y obligaba a la parte demandada a vivir con su legítimo cónyuge.

Pese a todo ello no conviene olvidar que, al igual que ocurrió con otro tipo de procesos civiles y eclesiásticos, estas causas fueron también vías para obtener fines diversos. Es, por ejemplo, frecuente encontrar entre los demandantes mujeres que aseguraban haberse entregado a un hombre porque les había hecho promesa de matrimonio; sin embargo, tras la investigación eclesiástica se descubría que en realidad habían vivido amancebadas públicamente y al ser abandonadas buscaban recuperar la honra perdida. Otras trataron con estas demandas de impedir que el hombre del que estaban enamoradas se casara con otra mujer. De hecho, para los siglos XVI y XVII fueron muchas veces mujeres quienes promovieron, con mayor o menor razón, este tipo de pleitos⁴¹.

LA DEMANDA

El pleito al que se refiere este trabajo comienza de forma poco habitual con una petición presentada en el Palacio Arzobispal de Lima, el 28 de septiembre de 1646, por Diego Muñoz del Castillo, natural de esa ciudad e hijo legítimo del capitán Alonso Muñoz del Castillo y de Antonia de Olivares. El interesado solicitaba ser dispensado de hacer las amonestaciones para casarse con María de Torres, alegando que la futura contrayente era «persona pobre y menor» y que su padre, Alonso Muñoz del Castillo, le desterraría a la ciudad del Cuzco si tenía noticia de su intención de contraer ese matrimonio. La dispensa del requisito de amonestaciones era, en efecto, una práctica común en situaciones en las que los efectos negativos de las mismas podían impedir la libre realización del matrimonio. La Iglesia no ponía excesivos obstáculos en estos casos, entendiendo que la voluntad de los contrayentes debía ser protegida de cualquier presión externa.

⁴¹ Hemos llegado a esta conclusión tras revisar los pleitos matrimoniales por promesa incumplida en los siglos XVI y XVII que se conservan en el Archivo Arzobispal de Lima. El pleito que se aborda en este trabajo es el de *María de Torres Tamayo contra Diego Muñoz del Castillo por incumplimiento de promesa de matrimonio*. Lima 1646-1648. AAL, Esponsales, Leg. 3. Trabajo realizado dentro del proyecto: *Confesionalización en el mundo hispánico (siglos XVI-XVII): la formación de los matrimonios a través de los archivos eclesiásticos y civiles*, MYCT, BHA2003-06021.

La solicitud de Diego Muñoz del Castillo no tenía nada de extraño: quería casarse con una mujer pobre y pedía dispensa de las amonestaciones para evitar que su padre lo impidiera. Tampoco tuvo nada de peculiar la actitud del provisor y vicario general del arzobispado de Lima, doctor Martín de Velasco Molina, quien a la vista de la petición, ordenó recibir el consentimiento de ambos contrayentes. Como se ha visto, el mutuo consentimiento, que garantizaba la libertad de los contrayentes, fue uno de los aspectos cruciales de la reforma del matrimonio emprendida en Trento⁴². El II Concilio Limense, por ejemplo, había insistido en la obligación que tenían los curas de verificar —antes de hacer las amonestaciones— la libre voluntad de los contrayentes⁴³. Evidentemente, este requisito era, si cabe, más importante si se trataba de una dispensa de amonestaciones.

Así, ese mismo día, ante notario eclesiástico y bajo juramento, María de Torres Tamayo confirmaba tener catorce años de edad y manifestaba: «que se quiere casar con el susodicho por estar así tratado», declaraba que lo hacía libremente y confirmaba que no había dado palabra de casamiento a otro hombre⁴⁴.

Sin embargo, al día siguiente, antes de que el notario eclesiástico procediera a tomar su consentimiento, Diego Muñoz del Castillo se presentó de nuevo en las casas arzobispales llevando en mano una petición por la que hacía constar: «que yo me pretendía casar según orden de nuestra Santa Madre Iglesia con doña María de Torres, hija de Juan de Torres, por cuanto es mi parecer otro, y mi voluntad es no casarme con la susodicha, por tanto: a V. Md. pido y suplico se sirva de mandar no pasen adelante las amonestaciones porque tengo dicho es mi voluntad no casarme». Es decir, con tan sólo veinticuatro horas de diferencia, presentaba una solicitud completamente contraria a la del día anterior: había decidido que no quería contraer ese matrimonio y, como es lógico, pedía que se frenara la dispensa de amonestaciones solicitada el día anterior. No deja de resultar sorprendente que Diego Muñoz del Castillo pasara de querer casarse con María

⁴² La efectividad de esta libertad de los cónyuges en la época moderna ha suscitado una fuerte polémica historiográfica. Nos remitimos a los trabajos de Morant Deusa, 1991, pp. 576-585, que recoge y actualiza Usunáriz Garayoa, 2004, pp. 293-294 y 2005, pp. 167-185.

⁴³ *Concilio Limense II*, 1567-1568, pte. 1, cap. 18.

⁴⁴ *Consentimiento de María de Torres Tamayo*. Los Reyes, 28 septiembre de 1646, fol. 2. AAL, Esponsales, Leg. 3.

de Torres, hasta el punto de pedir dispensa de las amonestaciones para evitar cualquier presión paterna, a afirmar bajo juramento y por escrito que no deseaba contraer ese matrimonio y que su cambio de parecer no respondía a causa externa alguna: «no me desisto por el temor de mi padre ni deudo ninguno, sino libre y con mi espontánea voluntad»⁴⁵.

De las sucesivas y contradictorias peticiones del interesado se deduce fácilmente que, en efecto, no contaba con la aprobación paterna para ese matrimonio y —aunque lo negara reiteradamente— desistió por ese motivo. Así lo corroboró también la propia María de Torres en diversas solicitudes que se sucedieron a partir de ese día para que don Diego declarase ante el juez eclesiástico libre de presiones familiares. Por ejemplo en una del 3 de octubre de 1646 la actriz explicaba:

Digo que el dicho Diego Muñoz del Castillo ha mucho tiempo que me tiene dada palabra de casamiento y yo también se la tengo dada, mediante lo cual me hubo doncella; y es cierto que el susodicho puesto en su libertad y donde libremente pueda deliberar su consentimiento dirá lo contrario de lo que refiere la dicha su petición⁴⁶.

El provisor ordenó entonces a Diego Muñoz del Castillo acudir a dar su consentimiento a las casas arzobispales. Pero el interesado, a través del abogado Fernando de Sotomayor, alegó que un pleito tan «sin fundamento como este» no se debía admitir y argumentó «la desigualdad tan grande que hay entre el dicho su parte y la susodicha». Es decir, la misma premisa que había llevado a Diego Muñoz del Castillo a solicitar la dispensa de las amonestaciones fue entonces aducida por su abogado para justificar el incumplimiento de la promesa dada. El 28 de septiembre don Diego había descrito a su futura esposa como «persona pobre y menor»; tres semanas después su abogado alegaba que el propio don Diego era también menor, «un niño de catorce años» al que no se le debía poner en situación de casarse con una mujer de la que le separaba una desigualdad «insalvable» —aun bajo la hipótesis de que le hubiera dado promesa matrimo-

⁴⁵ *Petición de no casarse de Diego Muñoz del Castillo*. Los Reyes, 29 de septiembre de 1646, fol. 8. AAL, Esponsales, Leg. 3.

⁴⁶ *Petición de María de Torres Tamayo para que se tome a Diego Muñoz del Castillo consentimiento en lugar en que lo dé libremente*. Los Reyes, 3 de octubre de 1646, fol. 9. AAL, Esponsales, Leg. 3.

nial— pues su parte era «persona noble y tan principalmente emparentado en esta república»⁴⁷.

El provisor, consciente de la falacia del argumento, hizo caso omiso de la alegación y exigió a Diego Muñoz del Castillo acudir a las casas arzobispales para declarar en su presencia. Así lo hizo finalmente el demandado, quien bajo juramento manifestó que actuaba libremente y que ya no quería casarse con María de Torres. Como era habitual en este tipo de pleitos, a medida que avanza el proceso se iban introduciendo nuevos datos. Por ejemplo, en esta comparecencia ante el juez eclesiástico, Diego Muñoz del Castillo reconocía por primera vez haber dado palabra de matrimonio a María de Torres Tamayo aunque «con condición que no se había de entender ni saber» y además salía al paso de un aspecto esencial de la acusación de María de Torres al afirmar que «no la hubo doncella»⁴⁸.

Esta explicación, como es lógico, no satisfizo a la parte contraria, quien a los pocos días pidió al provisor que se tomara nuevo juramento al interesado «en parte segura» donde pudiera expresarse con libertad, sin la violencia que sufría por parte de los de su casa «donde lo tienen encerrado». De hecho, la demandante aseguraba que don Diego había ido al Palacio Arzobispal acompañado de su padre y muchos parientes «que no le perdían de vista y persuadían a que no manifestara la voluntad que siempre ha tenido y tiene»⁴⁹. Ante esta nueva solicitud el abogado Fernando de Sotomayor negó que su parte hubiera sufrido «encerramiento alguno ni apremio» y reiteró que había hecho su declaración libremente⁵⁰.

Llegados a este punto, todo parecía indicar que María de Torres Tamayo tenía posibilidades de ganar el pleito: era indudable que había habido promesa de matrimonio —aunque al parecer sin conocimiento carnal—, el argumento de la desigualdad no era canónicamente válido y la presión paterna en el novio resultaba evidente a los ojos del provisor. La demandante continuó durante un mes insistiendo en que

⁴⁷ *Auto de Diego Muñoz del Castillo*. Los Reyes, 16 de octubre de 1646, fol. 11. AAL, Esponsales, Leg. 3.

⁴⁸ *Declaración jurada de Diego Muñoz del Castillo ante el provisor de la diócesis*. Los Reyes, 19 de octubre de 1646, fol. 13. AAL, Esponsales, Leg. 3.

⁴⁹ *Petición de María de Torres Tamayo*. Los Reyes, 23 de octubre de 1646, fol. 15. AAL, Esponsales, Leg. 3.

⁵⁰ *Respuesta de Diego Muñoz del Castillo*. Los Reyes, 26 de octubre de 1646, fol. 16. AAL, Esponsales, Leg. 3.

Diego Muñoz compareciera de nuevo ante el juez eclesiástico para declarar libre de presiones.

Sin embargo, en ese tiempo, la defensa del demandado preparaba el golpe definitivo para asegurar su victoria y si lo hizo así fue —como se verá— porque sabía que el caso estaba perdido: el matrimonio se había consumado y eso ponía en una situación muy comprometida a su parte.

LA «FARSANTA»

El 28 de noviembre —es decir, dos meses después del comienzo— el pleito entró en una nueva etapa. Juan Lorenzo de Cela, nuevo abogado de Diego Muñoz del Castillo, presentó ante el provisor un memorial definitivo en el que pedía la completa absolución de su parte. Con ese fin aportaba una nueva y sorprendente información de la que, al parecer, el juez eclesiástico hasta el momento no había tenido conocimiento.

Llegaba la hora de la verdad y la primera verdad que iba a salir a relucir era la condición de farsanta de María de Torres Tamayo. Farsanta en el doble sentido de la palabra, porque el abogado comenzaba haciendo referencia a sus mentiras: había afirmado que, bajo promesa de matrimonio, había entregado su virginidad a don Diego. Sin embargo, el letrado aportó datos sobre supuestas relaciones anteriores de la actriz con otros hombres a cambio de ropa y dinero que venían a demostrar que cuando don Diego había «tratado» a la demandante en el Puerto de Pisco —nuevo dato que aparecía— «de ninguna manera era doncella». La acusación no pudo ser más contundente: la demandante había dado un testimonio falso en este punto esencial pues era públicamente conocida en la ciudad de Pisco por su vida deshonestas⁵¹.

Por otro lado, el abogado hacía por primera vez referencia a la profesión de farsanta de María de Torres que —según argumentaba— explicaba en gran medida su desorden moral: «... se hace más verosímil respecto del trato y ejercicio que la susodicha tiene y ha tenido,

⁵¹ Primero con un vecino del puerto «y después dél y antes del dicho don Francisco de Francia, otros en esta ciudad antes que saliese de ella para ir a Arequipa con cierta persona con quien trató también de casarse, el cual entró religioso capacho [orden de San Juan de Dios] en Arequipa».

que es el de representar en teatro público en traje de mujer y en el de hombre con toda desenvoltura». Por todo ello el abogado concluía de forma tajante recurriendo, con mucha más fuerza que en alegatos anteriores, al argumento de «desigualdad»: su parte no estaba obligada a cumplir la promesa dada por el grave perjuicio que resultaría a un «caballero de tan notorias obligaciones y tan conocido caudal» de casarse con una «mujer de tan inferior trato y fortuna»⁵².

Es indudable la habilidad del letrado para introducir, en un momento clave del pleito, una seria duda sobre la honorabilidad de la mujer que exigía el cumplimiento de la promesa matrimonial. Pero lo que aquí más interesa destacar es la directa vinculación que establecía entre la condición de actriz de María de Torres Tamayo y su vida desarreglada.

En adelante la actriz tuvo muchas dificultades para defender su causa. Por supuesto, María de Torres Tamayo negó como «ajeno a toda verdad» el haber convivido ilícitamente con otras personas y aseguró que «siempre ha vivido bajo el dominio de sus padres, muy honesta y virtuosamente sin dar lugar a la menor murmuración». Su abogado, José Núñez de Prado, también reiteró que su parte era «persona honrada española y sus padres y todos sus parientes son de muy honradas obligaciones»⁵³.

Sin embargo, a la comedianta le resultó imposible ocultar su oscuro pasado, anterior a la entrada en *Los Conformes*. Por los datos que aparecen en el expediente resulta claro que durante ese tiempo formó parte de una compañía de «segunda fila» de las que recorrían la ruta sur del virreinato, comenzando precisamente en Pisco y siguiendo luego por ciudades como Ica y Arequipa⁵⁴.

La parte de Diego Muñoz del Castillo basó su defensa en la desigualdad o diferencia social de los contrayentes, que no sólo era de carácter económico sino que llevaba implícito un desprecio por la cuestionable vida de una comedianta. La parte de María de Torres continuó, sin éxito, haciendo hincapié en la falta de libertad con la que actuaba el demandado.

⁵² *Petición de la parte de Diego Muñoz del Castillo*. Los Reyes, 28 de noviembre de 1646, fols. 23-24. AAL, Esponsales, Leg. 3.

⁵³ *Auto de la parte de María de Torres*. Los Reyes, 5 de diciembre de 1646, fols. 25-26. AAL, Esponsales, Leg. 3.

⁵⁴ Rodríguez Cuadros, 1998a, pp. 40-41.

El provisor del arzobispado decidió entonces solicitar que los interesados probaran sus cargos mediante testigos. Entre las cinco preguntas que debían contestar los de don Diego, cabe destacar dos cuya formulación resulta muy significativa⁵⁵. En una de ellas se les preguntaba si tenían constancia de que la demandante hubiera ejercido durante seis años como «pública farsanta» en esa ciudad de Pisco y otros lugares «representado públicamente en traje de mujer y de hombre con toda desenvoltura». En la quinta, «si saben que el dicho don Diego Muñoz es hombre noble caballero hijodalgo notorio». Las preguntas, en definitiva, formulaban directamente la acusación de mujer pública que se había introducido en la causa e incidían en la desigualdad de las partes.

Las informaciones de los testigos corroboraron que María de Torres había ejercido como farsanta desde hacía seis años en Lima, Arequipa e Ica y Pisco representando públicamente con «gran desenvoltura» y confirmaron su relación con otros hombres. De nuevo, la mala vida anterior de María de Torres se relacionó directamente con su profesión y permitió al abogado de Diego Muñoz del Castillo reforzar su argumento y alegar que del cumplimiento de la promesa en esas condiciones «resultarían lastimosos efectos» por la «tan grande y monstruosa desigualdad» que existía entre ambos.

De las informaciones se desprendió además un nuevo dato que el abogado no dudó en utilizar a su favor: María de Torres había mentido también en cuanto a su edad, pues en realidad tenía veinte años «poco más o menos». ¿Cómo se atrevía una mujer de esa edad y «tan infamada por tantos títulos» a declarar que la había forzado «un niño que al tiempo a que esto se refiere tendría trece o catorce años»? El letrado llegaba incluso a afirmar que aunque hubiera habido acto carnal su parte no tenía ninguna obligación con la demandante porque «sobradamente se lo tiene pagado en dineros y otras cosas de valor como lo declaran los testigos por la dicha doña

⁵⁵ «Por las preguntas siguientes se examinen los testigos que fueren presentados por parte de María de Torres en la causa que sigue contra Diego Muñoz del Castillo sobre que le cumpla la palabra que dio de matrimonio en cuya fe le quitó su virginidad», fols. 32 y ss. AAL, Esponsales, Leg. 3. «Los testigos que presentare la parte de don Diego Muñoz del Castillo en la causa que contra él sigue doña María de Torres sobre el cumplimiento de los esponsales y lo demás deducido se examinen por las preguntas siguientes», fols. 53 y ss. AAL, Esponsales, Leg. 3.

María presentados»⁵⁶. Es decir, de soslayo reconocía que don Diego sí había tenido ese tipo de relación con la actriz.

Finalmente, el defensor de Diego Muñoz de Torres impugnó a dos de los testigos de la comediante por ser también farsantes. Esta recusación aporta de nuevo datos esclarecedores sobre el cuestionamiento social de los actores. Los rechazados fueron «Pablo Crespi», es decir, Pablo Crespillo de Ovalle, y Bernardo de Fuentes; ambos —según se mencionó— formaron parte de *Los Conformes* junto con María de Torres Tamayo⁵⁷. La aparición de estos dos actores, además de ser la única vinculación documental entre el pleito y la pertenencia de María de Torres Tamayo a esta compañía, es muy relevante por el cuestionamiento que se hace de actores de reconocido prestigio, como era el caso. Aparecía, de nuevo, la idea de que la veracidad era una virtud ajena al actor; así lo expresaba el abogado defensor⁵⁸:

Y no obsta lo que la parte contraria pretendió probar [...] porque sus testigos son varios y singulares y deponen de oídas y en particular no me dañan los dichos de Pablo Crespi y Bernardo de Fuentes, por ser farsantes como ellos declaran.

Llegados a este punto, el 2 de noviembre de 1647 el vicario dictó finalmente sentencia favorable a Diego Muñoz del Castillo por entender que María de Torres no había probado sus acusaciones; el primero quedaba libre de cumplir la palabra dada⁵⁹. Sin embargo, el pleito no se cerró al admitirse después una apelación de María de Torres, fechada el 6 de diciembre de 1647, en la que alegaba que antes de pronunciar

⁵⁶ Juan Lorenzo de Cela en nombre de Diego Muñoz del Castillo, fols. 90-91, AAL, Esponsales, Leg. 3.

⁵⁷ Lohmann Villena, 1945, pp. 224-228.

⁵⁸ Además impugnó también a Margarita Menacho, por ser cuñada de la demandante y a Mencía de la Cruz —mulata— por ser su criada; Isabel Bautista, mulata que vive en su casa, y Juana de Soliva, mulata, su amiga, «y finalmente todos los dichos testigos como consta de sus deposiciones son amigos, familiares o criados o del mismo oficio que la que los presenta, de que se infiere dirán sus dichos apasionadamente y así los tacho y contradigo con protestación que no les pongo la dichas tachas de malicia sino por alcanzar justicia y constar de los mismos autos, y los demás testigos no dicen cosa de sustancia». Juan Lorenzo de Cela en nombre de Diego Muñoz del Castillo, fols. 90-91, AAL, Esponsales, Leg. 3.

⁵⁹ *Sentencia del doctor Martín de Velasco Molina, canónigo y provisor y vicario general de este arzobispado. Dada y pronunciada en la Catedral de Lima con el parecer del Dr. Diego de Andrés Rocha, su asesor*. Los Reyes, 2 de noviembre de 1647, fol. 107.

la sentencia, Diego Muñoz del Castillo se había casado en la ciudad de Cañete con la hija de Pedro Pérez Gallego, corregidor del partido, «estando pendiente la causa» y por lo tanto «impedido» para contraer matrimonio⁶⁰.

El expediente del pleito está incompleto por lo que no podemos saber cómo finalizó. Es de suponer que don Diego tuvo que compensar económicamente a María de Torres por este matrimonio previo a la sentencia definitiva. En cualquier caso, una vez más este dato parece confirmar la versión de la demandante acerca de la presión familiar a la que estaba sometida el demandado y, por supuesto, la inicial del propio Diego Muñoz del Castillo cuando solicitó la dispensa de amonestaciones para casarse con la actriz.

Por otro lado, esta parte final del pleito es también muy ilustrativa acerca de la actitud de la farsanta, que reiteradamente continuó negando los cargos demostrados contra ella hasta el punto de hablar de «estupro y palabra de casamiento» y de alegar que nunca procedió con engaño:

Pues como de su misma probanza consta la había visto [don Diego] en el ejercicio de la representación con sus padres y ayudándole a vestir para que saliese al tablado⁶¹.

Por cierto que esta última afirmación se podría haber vuelto en contra de la actriz puesto que entre las medidas reguladoras del teatro tomadas en 1641 por el Consejo de Castilla estaba precisamente la prohibición de las visitas a los vestuarios⁶².

María de Torres no vuelve a aparecer en los escenarios limeños, lo cual no deja de ser sorprendente teniendo en cuenta la buena posición que su padre alcanzó en los círculos teatrales de la ciudad. Tal vez su tesón en llevar adelante este pleito fuera debido a un auténtico deseo de salir de un mundo en el que había nacido y cuya marginación social comenzaba a entrever, aunque conllevara un cambio con respecto a su comportamiento anterior. Es muy probable que antes o

⁶⁰ *Petición de apelación de sentencia por María de Torres*. Los Reyes, 6 de diciembre de 1647, fols. 108-109.

⁶¹ *Petición de Juan de la Rocha en nombre de María de Torres*. Los Reyes, 28 de marzo de 1648, fols. 123-124v.

⁶² McKendrick, 1994, pp. 220-221.

después contrajera un matrimonio que le permitiera emprender una vida distinta.

¿ACUSACIONES O ESTEREOTIPOS?

Sin duda este pleito corrobora la visión negativa que muchos tratados morales de la época ofrecían del teatro y, de forma especial, de las mujeres actrices. Es más que evidente que el abogado utilizó con habilidad esta casuística en apoyo de sus alegatos. De hecho, el paralelismo entre las «acusaciones» hechas a María de Torres y las que se vertían en esta tratadística es absoluto.

Una de ellas es la relación entre su condición de farsanta y su falta de veracidad. María de Torres Tamayo perdió el pleito por haber mentido sobre su vida pasada. Su testimonio dejó de ser válido desde ese momento, lo cual resulta lógico. No lo es tanto que fueran recusados de sus testigos por el hecho de ser también farsantes. En efecto, era frecuente la consideración de que quien estaba habituado a representar, a engañar, lo hiciera habitualmente. Como ya se ha mencionado, los actores eran vistos como personas carentes de veracidad y llenas de hipocresía⁶³.

Esta percepción negativa de las actrices resulta también evidente en el pleito cuando la vida deshonesto de la demandante se vincula directamente con su profesión y se da por supuesto que ambas iban normalmente unidas; estereotipo que se hacía más fuerte en actrices de segunda categoría.

Otra acusación reiterada fue que María de Torres había sido «pública farsante» y actuado con «gran desenvoltura». La continua referencia a la «desenvoltura», entendida como sinónimo de un atrevimiento impropio de una mujer, aparecía con frecuencia censurada por la tratadística contraria al teatro. Con respecto a estas acusaciones es, por ejemplo, muy elocuente el texto de fray Manuel de Guerra que se refiere a la «desenvoltura» y mala vida de las actrices:

En las comedias todas de los públicos teatros [...] representan mujeres que suelen ser de pocos años, de no mal parecer, profanamente vestidas, exquisitamente adornadas con todos los esfuerzos del arte de agradar, haciendo ostentación del aire, del garbo de la gala y de la voz, repre-

⁶³ Poppenberg, 1998, p. 292.

sentando y cantando amorosos halagüenos y afectuosos sentimientos; y en los bailes y sainetes pasándose a más licenciosos y aun desenvueltos desahogos. Son mujeres 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 atractivo, sin demasiada temeridad persuade no será honradísima en el resistir la que tiene con deshonra el oficio de agradar⁶⁴.

Es decir, la «desenvoltura» se vinculaba con la carencia de honor porque se habían roto públicamente los códigos éticos. Lo mismo ocurría con el baile. En los alegatos presentados contra María de Torres se hacía constante referencia a que bailaba en los escenarios. Ya se mencionó al comienzo del texto que la regulación de los bailes fue un aspecto esencial del teatro áureo. El abogado de Diego Muñoz del Castillo insistió por este motivo a lo largo del pleito en este aspecto y no dejó de destacarlo en contra de la actriz, puesto que los bailes de las representaciones eran con frecuencia considerados deshonestos⁶⁵.

Finalmente, a María de Torres se la acusó reiteradamente de haber actuado en «traje de mujer y de hombre». De nuevo aparece un tema recurrente en la tratadística. La mujer varonil o vestida de hombre constituyó un tema clásico en el teatro aurisecular. Se ha insistido, tal vez en exceso, en que su gran éxito se debió al atractivo erótico del disfraz: al utilizar jubón y calzas las mujeres evidenciaban más la silueta de su cuerpo y mostraban piernas y pies. Es innegable que este elemento fue esencial en el triunfo de este tipo de personajes y así lo demuestra, por ejemplo, la ordenanza de 1653, en la que se reiteraba la incumplida disposición de que las mujeres que hicieran papeles de hombre sólo se disfrazaran de cintura para arriba⁶⁶. Sin embargo, es preciso recordar que la mujer vestida de hombre, además de ser una concesión a la sensualidad del público, tuvo un sentido más profundo, fue un síntoma claro de barroquismo dramático, recurrentemente buscado por los autores porque ofrecía la ambivalente

⁶⁴ *Discurso teológico sobre la apología de las comedias que ha sacado a la luz el reverendísimo Padre Maestro Fray Manuel Guerra* (1682), cita que recoge Rodríguez Cuadros, 1998a, p. 45, sacada a su vez de Cotarelo y Mori, 1997, p. 355.

⁶⁵ Ver sobre el tema Rodríguez Cuadros, 1998a, p. 48 y 1998b, p. 609.

⁶⁶ Rodríguez Cuadros, 1998a, pp. 52-54.

técnica del equívoco al jugar con la identidad de la disfrazada⁶⁷. Por otro lado, tampoco conviene olvidar que la ambigüedad del traje de hombre exigía a las actrices altos recursos de interpretación —que el público sabía valorar— para adaptarse a constantes cambios de registro en cada personaje. Junto a todo ello, algunos autores insisten en que la mujer vestida de hombre era el prototipo de la mujer de mundo, alegre y desenvuelta, de moral acomodaticia, que no respetaba las normas sociales y, por ese motivo, constituía un peligro para la comunidad⁶⁸. En este sentido son muy significativas las palabras de Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias* (1609), cuando el famoso dramaturgo, que introdujo en sus obras una variedad extraordinaria de mujeres que usaban todo tipo de trajes masculinos, advertía:

Las damas no desdigan de su nombre,
y, si mudaren traje, sea de modo
que pueda perdonarse, porque suele
el disfraz varonil agradar mucho⁶⁹.

La ya mencionada incidencia que la figura de la mujer vestida de hombre tuvo en el debate sobre la licitud del teatro⁷⁰, que de hecho conllevó el que normalmente sólo actrices secundarias lo usaran con frecuencia, explica una vez más la inclusión de este argumento en contra de la actriz María de Torres Tamayo en el pleito estudiado⁷¹.

La documentación analizada permite por lo tanto confirmar el peso que los prejuicios de la tratadística contraria al teatro tenían en la vida social indiana. Evidentemente, en el caso estudiado la actriz es merecedora de gran parte de las acusaciones que se le hacen, a tenor de los

⁶⁷ Bravo-Villasante, 1955, pp. 61-63, 75, 87, 99-101, 110-111, 113.

⁶⁸ Gasió, 2001, pp. 37-45; Pfandl, 1994, pp. 127-128; Poppenberg, 1998, pp. 287-289.

⁶⁹ En Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, 1609, recogido por Arellano, 1995, p. 153.

⁷⁰ En el *Reglamento* de 1608 ya se prohibía el disfraz varonil y en el de 1615 se recogía: «Que las mujeres representen en hábito decente de mujeres y no salgan a representar con faldellín solo, sino que por lo menos lleven sobre él la ropa, vaquero o basquiña suelta o enfaldada y no representen en hábito de hombres ni hagan de personajes tales, ni los hombres, aunque sean muchachos, de mujeres». Ver Arellano, 1995, p. 143.

⁷¹ Hubo algunas excepciones en actrices destacadas que se especializaron en papeles masculinos, es el caso de Francisca Baltasara y Jusepa Vaca. Ver Bravo-Villasante, 1955, pp. 187-188, 192, 203-207.

datos que se recogen en el expediente. Independientemente de ello, las declaraciones de las partes, la redacción de los alegatos, la formulación de las preguntas a los testigos y las respuestas dadas están impregnadas de esta negativa percepción del teatro y de sus profesionales.

BIBLIOGRAFÍA

- ARELLANO, I., *Historia del teatro español del siglo xvii*, Madrid, Cátedra, 1995.
- BRAVO-VILLASANTE, C., *La mujer vestida de hombre en el teatro español (siglos xvi-xvii)*, Madrid, Revista de Occidente, 1955.
- COTARELO Y MORI, E., *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Granada, Universidad de Granada, 1997.
- DÍEZ BORQUE, J. M., *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona, Bosch, 1978.
- DOUGNAC RODRÍGUEZ, A., *Esquema del derecho de familia indiano*, Santiago de Chile, Ediciones del Instituto de Historia del Derecho Juan de Solórzano Pereyra, 2003.
- GASIOR, B. L., *Monsters, transgression, and female corporeality in Spanish Golden Age and colonial Spanish-American theater*, Ann Arbor, UMI, 2001.
- LATASA VASSALLO, P., «La celebración del matrimonio en el virreinato peruano: disposiciones en las archidiócesis de Charcas y Lima (1570-1613)», en *El matrimonio en Europa y el mundo hispánico: siglos xvi y xvii*, ed. I. Arellano y J. M. Usunáriz Garayoa, Madrid, Visor, 2005, pp. 237-256.
- LEVAGGI, A., «Esponsales: su régimen jurídico en Castilla, Indias y el Río de la Plata hasta la codificación», *Revista del Instituto de Historia del Derecho*, 21, 1970, pp. 11-99.
- LOHMANN VILLENA, G., *El arte dramático en Lima durante el Virreinato*, Madrid, Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 1945.
- MARCO DORTA, E., «Arquitectura colonial. Francisco Becerra», *Archivo Español de Arte*, 55, 1943, pp. 7-15.
- MCKENDRICK, M., *El teatro en España (1490-1700)*, Palma de Mallorca, Olañeta, 1994.
- MORANT DEUSA, I., «Familia, amor y matrimonio. Un ensayo sobre historiografía», en *Los estudios sobre la mujer: de la investigación a la docencia*, ed. C. Bernis et al., Madrid, Universidad Autónoma de Madrid-Instituto Universitario de Estudios de la Mujer, 1991, pp. 576-585.
- OEHREIN, J., *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1993.
- «Las compañías de título: columna vertebral del teatro del Siglo de Oro. Su modo de trabajar y su posición social en la época», en *Teatro español del*

- Siglo de Oro. Teoría y práctica*, ed. C. Strosetzki, Madrid, Iberoamericana, 1998, pp. 246-262.
- PFANDL, L., *Cultura y costumbres del pueblo español de los siglos XVI y XVII: introducción al estudio del Siglo de Oro*, Madrid, Visor, 1994.
- POPPENBERG, G., «La licitud del teatro. Los argumentos del debate y el argumento del drama a partir de *Lo fingido verdadero* de Lope de Vega», en *Teatro español del Siglo de Oro. Teoría y práctica*, ed. C. Strosetzki, Madrid, Iberoamericana, 1998, pp. 283-304.
- RAMOS SMITH, M., «Actores y compañías en América durante la época virreinal», en *América y el teatro español del Siglo de Oro*, ed. C. Reverte Bernal y M. de los Reyes Peña, Cádiz, Patronato del Festival Iberoamericano de Teatro-Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1998, pp. 77-99.
- REYES PEÑA, M., «En torno a la actriz Jusepa Vaca», en *Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro: ficción teatral y realidad histórica*, ed. J. A. Martínez Berbel y R. Castilla Pérez, Granada, Universidad de Granada, 1998, pp. 81-114.
- RÍPODAS ARDANAZ, D., *El matrimonio en Indias: realidad social y regulación jurídica*, Buenos Aires, Fundación para la Educación, la Ciencia y la Cultura, 1977.
- RODRÍGUEZ CUADROS, E., «Autoras y farsantas: la mujer tras la cortina», en *La presencia de la mujer en el teatro barroco español*, ed. M. de los Reyes Peña, Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 1998a, pp. 35-65.
- *La técnica del actor español en el Barroco: hipótesis y documentos*, Madrid, Castalia, 1998b.
- SANZ AYÁN, C. y B. J. GARCÍA GARCÍA, *Teatros y comediantes en el Madrid de Felipe II*, Madrid, Editorial Complutense, 2000.
- USUNÁRIZ GARAYOA, J. M., «El matrimonio y su reforma en el mundo hispánico durante el Siglo de Oro: la promesa matrimonial», en *Temas del Barroco hispánico*, ed. I. Arellano y E. Godoy, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2004, pp. 293-312.
- «El matrimonio como ejercicio de libertad en la España del Siglo de Oro», en *El matrimonio en Europa y el mundo hispánico. Siglos XVI y XVII*, ed. I. Arellano y J. M. Usunáriz, Madrid, Visor, 2005, pp. 167-185.
- VAREY, J. E. y N. D. SHERGOLD, *Teatros y comedias en Madrid, 1600-1650: estudio y documentos*, London, Tamesis Books, 1971.
- ZARRI, G., «Sporsarsi in Chiesa: Confessioni religiose a confronto», en *El matrimonio en Europa y el mundo hispánico. Siglos XVI y XVII*, ed. I. Arellano y J. M. Usunáriz, Madrid, Visor, 2005, pp. 129-143.

ÍNDICE

PRESENTACIÓN I. Arellano / J. A. Rodríguez Garrido	9
APOTEOSIS DE VARONES EJEMPLARES EN MÉXICO Y PERÚ: EL COLOQUIO A LO PASTORIL DEL P. CIGORONDO Julio Alonso Asenjo.....	17
A MAYOR GLORIA DE DIOS Y DE LOS HOMBRES: EL TEATRO ESCOLAR JESUITA EN EL VIRREINATO DEL PERÚ Pedro Guibovich Pérez	35
NOTAS SOBRE DOS COMEDIAS DE LA VIDA DE SAN FRANCISCO DE BORJA María Palomar Verea.....	51
LA CAZA SACRO-POLÍTICA: DE EL BOSQUE DIVINO DE GONZÁLEZ DE ESLAVA A CALDERÓN Margaret Greer	75
LOPE Y CALDERÓN EN NÁHUATL: TEATRO INDIANIZADO Claudia Parodi	99
PREDICACIÓN Y TEATRO EN LA AMÉRICA COLONIAL (A PROPÓSITO DE <i>USCA PAUCAR</i>) Beatriz Aracil Varón	119
LA PROMESA DE UNA «FARSANTA»: TEATRO Y MATRIMONIO EN LIMA (SIGLO XVII) Pilar Latasa	145
ESPACIOS SIMBÓLICOS EN <i>LA VERDAD SOSPECHOSA</i> , DE JUAN RUIZ DE ALARCÓN Dalmacio Rodríguez Hernández.....	167
EL ESPACIO ESCÉNICO DE <i>LOS EMPEÑOS DE UNA CASA</i> Y ALGUNOS ANTECEDENTES CALDERONIANOS Susana Hernández Araico	183
DE PALESTRAS, DISPUTAS Y TRAVESTISMOS: LA REPRESENTACIÓN DE AMÉRICA EN EL TEATRO DE SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ Carmela Zanelli	201
SUPERPOSICIÓN DEL MODELO TRÁGICO EN EL TEATRO COLONIAL PERUANO Eduardo Hopkins Rodríguez.....	225