

**Reducirse a comediante: conflictos y tácticas en
la inserción de las mujeres en el teatro profesional
rioplatense (1783-1792)**

*Lowering into comedian: conflicts and tactics in
the insertion of women in the Rio de la Plata
professional theatre (1783-1792)*

Lucía Uncal

DOI 10.15517/es.v82i2.53397



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons
Reconocimiento-No comercial-Sin Obra Derivada

Reducirse a comediante: conflictos y tácticas en la inserción de las mujeres en el teatro profesional rioplatense (1783-1792)¹

Lowering into comedian: conflicts and tactics in the insertion of women in the Rio de la Plata professional theatre (1783-1792)

Lucía Uncal²
Universidad Nacional de La Plata (UNLP)
La Plata, Argentina

Recibido: 11 de julio de 2020

Aprobado: 19 de octubre de 2022

Resumen

El ingreso de las mujeres al universo teatral es uno de los principales nudos problemáticos del proceso de profesionalización de los y las comediantes en los territorios de la Monarquía Hispánica durante la temprana Modernidad. Específicamente, la incorporación de aquellas en una compañía teatral contemplaba su inclusión dentro de entramados corporativos específicos y la constitución de una nueva identidad social. En este trabajo rastreamos las tensiones, negociaciones, rupturas y alianzas que se desplegaron en el marco de la incorporación de cómicas en el Teatro de La Ranchería, primer coliseo del Buenos Aires virreinal, entre 1783 y 1792. A partir de dos casos registrados en pleitos judiciales, el de Josefa Zamalloa y Escobar y el de María Mercedes González Benavidez, nos proponemos abordar algunas particularidades del ingreso de las mujeres a la actividad teatral rioplatense analizando la manera en que ellas construyen sus propias tácticas, individual y corporativamente.

Palabras clave: mujer artista; teatro; comedia; historia moderna; estudio de caso

¹ Este proyecto ha recibido financiación del programa de investigación e innovación Horizonte 2020 de la Unión Europea, en virtud del acuerdo de subvención Marie Skłodowska-Curie N° 778076.

² Profesora en Historia por la UNLP. Actualmente se encuentra realizando el Doctorado en Historia en la misma institución. ORCID: 0000-0003-3988-3237. Correo electrónico: luciauncals@gmail.com

Abstract

The entry of women into the theatrical activity is one of the main problematic knots in the process of professionalization of comedians in the Hispanic Monarchy's territories during the Early Modern Period. Specifically, the incorporation of comediennes into a theatrical company contemplated their inclusion within specific corporate networks and the constitution of a new social identity. In this paper we will trace the tensions, negotiations, ruptures and alliances that unfolded within the framework of the incorporation of female comedians in the Teatro de La Ranchería, the first coliseum of viceregal Buenos Aires, between 1783 and 1792. Based on two cases recorded in court cases, that of Josefa Zamalloa y Escobar and that of María Mercedes González Benavidez, we propose to address some particularities of the entry of women in the rioplatense theatrical activity by analyzing the way in which they construct their own tactics, individually and corporately.

Keywords: women artists; dramatic arts; comedy; modern history; case study

Introducción

Desde finales del siglo XVI, en los territorios peninsulares, y desde mediados del XVII, en los coloniales, encontramos un pujante desarrollo del espectáculo teatral comercial (Trenti Rocamora, 1947). Aunque nos enfrentamos a procesos con infinitas particularidades y diferencias, existe un elemento que los une y que identifica al teatro del Antiguo Régimen: la tensión moral, social y/o política que provocaba el ingreso de las mujeres a las compañías profesionales. En este sentido, encontramos en ambos lados del Atlántico una amplia producción legal y moral que buscaba definir, controlar y vigilar la práctica profesional de las cómicas. Desde el campo religioso, y a lo largo del siglo XVI, XVII e incluso XVIII, las mujeres comediantes fueron declaradas pecaminosas y/o incitadoras al pecado (aspecto considerado peor), torpes y perdidas, entre otros epítetos que los furibundos moralistas les dedicaban.

Estas representaciones tan negativas se nutrían de la inquietud que provocaba en las autoridades espirituales el carácter liminal del teatro, siempre balanceándose entre lo permitido y lo escandaloso, al que contribuían especialmente las actrices con sus vidas y prácticas escénicas infames. Su despliegue corporal y emocional sobre las tablas conllevaba un grave peligro, ya que podía generar *impresiones* indeseables entre los hombres, mujeres, mozos y doncellas que asistieran a los corrales, provocando *malos ejemplos*. En una constante retroalimentación, aunque no siempre en acuerdo, los sectores políticos hicieron eco de estas concepciones y reticencias, dedicándose a regular la práctica de las comediantes a través de reglamentaciones específicas. Por esto mismo, al mismo tiempo en que se consolidaba la profesionalización de las mujeres, se establecían una serie de normas, reproducidas en todos los espacios de la Monarquía y a lo largo de todo el periodo, las cuales buscaban vigilar sus performances en pro de salvaguardar el orden público.

En definitiva, el intenso control que recaía sobre las actrices intentaba disciplinar una práctica que ya no se podía erradicar. El impacto que causaba la presencia de las comediantes en escena las había consolidado como agentes fundamentales de la empresa teatral, constituyéndolas como responsables del éxito de los espectáculos al mismo nivel que las piezas de los dramaturgos de moda³. Es por esto que sostenemos que las relaciones

³ Esto se ve claramente en los argumentos presentados por el Procurador General de la Villa de Madrid en 1586, cuando se prohíbe la presencia de las mujeres en los escenarios, entre los cuales se esgrimía que la recaudación había bajado desde la ausencia de cómicas (Sanz Ayán, 1995).

teatrales que construían con las audiencias y el ensamblaje corporativo de las compañías deben tenerse en cuenta como elementos claves para abordar el lugar que ocuparon las mujeres comediantes, corporativa e individualmente, en el mundo teatral y social.

Decíamos que estas tensiones son comunes en todo el teatro del Antiguo Régimen. En este sentido, el Buenos Aires virreinal no es la excepción. En este trabajo, nos proponemos analizar cómo estos conflictos se desplegaron en el proceso de constitución de la compañía profesional del Teatro de La Ranchería, a partir del estudio de caso de dos mujeres que se incorporaron a la actividad teatral porteña hacia fines del siglo XVIII. Siguiendo los lineamientos de la Nueva Historia Cultural (Chartier, 1992), buscamos dar cuenta de las representaciones, prácticas y discursos en juego, entendiendo la agencia de los sujetos participantes a partir de las alianzas, disputas y tácticas que construyen.

El Teatro de La Ranchería: implicancias de la conformación de una compañía profesional de cómicos/as en la Buenos Aires virreinal

El florecimiento del teatro comercial en Buenos Aires de fines del siglo XVIII respondió en gran medida a los lineamientos presentados. Este universo teatral ha sido caracterizado por diversos y diversas autoras (Trenti Rocamora, 1947; Klein, 1984; Seibel, 2002; Tarantuviez, 2013) como un campo inestable en el que existieron diversos intentos de consolidar espacios formales de representación y compañías profesionales, con relativo éxito y duración. Aunque Trenti Rocamora certifica la existencia de, al menos, dos coliseos en las últimas décadas del siglo XVIII, de nuestra parte prestaremos atención al último y más duradero de ellos: el Teatro de La Ranchería, inaugurado el 30 de noviembre de 1783⁴.

La particularidad de este corral era que, a diferencia de sus antecesores, tuvo su desarrollo luego de la consolidación del Virreinato del Río de la Plata, por lo que su constitución está íntimamente relacionada con las transformaciones que la ciudad de Buenos Aires llevó a cabo para elevar su estatus como capital virreinal. En este marco, la inauguración de una Casa de Comedias contó con la promoción del conjunto de las autoridades políticas, siendo el Virrey Vértiz el principal impulsor. En concordancia, el cabildo reconoció la importancia

⁴ Actualmente, en Argentina se celebra el día Nacional del Teatro en esa fecha, en honor a este suceso.

de construir una “casa de representaciones” para proporcionar “uno de aquellos entretenimientos que se permiten en las poblaciones más cultas”, tales como México o Lima (Archivo General de la Nación, 1930, p. 248).

Como explica Bettina Sidy (2016), para el caso de los espectáculos taurinos, la organización de la diversión pública en los albores del periodo virreinal respondía a un plan estratégico para garantizar el ordenamiento social, intentando ganar terreno por sobre la diversión privada y la financiación de la obra pública, alumbrado, adoquinado y mantenimiento de la Casa de Expósitos. Esto da cuenta del entramado entre recreación social, reforma política y espacio urbano en el programa de gobierno borbónico. En este marco, la habilitación del teatro estuvo acompañada de una inmediata reglamentación que establecía la manera “correcta” de su funcionamiento y los mecanismos de control necesarios para tal fin. Para esto, el Virrey definió una serie de reglas, adecuadas al canon existente, en las cuales las mujeres obtenían una atención especial. El documento establecía la manera en que debían vestir las partes de su cuerpo que podían mostrar e incluso la manera en que debían ocupar el espacio, tanto para las actrices como para las asistentes (Klein, 1984, p. 11).

Por su parte, el cabildo configuró otro reglamento de características similares en donde se retomaban las “Doctrinas Prácticas” (1765) del Padre Pedro de Calatayud. En ellas encontramos algunas representaciones interesantes sobre los y las cómicas como “públicos pecadores con oficio pervertir almas” (Calatayud, 1765, p. 12). En especial, el jesuita despotricaba contra las representantes, principal peligro del teatro, y se preguntaba “que podrán aprender jóvenes doncellas y otras personas picadas de la lacra del vicio de unas públicas Farsantas, que faltan, tripudian, y hechizan, sino faltar, baylar, enamorarse y tentar cantidades?” (p. 17). Este encuadre moral impulsaba al municipio a adoptar una posición tajante en torno a la calidad de las y los representantes justificando la necesidad de control y vigilancia sobre el dispositivo teatral. Los reglamentos propuestos, entonces, exigían que las mujeres vistieran con decencia, solo pudiendo hacerlo de la cintura para arriba, que sus pies estuvieran ocultos por una tabla y que los géneros estuvieran separados en los camarinos y en el público. A su vez, los textos dramáticos debían atravesar un proceso de censura y las y los comediantes responder a un sistema de multas para evitar excesos.

Resulta paradójico que, encontrándose ya reglamentada su práctica, el teatro se inaugurara sin una mujer en la compañía. Es evidente que, si los primeros meses de su funcionamiento el elenco era plenamente masculino, no se debía a un problema político

o moral⁵, sino práctico: la “Reina del Plata” no contaba con actrices profesionales que pudieran sumarse a la Casa⁶. Esta situación llevó al empresario José de San Pedro Lorente, uno de los primeros en hacerse cargo del teatro, a buscarlas en otras ciudades. Este, como buen hombre de negocios, hizo uso de las redes que lo conectaban con los puntos nodales de los Virreinos del Río de la Plata y del Perú para llevar a cabo la pesquisa que comenzó meses antes de la inauguración de la Casa⁷. Finalmente, en agosto de 1783, Francisco Manjon (su apoderado en la Imperial Villa de Potosí y responsable de la tarea) le anunció haber encontrado una cómica de:

buen metal de voz, que le falta algún estilo, pero con competentes ensayos y alguna enseñanza hará un papel que complacerá al público: de este sentir es también Miguel Rubin de Celiz quien la oio representar un poco lo que servirá al gobierno. Ella es de regular parecer o poco bonita. Tendrá más de 30 años está constituida en mucha pobreza, pero compuesta, adornada de buen vestuario tendrá una representanta que no será desagradable! (Manjon, 1784, p. 6).

Se trataba de Josefa Zamalloa y Escobar, “la Escobarita”, contratada inmediatamente para representar como Primera Dama en La Ranchería. Su incorporación generó una gran expectativa entre el público de Buenos Aires; sin embargo, la recepción de su performance fue profundamente negativa. Luego de este estrepitoso fracaso, Lorente sostuvo el contrato un breve tiempo “en concepto de que podrá con el tiempo hirla quitando los muchos defectos que para el representado se le notaran”, pero que resultó “del todo imposible” ya que no podría servir “ni aún para criada” (Manjon, 1784, p. 43). Frente a esta situación, a sus ojos

⁵ Aunque el Obispado de Buenos Aires estaba profundamente en contra de la instalación del Teatro, no parece que haya podido evitar su desarrollo. En este caso, la distancia entre los sectores políticos y eclesiásticos permitía una inclinación hacia la habilitación de la comedia.

⁶ Según Trenti Rocamora, las actrices que, unas décadas antes, habían representado en Buenos Aires fueron convocadas desde Brasil. Es claro que no existía una continuidad entre aquellas y las que se sumaron a La Ranchería, como sí la hubo entre el fin de la colonia y el inicio del periodo independiente. Tomamos por caso a Josefa Ocampo (Trenti, 1947: 8).

⁷ Cabe destacar que no existía una compañía consolidada antes de la inauguración de La Ranchería. En este sentido, el elenco estable se constituyó a la par del teatro bajo la dirección de los empresarios que lo gestionaban.

irreversible, Lorente tomó la decisión de romper el contrato con la actriz, de manera que la dejó a la deriva (Klein, 1984). A partir de este suceso, Zamalloa inició un pleito judicial contra Lorente exigiéndole que costeara su viaje de vuelta a Potosí.

Retrotraigámonos unos meses antes. Aún era invierno y se iniciaba la búsqueda de una cómica. Lorente y su apoderado mantenían una profusa correspondencia⁸ en donde se informaban los detalles del proceso. En la carta fechada el 16 de agosto de 1783, Manjon le confirmaba que había establecido contacto con Zamalloa, quien ya era cómica en Potosí. Esta se encontraba en una situación socioeconómica bastante ruinoso, con sus alhajas empeñadas, llena de deudas y drogas⁹ (Manjon, 1784, p. 9). Consciente de esto, Manjon se había encargado de contarle “las ventajas y aprecio que conseguiría” (Manjon, 1784, p. 9) en Buenos Aires, insistiéndole en que aceptara el puesto de Primera Dama. Días después, asegurado el sí, dieron lugar a las negociaciones de las condiciones para el ingreso de Josefa a la Casa de Comedias: un sueldo anual de 1000 pesos¹⁰, el pago de sus deudas y el costeo del viaje. El tiempo apremiaba, Lorente estaba urgido de consumir el contrato y trasladar a la actriz a Buenos Aires al ser inminente la fecha de inauguración. Así lo expresa *post-facto* su apoderado en la respuesta que envió al conocer la noticia del fracaso, de lo cual se excusaba aduciendo que “no se atendió a examinar su habilidad, sino al empeño de que caminase¹¹” (Manjon, 1784, p. 18).

⁸ En el legajo solo se incluyen las cartas de Manjon, presentadas por Lorente. Sin embargo, es posible reconstruir la información que se enviaban y la frecuencia con la que se escribían.

⁹ No está del todo claro a qué se refiere con “droga”. Para el siglo XVIII, ese vocablo se refería tanto a especias como a medicinas. Nos inclinamos a considerar que se trata de su consumo de tabaco y polvillo (rapé) que aparecen mencionados en los gastos de su viaje.

¹⁰ No se trataría de un monto tan importante a juzgar por lo que cobrarían otras actrices de La Ranchería poco tiempo después. Según Seibel (1989), “[e]n ese momento, la primera dama Josefa Ocampo y la primera graciosa y cantora, Juana Ibaiza, ganan 60 pesos mensuales, un sueldo solo superado por el primer galán de verso y canto - a cargo de la dirección - que percibe 100 pesos. La segunda graciosa y cantora, Juana María Bertelar, mulata esclava, seguramente trabajaría en condiciones similares que Ana Josefa Echavarría, esclava de Segismundo, de quien consta en 1805 que el empresario pagaba 20 pesos por mes por usufructo a su propietario, más el alimento y el vestido, y aparece en el inventario del teatro según su estado legal de ‘cosa’ o ‘bien’” (p. 24).

¹¹ Es decir, que emprendiera el viaje.

A pesar de la premura, la llegada de María Josefa se dilató cuatro meses debido a la extensa distancia entre las ciudades. A mediados de septiembre salía de Potosí para Jujuy, donde debía cambiar de transporte para seguir su camino. Ya para noviembre la encontramos en Tucumán. Aproximadamente dos meses después, sabemos que la cómica estaba instalada en la capital virreinal a juzgar por la cuenta que Lorente adjuntó en el expediente señalando un dinero que le dio el diecinueve de enero (Manjon, 1784). Entre esa fecha y el despido de Zamalloa hay un lapso de cinco meses. Consideramos que los primeros se deben haber ocupado en la preparación y entrenamiento de la actriz y, en esta línea, creemos que van los gastos asentados en el documento para el equipamiento de Josefa: zapatos, telas para enaguas y vestidos, pañuelos, redecillas y calcetas. Lejos de ser meros efectos personales, estos artículos son constitutivos del trabajo de actriz, por lo que constituían un “ajuar” profesional que se sumaba a la inversión de Lorente. Ignoramos el día del infructuoso debut de Zamalloa, pero de lo que sí tenemos certeza es que, para el 16 de junio de 1784, Josefa ya no formaba parte de la Casa de Comedias, según informaba Lorente a Manjon en una carta. Su despido no fue inmediato, sino que, después de su primera presentación, el empresario la había sustentado por un breve tiempo más con la esperanza de poder perfeccionarla para que ocupara algún rol en la compañía. Al resultar esto imposible, la echó sin miramientos (Manjon, 1784).

La decisión fue tan contundente que, una vez librada a su suerte, Zamalloa no exigió que se cumpliera el resto del contrato ni que se la reincorporase a la Casa de Comedias, sino que demandó a Lorente para que se hiciera cargo de su vuelta a Potosí. El retorno a su territorio era su principal objetivo, ya que allí, aún en la peor de las miserias, contaba con su red de contención y algunos bienes. En Buenos Aires, siendo extranjera, pobre y mujer, corría con claras desventajas. Por esto mismo, enfrentarse a un asentado vecino de la ciudad implicaba una posición desigual que solo podía subsumirse obteniendo una protección legal. Ya fuera como táctica, realidad material o ambas, Josefa se declaró “pobre de solemnidad”¹², herramienta que le permitía acceder al reconocimiento jurídico de su desamparo y al auxilio de la figura del Defensor de Pobres.

¹² Las y los pobres solemnes o de solemnidad eran individuos que habían obtenido una certificación de pobreza por parte de la Real Audiencia en pos de pleitear sin costos (Rebaglati, 2017).

Su vulnerabilidad como mujer y su miseria fueron los ejes que estructuraron el discurso de la defensa. Así queda de manifiesto en lo expuesto por Martín de Álzaga, el protector designado en el año 1785:

lo que Lorente ha causado a Doña Josefa es tan de manifiesto pues que no es otra cosa el haberla traído a este remoto pueblo, desampararla en el, y dejarla en la dura presion de mendigar en breve de puerta en puerta, o lo que peor es (que Dios la libre) prostituirse su cuerpo (Manjon, 1784, p. 63).

La responsabilidad recaía sobre Lorente al haber “hecho bajar” a Josefa con promesas, sin haber corroborado previamente su “habilidad y gracia” (Manjon, 1784, p. 12). Esto no es menor: la cuestión del engaño ubicaba a la cómica dentro de ciertos estereotipos de la fragilidad femenina, un “sexo” siempre propenso a caer debido a su ingenuidad y a Lorente, por consiguiente, dentro de ciertas representaciones de masculinidad que él mismo rechaza aduciendo que Zamalloa había ido a Buenos Aires por su propia voluntad. Notamos que el empresario no declinaba su postura. Si el juicio duró tantos meses fue en gran medida porque este no acudía a los llamados de la Justicia, ni tampoco efectuaba lo exigido. Es más, argumentaba que era Zamalloa la que le debía dinero en función de los gastos corridos por su cuenta para su manutención, interponiendo una deuda impagable al cumplimiento de la sentencia.

La intermitencia y extensión en el tiempo del juicio, con intervalos de hasta dos años, nos da la pauta de que Zamalloa complementaba el accionar judicial con otro tipo de tácticas para poder sostenerse. Así, en los momentos en que esas fallaban, la cómica optaba por reactivar la querrela y viceversa. ¿Cómo sobrevivió mientras tanto? Según el demandado, luego de ser despedida, se trasladó a Montevideo, donde conoció a un portugués con quien se casó e instaló en Brasil. Según su relato, al poco tiempo, este la abandonó quedando varada de nuevo en Buenos Aires, hecho que, para el empresario, explicaba su maliciosa reaparición ante la Justicia (Manjon, 1784). El defensor de Zamalloa desmintió esta información; sin embargo, nada dice de su paso por Montevideo. Es probable que Josefa haya probado suerte del otro lado del Río, considerando la estrecha relación entre las ciudades y la fluida movilidad que las unía.

Más allá de suposiciones, entre 1787 y 1789, perdemos el rastro de María Josefa¹³. Su última aparición se condice con el tramo final del pleito, dedicado a convenir los detalles del tan esperado traslado a Potosí. Lo llamativo de esta última entrada es que Zamalloa no está sola, sino que aparece acompañada de su madre, dos hermanos y un sirviente. Nunca se explica cómo o cuándo llegaron a Buenos Aires. ¿Habían ido a buscarla? ¿Pretendían instalarse con ella? Menos clara aún es la situación del sirviente. ¿Es un indicio de la situación económica familiar? Al fin y al cabo, un viaje desde Potosí para cuatro personas no era un gasto sencillo de afrontar, tampoco un viaje de vuelta. Así lo expresa Lorente, quien se niega a pagar los gastos de todo el grupo, que incluyen aguardiente y otros consumos espirituosos. De cualquier forma, Josefa ya no estaba sola y eso podía ser razón suficiente para que el juicio se resolviera a su favor, al instalar una presión extrajudicial al conflicto que obligó a Lorente a cumplir con lo sentenciado. Así, tras seis años de litigio, Josefa Zamalloa volvía a su patria.

Cinco años después del fallido debut de la potosina, el 6 de abril de 1788 hizo su primera presentación en la Casa de Comedias María Mercedes González Benavidez¹⁴. La recién incorporada corría con mejor suerte que su predecesora y todo parecía serle favorable. Sin embargo, los aplausos duraron poco, ya que seis días después de su primera salida al escenario estalló el conflicto. No se trataba esta vez de una reyerta laboral, sino familiar. El padre de la cómica había acudido a la Justicia, horrorizado por el escandaloso¹⁵ accionar de su hija. Exigía que la separaran de la Casa de Comedias. A sus ojos, la práctica de María Mercedes ponía en jaque su honor¹⁶ y el de sus parientes al condicionar la opinión pública sobre ellos y romper con las prácticas habilitadas para una mujer libre, española y de distinguida familia dentro de un universo cultural normativo que organizaba la jerarquía social colonial bajo criterios de género, calidad, y linaje.

¹³ De quién sí tenemos noticias es de Lorente que, luego de retirarse de la gestión en 1785 debido a un conflicto con su socio, compró nuevamente los derechos de explotación del teatro en 1787.

¹⁴ Este caso está citado en Trenti (1947), Klein (1984) y Seibel (2002).

¹⁵ Resaltamos el concepto de escándalo público desarrollado por el citado Padre de Calatayud: “como quando por la mala vida, que llevais los consortes, o falta de comunicación los parientes, dais, que decir, y teneis escandalizada toda la vecindad” (Calatayud, 1765, p. 203).

¹⁶ Este no era un valor absoluto, sino que se dirimía en “la esfera pública, donde la reputación de un individuo era maleable y definida en última instancia por los otros pares” (Twinam, 2009, p. 64).

Queda claro en los primeros autos del juicio que, en el fondo, este litigio enfrentaba dos representaciones en torno al oficio de comediante: una que lo caracterizaba como vil e infame, deshonoroso para toda la “ilustre” familia de la mujer, como expresaba el padre; otra que lo defendía como una ocupación digna, que tenía como abanderada a María Mercedes y a José de San Pedro Lorente. El empresario volvía a estar en el foco, pero, esta vez, ocuparía un rol distinto al que acabamos de reseñar.

A lo largo del proceso, la posición del padre fue clara e inamovible. Proponía resolver el sustento de María Mercedes a partir de los mecanismos tradicionales de control y contención para el género femenino: los lazos familiares y las instituciones de encierro¹⁷. Su objetivo era resolver el problema de manera discreta, lejos de la esfera pública, donde el honor de su familia no corriera riesgos. En principio, la justicia le dio la razón y la viuda fue “separada” de La Ranchería, pero pronto el conflicto resurgió de la mano de la propia María Mercedes, quien acudió a la Real Audiencia para denunciar que sus familiares no le habían otorgado socorro ni auxilio. Lo interesante de su alegato es que exigía que la ayuda familiar fuese equivalente al salario que ella había logrado conseguir en el teatro¹⁸. De esta

¹⁷ Lorente denuncia que se quiere internar a María Mercedes en el Colegio de San Miguel. Esta institución de reclusión femenina “cumplió también funciones similares a las de un presidio para una cantidad de mujeres remitidas por las autoridades judiciales acusadas de diversos delitos, así como también de lugar de contención y corrección de mujeres casadas o hijas rebeldes desobedientes a la autoridad marital o paterna, con el fin de reeducarlas para lograr un comportamiento basado en la docilidad y obediencia, cualidades deseables y “esperables” en una mujer de ese tiempo” (Fuster, 2009, p. 7). Según Viviana Kluger, el depósito “se esperaba que se constituyera en un lugar de enmienda para las descarriadas, las que habían perdido el rumbo, las que habían osado contradecir el poder de corrección de sus maridos. En el Buenos Aires virreinal, las mujeres fueron depositadas en el Colegio de San Miguel, en la Casa de Ejercicios Espirituales y en el Hospital de Mujeres. Se las colocaba solas o con algún hijo, y a veces con algún criado, y durante el tiempo que estaban depositadas se las instruía en labores y educación cristiana, permaneciendo en él hasta que, según los maridos, dieran señales de enmienda. Sin embargo, el depósito que se prolongaba podía terminar transformándose en la condenada e indeseada separación de hecho” (2009, p. 6). Así como para estas historiadoras, queda claro que el carácter presidiario del Colegio de San Miguel era reconocido por los y las habitantes de Buenos Aires.

¹⁸ Esto es 40 pesos mensuales y el pago de una deuda por 100 pesos, contraída con el empresario del teatro. Vemos que María Mercedes tiene un sueldo superior al de Josefa. Es probable que esto sea un signo de la buena situación económica de La Ranchería.

manera, la cómica no aceptaba pasivamente la reinserción en las redes familiares, sino que, al ponderar la solvencia económica que había alcanzado con su oficio teatral, negociaba sus propios términos de manutención.

Luego de la aparición de María Mercedes, el asentista del teatro se hizo cargo del juicio enfrentándose directamente con Javier González. Vemos en esta acción cómo se instalaban y reproducían las relaciones jerárquicas de la compañía en la esfera pública al ser Lorente, cabeza de esta, quien representaba a la actriz ante la Justicia. En esta línea, su entrada quiebra la lógica familiar del conflicto y lo revela como el enfrentamiento entre dos mundos en los cuales María Mercedes ocupaba roles y funciones diferentes. Continuando la línea argumentativa de la cómica, traslada la discusión sobre el honor familiar hacia la del sustento económico de la “miserable viuda”. En sus palabras:

Lo cierto es que está pobre y desamparada y que debe tomar algún ejercicio, con el que pueda mantenerse con decencia, sin exponerse a los insultos de la necesidad, y con que pueda pasar el tiempo con alguna ocupación. No hay en la sociedad ejercicio alguno que no sea relativamente honesto, u honroso, según la intención con que se abrace, y así mismo si este género de vida, u, el otro nos conducen a consultar nuestra comodidad, y evadirnos de otros males, que acaso nos pudieran hacer mal (Lorente, 1788, p. 23).

El contraste con la posición que había adoptado en el otro juicio que lo ocupaba – en curso todavía para este momento - es total. Este radical cambio de comportamiento nos impulsa a preguntarnos sobre las posibles razones que motorizaron este giro de 180°. De manera evidente, lo primero que podemos señalar es la causa económica. Si la recepción de la actriz fue favorable entre el público porteño, retenerla era clave para el éxito de su empresa teatral. Sumado a esto, Lorente había “invertido” cien pesos en razón del pago de las deudas de la viuda y de la compra de un vestido para representar. Sin embargo, hemos visto con qué tranquilidad dejaba ir los pesos apostados en la contratación de la primera cómica, a pesar de ser una suma mayor. Entonces, ¿por qué tanto compromiso en la defensa de María Mercedes? La motivación económica puede ser una razón de peso, pero consideramos que esta no da una explicación cabal del asunto. Por ende, siguiendo a Lía Noguera (2021), en este punto quisiéramos incluir la dimensión afectiva como un factor de importancia en la construcción de los vínculos profesionales en de las compañías teatrales. Aunque es difícil rastrear algo tan opaco como lo que nos proponemos, especialmente al no encontrar relaciones formales como las filiales o matrimoniales en juego, una acusación

de Don Javier puede ser la punta del ovillo. Este denunció que su hija tenía deseos de entrar a la Casa de Comedias incluso antes de enviudar “cuando nada le faltaba” por lo que la razón para cometer semejante acto deshonesto no era económica, sino que lo hacía “por dar desahogo a su genio” (Lorente, 1788, p. 26).

La aparición de este anhelo nos conduce a pensar en un acercamiento previo de María Mercedes con el mundo del teatro. Sabemos por Klein (1984) que la actriz fue contratada por Antonio Aranaz, el director artístico de la compañía, debido a su habilidad para el baile. ¿Habrían compartido los *fandangos* que se danzaban en La Ranchería durante los carnavales? ¿Tendría María Mercedes un vínculo cercano con Lorente u otros y otras integrantes del establecimiento previo a su ingreso? ¿Les habría compartido sus deseos de ser comedianta? Es probable. A diferencia de Zamalloa, María Mercedes nació y se crió en Buenos Aires, territorio donde construía sus redes de sociabilidad y afecto.

Por otra parte, los deseos de María Mercedes nos llevan a interrogarnos en torno a la construcción de una identidad de comedianta. No podemos saber cuánto tiempo ella fantaseó con entrar en la Casa, pero sí es posible afirmar que la independencia jurídica dada por la viudez y la urgencia económica funcionaron como variables habilitantes para justificar socialmente su elección por el mundo de la infamia. Ser pobre, madre y viuda, al borde de la peor de las miserias constituían factores legitimadores para el horizonte cultural colonial que la autorizaba a participar de actividades deshonestas y a adoptar una identidad marginalizada. Como queda claro en este litigio, esas variables habilitantes no quebraban totalmente las representaciones normativas sobre la vida de cómica, sino que se establecían como un lugar desde donde disputarlas.

Esta concepción negativa estaba plenamente vigente en la denuncia del padre, quien no concebía que su hija rechazara un “ejercicio que es más propicio para su sexo, y no repugnante a su calidad”, como son los “trabajos femeninos” que él proponía, donde podría mantenerse sin “reducirse a comedianta” (Lorente, 1788, p. 26). Llamamos la atención sobre esta enunciación y hacemos hincapié en que abrazar el oficio de comedianta implicaba una doble degradación para María Mercedes. La expresión ‘reducirse a comedianta’ suponía que el proceso de convertirse en cómica involucraba la adopción de una nueva identidad y definición social cuyo costo era la pérdida del estatus individual y familiar. Aun así, el problema no se limitaba a estas esferas, en cuanto, según el padre, este hecho afectaba a todo el orden público. Por esto, alertaba a la Justicia de la necesidad de que este fallo fuera ejemplar, considerando que era aleccionador para otras mujeres. A la inversa de lo que

consideraba Javier González, Lorente proponía que era en el teatro donde María Mercedes encontraría un trato acorde con su estatus, no en las instituciones donde pretendían recluirla. En un nuevo desplazamiento simbólico, el honor se destituía del ámbito familiar para ser incluido en el teatral.

Luego de cinco meses, el conflicto terminó con un final feliz para María Mercedes. En un fallo salomónico, la Real Audiencia otorgaba un plazo de tres días para que el padre se hiciera cargo del sustento de la cómica y del pago de la deuda contraída con Lorente. Pasado ese periodo, e incumplida la sentencia, la viuda quedaba habilitada legalmente para volver a las tablas. Este veredicto, aunque priorizaba los canales familiares de resolución de conflictos, reconocía la capacidad de las compañías teatrales de constituirse como redes de contención. Suponemos que, para los agentes de la Justicia de fines del siglo XVIII, el ejercicio teatral no generaba un problema tan grave para el orden público, como sí lo hacía una viuda miserable y desamparada.

Hacia un abordaje de la constitución de la identidad de cómica en el Río de la Plata virreinal

El ingreso a una compañía profesional era un hito central en las trayectorias de las comediantas. Su incorporación contemplaba para ellas la inclusión dentro de entramados corporativos específicos y la constitución de una nueva identidad social¹⁹. Lo primero implicaba la construcción de relaciones laborales y afectivas por fuera de los lazos de sangre y los criterios de la jerarquía social, en las que se ponía en juego su reproducción social y económica. Lo segundo traía aparejadas una serie de representaciones negativas que las marginaban simbólicamente y un conjunto de normas oficiales que regulaban la manera “correcta” de llevar adelante su práctica. Sin embargo, estas no las definían en su totalidad, ya que se articulaban y disputaban a través de las tácticas y alianzas que estas pudieran construir individual y corporativamente.

Los dos casos estudiados pueden aportarnos, a partir de sus particularidades, algunos indicios sobre estos problemas. Josefa Zamalloa y María Mercedes González Benavidez ingresaron a la misma compañía teatral con pocos años de distancia. Sus trayectorias

¹⁹ Javier González reconoce al oficio de comediante como una mancha para la calidad de María Mercedes, ya que ingresar a la compañía implicaba que se “mezclara” con mulatos y esclavas.

estuvieron plagadas de semejanzas y diferencias sustanciales que quisiéramos remarcar para elaborar algunas aproximaciones sobre las dimensiones materiales, simbólicas y relacionales de ser comedianta en el Río de la Plata hacia fines del siglo XVIII.

En cuanto a las disimilitudes, puede decirse que la trayectoria escénica de las dos actrices no reportó los mismos resultados, oponiéndose el “fracaso” de una al “éxito” de la otra. Zamalloa fue menospreciada al punto de no poder sostener su plaza en la compañía ocupando algún rol menor. Desde el “vamos”, sus condiciones para el oficio de representante, en términos técnicos y estéticos, no parecían ser las más adecuadas. Manjon advertía esto, pero confiaba en la posibilidad de adecuarla una vez ingresada en la compañía. Si no tenía mucha “habilidad y gracia”, podía ser entrenada y formada. Si era de “parecer regular y poco bonita”, podía embellecerse con adornos y vestuarios. Ninguno de estos atributos parecía ser un problema al momento de convocarla; lo que primaba era su disponibilidad no sus destrezas. El teatro necesitaba con urgencia una Primera Dama y ella podía ocupar ese lugar. Como vimos en las páginas precedentes, los límites de esa esperada adecuación quedaron rápidamente en evidencia para el gusto de los públicos porteños y el criterio artístico y económico de la gestión de La Ranchería. A su vez, la ruptura de las relaciones laborales y de patronazgo entre Lorente y Zamalloa es crucial para comprender la importancia del entramado corporativo en el sostén de la carrera de actriz. En ese sentido, el enfrentamiento judicial para resolver la situación de desarraigo de Josefa es una señal de la profundidad de ese quiebre y sus efectos, ya que la expulsión de la compañía implicó la disolución de los lazos sociales, económicos y afectivos que sostenían a la actriz.

Por el contrario, María Mercedes González Benavidez parecía encajar perfectamente en las expectativas de la gestión del teatro y de los públicos porteños; desde el inicio las circunstancias son otras. Su ingreso en La Ranchería se dio en pleno auge comercial del teatro, con la compañía sólidamente consolidada y bajo una firme articulación entre la dirección empresarial y la artística. Esta situación particular se tradujo en un nuevo método de reclutamiento que optaba por convocar a mujeres de la misma ciudad que, aunque no fueran profesionales, eran reconocidas por su destreza. De esta manera, se buscaba reducir el “margen de error” y rebajar el costo de la incorporación. Así se ve en el caso de María Mercedes, donde fue el propio director de la compañía quien había certificado su habilidad. Por consiguiente, la lógica de contratación pareciera ser otra que la utilizada con Zamalloa, ya que no es la urgencia lo que

motoriza el arreglo sino un criterio artístico/comercial más definido. En concordancia, la relación entre González Benavidez y Lorente se desarrolla como una alianza firme mediante la cual el empresario defenderá abiertamente la inserción de la cómica en la compañía.

Entre los puntos en común, destaca que ambas se acercaron a La Ranchería a partir de una situación económica riesgosa, dando cuenta del ingreso al mundo de la representación como una alternativa a la pobreza. Esto no era solo advertido por las propias mujeres, sino que constituía uno de los pilares de la estrategia del empresario teatral. El *modus operandi* que adoptaba Lorente parecía ser el mismo: financiar las deudas que las assolaban, invertir en vestuario y afines, definir un salario fijo.

De esta manera, la incorporación al teatro implicaría un inmediato alivio material y una esperada estabilidad económica que les proponía una alternativa al encierro, la mendicidad o la prostitución, consecuencias posibles de la miseria para las mujeres. Sin embargo, el oficio de cómica no dejaba de ser una situación precaria. Beatriz Seibel (1989) indica que “los buenos sueldos para las cómicas, debido a la poca cantidad de estas, no eran suficientes para darles una holgada economía; la discontinuidad entre temporadas en ocasiones, en otras el trabajo por ‘partes’ —en cooperativas— muestra según varios testamentos que en general no hacían fortuna y algunos terminaban en la pobreza absoluta” (p. 24).

Bajo la misma línea, para abordar esta inestabilidad estructural, debemos sumar a la cuestión salarial el abordaje de las redes de contención primarias a las que accedían estas mujeres, observando la manera en que se integraban en el entramado social antes y después de ingresar a la Casa de Comedias. Teniendo esto en cuenta, otro punto que las unía, y que no es para nada menor, es que ninguna de las dos estaba casada ni bajo la autoridad de un hombre al momento de sumarse a la compañía. Zamalloa era soltera, mayor de edad y sabía firmar (Manjon, 1784). Por su parte, González Benavidez era dos veces viuda; por ende, en términos jurídicos independiente, y también firmaba de su propia mano (Lorente, 1788). Ambas ingresaron a la compañía de forma individual sin estar vinculadas por consanguinidad a ninguno de sus integrantes y negociando sus contratos directamente con la parte empleadora. A su vez, el ingreso al teatro implicaba para ellas deslindarse, en parte, de sus redes familiares. Josefa emprendió un viaje de 600 leguas – dos mil doscientos kilómetros – para ejercer en otra ciudad donde no parecía tener parientes o allegados. En cambio, María Mercedes ingresó a la Casa de Comedias a pesar del riesgo social que suponía para su familia en pos de cumplir sus anhelos y garantizarse un sustento. Todos estos elementos nos dan cuenta del grado de autonomía que

portaban estas mujeres, condición que las habilitaba a convertirse en cómicas o, en caso de ya serlo, continuar ejerciendo como tales. A su vez, en un círculo virtuoso, ser cómicas era lo que les permitía sostener esa autonomía al darles un espacio de sostén por fuera de sus familias.

La importancia que supone, social y económicamente, la incorporación a una compañía profesional nos da el pie para afirmar que la precariedad del oficio de comedianta residía también en las múltiples maneras en que ese entramado corporativo podía vulnerarse, aspecto que se revela en los momentos de conflicto. En el caso de Zamalloa, una recepción desfavorable por parte del público porteño la expulsó de las tablas, dejándola a la deriva y buscando desesperadamente revincularse con su territorio y su familia. Como decíamos, esta disputa deja ver los límites de esa red corporativa y el choque entre lo económico y lo moral: según Lorente, sus responsabilidades terminaban junto con el contrato. Para Zamalloa, y para la Justicia que acompañó su demanda, aquel estaba obligado a garantizar la reinserción de la cómica en sus redes de contención primarias debido a que él mismo la había alejado de ellas.

El pleito de María Mercedes, por el contrario, enfrentó a la esfera teatral con la familiar en una querrela por definir la manera socialmente correcta en que una viuda – española, doña y de parientes ilustres – debía garantizar su sustento. El accionar deshonesto de la mujer amenazó el estatus social de sus parientes, hecho que empujó a su padre a demandar que la Justicia hiciera valer los mecanismos, privados²⁰ y públicos, que permitían mantenerla sin poner en peligro el honor familiar. Aquí, el ingreso a la compañía de La Ranchería habilitaba a María Mercedes a desobedecer la potestad paterna y resguardar su independencia económica. El costo de esta autonomía era, sin embargo, la ruptura con las redes de parentesco, aspecto que nos lleva a detenernos sobre dos puntos. Por un lado, el peso de las representaciones negativas en torno al oficio de cómica y la manera en que accionaban en contra del desarrollo de las trayectorias profesionales de las mujeres. Por el otro, la falta de alternativas de sostén que suponía la ruptura con las redes familiares y la inestabilidad que aportaba esto a la propia carrera de cómica. No dejamos de preguntarnos qué habrá pasado con María Mercedes cuando, cuatro años después de su ingreso, el teatro cerró

²⁰ Retomamos la concepción hispanoamericana de “privado” que desarrolla Twinam (2009) como el espacio íntimo que se despliega en torno a los círculos de mayor cercanía y confianza, tales como las amistades y los parientes. .

definitivamente. ¿Debió volver a vivir con sus parientes? ¿La rechazaron o su deshonra “se borró” al dejar la actuación? ¿Encontró otra manera de continuar bailando? No lo sabemos, pero podemos arriesgar pensar que esa transición no fue sencilla²¹.

Para finalizar, quisiéramos considerar algunos aspectos de la dimensión enunciativa del problema. Entre estas cómicas, la cuestión de la pobreza aparecía como una estrategia discursiva desde donde justificaban social y simbólicamente su opción por el oficio infame. De esta manera, ser comediante aparecía como una salida digna ante dos situaciones aborrecibles: la mendicidad y la prostitución. Esto se ve especialmente en el caso de María Mercedes, donde esa oposición se manifestaba, en la voz de Lorente, como un argumento central dentro de la defensa del oficio teatral. A su vez, consideramos que esto se enmarcaba en una táctica discursiva mediada por el género, ya que enunciarse como “mujeres pobres y desamparadas” les permitía construir un mejor posicionamiento al momento de enfrentarse con hombres de mayor jerarquía, como lo eran el empresario o el padre.

Consideraciones finales

A partir de los casos de Josefa Zamalloa y María Mercedes González Benavidez, hemos indagado la forma en la que el ingreso de mujeres al teatro de La Ranchería implicó la conformación de una identidad social de cómica y el establecimiento de nuevas relaciones corporativas, vinculadas a las representaciones, normas y conexiones interpersonales que circulaban entre la sociedad rioplatense de fines del 1700. En este sentido, estos aspectos se vinculaban unos con otros, modificándose y afectándose.

En consecuencia, podemos presentar algunos puntos que hemos abordado. En primer lugar, se tiene la conformación de un perfil deseable de actriz, para las autoridades, la gestión del teatro y los públicos (no siempre de acuerdo entre sí) que en parte explican el fracaso de una y el éxito de la otra. En segundo lugar, existen implicaciones de la conforma-

²¹ En este punto, quisiéramos hacer un comentario en relación a la estabilidad que otorga la consolidación de relaciones familiares al interior de las compañías. La conjunción entre las relaciones corporativas/laborales y las afectivas/familiares le dio al trabajo de comediante una estructura sólida. Este aspecto es resaltado por Seibel (2002) y ampliamente desarrollado por Lía Noguera (2021) para las compañías-familias de los Podestá en el siglo XIX y XX. En este sentido, las alianzas matrimoniales garantizaban el sostenimiento y reproducción de las compañías, ya que las mujeres no debían alejarse del ámbito teatral para casarse, problema no menor considerando que las primeras compañías de Buenos Aires se habían disuelto por esta razón.

ción de una identidad de cómicas de oficio, abordando la autonomía, la valoración social, la estabilidad económica y la autorepresentación como elementos centrales. En tercer lugar, existen conflictos y tensiones que se desplegaban en este proceso, atendiendo a las múltiples relaciones, negociaciones, alianzas y rupturas que allí se desarrollaron.

De este modo, buscamos analizar el oficio de actriz desde una mirada corporativa que incluya el horizonte cultural del Antiguo Régimen al abordaje del objeto de estudio. En esta línea, intentamos acercarnos al problema del ingreso de las mujeres a la carrera teatral vinculando sus prácticas y discursos con los diversos interlocutores con que estas dialogan. En esta línea, el empresario del teatro, las familias, los agentes de justicia, y tantos otros y otras aparecen como partícipes activos de la construcción de las maneras posibles de ser mujeres comediantes en el encuentro de las dimensiones material, afectiva y simbólica. Bajo este clivaje de análisis incorporaremos la información que encontremos en el devenir de la investigación mediante nuevos documentos sobre estas mujeres, las personas con las que se relacionaron y los entramados que se constituyeron. Así buscamos subsanar algunas preguntas que aquí solo quedan esbozadas, a la par que nos proponemos incluir otros agentes del mundo teatral en el estudio.

Por último, consideramos que este abordaje nos invita a profundizar en la conformación de perfiles de actriz que no solo nos permitan observar la situación del mundo teatral rioplatense del siglo XVIII, sino también trazar continuidades y rupturas en el largo plazo. Consideramos que estos estudios de caso pueden constituirse como elementos ricos para el análisis comparativo, tanto en lo diacrónico como en lo sincrónico. En este sentido, a fin de avanzar con un estudio totalizador de las comediantes en el siglo XVIII y su proyección en las compañías del siglo XIX, continuaremos indagando en investigaciones futuras los trabajos de las actrices durante el teatro previo a la conformación del campo teatral²² en Argentina.

²² Esta categoría, de inspiración bourdieana y acuñada por O. Pellettieri, es definida como “un espacio social relativamente autónomo conformado por agentes (autores, actores, directores, productores, instituciones, etc.) que actúan como líneas de fuerza que se oponen y se agregan, en una lucha por apropiarse del capital cultural y obtener la legitimidad en el interior del mismo, otorgada por instancias de selección, consagración y difusión. Cada agente posee una propiedad particular y un peso funcional derivados de su posición en el campo, que puede ser central o marginal” (Mauro, 2014, p. 151). Para el caso argentino, este autor plantea que es posible observar un campo teatral a partir de finales del siglo XIX (1884-1886), ya que es en este momento que la actividad teatral se independiza de las relaciones de evergetismo y se consolida como teatro criollo de la mano de la compañía Podestá-Scotti.

Referencias

- Archivo General de la Nación. (1930). [Acuerdos del extinguido Cabildo de Buenos Aires]. Documento histórico (Serie III, tomo VII, años 1782-1785), Archivo General de la Nación. Buenos Aires, Argentina.
- de Calatayud, P.P. (1765). *Opúsculos y Doctrinas Prácticas (Tomo 1)*. Logroño, España: Nabu Press.
- Chartier, R. (1992). *El mundo como representación*. Barcelona, España: Gedisa.
- Fuster, M. (2009). La Casa de Niñas Huérfanas de San Miguel: Beneficencia, prestigio y poder Las disputas por su control (1755-1810). Recuperado de https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?pid=S0719-12432016000200001&script=sci_arttext
- Klein, T. (1984). *El actor en el Río de La Plata. De la colonia a la independencia nacional*. Buenos Aires, Argentina: Asociación Argentina de Actores.
- Kluger, V. (2003). Amar, honrar y obedecer en el Virreinato del Río de la Plata: de las reyertas familiares a los pleitos judiciales. *Anuario Mexicano de Historia del Derecho*, 15, 525-544.
- Lorente, J.S.P. (1788). [Cartas con Francisco Javier González. Sobre entrada de María M. Benavidez en la Comedia]. Documentos históricos, Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires.
- Manjon, F. (1784). [Cartas con José de San Pedro Lorente. Sobre gastos por su traída de Potosí para Cómica Josefa Zamalloa]. Documentos históricos, Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires.
- Mauro, K. (2014). Elementos para un análisis teórico de la actuación. Los conceptos de yo actor, técnica de actuación y metodología específica. *Telón de Fondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, 19, 137-156.
- Noguera, L. (2021). Matrimonios y algo más. Blanca Podestá y Alberto Ballerini en clave artística, afectiva y laboral. *Telonde fondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, 34, 143-156
- Rebagliati, L. (2017). Un honorífico empleo. Apuntes para el estudio de los defensores de pobres en el río de la plata (siglos XVIII-XIX). *Revista da Faculdade de Direito UFPR*, 62, 157-186.

- Sanz Ayán, C., & García García, B. (1995). El 'oficio de representar' en España y la influencia de la comedia dell'arte (1567-1587). *Cuadernos de Historia Moderna*, 16, 475-500.
- Seibel, B. (1989). Mujer, teatro y sociedad en Argentina: Época de la colonia. *Nuevo Texto Crítico*, 4, 19-26.
- Seibel, B. (2002). *Historia del teatro argentino. Desde los rituales hasta 1930*. Buenos Aires, Argentina: Corregidor.
- Sidy, B. (2016). La diversión de toros en Buenos Aires. Un análisis de los vínculos entre recreación y ciudad a fines del período colonial. *Cuadernos de Historia*, 45, 7-28.
- Tarantuviez, S. (2013). Mujer y Teatro: El lugar de las mujeres en la historia del teatro Argentino. *Revista Melibea*, 7, 167-182.
- Trenti Rocamora, J. (1947). El teatro porteño durante el período hispánico. *Estudios*, 425, 410-434.
- Twinam, A. (2009). *Vidas Públicas, secretos privados. Género, honor, sexualidad e ilegitimidad en la Hispanoamérica colonial*. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.