
El yo de Micaela Villegas: el testamento de "La Perricholi"

Ronal Eduardo Teves Gutierrez¹

RESUMEN

El testamento de Micaela Villegas, más conocida como "La Perricholi", construye un yo escritural capaz de revelar tanto su vida privada como su vida pública, a través de un no-decir. Tal testamento, única fuente escritural de la actriz colonial, posibilita la convergencia de dos discursos que responden a la expectativa de la época: por un lado, se percibe la manera como una mujer, en el siglo XVIII, debía confesarse en los últimos días de su vida; pero, por otro lado, se puede rastrear un discurso enmarcado en un silencio. Esta contradicción sería parte de una tradición colonial femenina que emplea dicha escritura funeraria como vehículo revelador de confesiones, abusos o secretos. Bajo esta línea de investigación, la única fuente escrita de Micaela Villegas permite una lectura de un yo entre la letra escrita y el silencio detrás de la tinta.

Palabras clave: Literatura colonial, testamentos, Perricholi, género, Virreinato del Perú

¹ Estudiante de pregrado de Literatura Hispánica de la Pontificia Universidad Católica del Perú y asistente de docencia en la misma casa de estudios.

1. INTRODUCCIÓN

Según los diferentes eventos históricos acontecidos durante el pasado colonial del Perú, tres mujeres podrían ser consideradas las protagonistas de dicho periodo: en el ámbito religioso, Isabel Flores de Oliva (1586-1617), más conocida como Santa Rosa de Lima; en el ámbito social, Micaela Bastidas Puyucahua (1744-1781), esposa del caudillo Túpac Amaru II; y, en el campo cultural, María Micaela Villegas y Hurtado de Mendoza (1748-1819). De hecho, este último personaje representaría un entrecruzamiento de espacios y discursos dada su actividad profesional como cómica, empresaria de la compra y venta de propiedades y negocios (un coliseo de comedias), fiel católica y, sobre todo, conocida por haber mantenido una relación amorosa con el Virrey Manuel de Amat y Junyent (1704-1782)². En todo caso, la fama de Micaela Villegas, cuyo nombre sería opacado totalmente por el apelativo de “La Perricholi”, correspondería tanto a su relación con el denominado gobernante como al evento, o más que todo leyenda, de su carroza³; siendo ambos acontecimientos los que reforzarían la construcción de un mito alrededor de su persona⁴ (Campana de Watts, 1969, pp. 10-11).

En términos de Rodríguez, estos acontecimientos darían inicio a una tradición dicotómica del mito, es decir, se iría desarrollando una visión satírica, iniciada por el *Drama de los palanganas Veterano y Bisoño* (1776); y una romántica, inaugurada por las *Tradiciones peruanas* de mediados del siglo XIX de Ricardo Palma (2013, p. 109). Sin embargo, sería la visión de Palma la que se impondría para iniciar así una serie de ficciones y leyendas en torno al personaje en diversas manifestaciones literarias. Aunque, debido al interés suscitado, esta tradición también despertaría un copioso desarrollo historiográfico sobre la actriz con el afán de reconstruir su vida, así como una serie de representaciones en diversas manifestaciones artísticas⁵. Entonces, en general, tal personaje ha sido objeto y materia de distintos estudios y producciones: el centro de toda una amplia escritura. No obstante, han sido pocos los trabajos, como el de Ilana Lucía Aragón (2004), los que han tratado de revelar su

2 El virrey Amat y León estuvo a cargo del virreinato del Perú desde 1761 hasta 1776.

3 “Como si quisiera provocar a sus enemigos, Micaela logró, con sus encantos..., que el virrey le diera gusto en todos sus caprichos. Uno de aquellos pedidos fue el de una carroza, como las que tenían las familias de abolengo... La carroza, de cuatro caballos, fue engalanada para asistir a la fiesta de la Porciúncula. Así, el 2 de agosto de 1775, día de la fiesta, Micaela se paseó por la Alameda con su familia ante la mirada incrédula... de los limeños. Si la aristocracia limeña se escandalizó, el pueblo aplaudió la osadía de la actriz... Cuando ésta [*sic*] regresaba a su casa observó a un anciano sacerdote que cruzaba la calle San Lázaro, acompañado de sus monaguillos, para llevar los santos óleos a un moribundo. Entonces hizo detener la carroza, bajó... e hizo subir al religioso. Micaela, arrepentida de su vanidad, regaló a la parroquia de San Lázaro la carroza y el fino collar que llevaba al cuello... este gesto la mostró ante la población como una mujer piadosa y de nobles sentimientos, rasgos que la distinguirían en su ancianidad” (Rodríguez, 2013, pp. 117-118).

4 Según Campana de Watts, aquellos eventos cimientan la base para la construcción de un mito literario nacional. Por un lado, este adquiriría una sólida repercusión en un contexto nacional debido a la sátira *Drama de los Palanganas: Veterano y Bisoño* (1776), el cual partiría de una literatura popular y contraria al gobierno de Amat. Por otro lado, la leyenda de la carroza consagraría el mito de la Perricholi en un contexto internacional, pues esta sirvió de inspiración para la trama de la obra *Le Carrosse du Saint-Sacrement* (1830) de Prosper Mérimée (1969, pp. 11, 20-21).

5 Para una revisión y análisis de la representación del mito de La Perricholi en poemas, novelas, crónicas de viajes, pinturas, obras dramáticas, cinematográficas y demás, revisar los siguientes trabajos: Luz A. Campana de Watts (1969), Oswaldo Estrada (2011) y Gisela Pagès (2011).

capacidad de agencia, en otras palabras, explorar su subjetividad. Por ende, a partir de dicho enfoque, el presente ensayo se propone trabajar con la única huella escritural hasta ahora encontrada de Micaela Villegas: su testamento.

En la época colonial, este documento representaba algo más que una mera herencia articulada escuetamente o un último acto de fe. De hecho, este tipo de texto, como señala Presta, era parte de una práctica funeraria que estaba ampliamente extendida sin distinguir clase, raza o género, en la que se señalaba “detalles de la familia, la parentela y el status de quien testaba, seguido por las asignaciones para pagar entierro y ceremonias póstumas, obras pías y misas, luego de lo cual se enumeraban las pertenencias, deudas, deudores, albaceas y herederos” (2002, p. 817). Por ende, estos “inventarios de vida de prácticas públicas y privadas” (2002, p. 818) -como los denomina la autora-, conjugaban una serie de datos y elementos rescatados, que permiten percibir las actitudes frente a la vida y la muerte de quienes testaban sus deseos finales; realizar una revisión de sus pasados así como de sus posiciones frente a un destino póstumo; además de conocer sus universos domésticos y públicos (Cruz de Amenábar, 1995, p. 43; Lévano Medina, 2002, p. 135). Sin embargo, estos últimos testimonios escriturales que documentaban el legado de una persona, desde una revisión contemporánea, pueden entenderse como aparatos que no solo evidenciaban historias personales, sino todo un entramado cultural, político y social de la época. En ese sentido, los testamentos pueden ser concebidos como discursos sociales capaces de manifestar el “movimiento social cotidiano de la colonia en sus distintas modalidades, reflejando los diversos configuradores del mismo” (Dueñas Martínez 2000, p. 147), así como sus propias mentalidades y sensibilidades (Cruz de Amenábar, 1995, p. 43).

Por ello, el paradigma de época bajo el que se realizaba tal tipo de testamento no solo incluía las dicotomías vida/muerte o pasado/futuro, sino que el acto de testar también involucraba una relación estrecha entre el espacio público y el espacio privado. Por una parte, se transmitía un legado memorial en cuanto a detalles biográficos y un legado material representado en bienes y propiedades; es decir, ambos legados contaban con un carácter íntimo, familiar. Por otra parte, este acto, a su vez, tenía una repercusión en el espacio público, ya que se efectuaba ante la presencia de un escribano y testigos o confesores (Presta, 2002, p. 817). Entonces, en el caso de las mujeres que testaban, este acto representaba un doble reto, pues, “las testadoras... hablan... mediatizadas por la escritura del escribano... quien, como representante del sistema patriarcal dominante, las representa de acuerdo con el orden que este sostiene, dentro del cual la mujer ocupa un lugar dependiente, subordinado a la autoridad y poder masculinos” (Invernizzi Santa Cruz, 2002, pp. 22-23). En ese sentido, no es de sorprender que algunas mujeres hayan utilizado un doble lenguaje en dicho tipo de discursos para expresar su voluntad o, en todo caso, reconocerse a sí mismas como sujetos de enunciación; pues como sugiere Dueñas Martínez, en algunos casos, los testamentos son las únicas huellas escriturales que pueden encontrarse como testimonios de las diferentes ocupaciones de dichas mujeres en un ámbito cultural, económico y social. Y, debido a la función y contenido de tal documento, los testamentos son piezas claves para el estudio del mundo femenino público y privado durante la época colonial (2000, pp. 147-148). Entonces,

a partir de una lectura enfocada en “la descodificación de esas prácticas, sugeridas o escondidas tras los eufemismos de las cláusulas testamentarias [con el fin de] penetrar en historias personales y visualizar los cambios socioculturales operados entre los conquistados...” (Presta, 2002, p. 818), es posible, según la intención del presente ensayo, revelar la posición de un sujeto enunciador y la construcción de un yo en el testamento de Micaela Villegas. Como se verá, ella, en los últimos momentos de su vida, reflexiona y se confiesa posiblemente motivada por un fervor religioso, pero, a través de un no-decir que le permite controlar y manipular la construcción de su yo ante los ojos de una autoridad pública.

2. RETRATO DE FAMILIA: EL LINAJE DE MICAELA VILLEGAS

El segundo y último testamento de Micaela Villegas⁶, dictado el 20 de marzo de 1819 y recogido más adelante en el *Diccionario histórico-biográfico del Perú* (1931) de Manuel de Mendiburu, inicia con su presentación: “yo doña Micaela Villegas, natural de esta ciudad [Lima], hija legítima de don José Villegas y de doña Teresa Hurtado de Mendoza...” (p. 469). Estas primeras líneas traslucen el nombre y el origen étnico-social de la testadora, como era el protocolo mismo del documento funerario (Lévano Medina, 2002, p. 136). Con respecto al nombre, se contrastan, evidentemente, Micaela Villegas con su seudónimo Perricholi, que es centro de un debate en torno a su origen⁷. Según Campana de Watts, dicho mote es tan solo un apellido de la época, tal como lo ha descubierto en el Libro de Entierros de Españoles del Sagrario; aunque no encuentra, sin intento de ahondar más siquiera, una razón del posible traslado o referencia hacia la mencionada actriz (1969, p. 18). Otros, como Rodríguez, posiblemente influenciados por la tradición romántica de Ricardo Palma, sugieren que tal apodo es pronunciado por primera vez por el virrey Amat. Este, a partir de un evento que lo indignaría debido al comportamiento inestable de Villegas, en un momento de furia pronuncia la palabra “Perricholi”, queriendo decir “Perra Chola” solo que, por su acento catalán, lo dijo de la primera manera (2003, pp. 116-117)⁸.

6 El primer testamento de Micaela Villegas fue dictado tres días antes del segundo, es decir, el 17 de marzo de 1819 (Revoredo, 1982, p. 220). Este tiene la particularidad de que se trata de un poder para testar que le otorga Micaela Villegas a su amigo, abogado y exdecano del Ilustre Colegio don Antonio Bedoya y a su hija política doña Margarita Mancebo y Larrea; además de contar, como testigos, a don Félix Egúsqiza y Fray Manuel Posmino. A su vez, la firma de Micaela Villegas es realizada con su permiso, por don Francisco Vega. Todo este suceso ocurre debido a que la testadora se halló impedida de hacerlo por estar enferma (Revoredo, 1982, pp. 102, 220). Sin embargo, tres días después, posiblemente a partir de una mejoría de salud, decide manifestar sus últimos deseos ella misma. La comparación entre ambos documentos podría ser motivo para una investigación futura asociada a esa voluntad, a esa necesidad de la testadora de posicionar su yo desde su misma agencia. Por otro lado, cabe mencionar que los documentos originales de ambos testamentos se encuentran en el Archivo General de la Nación.

7 Cecilia Pàges (2011) realiza un recuento de aproximadamente seis posibles orígenes y fuentes de dicho apelativo.

8 Tal como recopila Aragón, debido a la fama y éxito de las funciones teatrales que protagonizaba Micaela Villegas, un pasaje comentado por diversos autores (Palma, Moncloa, Lohmann) es que, durante uno de sus ensayos, el maestro de música Bartolomé Massa le exigió que pusiera más esfuerzo y la comparó con una rival suya en los personajes protagónicos: Inés de Mayorga, conocida como “Inesilla”. Ante tal comparación, Villegas, indignada, golpeó el rostro de Massa con un chichillo. El virrey Amat, al enterarse de tal acto violento, expulsó a su amada de su trabajo en el Coliseo de Comedias, como castigo por tal actitud arrogante y caprichosa. Sin embargo, lo cierto es que la actriz sí se retira temporalmente de las tablas en 1773 y, a modo de reemplazo, su rival Inesilla ocupa su lugar protagonizando diversas obras (2004, pp. 370-371).

En todo caso, el origen de tal apelativo, sea cual fuese, está más que todo vinculado con la relación prohibida de la cómica, según los órdenes estamentales coloniales, con el virrey Amat. De hecho, el sobrenombre posee una fuerte carga por la aparente cópula de los términos “perra” y “chola”. Este último conlleva un sentido despectivo ya que, en la época colonial, se les denominaban así a las personas mestizas o indias, e incluso también criollas con prácticas que hacían presumir de una sed de ascenso social (Bouysson-Baillat y Saignes, 1992, p. 132). Aquí se articula, entonces, otra línea de escándalo en torno a Micaela Villegas, es decir, su origen étnico: ¿nació en Lima o en Huánuco? ¿Fue mestiza o criolla? La respuesta es que, según su testamento, la actriz desmiente desde un inicio cualquier especulación. Incluso, más adelante se encontraría su partida de bautizo, en la que figura claramente que fue realizado en Lima (Revoredo, 1982, pp. 216, 218). A su vez, según diversos estudios, se ha rescatado el origen criollo y el quehacer de sus padres: en ellos se menciona la atmósfera humilde y en debacle en que nace Micaela Villegas, debido a las deudas que arrastraba su padre; además de las desgracias acontecidas en la familia, que devenían en más problemas económicos (Aragón, 2004, pp. 362-365; León y León, 1990, pp. 6-8; y Pàges, 2011, p. 63). En consecuencia, con esas dos líneas (“yo doña Micaela Villegas, natural de esta ciudad [Lima], hija legítima de don José Villegas y de doña Teresa Hurtado de Mendoza...”), Micaela Villegas, sin necesidad de confesar explícitamente su origen humilde ante la presencia de otras personas, o tal vez por su posición ya alcanzada, revela, de una u otra forma, tal intimidad a partir de un no-decir: con el solo nombre de sus padres e indicar el lugar de nacimiento, Micaela Villegas implícitamente reconoce su pasado económicamente precario y en desgracia, y un origen criollo.

Esta estrategia, aquella de superponer un decir escritural explícito sobre un no-decir, es similar a cuando “menciona” el famoso episodio por el que la literatura explotó su figura hasta otorgarle un carácter mítico a su sobrenombre, el cual no niega pues subyace a tal *affaire*: su relación con el virrey Amat. “Declaro, que tengo por mi hijo natural a don Manuel de Amat, habido antes del expresado matrimonio, lo que declaro para que conste” (de Mendiburu, 1931, p. 470). El señalar el solo apellido de su hijo arrastra toda una serie de acontecimientos vinculados con su fama en la época colonial, pues el hijo lleva el nombre y el apellido del padre. Incluso, en el posterior testamento de don Manuel, este declara lo siguiente: “yo Don Manuel Amat, natural de esta Ciudad [Lima], hijo del Señor Don Manuel Amat y Junient [sic] y de Doña Micaela Villegas, ya difuntos” (Revoredo, 1982, p. 225). No obstante, esta alusión al hijo refleja, a su vez, no solo el carácter maternal de Micaela Villegas sino también familiar, pues en su testamento hace referencia así mismo a su hermano José Félix Villegas quien, “por el grande amor y cariño... servido”, heredaría ochocientos pesos en plata y una habitación en la morada de la actriz (de Mendiburu, 1931, p. 470). Además de madre y hermana, también se percibe una Micaela Villegas como abuela, al entregarle el tercio de sus bienes a su “nieta legítima doña Tomasa de Amat, hija legítima... [de] don Manuel...” (de Mendiburu, 1931, p. 471). Esta escena familiar corresponde al retrato íntimo de la actriz en sus últimos años en su hogar, junto a su hermano don José Félix, quien la cuidó de su salud; su único hijo Manuel; su nuera; y sus nietos José, Manuel, Melchora, Andrea y

Tomasa de Amat y García Mancebo; esta última la mayor, quien además sería su consentida (Aragón, 2004, pp. 399-400; León y León, 1990, p. 15; y Pàges, 2011, p. 71).

Si bien esta constancia de afecto a sus parientes llega a ser representada en el legado de bienes y propiedades, también tal familia responde a un control por parte de Villegas, ya que aquella reside en su propiedad; pero sobre todo porque fue la actriz quien determinó y construyó tal familia. A saber, su hijo, al regresar de estudiar en Europa, se enamoró y se empeñó en casarse con la criada de la familia, Mariana de Vergara y Leyva, que trabajaba en la casa de su madre. La actriz sin embargo, al enterarse de ello y con el fin de impedirlo, acusó e hizo apresar a su hijo declarando que había seducido y embarazado a la joven; y, durante esa etapa de reclusión, lo casó con la mujer que se convertiría en la madre de sus hijos. Al salir de prisión, y sin objetar a su madre, formaliza tal matrimonio el 12 de marzo de 1768 (Aragón, 2004, pp. 374-375; León y León, 1990, pp. 14-15; y Pàges, 2011, 70-71). Tal manipulación estaría impulsada por la mentalidad de la época en relación con el matrimonio, es decir, una institución atada a una serie de cuestiones de raza, estatus social y condiciones económicas (Socolow, 2000, p. 60). Entonces, a partir del nombre de sus familiares es posible rastrear, en ese no-decir, la relación que tuvo Micaela Villegas con sus parientes más cercanos, cómo construyó su familia y la forma en que se desempeñó como una matriarca de su linaje en cuanto a control y poder en su ambiente familiar. Esta cualidad íntima de su yo se revelaría desde un silencio detrás, en este caso, de un apellido: Amat, el inicio de este linaje y de dicha continuidad familiar.

3. LA (OTRA) VOZ PÚBLICA DE MICAELA VILLEGAS

De hecho, el carácter matriarcal de su yo, que puede percibirse desde su testamento, queda reforzado tanto en su actividad social, manifestada en las deudas pendientes a saldar, como en su numerosa cantidad de bienes⁹. Este enorme capital refleja la actividad de Micaela Villegas en un espacio público, lo cual lleva a preguntarse, si nació y creció en un entorno humilde, ¿cómo adquirió una destacada posición socioeconómica al final de sus días? Según Aragón, gran parte de la dote de Villegas se debe a su actividad como empresaria relacionada al mundo del teatro (como actriz y regenta del Coliseo de Comedias), pero también a la compra y venta de bienes (casa de la calle del Huevo, casa de la Alameda); aunque su mayor logro empresarial fue el haber adquirido uno de los molinos más importantes de la ciudad (2004, pp. 388-395). Con todo ese capital acumulado, Micaela Villegas se convertiría en una de las personas con mayor poder adquisitivo de su época, pues incluso llegó a contar con unos cuantos esclavos (Aragón, 2004, pp. 400-401), lo cual, durante ese periodo, era un privilegio o lujo de cierto sector de la sociedad colonial (Lévano Medina, 2002, p. 131). Esto, sin lugar a duda, permite observar una activa participación de Micaela Villegas en la esfera pública, pues, en general, la mujer criolla “en la práctica podía gozar de amplia libertad

⁹ El artículo de Aragón adjunta como anexo el listado total de bienes y propiedades acumulados por Micaela Villegas, que son señalados como parte de su herencia (2004, pp. 405-433).

de desplazamiento. Lo que realmente estaba vedado para ella era la actuación política y la administración pública” (Patrucco citado en Hampe Martínez, 2012, p. 80). Entonces, la actriz gozó y alcanzó la máxima posición social que podía tener y sin la necesidad de estar subyugada a un hombre, pues, como señala su testamento, era una viuda con gran poder adquisitivo a fuerza de su propia voluntad. En ese sentido, no sorprende que tal “no-decir” de su narrativa laboral haya sido mantenida en silencio ya que, como sugiere Migden Socolow, las mujeres de dicha época fueron participantes activas de un circuito económico, según su raza y estatus social, como empresarias, inversoras o comerciantes; pero sus historias han tendido a ser ignoradas o no tomadas en cuenta por los historiadores (2000, pp. 112-113). Incluso, en el caso particular del virreinato del Perú, en un periodo histórico en que se buscaba concientizar a la mujer sobre su condición inferior frente al hombre, algunas mujeres como Micaela Villegas tuvieron que enfrentar solas la manutención de su hogar, sin otro medio más que con su trabajo (Pagès, 2011, p. 57). Por ello, en esta compleja relación en torno a la capacidad mental y laboral de la mujer dentro de esa estructura colonial y patriarcal, algunos vehículos como el testamento, y estrategias como el doble lenguaje de un no-decir, sirvieron de testimonios de una huella femenina en medio de ese camino agreste para otro tipo de historias.

Cabe señalar que la revelación de ambos espacios, tanto privado como público, de Micaela Villegas son parte de una construcción de un yo escritural entre la palabra escrita y el silencio, a partir del cual puede manipular la información para transmitirla al escribano. Sin embargo, esa necesidad de posicionarse como un sujeto de su misma enunciación podría tener un motivo religioso, porque, en el inicio del testamento, invoca a la Santísima Trinidad; a la Iglesia Católica, apostólica, romana; a la Virgen María; a su ángel de la guardia; y a Jesucristo para que intervengan, según su misericordia, en ese pasaje de la separación del cuerpo enfermo con el alma etérea, cristiana (de Mendiburu, 1931, pp. 469-470). Este fervor religioso, o encomendar su alma a ciertas divinidades cristianas, sería característico del periodo colonial al menos hispanoamericano, ya que tanto en Ecuador (por el estudio de Dueñas Martínez, 2000) como en Chile (por el estudio de Cruz de Amenábar, 1995) ese protocolo religioso es común. Por el contrario, en ese mismo periodo histórico, en la Europa occidental se produce una gradual indiferencia religiosa, la cual se vería representada en los testamentos mediante las escasas cláusulas de esa índole o incluso en su ausencia; y esto debido a un mayor alcance del movimiento de la Ilustración (Ariès, 2000, p. 163). Sin embargo, tal motivo religioso también se debe a la estructura rígida de dicha escritura funeraria, ya que una de las primeras cláusulas del documento es la declaración de fe, seguida de la creencia en una divinidad superior, así como la devoción por alguna entidad de la cristiandad; y luego siguen las cláusulas jurídicas y biográficas (Lévano Médina, 2002, p. 136).

En ese sentido, podría entenderse el formato del testamento como uno rígido capaz de ahondar el posicionamiento subalterno de la mujer (Dueñas Martínez, 2000, p. 148). Esto, ya que al encontrarse moribunda o enferma en cama -tal como manifiesta Villegas (de Mendiburu, 1931, p. 469)-, dicho documento se presenta como un medio de regulación,

control y disciplinamiento de los comportamientos y las experiencias íntimas o sociales que juzgan y configuran, desde la perspectiva del escribano, ciertas imágenes que corresponderían a un “bien vivir” cristiano (Invernizzi Santa Cruz, 2002, p. 23). En efecto, ante tal tipo de expectativas, Micaela Villegas se presenta como una persona que desea un funeral humilde, sin pretensiones ni pompas, y capaz de dejar donaciones a ciertos grupos cristianos (de Mendiburu, 1931, p. 470). Sea voluntaria o no tal aceptación, lo cierto es que, además de una lectura religiosa (cristiana) y biográfica, el testamento también puede entenderse desde un sentido literario o connotativo (Cruz de Amenábar, 1995, pp. 43-44, 47). Por ello, desde esta perspectiva se ha tratado de demostrar la estrategia utilizada por Micaela Villegas mediante ese vehículo que, si bien se presenta como un artefacto que parte del control y disciplinamiento de un orden cristiano-jurídico patriarcal; también ha sido apropiado por numerosas mujeres del periodo colonial para transmitir, como en este caso, ciertas experiencias de sus pasados desde un lenguaje implícito, entre líneas, desde un no-decir. Si se toma en consideración su situación como sujetos doblemente subordinados debido a que son mujeres en un estado avanzado de alguna enfermedad o prontas a fallecer, esta estrategia podría entenderse, en términos de Ludmer, como una de las “tretas del débil” en el sentido que, “desde el lugar asignado y aceptado, se cambia... el sentido mismo de lo que se instaura en él... Siempre es posible tomar un espacio desde donde se puede practicar lo vedado en otros... anexar otros campos e instaurar otras territorialidades” (1984, p. 53)¹⁰.

Por ello, un ejemplo más de este tipo de treta es cuando, en su testamento Villegas se confiesa y pide perdón por sus culpas y pecados, estos últimos con doble énfasis (de Mendiburu, 1931, p. 470). Si bien las culpas y pecados pueden tener una resonancia humana generalizada, también pueden referirse a la actividad de Micaela Villegas como cómica, ya que este oficio era “catalogado en aquella época como una actividad de baja reputación, que de por sí mancillaba el honor de una mujer” (Aragón, 2004, p. 377). Por consiguiente, ante el momento final de su vida, Micaela Villegas, a través de un lenguaje de la palabra no dicha, no olvida el oficio con el cual le fue posible conocer al virrey Amat y así tener una familia. Y tal oficio es también el que le ayuda a adentrarse en el espectro teatral colonial hasta ejercer así un cargo que le posibilita posicionarse socioeconómicamente como una de las mujeres más importantes de la época. En síntesis, bajo esta lectura, es que a través de su testamento Micaela Villegas construye su yo en esa única oportunidad que tiene para posicionar liminalmente su pasado y un legado para el futuro.

10 No es de sorprender, como señala Ludmer, que estos géneros menores (cartas, testamentos, diarios, autobiografías), es decir escrituras liminales entre lo que es considerado literario y lo que no, sean un campo propicio de la literatura femenina (1984, p. 54).

4. CONCLUSIONES

Finalmente, el testamento de Micaela Villegas, redactado en la proximidad a su muerte, funciona como un vehículo que le permite construir un yo escritural marcado por un discurso religioso, biográfico y cultural. Si bien la motivación haya podido deberse a una creencia cristiana-católica, esto no impide que Micaela Villegas proyecte su intimidad desde la estrategia discursiva del silencio o del no-decir. Esta estrategia le permite confesarse o revelar sus vivencias -tanto en un ámbito privado como público-, y manifestar sus creencias religiosas a los testigos presentes al momento de redactar el testamento; pero también a sí misma, es decir, posee un control de su yo escritural a pesar de que este es mediatizado por la autoridad pública y patriarcal del escribano. Por ello, si bien en la palabra escrita ha sido manipulada su figura y mito, al menos, en el silencio de dichas letras, es ella quien tiene la autoridad de ser quién es y decir quién fue.

BIBLIOGRAFÍA

ARAGÓN, I. L.

2004 El teatro, los negocios y los amores: Micaela Villegas, "La Perricholi". En C. Pardo Figueroa Thays y J. Dager Alva (Eds.), *El virrey Amat y su tiempo* (pp. 353-433). Lima, Perú: Instituto Riva-Agüero.

ARIÈS, P.

2000 *Morir en Occidente desde la Edad Media hasta nuestros días*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo Editora.

BOUYASSE-CASSAGNE, T., Y SAIGNES T.

1992 El cholo: actor olvidado de la historia. En S. Arze, et al. (Eds.), *Etnicidad, economía y simbolismo en los Andes. II Congreso Internacional de Etnohistoria* (pp. 129-143). Lima-La Paz, Perú-Bolivia: Instituto Francés de Estudios Andinos – Sociedad Bolivia de Historia y Antropólogos del Sur Andino.

CAMPANA DE WATTS, L. A.

1969 *La Perricholi. Mito literario nacional peruano*. Ciudad de México, México: Editores Mexicanos Unidos.

CRUZ DE AMENÁBAR, I.

1995 El testamento barroco: ¿una forma literaria?. *Revista Chilena de Humanidades* (16), 41-49. Recuperado de <http://www.revistachilenahumanidades.uchile.cl/index.php/RCDH/article/view/39672/41257>.

DE MENDIBURU, M.

1931 *Diccionario histórico-biográfico del Perú*. Lima, Perú: Enrique Palacios.

DUEÑAS MARTÍNEZ, A.

2000 Mujeres coloniales al filo de su muerte: economía y cultura en los testamentos de mujeres de Pasto a fines del siglo XVIII. *Tendencias*, 1(2), 145-163. Recuperado de <http://www.revistas.udenar.edu.co/index.php/rtend/article/view/701/859>.

ESTRADA, O.

2011 Avatares de la Perricholi... De "actricilla pizpireta" a personaje de novela. *Guaragao*, 15(36), 49-68. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/41308615>.

HAMPE MARTÍNEZ, T.

2012 Participación de la mujer en la cultura del Perú virreinal. *Tiempos* (7), 69-82.

INVERNIZZI SANTA CRUZ, L.

2002 Imágenes de mujer en testamentos chilenos del siglo XVII. *Revista Chilena de Literatura* (61), 21-37. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/40357045>.

LEÓN Y LEÓN, G.

1990 *La Perricholi: Apuntes Histórico Genealógicos de Micaela Villegas*. Lima, Perú: CONCYTEC.

LÉVANO MEDINA, D. E.

2002 De castas y libres. Testamentos de negras, mulatas y zambas en Lima Borbónica, 1740-1790. En J. C. Mendoza (Ed.), *Etnicidad y Discriminación Racial en la Historia del Perú* (pp. 127-145). Lima, Perú: Instituto Riva-Agüero.

LUDMER, J.

1984 Tretas del débil. En P. E. González y E. Ortega (Eds.), *La sartén por el mango: encuentro de escritoras latinoamericanas* (pp. 47-54). San Juan, Puerto Rico: Ediciones Huracán.

PAGÈS, G.

2011 *Micaela Villegas: "La Perricholi"*. Barcelona, España: Arpegio.

PRESTA, A. M.

2002 De testamentos, iniquidades de género, mentiras y privilegios: doña Isabel Sisa contra su marido, el cacique de Santiago de Curi (Charcas, 1601-1608). En J. Flores Espinoza y R. Varón Gabai (Eds.), *El hombre y los Andes. Homenaje a Franklin Pease G.Y* (pp. 817-829). Lima, Perú: Pontificia Universidad Católica del Perú.

REVOREDO MARÍNEZ, C.

1982 *La Piricholi. Primera actriz del teatro nacional*. Lima, Perú: Ministerio de Guerra del Perú.

RODRÍGUEZ, P.

2013 Escándalo y pasión en los Andes. El romance del virrey Amat y la actriz Micaela Villegas. En P. Gonzalbo Aizpuru (Ed.), *Amor e historia. La expresión de los afectos en el mundo de ayer* (pp. 109-123). Ciudad de México, México: Colegio de México.

SOCOLOW, S. M.

2000 *The Women of Colonial Latin America*. Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press.