

Nuevas notas sobre el teatro en Charcas

Andrés Eichmann Oehrli*

Propósito¹

La actividad teatral del pasado suele dejar, como ya hice notar en otra ocasión², dos tipos de documentos. De un lado, las noticias que la atestiguan de una u otra manera: descripciones de festejos, papeles relativos a la construcción de teatros, contratos, anuncios de comedias, juicios, pinturas u otras representaciones visuales que registran puestas en escena, etc.; y de otro están los documentos más importantes, es decir las mismas piezas teatrales cuyos textos se conservan.

En ambos casos, la información de que disponemos en la actualidad, a pesar de su escasez, manifiesta una actividad intensa, que parece responder a una afición generalizada en todos los sectores de la población de Charcas, documentada en las ciudades, en zonas rurales y en las misiones del Oriente.

* Universidad Nuestra Señora de La Paz.

1 En el III Encuentro Internacional sobre el Barroco presenté una ponencia que llevó por título "Notas sobre el teatro en Charcas" (ver Eichmann, 2005b). Carlos Rosso, con quien me une una larga amistad, me ha pedido reeditar dicho artículo junto con el texto del Sainete unipersonal. Deseo dejar constancia de mi agradecimiento por su generosa propuesta, que acepté con entusiasmo. Tengo que decir que comencé el trabajo en París y que lo acabé en Madrid y Pamplona, con algunas consecuencias: las positivas consisten en haber podido intercambiar impresiones con especialistas ya célebres en sus respectivas áreas (César Itier en París; Ignacio Arellano y Miguel Zugasti en Pamplona); las negativas: no tener a mano la bibliografía con que suelo contar habitualmente. He titulado esta versión "Nuevas notas [...]" porque, como podrá comprobar quien lo desee, he podido añadir hallazgos y observaciones, corregir algunos datos, proponer criterios de inclusión de obras en el repertorio charqueño, depurar del mismo algunas piezas, etc. Me parece que el resultado es muy positivo. Quedo a la espera de nuevos comentarios (y, deo volente, también nuevos hallazgos) que permitan a largo plazo (tal vez muy largo) escribir una historia del teatro colonial boliviano que haga honor a su propósito, como en su momento (y con las herramientas a su disposición) lo hicieron algunos autores que cito en estas páginas.

2 En el artículo mencionado en la nota precedente.

Lo que me propongo aquí es, en primer lugar, mostrar los avances que se han logrado hasta tiempos recientes. A continuación mostraré los progresos de los últimos años, bastante numerosos, en ambos tipos de documentos arriba señalados. Después ofreceré el corpus de piezas teatrales charqueñas de las que se tiene noticia en la actualidad. Finalmente, en el apéndice se incluye la segunda edición de una de ellas, el *Sainete unipersonal intitulado "La brevedad sin substancia"*.

Espero que estas páginas motiven a cuantos hayan acopiado otras informaciones, y a quienes en el futuro lo hagan, a completar en lo posible el aún poco conocido ámbito de la producción y de la práctica teatral de Charcas.

1. Bibliografía disponible en la actualidad

Tomo como punto de partida un artículo de J. M. Barnadas y A. Forenza publicado hace unos años en el Anuario del Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia (en lo sucesivo ABNB)³. En dicho trabajo hacen un recuento inicial de los avances logrados hasta entonces:

- La "divulgación de dos de las espectaculares fiestas potosinas, con sus explícitos componentes teatrales", la de 1608, por Lewis Hanke⁴ y la de 1663, trabajada por Raúl Moglia⁵.
- El brevísimo trabajo de Marie Helmer, centrado principalmente en la actividad del "autor de comedias" (es decir, director de compañías teatrales) Gabriel del Río en Potosí⁶.
- El estudio de Teresa Gisbert, que ocupa un importante sector de su libro Esquema de la literatura virreinal en Bolivia⁷.
- El lugar preeminente que según Suárez Radillo ocupa la actividad teatral de Charcas en el "panorama continental indiano"⁸.
- El estudio de Beyersdorff, sobre el teatro indígena, que se centra en el área rural del departamento de Oruro⁹.

A continuación, ambos estudiosos ofrecen su propio avance en la materia, que consiste en:

- a) la cosecha nada despreciable que ofrece la extensa obra de Arzáns y Vela, quien, entre otras cosas, en sus descripciones de regocijos atestigua puestas en escena de numerosas obras teatrales desde la temprana fecha de 1555.

3 Barnadas-Forenza, 2000. Aprovecho aquí para dejar constancia de mi agradecimiento a Josep M. Barnadas por sus valiosas orientaciones.

4 Hanke, 1956-1957.

5 Moglia, 1943.

6 Helmer (1960) 1993.

7 Gisbert, 1968.

8 Suárez Radillo, 1981.

9 Beyersdorff, 1998.

- b) el acopio de datos en distintas colecciones de documentos del ABNB, que arrojan luces principalmente sobre la actividad teatral en las fiestas de Corpus Christi, sobre el coliseo potosino de comedias y acerca de los “autores” o empresarios del espectáculo, tanto en Potosí como en La Plata.

Las únicas omisiones en el mencionado trabajo son: a) la descripción que hace Ocaña de las fiestas de los años 1600 y 1601 en Potosí y las de 1602 en La Plata, publicada por Villacampa¹⁰ y por Álvarez,¹¹ así como la edición, realizada por Teresa Gisbert en 1957, con un estudio introductorio, de la comedia que Ocaña compuso para la ocasión¹² y que se representó por primera vez “el domingo infraoctava de la Natividad de la Virgen”¹³ del año 1601; b) el estudio de Julia Elena Fortún sobre la *Diablada* de Oruro, cuyo “aspecto de farsa dialogada”, según la autora, “tiene su origen en los entremeses catalanes del siglo XII”;¹⁴ incluye dos versiones del *Relato*: el del bailarín Zenón Goitia y el del escritor orureño Ulises Peláez, este último mucho más completo¹⁵; y c) el festejo llevado a cabo en Potosí en honor del virrey Morcillo en 1716, que incluye dos piezas de teatro breve¹⁶.

Se pueden añadir a esto algunos trabajos no dedicados propia o exclusivamente al teatro indiano en Charcas, pero que permiten reunir más datos.

Stevenson, en 1962¹⁷, se ocupa del suntuoso teatro oval que había en La Plata en el siglo XVII, que había costado 50.000 pesos, y de la temporada en que las compañías teatrales procedentes de Potosí pasaban en la sede de la Audiencia, es decir, de junio a septiembre de cada año. Para ambas cosas recurre al testimonio del cronista Ramírez del Águila escrito en 1639¹⁸. Mayores detalles sobre los recorridos de las compañías teatrales (y los litigios que en ocasiones suscitaron) pueden verse en el trabajo citado de Barnadas-Foreza. Por su parte, Beyersdorff añade la novedad de que algunas compañías hacían una gira anual con destino a la Villa de Oruro, pasando antes (con sus ochenta bestias de carga y caballería) por Mizque, donde se quedaban una semana, y por Cochabamba, ciudad en la que solían detenerse “24 días para representar las comedias de su repertorio”¹⁹.

Cáceres Romero, en una obra general sobre la literatura boliviana²⁰, suma muy pocos datos a los ya publicados por Gisbert más de dos décadas antes, a

10 Villacampa, 1942.

11 Álvarez, 1969.

12 Gisbert, 1957.

13 Suárez Radillo, 1981, p. 288.

14 Fortún, 1961, p. 105. Ver también pp. 4-6, en que la autora registra diversos testimonios de danzas de ángeles y diablos a partir del año 1150 y hasta el siglo XVII. Del año 1602 ofrece datos de una representación en la que el grupo infernal estaba también integrado por una diablesa, al igual que en Oruro, donde es llamada la China Supay.

15 Fortún, 1961, pp. 9-21. Desde hace algunas décadas la Diablada se ha reducido a la danza.

16 Quien llama la atención sobre este vacío en el artículo de Barnadas-Foreza es Miguel Zugasti, 2008, donde toma tanto el testimonio de Arzáns como la relación del propio Juan de la Torre, y complementa estas informaciones con una lúcida observación del cuadro en el que Holguín pintó las escenas de dicho festejo. Zugasti ya en 2005 había publicado una de las dos loas de la Torre, como veremos más adelante.

17 Stevenson, 1962, citado por Orías, 1997. Debo al trabajo de Orías tanto el haber arribado al artículo de Stevenson como el prestar atención a Ramírez del Águila como fuente de información para la actividad teatral en la ciudad de La Plata.

18 En un trabajo posterior (Stevenson, 1976, p. 60), el investigador norteamericano vuelve a incluir los mismos datos.

19 Beyersdorff, 1998, pp. 175-6.

20 Cáceres Romero, 1990: ver el capítulo “El teatro en la Audiencia de Charcas”, pp. 131-168.

pesar de las implacables críticas que lanza contra el trabajo de la mencionada investigadora. Añade dos dramaturgos de dudosa filiación charqueña y consigna una obra anónima titulada *El poder de la fortuna*, de la que solamente consta la publicación de fragmentos de la jornada primera en una antología poética²¹.

Gisbert, en un trabajo que abarca un amplísimo abanico de expresiones artísticas y literarias, desde etapas previas a la Conquista y hasta comienzos del periodo republicano, incluye datos de gran interés sobre la representación de fiestas en diversas pinturas. Además, respecto de la pervivencia de obras dramáticas en zonas rurales, particularmente de la *Diablada* de Oruro, que como ya se dijo hasta hace pocas décadas incluía un breve texto, señala como posible antecedente charqueño los desafíos que representó el Príncipe Tartáreo y sus contendientes en las fiestas potosinas de 1601 descritas por Ocaña²², y hace una interesante comparación entre estos textos con otras piezas afines, como *El rapto de Proserpina* y *sueño de Endimión*, escrito en quechua hacia 1640²³ y atribuido a Espinoza Medrano.

Para los territorios de las misiones jesuíticas de Moxos y Chiquitos, Piotr Nawrot reunió una buena cantidad de testimonios de representaciones dramáticas²⁴ y dio a conocer en el año 2000 lo que hasta ahora ha podido encontrar de aquella actividad. Se trata de tres óperas que se conservan en el Archivo de Concepción de Chiquitos: "1) *San Ignacio*, con argumento en español; 2) *San Francisco Xavier*, con libreto en chiquitano; y 3) fragmentos de *El Justo y el Pastor*, también en chiquitano"²⁵. Anota también que de la primera se han encontrado copias en el archivo de Moxos (departamento del Beni). La ópera *San Francisco Xavier* fue transcrita y reconstituida, en aquellas partes más deterioradas de los manuscritos, por el mismo investigador, el cual también logró, con la ayuda de hablantes chiquitanos, descifrar y traducir los textos²⁶. El ensemble *Elyma* grabó la ópera *San Francisco Xavier* en aquel mismo año²⁷.

2. Nuevos datos²⁸

Hay otra fuente que permite hacerse cargo de la profusión con que el espectáculo teatral invadió los diversos sectores de la sociedad: las *Constituciones*

21 Aunque menciona el nombre del compilador de la antología, Luis Felipe Vilela, escatima los datos editoriales (me pregunto a qué se debe este penoso tipo de fenómeno en nuestro medio); se trata de la *Antología Poética de La Paz*, homenaje a su IV centenario, La Paz, Empresa editora "Universo", 1950, pp. 26-30. Por otra parte, afirma que la antología incluye la jornada primera, cuando en realidad se trata de fragmentos (lo advierte el mismo compilador, p. 26); sería extraño que una jornada pudiera caber en tan pocas páginas, y más cuando se trata de una obra en la que interviene un gran número de personajes. En cuanto al texto, ha de decirse que viene muy deturpado, y que sin el manuscrito a la vista no puede adivinarse si esto se debe a una transcripción deficiente (Vilela incurre en ello con otros textos de su antología) o al estado del manuscrito.

22 Ver Álvarez, pp. 337-343.

23 Gisbert (1999, pp. 243-7). Hay que decir que *El rapto* [...] todavía no fue objeto de una edición castellana fiable, César Itier, según me ha comentado verbalmente, está muy cerca de acabar el trabajo de esa esperada edición.

24 Nawrot, 2000, vol. I, pp. 29 y ss.

25 Nawrot, 2000, vol. I, p. 31.

26 Nawrot, 2000, vol. 3.

27 Ver, en la Bibliografía y Discografía, los datos del CD *Misión San Francisco Xavier: Ópera y Misa de los indios*.

28 Los he consignado por primera vez en Etchmann, 2005b, pp. 23-25.

del Primer Sínodo Platense (1619-1620)²⁹ permiten deducir que también eran representadas obras dramáticas en los recintos de las iglesias. Uno de los capítulos de ese documento establece “que no se hagan comedias en las iglesias ni se representen sin licencia del Prelado o Provisor”³⁰. De sobra se sabe que toda prohibición es emitida frente a una situación que se da de hecho. El texto, por lo demás, contempla excepciones que permiten al menos sospechar que no dejarían de utilizarse los recintos de las iglesias para la representación de comedias. Otra de las disposiciones del mismo Sínodo Platense manda “que ningún sacerdote vaya a ver comedias a las partes donde públicamente se representan y si las oyere sea en partes decentes, estando presente el Prelado”³¹; las salvedades y excepciones que contempla sugieren que ni los clérigos ni los propios obispos podían sustraerse a la afición general.

En el interior de conventos también se acostumbraba representar obras de teatro, como lo muestra la colección de entremeses, loas y coloquios del Convento de Santa Teresa de Potosí a la que me referiré más adelante³².

3. Manuscritos teatrales recientemente hallados

A. Música incidental en el ABNB y en el ABAS

a. Obras de autor conocido

En la colección musical del ABNB aparecen piezas que constituían la música incidental de obras teatrales. El ejemplo de mayor relieve es el ítem 1186 de la colección, que contiene las partes cantadas de la comedia *El monstruo de los jardines*, de Calderón, compuestas por el Maestro de la capilla platense Blas Tardío de Guzmán. Estas composiciones fueron estudiadas por Carlos Seoane³³.

A la misma categoría pertenece el ítem 468: solamente se conserva un papel para el acompañamiento de una obra cantada. Bajo los pentagramas lleva repetidas veces un reclamo con las palabras “Los dos amantes del cielo”; parece indudable que esta pieza fue escrita para la música incidental de la comedia de

29 Méndez de Tiedra, *Constituciones del I Sínodo Platense (1619-1620)*, ed. Barnadas, 2000.

30 Título 13, cap. 1: Después de las palabras citadas, que corresponden al encabezamiento del capítulo, prosigue el texto: “Mucha indecencia es que en las iglesias se representen comedias, porque nunca son tan honestas, máxime las que ahora se usan, que en ellas o en alguna parte no traigan mucho de irreverencia; y así mandamos que no se representen, y si se hubieren de hacer, sea por nuestro mandado; y generalmente prohibimos no se representen comedias algunas sin nuestra aprobación o de nuestro Provisor o persona a quien lo cometiéremos, lo cual así se haga y cumpla, con apercibimiento que serán castigados como se hallare por Derecho”. El editor señala que “el Sínodo Platense dedicó sus mayores esfuerzos a la reforma de la pastoral parroquial” (Introducción, p. XVII).

31 Méndez de Tiedra, *Constituciones del I Sínodo Platense (1619-1620)*, Título 9, cap. 3: “Muy contrario es a la perfección del clero y pernicioso entretenimiento el de las comedias, y más el ir a ellas a partes públicas donde el concurso de todas gentes señala la liviandad de los que allí van; y así prohibimos que ningún clérigo vaya a ellas a partes públicas, si no fuere asistiendo el Prelado a ellas o en la fiesta del Corpus o en partes decentes; y el que contraviniere sea multado en cuatro pesos corrientes cada vez que fuere contra ello”.

32 Ya Helmer, en 1960, hizo notar que aparte de los corrales de comedias, las representaciones teatrales tenían lugar en muchos otros ámbitos: “en la Plaza Mayor el día de Corpus Christi [...], en los atrios y los cementerios que rodeaban las iglesias [...] y en el interior de los templos y monasterios, así como en las casas particulares para las representaciones privadas ‘en secreto’”. Ver Helmer, (1960) 1993, p. 345.

33 Seoane, 2004.

Calderón cuyo título es el mismo que indican tales reclamos³⁴. También para una obra del mismo dramaturgo se conserva un papel de música en el Archivo y Biblioteca Arquidiocesanos Mons. Santos Taborga (ABAS). Forma parte de la encuadernación de un libro de la parroquia de San Miguel de Palca³⁵, y contiene reclamos y pies que permiten saber que es un fragmento de la música incidental de la comedia *Darlo todo y no dar nada*. En el ABAS de momento no he encontrado ningún otro material de este tipo, de modo que lo que sigue son piezas de la colección musical del ABNB. Hasta aquí, nótese que se ha hablado de tres testimonios; y que lo son de tres tipos distintos de comedias: mitológica, hagiográfica e histórica.

Hay también algunos textos en italiano, tres de los cuales pertenecen a óperas de Pietro Metastasio: el ítem 1141 contiene un fragmento de *Didone abbandonata*, escrita por el dramaturgo italiano en 1724³⁶; nuestro manuscrito lleva el nombre de Carlo Monza, que es uno de los muchos compositores que la musicalizaron, y éste lo hizo en 1757. El ítem 219 contiene un fragmento del *Demofonte*, publicado por Metastasio en 1733³⁷. Y el ítem 512 corresponde a *Antígono em Thesalónica*, escrita en 1756³⁸.

De teatro breve tenemos dos piezas de Francisco Bances Candamo: pertenecen a la fiesta teatral que compuso el dramaturgo para el cumpleaños de Carlos II en el año 1687, cuya pieza central fue la comedia *Duelos de Ingenio y Fortuna*.³⁹ Los papeles del ABNB se encuentran en el ítem 316⁴⁰ y son: a) el baile del *Flechero rapaz* y el bailete de fin de fiesta. Nuestro manuscrito contiene, de una parte, el texto y la música del baile del *Flechero rapaz*, que en la fiesta del año 1687 se representó entre la segunda y la tercera jornadas de la comedia. Intervienen el Amor y cuatro zagalos desengañados⁴¹ que se quejan del “tirano”, el cual a su vez contraataca. De la segunda pieza, el Bailete de fin de fiesta, el manuscrito solamente lleva copia, sin música, de las seis primeras intervenciones cantadas: es decir, los cantos de Belisa, Casandra, Fílida, Anarda, Flérída y Cintia, que corresponden a los versos 62-91 de la pieza de Bances. No lleva indicación de locutores, sino que sus estrofas parecerían atribuibles a una voz poética individual. En la parte superior del manuscrito se lee, con cierta dificultad, “de Candamo”, y al final de la sexta estrofa dice “Fin”. Esto permite

34 Carlos Cordero posee una copia manuscrita de la misma comedia, fechada en Oruro a principios del siglo XIX; de ella trata en Cordero, 2004 y 2005. Y en una de las piezas potosinas a las que me referiré más adelante, la Loa para el nacimiento del niño Dios (vv. 370-80), uno de los personajes (Naturaleza) les anuncia a los otros que habrá comedia; a la pregunta por el título, indica precisamente que será Los dos amantes del cielo.

35 ABAS, AP 21, San Miguel de Palca, vol. 10, 1789-1812, matrimonios. Pertenecen al grupo de documentos que Andrés Orías Bleichner identificó como papeles de música en lugares insperados de dicho archivo, en enero del año 2001. Agradezco este dato, junto con el acceso al documento, a la Directora del ABAS, Dra. Gaëlle Bruneau.

36 Ya di noticias de esta pieza en Eichmann, 2008 (está en prensa, y da la impresión de que no será erróneo el año aquí indicado; aprovecho para alertar al lector de que aplique el mismo procedimiento para otro artículo, de M. Zugasti, que recoge su ponencia en el mismo congreso).

37 Fragmento incluido en Eichmann 2005a, p. 85, aunque sin indicaciones de diálogo; su identificación como fragmento de la mencionada ópera la di a conocer en el mencionado congreso de Lima, al igual que la de la siguiente pieza.

38 También está incluido en Eichmann, 2005a, p. 85.

39 *Duelos de Ingenio y Fortuna*; fiesta real que se representó a sus magestades en el gran coliseo de el Buen Retiro al feliz cumplimiento de años de el rey ... Carlos segundo ... con loa y sainetes, Madrid, Bernardo de Villa-Diego, 1687. Las piezas breves están publicadas en edición anotada por Oteiza, 1987. Agradezco a Miguel Zugasti la noticia de esta procedencia.

40 Editado en Eichmann, 2005a, pp. 72-77.

41 No se conservan los papeles de todos ellos en los manuscritos del ABNB.

pensar que tal vez se haya copiado el texto con el propósito de musicalizarlo más tarde, omitiendo las demás partes cantadas del bailete para simplificar un fin de fiesta (u otra función), cuyo núcleo posiblemente sería otro que la comedia de Bances.

b. Piezas de autor desconocido

El ítem 69, en el que se conserva una sola hoja de canto, indudablemente pertenece a una comedia de capa y espada, si bien es imposible adivinar la obra a la que puede haber pertenecido⁴². Después de seis cuartetas en las que se describe un *locus amoenus* y se alaba a la hermosa Lisarda, vienen frases sueltas en las que un personaje que canta en escena se dirige a un interlocutor. Reproduzco algunas de ellas:

Hombre notable y resuelto.
Bueno, locos deben de venir.
Hombre, sombra
o demonio, que te has puesto
a intentar cosa tan grande,
mira que viene por dueño
de esta música un hidalgo
a quien le guardan respeto
en Portugal, y podrás
de este desalumbramiento
salir muy escarmentado

Otro fragmento que parece contener una parte musicada de una obra dramática es el del ítem 238, que solamente guarda una hoja pequeña con letra y música, en cuya parte superior lleva la indicación "Papel para el soldado". El texto⁴³, muy breve, dice así:

Después de tres años
de guerra y trabajos,
¿cómo encontraré
a mi dueño amado?
La dejé tan pobre
cuando fui al campo,
que ya no tendrá
ni un par de zapatos

No tengo referencia alguna de a qué obra puede haber pertenecido, pero la indicación citada reclama la presencia de otros personajes, en una obra dramática.

42 He consultado, para ésta y las demás piezas en castellano, la base de datos del Corpus diacrónico del español (CORDE) de la Real Academia Española en búsqueda de alguna coincidencia textual, sin resultados. Me ocupo con mayor detalle de esta pieza en Eichmann, 2008.

43 Editado en Eichmann, 2005a, p. 71.

Algunas de las expresiones de los ítems 225 (*¡Déjame, tirano dios...!*⁴⁴), 349 (*Y así lloro mi tormento*⁴⁵), 689 (*Siento, suspiro y lloro*), 588 (*Pérfido infiel*⁴⁶), del 960 (*¡Suéltame, que es preciso!*⁴⁷) y del 1144 (*Del dócil pecho mío*⁴⁸) expresan penas de amor. Todas ellas, en mayor o menor medida, inclinan a pensar que pertenecen a piezas de enredo⁴⁹.

Es posible que la pieza cuyo *incipit* es *Belisario, mi bien, aguarda* (ítem 173⁵⁰) también haya formado parte de un diálogo; aun cuando fuera una pieza independiente, delata estar en estrecha relación con *El ejemplo mayor de la desdicha*, de Antonio Mira de Amescua, o con alguna obra desconocida que siguiera a ésta muy de cerca: sus expresiones no serían inteligibles para un público que no la conociera, e incluso que no tuviera fresca en la memoria su argumento. Y al respecto, recordemos que gran parte de los argumentos de las comedias “históricas” son construcciones que no siguen servilmente los datos históricos: lo que se representa proviene principalmente de la libertad creadora y no de noticias que se tuvieran de los hechos. Es el caso de la obra de Mira de Amescua, que bien pudo ser imitada por otros autores. Sea como fuere, el público no debía tener presente la biografía de Belisario sino el argumento de la comedia.

En el ítem 1046⁵¹ tenemos una parte musical que parece corresponder a una pieza alegórica, posiblemente una comedia hagiográfica. El personaje que canta es una prosopopeya; se llama a sí mismo el Engaño, figura frecuente del demonio. Éste pretende, a lo largo de cinco silvas, disuadir a su interlocutor, un personaje femenino (la “hermosa peregrina”), posiblemente también alegórico, que parece estar decidido a entrar en el camino de la ascesis⁵².

Se conserva también un fragmento de una zarzuela⁵³, el papel de uno de los

44 El personaje se queja de la falta de correspondencia amorosa de Marcia, su amada.

45 Doy noticia de este fragmento, así como del siguiente, en Eichmann, 2008.

46 Publicado en Eichmann, 2005a, p. 86.

47 Publicado en Eichmann, 2005a, p. 93. En la portada consta la autoría de la música: Francisco Corradini. Este compositor nació en Nápoles en 1700. En 1728 fue maestro de capilla del Virrey Príncipe Campofiorido en Valencia. En 1731 pasó a Madrid. Nada se sabe de él después de 1749. Compuso numerosas óperas, comedias y zarzuelas. El texto no tiene autor identificado y, como ocurre en muchos casos de la colección, una misma melodía admite textos variados, de modo que el de este ítem puede haber sido escrito por cualquier poeta local. Esta observación es válida también para otros ejemplos.

48 Publicado en Eichmann, 2005a, p. 97. El manuscrito indica que es obra de José de Nebra, músico que también destacó por sus composiciones al servicio del teatro. Nació en Zaragoza a fines del siglo XVII. Fue compositor, organista de la Real Capilla del Convento de las Descalzas Reales y de la Iglesia de San Jerónimo (Madrid). Falleció en 1768. Se sabe que “entre 1723 y 1751 compuso la música para más de cincuenta autos sacramentales, comedias, zarzuelas y óperas, trabajando así en todos los géneros del teatro musical” (Kleinertz, 1996, Introducción, pp. 6-7).

49 Hay otras piezas (o fragmentos) de tema amoroso, que no incluyo porque sus textos no me llevan a suponer su pertenencia a piezas dramáticas: por ejemplo una de las piezas del ítem 372, un papel suelto que se encuentra en el ítem 727, aparte de otras ocho piezas de la sección “Letras de amor” en Eichmann, 2005a.

50 Publicado en Eichmann, 2005a, pp. 65 y ss.

51 He dado noticia de esta pieza en Eichmann, 2008.

52 Hay otra pieza alegórica que no incluyo, que ocupa (junto con una obra de otra temática) el ítem 354: habla una voz poética que describe el estado dichoso de la Naturaleza (personaje alegórico conocido) antes del primer pecado; narra a continuación la Caída, y acaba diciendo: “con que, viéndose esclava / su pena de este modo lamentaba”. Lo que sigue, que no se conserva, sería obviamente la voz de la Naturaleza. Pero no hay indicios de peso para suponer la pertenencia a una pieza dramática.

53 El amanuense escribe “sasuela”, forma que aparece también en otras piezas del Siglo de Oro. Hay otra de las obras que aquí nos interesan (de la colección del convento de Santa Teresa de Potosí, de la que se hablará más adelante), que dice ser zarzuela cuando es más bien una especie de loa, con pasajes cantados y otros hablados; ello me llevó a tener ciertos reparos para aceptar sin más la designación de ésta (al menos en su acepción común) y a incluirla entre las piezas breves, en Eichmann 2005b. Pero una evaluación del contenido del manuscrito me confirma ahora que no hay elementos concretos que permitan sospechar impropiedad en su designación. Aprovecho para hacer otra aclaración: en dicho artículo, al considerarla una pieza breve, manifesté que uno de sus versos pudiera anunciar una comedia; pero si estamos ante una zarzuela, el hecho de que un personaje diga que habrá “comedia nueva” no tendría esa consecuencia: sería sin más parte del diálogo de uno de los personajes.

integrantes del elenco. Se trata del ítem 495: una hoja suelta que lleva la indicación “Cantó Gregorio Nava”⁵⁴. Los versos finales dicen:

De esta zarzuela
me digan, por cosa cierta,
que les contenta
la mal contenta⁵⁵

Por último, hay otros tres textos en italiano. Creo que podemos presumir su procedencia europea, ya que los poetas conocidos de Charcas que dominaban la “italiana lengua” como medio de expresión son contados y no viven más allá de los primeros decenios del siglo XVII⁵⁶. Se trata de las piezas *Care luci, non temete* (ítem 181), *Io so che non ti desta* (ítem 369⁵⁷) y *Son qual per mar turbato* (ítem 1048⁵⁸), esta última de una obra compuesta por Galuppi⁵⁹; podrían ser también partes de obras de teatro, aunque tampoco se puede descartar que fueran arias independientes⁶⁰.

En este acápite se consignan, entonces, los datos de catorce ejemplos de música incidental de obras variadas, once de ellos en castellano y tres en italiano. La comedia de enredo parece ser la más frecuente (la misma zarzuela podría pertenecer tal vez a este tipo), aunque encontramos también la alegoría y la temática histórica.

c. Teatro breve

En esta categoría tenemos diez piezas: un sainete, un coloquio, y ocho loas (algunas de las cuales podrían ser puramente musicales).

La portada del ítem 48 permite saber que se trata de un “Sainete para Navidad del Señor a diez. Quinto tono. 1720 [...]”. Algunas partes vienen con indicación de personaje: “Para el Bobo” (tiple del primer coro), “Para el primer zagal” (Tiple cuarto del tercer coro), “Para el segundo zagal” (tiple del segundo coro) y “Para el tercer zagal” (Tiple primero del tercer coro). Falta una de las particelas del segundo coro; esa es probablemente la causa de que las coplas parezcan incompletas.

54 El cantor no está identificado entre los integrantes de la Capilla musical de la Catedral platense del siglo XVIII. Agradezco el dato a Gaëlle Bruneau, cuya base de datos demuestra ser una herramienta de primer orden para la identificación y seguimiento de los 190 músicos que pertenecieron a dicha Capilla durante esa centuria.

55 He podido comparar con otras obras en que aparece la figura de la “mal contenta”, consultando las bases de datos de Corpus diacrónico del español (CORDE) de la Real Academia Española y del Teatro Español del Siglo de Oro (TESO): un entremés de Tirso de Molina titulada *La mal contenta*, donde también hay parlamentos cantados; sin embargo en ningún caso hay coincidencias significativas de versos.

56 No debemos olvidar que hay ejemplos de poemas escritos en Charcas, concretamente en La Paz, con recurso a la lengua italiana, como es el caso de la producción de Diego Dávalos y Figueroa.

57 Publicado en Eichmann, 2005a, p. 78.

58 Publicado en Eichmann, 2005a, p. 94.

59 B. Galuppi nació en la isla de Burano en 1706. Alumno de Lotti, fue clavecinista en Florencia y compositor de óperas. En Londres trabajó como compositor en el teatro Haymarket. Fue también maestro de capilla en San Marcos de Venecia y fue llamado a San Petersburgo por la zarina Catalina II. Volvió a San Marcos en 1768. Su obra es inmensa: llegó a componer un centenar de óperas. Murió en Venecia en 1785.

60 ¿Podría ocurrir que las de Metastasio también fueran interpretadas como arias independientes? Cualquier conjetura es aventurada, y lo mejor será esperar a encontrar evidencias que nos orienten.

Del ítem 686 se conserva sólo el papel de una de las cinco voces, el tiple del segundo coro, en cuya parte superior se anota “para el Coloquio”. Las palabras iniciales, “Si el nacer la Aurora es risa”, indican el motivo de la celebración: la Natividad de María.

Las loas son, como ya anuncié, el género más frecuente. Podemos distinguir dos tipos dentro de este género: las de temática religiosa, por una parte, y por otra las compuestas en honor de un personaje para una circunstancia concreta. Del primer tipo solamente hay dos:

- Dispersa en los ítems 358-359-360 (el texto es el mismo en los tres) contiene los últimos versos de una loa dedicada a la devoción mariana más importante de La Plata, que es la Virgen de Guadalupe. Es muy probable que haya constituido la única intervención de la música en toda la obra. Su texto completo es:

Hoy nace María,
pura Aurora bella,
cuya vida ínclita
ilustra la Iglesia.
Pues María nace⁶¹
viva, reine⁶² y venza,
dando al cielo gloria
y al infierno envidia.
Aquí en regocijo
la loa termina
y que en vida y muerte
nos valga María

La otra de temática religiosa es una loa al Santísimo Sacramento (ítem 355). El texto conservado es más rico y de estilos variados, con intervenciones que corresponden a distintos momentos de una obra acaso bastante extensa⁶³.

Veamos ahora las loas cuya finalidad es encarecer las cualidades de algún personaje de relieve, por lo que han dado en llamarse “genuflexiones literarias”⁶⁴. En realidad, hay que recordar que en muchos casos el elogio es un encarecimiento de las cualidades que se desean de la nueva autoridad. Es demasiado simplista, a mi entender, la afirmación según la cual la función política de estas piezas consiste en hacer propaganda, mover al público a la aceptación de quien detenta algún tipo de poder emanado de la metrópoli. No hay necesariamente propaganda a favor del personaje que llega con nombramiento real; más bien, lo que creo ver en muchos casos, es una advertencia: se le hace saber (por supuesto: en términos muy elegantes) lo que se espera de él. Obviamente son piezas que en muchos casos tienen escaso valor literario,

61 Debajo de las palabras de este verso y de los tres siguientes, hay una trova: “Hoy en Guadalupe / todo el bien se cifra / pues en ella gozan / toda su acogida”.

62 Enmiendo “reina”.

63 Me ocupo de este fragmento en Eichmann, 2008.

64 Suárez Radillo, 1981, II, p. 385; citado por Zugasti, 1997, p. 563.

pero resultan de enorme interés, tanto por los medios expresivos y los símbolos que utilizan, como por los referentes históricos y sociales que manifiestan; a esto se añaden los recursos de la retórica del elogio y las dimensiones políticas propias de toda manifestación áulica.

- Ítem 78⁶⁵: contiene una pieza dedicada a un tal doctor Antonio Villar, que a pesar de lo que pareciera sugerir la portada (“Música de la loa para los presidentes 1739”), no era oidor de la Real Audiencia de Charcas⁶⁶. La indicación de la portada permite pensar que no toda la loa fuera cantada, lo cual es confirmado por el contenido del texto. El manuscrito contiene solamente los parlamentos confiados a la música, que menciona algunos personajes alegóricos como protagonistas: la Diligencia, el Amor, el Cuidado y la Envidia. En las últimas estrofas nos enteramos de que Diligencia y Cuidado han encontrado al objeto de su dificultosa búsqueda, Amor; que los tres unidos han vencido a Envidia y que Diligencia le dio el pago de su “soberbia indecible”.

Ítem 690⁶⁷: celebra a un Rector, seguramente de la Universidad de San Francisco Xavier. Los personajes, también alegóricos, en este caso son el Tiempo, la Fortuna, el Amor, la Obligación y el Afecto.

Las cuatro restantes loas parecen haber sido escritas para el recibimiento de arzobispos, aunque también pudieran haber sido interpretadas para su homenaje en otras circunstancias que la de sus respectivas tomas de posesión. En proporción, los obispos son los destinatarios más abundantes, lo cual concuerda con la procedencia de gran parte de la colección.

- En el ítem 331 hay dos fragmentos bastante extensos y en gran medida coincidentes⁶⁸. Los personajes son alegóricos (el Mérito, la Fama, la Diócesis, Saturno...), y es dudoso que representaran una acción, ya que sus diálogos son versos amebeos.
- El ítem 647 es muy probablemente otra loa (aunque no lo dice en ningún sitio); se establece una competencia entre dos coros, que representan sendos bandos de Numa y de Apolo, que acaba en un largo saludo, alternando ambos coros en versos amebeos, a un tal “Argandona”, que a mi entender no puede ser otro que el arzobispo Argandoña y Pastén (†1775), para cuya llegada en 1762⁶⁹ se compondría la obra. Por los reclamos que aparecen en partes instrumentales se deduce que faltan los papeles de Galatea y de Ariadna. Los versos finales incluyen la disculpa de los actores por los yerros cometidos en la representación, como es habitual en piezas de teatro breve:

65 Ver Eichmann, 2008.

66 Debo este dato a la gentileza de Pilar Latasa.

67 Ver Eichmann, 2008.

68 Ver ¡Guerra! ¡alarma!, en Eichmann, 2005a, pp. 110-116.

69 Los datos biográficos de este prelado constan en DHB.

Salve, y sus yerros
el perdón ya merezca,
para consuelo

- Del ítem 687 se conservan cuatro de las seis voces, por lo que el texto también está trunco. Los personajes en escena son alegóricos: las cuatro virtudes cardinales, el Afecto y el Rebaño. Al igual que la anterior obrita, hacia el final vienen los versos de disculpa:

os rogamus, os pedimos
perdón a las faltas nuestras

Las piezas aquí consignadas no presentan coincidencias textuales con ninguna obra conocida, ni elementos de ningún tipo que permitan pensar positivamente en autores ajenos a Charcas. Más bien, en varios casos hay referencias que inclinan a pensar en su composición local.

c. Microformas dramáticas⁷⁰

Con las piezas religiosas ocurre lo mismo que con los pliegos de cordel impresos en España y México para diversas festividades del ciclo litúrgico, que reflejan una "amplia variedad de formas de teatro menor insertas dentro de los villancicos: coloquios pastoriles, diálogos burlescos y disparatados, entremeses de figuras, jácaras entremesadas, bailes, danzas paloteadas punteadas por el diálogo, y mojigangas. Algunos villancicos son auténticos entremeses costumbristas que acaban en peleas y alborotos, como era normal en el género"⁷¹. Según Aurelio Tello, "la práctica representacional debe haber estado en boga ya en los tiempos en que Gaspar Fernándeiz dirigía la capilla musical de la catedral poblana"⁷², es decir, a principios del siglo XVII. Tal vez pudiera pensarse lo mismo de La Plata por la misma época, puesto que allí era maestro de capilla el gran compositor Gutierre Fernández Hidalgo⁷³ (de 1597 a 1635), si bien en nuestra colección no quedan testimonios de sus composiciones ya que, como se sabe, el arco temporal que abarca va desde 1680 hasta principios del siglo XIX⁷⁴.

Las piezas que pueden agruparse en esta categoría son bastante numerosas; de momento tengo identificadas unas 20. Entre ellas hay seis cuyos textos provienen, casi todas con certeza, de España:

⁷⁰ He de decir que no he cambiado casi nada de este acápite (al menos no he añadido ninguna pieza), a pesar de haber ya avanzado bastante en el terreno; la falta de tiempo me obliga a dejarlo como está.

⁷¹ Ruiz de Elvira Serra, 1992, pp. XV-XVI. Señala la autora, citando a Gloria Martínez, que "al parecer Juan de Castro, Maestro de Capilla de la Catedral de Cuenca, recibió 300 reales por los villancicos que hizo y representó con los mozos de coro y otras personas. Se pagan también los vestidos, calzados y aparejos necesarios para la representación. Recibió su paga un tal Agustín Pérez, por hacer de negro y bailar la noche de Navidad en el coro. Incluso se conservan facturas de pinturas, tablados y retablos encargados para el montaje escenográfico, a personas del mundo del teatro y no a la capilla de música".

⁷² Tello, 2001, p. XLI.

⁷³ Ver Robert Stevenson, 1959-60, p. 182 y ss.

⁷⁴ Puede haber piezas anteriores a 1680, ya que son muchas las que no llevan fecha; pero de momento, a falta de otros datos, hemos de atenernos a las que aparecen en los manuscritos que sí las manifiestan.

- *Los coflades de la estleya* (ítem 855)⁷⁵
- *Óiganme, que cuando celebro* (ítem 869)⁷⁶
- *Pues mi rey ha nacido en Belén* (880)⁷⁷
- *Según veo el aparato* (957)⁷⁸
- *¡Afuela, afuela! ¡Apalta, apalta!* (ítem 962)⁷⁹
- *Suenen los clarines* (1184)⁸⁰
- *Al portal iba una vieja* (ítem 1105)⁸¹

Otras dos piezas fueron compuestas en Lima, lo cual resta posibilidades de que el texto procediera de un autor charqueño; aunque también podría suceder que se acomodara a la música venida de Lima un texto local; la práctica de cambiar el texto a una misma pieza musical, de hecho, se advierte con cierta frecuencia. Las dos obras que se hallan en esta situación son:

- *Escuchen dos sacristanes* (ítem 950)⁸²
- *Cuatro plumajes airosos* (ítem 1189)⁸³

Quedan once obras de las que no hay otra referencia que su presencia en testimonios del ABNB:

- *¿Quién mejor puede a María copiar?* (ítem 5)
- *¡Ah del lucido esférico brillante...!* (ítem 31)
- *A la imitación acorde* (ítem 54)
- *Celebren a María* (ítem 184)
- *Morenita con gracia es María* (ítem 504)⁸⁴

75 Publicado en Eichmann, 2005a, pp. 151 y ss. El texto proviene de un pliego titulado Villancicos que se han de cantar en la Real Capilla de su Majestad en los mañitines de los Santos Reyes de este año de 1683, pp. 11-12; en el Catálogo de la Biblioteca Nacional de Madrid (en adelante BNE), s. XVII, 208, 7. Esta es la pieza más difundida de la colección en la discografía boliviana y extranjera, a partir de la transcripción de Robert Stevenson (The music of Peru).

76 El texto coincide en gran medida con el de un pliego publicado en Sevilla en 1682 (Catálogo de BNE, s. XVII, núm. 420, 1).

77 Publicada en Nawrot-Prudencio-Soux, 2000, vol. II, pp. 25 y ss. (texto y música). El incipit coincide con el de más de un pliego de villancicos de BNE, s. XVII. También falta hacer la necesaria comparación textual.

78 Publicada en Nawrot-Prudencio-Soux, 2000, vol. I, pp. 109 y ss. (texto y música). Proviene de un pliego de BNE, s. XVII, no 283, 2.

79 Publicado en Eichmann, 2005a, pp. 156 y ss. Esta obra, del compositor Roque Jacinto de Chavarría, es la primera de la colección de Sucre que fue reestrenada en Madrid, por Julia Elena Fortún, con el aval técnico de Mons. Higinio Anglés, en fecha difícil de precisar (hacia 1960). Más tarde fue objeto de grabaciones, por ejemplo en el CD *Musique baroque à la royale Audience de Charcas, Ensemble Elyma*, 1996. El texto procede de un pliego titulado Villancicos que se han de cantar en la Real Capilla de Su Magestad la noche de los Santos Reyes de este año de MDCLXXXVIII, que se encuentra en la BNE, s. XVII, 230, 3.

80 Está publicado en la *Lyra poética* de Vicente Sánchez, p. 256-58. Con texto y música, en Nawrot-Prudencio-Soux, 2000, vol. II, pp. 185 y ss.

81 El texto es de Granada, y está publicado en G. Tejerizo Robles, 1989, pp. 257-58.

82 Fue compuesta por Roque Ceruti, violinista y compositor milanés. En 1707 fue Maestro de Capilla del Virrey Marqués de Castell-dos-Rius en Lima. En 1728 fue nombrado (por Diego Morcillo Rubio y Auñón) Maestro de Capilla de la Catedral de Lima. En 1743 volvió a la Capilla de Música del Virrey; murió en 1760 (Sas, 1972). El texto, cuya procedencia ignoramos, está publicado en Eichmann, 2005a, pp. 241 y ss.

83 Es obra del compositor Tomás de Torrejón y Velasco, maestro de capilla de la catedral de Lima desde 1676 hasta 1728 (Sas, 1972).

84 Grabada en el CD musical *Fête baroque pour la Vierge de Guadalupe – Sucre 1718*, Ensemble Elyma, 2002.

- *Pues que llora mi niño hermoso* (ítem 606)⁸⁵
- *Los negrillos de los reyes* (ítem 640)⁸⁶
- *Soldados de la posta* (ítem 699)
- *¡Ah de la obscura, funesta prisión!* (ítem 779)⁸⁷
- *¡Hola, hao, ah de las sombras!* (ítem 850)⁸⁸
- *¡Fuera, fuera, háganles lugar!* (ítem 965)⁸⁹

No incluyo en esta lista una pieza (ítem 750) que dice ser “Canción para la pantomima. Para S.E. el Libertador”, por reflejar una estética que no corresponde ya al Siglo de Oro.

Reduciré mis comentarios a unas pocas de las piezas mencionadas. La composición cuyo *incipit* es *¿Quién puede a María copiar?* (ítem 5) consiste en una disputa entre los cuatro elementos. Otra (504) dedicada a la celebración de la Virgen de Guadalupe, es un diálogo en el que a cada afirmación de uno de los dos personajes siguen exclamaciones de asombro; reproduzco aquí la primera copla, donde la voz poética hace juegos de ingenio en los que alude al contraste entre el símbolo joánico de la “mujer vestida de sol” y el motivo *nigra sum*:

Tiple 1°	Como el Sol la viste a su amanecer, con sus bellos rayos franquea su tez.
Tiple 2°	¡Que no, que no!
Tiple 1°	¡Que sí, que sí!
Tiple 2°	¡Que no puede ser!
Tiple 1°	¡Que sí puede ser!, que de andar por las luces clara estrella es.
Tiple 2°	Que de andar por los campos morenita es.
Tiple 1°	¡Que sí puede ser!
Tiple 2°	¡Que no puede ser!

Hay varias piezas navideñas de tono jocoso: en la del ítem 606, un coro alterna con Antón, típico personaje pastoril-navideño; a cada chanza de Antón el coro responde “¡guarda el coco!”, lo que provoca la risa de Antón y nuevas bromas. Con esquema parecido discurre la del ítem 880, en la que alterna el coro con el Molinero, personaje que también gasta bromas; y está la famosa pieza titu-

85 Publicado (texto y música) en Nawrot-Prudencio-Soux, 2000, VOL II, pp. 9 y ss.

86 Publicado en Eichmann, 2005a, pp. 131 y ss.

87 Publicado en Eichmann, 2005a, pp. 202 y ss.

88 Publicado en Eichmann, 2005a, pp. 206 y ss.

89 Publicado en Seoane-Eichmann, 1993, pp. 103-5. Grabado en el CD Barroco en Bolivia - Música de Navidad, vol 2, de Coral Nova, 1997.

lada *Los indios* (ítem 965), en la que disputan españoles con indios de habla quechua.

Si admitimos que una obra dramática es toda pieza que incluye texto y representación, habrá que considerar también la ceremonia de la *Reseña* como obra perteneciente al universo dramático charqueño; y, por cierto, está entre las piezas hacia las que se manifiesta una afición sostenida a lo largo de los siglos XVII-XX en Chuquisaca⁹⁰. El texto es el himno *Vexilla Regis prodeunt*, de Venancio Fortunato, que es cantado alternadamente en canto llano y polifonía, y la representación corre a cargo de los canónigos y el arzobispo. Son varios los ítems de la colección el ABNB que llevan el canto polifónico para la *Reseña*, es decir las estrofas pares del mencionado himno⁹¹, lo que justifica su inclusión en este acápite, si bien difiere en casi todo del resto de las demás microformas dramáticas.

B. Textos teatrales de otras colecciones

a. Convento de Santa Teresa (Potosí)

Hace ya unos años he dado noticia del hallazgo de obras teatrales breves en el Convento de Santa Teresa de Potosí, en un viaje que hice junto con Ignacio Arellano a la Villa Imperial en agosto del año 2002⁹². En ese artículo, al que me remito para aspectos generales de la colección (fechas límite, autorías, datos externos de los materiales) me detuve en el análisis de una de las obras, el *Coloquio a la Purificación de María, Señora nuestra*, de la que incluí la edición anotada⁹³. Desde entonces fuimos publicando artículos, que casi siempre incluyen la edición de alguna de las piezas, en obras colectivas o en publicaciones periódicas⁹⁴. Finalmente, en 2005 publicamos la edición completa de la colección potosina⁹⁵.

El corpus teatral del Convento de Santa Teresa de Potosí consta de dieciocho obras (nueve entremeses, dos coloquios, seis loas y una llamada zarzuela), junto con los fragmentos de otras siete, dos de los cuales pertenecen a comedias. La mitad de las que están completas o casi completas son jocosas y las demás de temática religiosa. Solamente se conoce el autor de tres de las obras presentes en la colección: el entremés *El astrólogo tunante*, de Francisco Bances Candamo (1662-1704); un fragmento que pertenece a la comedia *O el fraile ha de ser ladrón o el ladrón ha de ser fraile*, de Felipe Godínez (†1647) y la *Loa para el nacimiento del niño Dios*, fechada en 1830 y escrita por un devoto llamado Mariano Fernández, de quien nada sabemos por ahora. Al estar ya publicadas, no me detendré aquí en ellas. Solamente diré que una buena

90 Ver Seoane - Eichmann, 2001 y Eichmann, 2004a.

91 Ver Seoane-Eichmann, 2001.

92 Eichmann, 2003b, pp. 95-132.

93 Antes de dicho artículo me ocupé, en el I Encuentro Internacional de Barroco Andino, en diciembre de 2002, del Entremés gracioso para la festividad de Nuestra Señora; ver Eichmann, 2003a.

94 Por ejemplo Arellano, 2004a, b, c, d y e; Eichmann, 2004b, c, d y e.

95 Arellano-Eichmann, 2005.

parte de las piezas de esta colección merecerán, con todo derecho, contarse en el “canon” de la mejor literatura boliviana. En efecto, son varias las que aportan, individualmente o en grupo, algún elemento no solamente valioso, sino incluso único, a nuestra literatura, y en algún caso a la literatura universalmente conocida como aurisecular. A pesar de que no consta la autoría de gran parte de las piezas, hay algunas que delatan que los autores de varias de ellas eran buenos conocedores de la vida potosina; y otras reflejan aspectos muy propios del entorno: el uso del quechua, en el que no falta léxico local, el trabajo de las minas, topónimos del país, costumbres, etc. Por lo demás, de casi todas puede decirse que no existe otro testimonio conocido que los encontrados en el Convento de Santa Teresa; su uso en Potosí es indudable; todo ello, según me parece, permite justificar su inclusión en el corpus teatral de Charcas. Salvo los dos casos mencionados de autor español, no hay ningún elemento que delate otra procedencia que la de anónimos ingenios locales, en algunos casos posiblemente las mismas monjas del Convento.

b. Centro Bibliográfico Documental Histórico de la Universidad Mayor Real y Pontificia de San Francisco Xavier de Chuquisaca

En esta colección hay una pieza manuscrita muy curiosa, anónima⁹⁶: el *Sainete unipersonal intitulado La brevedad sin sustancia. Comedia en tres actos con loa, sainete, entremés y tonadilla*. Sin duda el manuscrito es del siglo XVIII. No me detengo aquí en ella, ya que se incluye su edición al final de estas páginas⁹⁷, junto con mi comentario.

4. Para un corpus boliviano de textos teatrales

Será útil considerar tres ámbitos distintos, que difieren por sus respectivas culturas y por los peculiares procesos que dieron lugar a sus respectivas manifestaciones. De un lado, el ámbito urbano es aquel en el que se conserva mayor variedad de obras, como es esperable. Tal vez la sorpresa consista en constatar que la mayoría de las obras de teatro jocoso se conserva en un convento.

En las zonas rurales encontramos vestigios de obras bastante antiguas, y algunas de ellas ambientadas en sitios tan poco esperables como la corte del rey turco o personajes como los doce pares de Francia. Los periplos anuales de las compañías teatrales incluían paradas numerosas, y podríamos conjeturar que, si un cacique o una comunidad podía pagarles, disfrutarían sin duda con la puesta en escena de algunas comedias. Pareciera que los géneros serios son los que más huella han dejado en las comunidades indígenas.

⁹⁶ Agradezco la gentileza de la Lic. Anely Fuentes, Encargada de dicho Centro, gracias a quien pude acceder al manuscrito. La primera noticia de esta pieza es una reproducción facsimilar de la primera página en el boletín mensual Documentos, de dicho Centro, no 12, junio de 2004, p. 5.

⁹⁷ Los datos de la primera edición: ver Etchmann, 2006.

Del ámbito misional, como también era de esperar, las obras conservadas son de carácter hagiográfico. Por el soporte que las conserva, se trata en todos los casos de obras puramente musicales.

a. *Ámbito urbano*⁹⁸

Afirmar el origen charqueño de la mayoría de las piezas es con frecuencia problemático, toda vez que no consta el autor (o a pesar de que conste, si es un desconocido⁹⁹) ni la fecha de composición.

De las piezas encontradas en Potosí me parece razonable estimar que han sido escritas por autores de la misma Villa Imperial (o de nuestra zona andina) el *Entremés de los compadres*, el *Entremés gracioso*, el *Entremés de los tunantes*, el *Entremés cantado "El robo de las gallinas"*, *Los remedios del ayuno*, la *Loa para el nacimiento del niño Dios por su devoto Mariano Fernández*¹⁰⁰ y el *Sainete picaresco*. Como se señaló más arriba, los quechuis-mos, los topónimos y otros elementos que señalamos en la edición (invito a su lectura, de modo que cada quien pueda apreciarlo) son, sin duda, muy convincentes.

Pero de ningún modo podemos dar por supuesto que las demás anónimas provienen de otros sitios. Más bien, con las reservas que impone una prudente cautela, pareciera razonable adoptar el siguiente criterio: mientras no se encuentren evidencias en contrario (lo cual solamente ocurre con el ya mencionado *Entremés del astrólogo tunante*, de Bances, y con el fragmento de la comedia de Felipe Godínez), se las ha de considerar, siquiera provisionalmente, propias de Charcas. Y hay que decir que es el caso de las piezas arriba consignadas: apoya la tesis de su pertenencia a Charcas el hecho de que no contienen expresión o símbolo alguno que sea ajeno o resulte extraño a lo que conocemos como literatura escrita en dicho espacio geográfico, social y cultural. Lo mismo puede decirse del *Sainete unipersonal* encontrado en Sucre.

En cuanto a los fragmentos de obras dramáticas encontradas en el ABNB parece indudable que las seis loas de circunstancias son de autoría local, mientras que las demás (once fragmentos de obras mayores¹⁰¹ y los de teatro breve: un sainete y un coloquio) pueden ser acogidas de manera provisional, siguiendo el criterio arriba indicado, en el corpus charqueño.

98 No incluyo aquí la comedia de Juan Sobrino, Prosperidad y ruina de los Incas del Perú, que se representó, según Arzáns en Potosí en 1641 (ver Arzáns, t. II, p. 86-87), al igual que otras que consigna el mismo autor, cuyos creadores bien podrían ser potosinos (ver Barnadas-Foreza, 2000, pp. 559-565); ni tampoco la Comedia graciosa "El azahar de Mojotero", de Juan de Cabrera Girón, de la que informa Ramírez del Águila en sus Noticias políticas de Indias (p. 32 en la edición de J. Urioste; la consignan también Barnadas-Foreza, 2003): porque no queda de ellas sino los títulos y en algunos casos sus autores.

99 Es el caso de Mariano Fernández: lo único que sabemos, gracias al manuscrito, es: a) su nombre; b) que era un devoto; c) que escribió la obra.

100 Es obra tardía, ya que lleva la fecha de 1830. Pero ese dato no es demasiado relevante, ya que la pieza no refleja en modo alguno sensibilidades decimonónicas. Por otra parte, la fecha podría indicar la de la copia manuscrita: como ya vimos, Carlos Cordero trabaja una copia de una comedia calderoniana fechada en 1807.

101 Abriré el paraguas: podríamos suponer que tal vez algunos de los fragmentos que considero partes de comedias de enredo pudieran agruparse en una misma pieza; que alguno perteneciera a una pieza de teatro breve (una mojiganga burlesca, por ejemplo) o que incluso fuera una pieza destinada solamente al canto... lo cual en mi opinión es muy dudoso. De momento lo que me parece relevante es señalar su existencia, y el hecho de que casi obligan a pensar en comedias de enredo.

De las microformas dramáticas ya he señalado las siete de conocida procedencia española y dos cuya música ha venido de Lima; fuera de ellas, hay once que podrían ser de Charcas. El número está sujeto a ulteriores precisiones, ya que queda mucho por descubrir.

Veamos ahora las obras que tradicionalmente han sido incluidas en el corpus boliviano:

- Ante todo, una pieza problemática: una comedia que, según Vilela, fue escrita probablemente a mediados del siglo XVIII, titulada *Del poder de la fortuna*, cuyo asunto parece estar en relación con el fin de Tupa Amaro a manos del virrey Toledo¹⁰². La incluyo provisionalmente en el corpus, y entre las de ámbito urbano, a pesar de la procedencia “campesina” del manuscrito, porque está en castellano y porque algunos elementos (a pesar de las deturpaciones del texto) la alejan del género de los relatos tradicionales de las áreas rurales: los tipos de rima son muy normales en el teatro castellano; uno de los personajes es el infaltable gracioso del drama aurisecular, etc.

A continuación consigno obras de fecha, lugar y autor conocido:

- La *Comedia de Nuestra Señora de Guadalupe y sus milagros*, de Fray Diego de Ocaña, publicada por primera vez en Bolivia por Teresa Gisbert en 1957¹⁰³.
- La *Égloga del dios Pan al Santísimo Sacramento*, que incluye el sevillano Diego Mexía de Fernangil en la *Segunda parte del Parnaso antártico*; la pieza está ambientada en la Villa Imperial, y el autor residía en Potosí en 1615 cuando escribió la dedicatoria de su obra al virrey Príncipe de Esquilache¹⁰⁴.
- Dos loas breves que Fray Juan de la Torre escribió en Potosí para el recibimiento del virrey arzobispo Diego Morcillo en 1716¹⁰⁵.
- Una pieza muy breve del jesuita cochabambino Salvador de Vega: la *Decuria muy curiosa que trata de los diferentes efectos que causa en el alma el que recibe el Santísimo Sacramento*¹⁰⁶.
- La *Loa que al mérito del Brigadier don Sebastián de Segurola compuso por vía de epitalamio don Pedro Nolasco Crespo*, de fines del XVIII¹⁰⁷.

102 Vilela (1950, p. 26) afirma que el manuscrito procede de la comunidad Taraco, provincia Ingavi; y se hallaba (a mediados del siglo XX) en poder del Dr. Zacarías Monje Ortiz.

103 Hay otras ediciones de esta comedia, por dos autores que la incluyen, sin que constituya el objeto principal de sus respectivos trabajos: Carlos G. Villacampa, 1942 (pp. 197-291) y Álvarez, 1969 (pp. 367-433).

104 Ver M. Zugasti, 2008. Gisbert (1968, pp. 54-58) da noticia de dos piezas de este autor, pero la segunda no es dramática, como veremos enseguida.

105 Ya hablé de ellas al principio de estas páginas. Una de ellas ya fue publicada por Miguel Zugasti en *La alegoría de América en el barroco hispánico: del arte efímero al teatro*, Valencia, Pre-Textos, 2005, pp. 181-87.

106 Publicada en Vargas Ugarte, 1943, según indica Gisbert, 1968, p. 60. Agradezco a Teresa Gisbert la copia de la versión de Vargas Ugarte, que permite hacerse una idea de las fallas que presenta: por ejemplo, entre el último verso de la p. 210 y el primero de la siguiente parece haber una laguna.

107 Según Gisbert, 1968, p. 61. Sobre la vida y obra del autor, ver DHB.

Para acabar de esclarecer el listado de piezas de ámbito urbano, debemos señalar los títulos que deben ser depurados:

- La comedia *El juramento ante Dios y Lealtad contra el amor*, del alférez portugués Jacinto Cordero¹⁰⁸ (1606-1646).
- La *Égloga del buen pastor*, de Diego Mexía de Fernangil, por el hecho de que es un poema narrativo¹⁰⁹.
- El baile del *Flechero rapaz*, de Bances Candamo¹¹⁰.
- La comedia *Los sucesos de tres horas*, del español Luis Antonio de Oviedo y Herrera¹¹¹.
- La comedia *Siripo*, de Manuel José de Labardén¹¹².

b. Del ámbito rural¹¹³

- Las versiones de la *Diablada de Oruro* (actualmente reducida sólo a danza), cuyo texto se encuentra en dos testimonios publicados por Julia Elena Fortún¹¹⁴.
- La trilogía estudiada y editada por Margot Beyersdorff¹¹⁵, compuesta por las piezas conocidas como 1) *El cautivo*; 2) *Descubrimiento de América y viajes de Cristóbal Colón* y 3) *Atahwallpap wañuynin* ("La muerte de Atahualpa"). La culminación de la trilogía es el Relato del fin de Atahualpa, que según algunos autores habría surgido en Charcas a mediados del siglo XVI¹¹⁶. Por su parte, César Itier considera¹¹⁷ que esta fecha es muy dudosa, y que es posible que haya sido compuesta después de 1780. Esto concuerda plenamente con lo que observa Teresa Gisbert: uno de los manuscritos que contiene una versión del fin de Atahualpa "tiene anacronismos que delatan la época; así, Atahualpa resulta hermano de Tupac Amaru y Tupac Catari, lo que indica que estas obras fueron usadas como propaganda política" en el tiempo de

108 Gisbert (1968, p. 65) tuvo a la vista una copia del siglo XIX, procedente de un pueblo, pero no quedan otros rastros. Gisbert señala que se puede "presumir que fue representada durante el virreinato". No deja de tener interés el dato, ya que tendríamos otro testimonio de pieza representada en Charcas. Pero solamente si el manuscrito apareciera disponible para su consulta se podrían establecer mayores precisiones: estado textual, posibles retoques o adaptaciones, etc.

109 Ver Rodríguez Garrido, 2005, p. 309.

110 No tuvo larga vida su inclusión entre las piezas consideradas de Charcas: en Eichmann, 2005a, aparece el texto y unas consideraciones acerca de su carácter dramático. Después, en mi artículo "Notas sobre el teatro en Charcas" lo propongo como parte del corpus charqueño. Un año después, Miguel Zugasti llamó la atención sobre la autoría del dramaturgo español.

111 Lo consigna Cáceres Romero (1990, p. 165-6) sin mayores datos. En páginas anteriores, cuando se ocupa de los poetas de la época en Charcas, parece atribuir su composición al periodo en que Oviedo y Herrera todavía no había pisado suelo americano (ver pp. 69-70).

112 Cáceres Romero (1990, p. 172) la incluye entre las piezas del nuestro periodo indiano, porque el bonaerense Labardén hizo sus estudios en la Universidad de San Francisco Xavier. Se estrenó en 1789 en el teatro de la Ranchería de Buenos Aires junto con una loa titulada *La inclusa* (ver M. Zugasti, 2008).

113 No incluyo aquí una comedia "en lengua aimara, compuesta por un jesuita para que se represente en el pueblo de Juli [...] basado en [cita a Garcilaso] 'aquellas palabras del libro tercero del Génesis: Pondré enemistades entre ti y la mujer, y ella misma quebrantará tu cabeza'" (Gisbert, 1999, p. 243), porque de ella no quedan testimonios recientes.

114 Fortún, 1961.

115 Beyersdorff, 1998. Este es un libro que considero bastante caótico (admito que puede ser debido a mis propias limitaciones), aunque imprescindible.

116 Esta conjetura puede deberse a una asociación, tal vez indebida, a una representación concreta de la misma temática en 1555, atestiguada por Arzáns.

117 En una muy grata e ilustrativa conversación reciente.

las rebeliones¹¹⁸. El estudio de Beyersdorff se aplica con gran minuciosidad a varias versiones de dicho relato en el departamento de Oruro, y muestra que todos los libretos manuscritos conservados serían variantes del drama panandino, provenientes de una fuente común. El estado actual de conservación, transmisión y adaptación de los guiones responde al hecho de que se trata de obras “vivas”, que son “condicionadas” cada año, para lo cual intervienen complejos procesos de textualidad y oralidad¹¹⁹, lo cual puede aplicarse a todas las piezas de las áreas rurales. Vale la pena decir algo de las otras dos obras que incluye en la edición del ciclo de Oruro, que forman la mencionada trilogía¹²⁰: *El cautivo* se desarrolla en dos partes: la primera acaba con la muerte del cautivo cristiano a manos del Rey turco, y la segunda consiste en la pugna de ángeles y demonios por llevarse el cuerpo del cautivo; pugna en la que vencen los primeros; la segunda pieza es la representación del *Descubrimiento de América y viajes de Cristóbal Colón*, en forma de largo monólogo narrativo.

- Hay además otros relatos que circulan o circularon en distintos sitios de Charcas. En el mismo departamento de Oruro, *Los doce pares de Francia y el Rey de Borgoña* (no logro saber si es una o son dos piezas distintas) y *La guerra de los moros*¹²¹. Podrían mostrar similitudes con lo que registra Milena Cáceres Valderrama en el Perú: respecto de la primera pieza, en el barrio de Anduy de Huamantanga (a poco más de cien kilómetros al nordeste de Lima), los años pares se “representa *El cerco de Roma o Carlomán* (sic) donde aparecen Carlomagno y los doce pares de Francia, quienes se enfrentan a Deciderio y a los ejércitos moros”¹²²; y respecto de la segunda, podría corresponder a la *Danza de moros y cristianos del Ave María del Rosario*, que Cáceres Valderrama estudia en profundidad a lo largo de su trabajo. La misma autora también señala que, al igual que en Oruro, los habitantes de Marco, en las cercanías de Huamantanga, en 1981 “representaron el drama *Atahualpa*, llamado también la *Danza del Inca o de la Conquista*, en las fiestas patronales del pueblo vecino de Rauma (...). Las gentes afirmaban que ‘en realidad era parecido a Carlomán’”¹²³.
- Si a esto sumamos una obra dramática de transmisión oral de la que hablan Beyersdorff¹²⁴ y Teresa Gisbert¹²⁵, titulada *La adoración de los Reyes Magos*, que parece haberse originado en Potosí, aunque su representación consta, al menos hasta fechas recientes, en el barrio de

118 Ver Gisbert 1999, p. 252.

119 Ver Beyersdorff, 1998, cap. VI.

120 Ver Beyersdorff, p. 178 y Apéndices (pp. 289-359).

121 Ver Beyersdorff, pp. 221 y 222. También hay varios posibles antecedentes de esta representación; uno de ellos puede ser una “batalla” de cristianos contra moros que ocupaban un castillo construido en la plaza de la ciudad de La Plata en 1602 para las fiestas que se hicieron a la Virgen de Guadalupe, como atestiguan Ocaña (lamento no ofrecer la referencia exacta, no dispongo de su obra en las circunstancias en que escribo estas páginas).

122 Cáceres Valderrama, 2001, p. 15.

123 Cáceres Valderrama, 2001, pp. 15-16.

124 Beyersdorff, 1988, p. 24.

125 Gisbert, 1999, pp. 240.

San Blas de la ciudad de Cuzco, podemos pensar en una serie de piezas dramáticas difundidas en territorios andinos muy alejados unos de otros; serie cuya dimensión desconocemos todavía.

Antes de acabar esta sección, es necesario reparar en la exclusión de este corpus de *La tragedia del fin de Atawallpa*, editada por Jesús Lara en 1957, por ser fruto de una falsificación, como demuestra en un artículo reciente César Itier¹²⁶. De poco ha servido, entonces, dedicarle tanta atención y conjeturas desde hace casi medio siglo¹²⁷. Itier, después de un minucioso estudio filológico del quechua utilizado (y en parte inventado) por Lara, afirma que su *Tragedia* “reúne todas las características de la tradición de la falsificación de la literatura occidental: un documento original vagamente mencionado en una fuente antigua; encontrado en un lugar difícilmente accesible e impreciso, luego copiado y finalmente perdido”¹²⁸. La verdadera fuente (castellana) del texto que Lara tradujo al quechua, para hacerlo pasar por copia de un manuscrito en dicha lengua, es la novela costumbrista *Valle*, publicada por Mario Unzueta en 1945. Y puede haber utilizado, obviamente, otras fuentes que son más conocidas entre los que se han dedicado a este drama pan-andino. “En realidad, ya desde su libro de 1947¹²⁹, el propio Lara dejó ver que se habían borrado para él las fronteras entre deseo y realidad”¹³⁰. Y para peor, el mismo nombre genérico (“*Wanka*” del fin de Atahualpa) corresponde exactamente a la expectativa creada por él, en 1947, en torno al género *wanka*¹³¹, otro constructo de Lara, de modo que volvemos a foja cero también en esto.

c. Del Oriente misional

- Las tres óperas de los territorios misionales de Moxos y Chiquitos, *San Ignacio*, *San Francisco Xavier* y *El Justo y el Pastor*, la segunda de las cuales, como ya se dijo, ha sido reconstruida por Piotr Nawrot, e interpretada y grabada en fechas recientes.

Consideraciones finales

Tanto el conocimiento acerca del teatro en Charcas como el corpus de obras de estos territorios se han visto enriquecidos en estos últimos años, gracias a avances logrados por investigadores de áreas diversas. Respecto de piezas teatrales concretas, creo que hay que resaltar:

126 Itier, 2001. El objeto que perseguiría Lara con su engaño era “demostrar que los Incas habían poseído una gran literatura, cuya herencia subsistía todavía en Bolivia” (p. 103). Es penoso que haya recurrido al fraude para ello, teniendo la posibilidad de mostrar lo mismo, si no con piezas teatrales, con otro tipo de testimonios literarios auténticos.

127 Por ejemplo: Beyersdorff (1998) pensó que tal vez el manuscrito de Chayanta [supuestamente fechado en 1871] sería una “transcripción de la pieza teatral monolingüe quechua que Carlos Felipe Beltrán declaró [en 1891] haber escrito”. Todos los aportes relacionados con el famoso “manuscrito de Chayanta” que Lara dice haber copiado quedan en el aire, dado que jamás existió; y su versión nada añade a los textos de los demás libretos ya registrados, puesto que se inspira en ellos.

128 Itier, 2001, p. 119.

129 Se refiere a Jesús Lara, *Poesía quechua*, México, Fondo de Cultura Económica, 1947 (reeditado en 1979).

130 Itier, 2001, p. 117.

131 Itier, 2001, p. 117.

1. Que a los fragmentos musicales encontrados en la colección musical del ABNB, de piezas dramáticas de largo aliento como las comedias de Calderón, se añade un papel del ABAS de otra comedia del mismo autor; y también otros fragmentos que pertenecen a diversos subgéneros de comedias así como de obras de géneros de teatro breve, en la misma colección musical del ABNB. Añádase también, fuera de las colecciones mencionadas, el manuscrito completo de otra comedia calderoniana (que trabaja Carlos Cordero).
2. La recuperación de tres óperas de las áreas misionales de Moxos y Chiquitos.
3. La recuperación de algunos relatos de zonas rurales.
4. Las 24 piezas, ya completas, ya en fragmentos, de reciente hallazgo en Potosí y Sucre (no incluyo las de autor español de la colección potosina).
5. Las 21 piezas de autor desconocido cuyos fragmentos se hallan en la colección del ABNB.
6. La edición reciente de una de las loas de Juan de la Torre.
7. La depuración de datos erróneos que se fueron transmitiendo durante muchas décadas: piezas de dudosa filiación y fraude de Lara.

Todo ello, sin duda, cambia sustancialmente el panorama global del teatro en Charcas. Tenemos un teatro propio, aunque sigue esperando nuevos descubrimientos, así como estudios sistemáticos de los fondos documentales del país.

Bibliografía y discografía consultadas

Bibliografía

- Álvarez, A. 1969. *Un viaje fascinante por la América Hispana del siglo XVI*, Madrid, Stvdim - Ediciones Bailén, 19.
- Arellano, I. 2004a. "Una colección dramática de Potosí (Convento de Santa Teresa)", en *Temas del barroco hispánico*, eds. I. Arellano y E. Godoy, Pamplona - Madrid, Frankfurt am Main, Universidad de Navarra - Iberoamericana - Vervuert, pp. 26-51.
- Arellano, I. 2004b. "Teatro del siglo de oro en Indias. La 'Zarzuela' de la Purificación de Potosí (Convento de Santa Teresa)", (en prensa).
- Arellano, I. 2004c. "Piezas dramáticas indianas. Un Coloquio poético de la Purificación de Potosí (Convento de Santa Teresa)", (en prensa).
- Arellano, I. 2004d. "Adaptaciones en la España de ultramar de modelos dramáticos auriseculares: el entremés de los compadres, de la colección de Potosí (Convento de Santa Teresa)", (en prensa).
- Arellano, I. y A. Eichmann. 2005. *Entremeses, loas y coloquios de Potosí (Convento de Santa Teresa)*, (en prensa).
- Aut. Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades*, Madrid, 1726-1739.
- Arzáns de Orsúa y Vela, B. 1965. *Historia de la Villa Imperial de Potosí*. ed. Lewis Hanke y Gunnar Mendoza, Rhode Island, Brown University Press, Providence, 3 vols.
- Barnadas, J. M. 2000. *Del barroquismo literario en Charcas; doce cartas de Alonso Ortiz de Abreu a su esposa, o las trampas del amor y del honor (1633-1648)*, Sucre, ed. Barnadas.
- Barnadas, J. y A. Forenza. 2000. "Noticias sobre el teatro en Charcas (siglos XVI-XIX)". En *Anuario*, Sucre, Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia, pp. 557-575.
- Beyersdorff, M. 1998. *Historia y drama ritual en los andes bolivianos (siglos XVI-XX)*. La Paz, Plural.
- Beyersdorff, M. 1988. *La adoración de los Reyes Magos. Vigencia del teatro religioso español en el Perú andino*, Cuzco, Centro de Estudios Rurales Andinos "Bartolomé de las Casas".
- Cáceres Valderrama, Milena. 2001. *La fiesta de moros y cristianos en el Perú; ensayo*, Paris, Indigo et Côté-femmes.
- Catálogo de villancicos de la Biblioteca Nacional, siglo XVII*. 1992. intr. I. Ruiz de Elvira Serra, Madrid, Dirección General del Libro y Bibliotecas, Ministerio de Cultura.
- Catálogo de villancicos y oratorios en la Biblioteca Nacional, siglo XVIII*. 1990. intr. M. C. Guillén Bermejo y I. Ruiz de Elvira Serra, Madrid, Dirección General del Libro y Bibliotecas, Ministerio de Cultura.
- Cordero, Carlos. 2004. "Obra de Pedro Calderón de la Barca en el Alto Perú; *Los dos amantes del cielo*". En: *Revista cultural*, La Paz, Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia, 26, pp. 41-55.
- Cordero, Carlos. 2005b. "Pedro Calderón de la Barca y la comedia barroca *Los dos amantes del cielo*; Alto Perú, siglos XVIII-XIX". En: *Manierismo y transición al barroco; Memoria del III Encuentro Internacional sobre barroco*, ed. Norma Campos, Artes Gráficas Sagitario, La Paz, pp. 355-63.
- DHB *Diccionario Histórico de Bolivia*. 2002. ed. Josep M. Barnadas, Sucre, Tupak Katari, (2 vols.).
- Documentos*. 2004. Centro Bibliográfico Documental Histórico de la Universidad Mayor Real y Pontificia de San Francisco Xavier de Chuquisaca, Sucre, 12, junio.
- Eichmann, A. 2003a. "Es la agudeza pasto del alma; aproximación a los códigos literarios que operan en algunas obras de Charcas". En: *Memoria el I Encuentro Internacional "Barroco andino"*, pp. 315-22.
- Eichmann, A. 2003b. "El coloquio de los once cielos: una obra de teatro breve del monasterio de Santa Teresa de Potosí". En: *Historia y Cultura*, 28-29, pp. 95-132.

Eichmann, A. 2004a. "Funus et triumphum: símbolos antiguos y tardoantiguos en una ceremonia de Charcas". En: *Classica Boliviana; Actas del III Encuentro Boliviano de Estudios Clásicos*, Cochabamba, pp. 39-50.

Eichmann, A. 2004b. "Remedios del ayuno; fragmentos de una pieza teatral potosina". En: *Yachay*, Cochabamba, Instituto Superior de Estudios Teológicos (Universidad Católica Boliviana), N° 40, pp. 103-125.

Eichmann, A. 2004c. "Una pieza dramática del convento de Santa Teresa (Potosí): el *entremés de los tunantes*". En: *Anuario*, Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia, 10, pp. 271-300.

Eichmann, A. 2004d. "Una loa dedicada a la Purificación, pieza alegórica de dos personajes en la colección dramática del Convento de Santa Teresa (Potosí)". En: *Historia y Cultura*, 30, pp. 27-51.

Eichmann, A. 2004e. "El teatro jocoso en Potosí; un sainete picaresco". En: *Hecho teatral*, Universitas Castellae, Valladolid, pp. 149-183.

Eichmann, A. 2005a. *Letras humanas y divinas de la muy noble ciudad de La Plata*, Madrid-Fankfurt-Sucre, Iberoamericana-Vervuert-Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia.

Eichmann, A. 2005b. "Notas sobre el teatro en Charcas", en *Manierismo y transición al Barroco; Memoria del III Encuentro Internacional sobre barroco*, ed. Norma Campos, Artes Gráficas Sagitario, La Paz, pp. 333-43.

Eichmann, A. 2006. *El "Sainete unipersonal intitulado La brevedad sin sustancia", una rareza escénica aurisecular de Charcas (Bolivia)*, Pliegos volanderos del GRISO, n° 9, Pamplona, Grupo de Investigación Siglo de Oro (GRISO), marzo de 2006.

Eichmann, A. 2008. "Textos dramáticos de la colección de manuscritos musicales de Sucre (Archivo Nacional de Bolivia)", pronunciada en el *Congreso Internacional "El teatro en la Hispanoamérica colonial"*, Pontificia Universidad Católica del Perú (Lima, abril de 2006), (en prensa).

Fortún, J. E., 1961. *La danza de los diablos*, Oficialía Mayor de Cultura (Biblioteca Boliviana de Autores Contemporáneos), La Paz.

Gisbert, T. 1968. *Esquema de la literatura vi-reinal en Bolivia*, La Paz, Universidad Mayor de San Andrés.

Gisbert, T. 1999. *El paraíso de los pájaros parlantes*, La Paz, Universidad Nuestra Señora de La Paz y Ed. Plural.

Hanke, L. "The 1608 fiestas in Potosí". En: *Boletín del Instituto Riva-Agüero*, Lima, 3, 107-128.

Helmer, M. 1993. "Apuntes sobre el teatro de la Villa Imperial de Potosí" (Potosí, 1960). En: *Cantuta. Recueil d'articles*, Madrid, Casa de Velázquez, pp. 345-61.

Itier, César. 2001. *¿Visión de los vencidos o falsificación? Datación y autoría de la "Tragedia del fin de Atawallpa"*. En: *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines*, 30, pp. 103-121.

Kleinertz, R. (ed.) 1996. *Teatro y música en España (siglo XVIII)*. *Actas del Simposio Internacional Salamanca 1994*, Kassel, Berlin, Edition Reichenberger.

Lara, J. (ed.) 1989. *Tragedia del fin de Atawallpa; Atau Wallpaj p'uchukakuyinpa wankan*. Cochabamba, Ediciones del Sol-Los Amigos del Libro, (1957).

Méndez de Tiedra, J. 2000. *Constituciones del I Sínodo Platense (1619 - 1620)*, ed. Josep M. Barnadas, Sucre, Archivo-Biblioteca Arquidiocesanos "Mons. Miguel de los Santos Taborga".

Mills, K. 1999. "La 'memoria viva' de Diego de Ocaña en Potosí". *Anuario*, Sucre, Biblioteca y Archivo Nacionales de Bolivia, pp. 197-241.

Moglia, R. "Representación escénica en Potosí en 1663". En: *Revista de Filología Hispánica*, Buenos Aires, II, 166-7.

Nawrot, P. 2000. *Indígenas y cultura musical de las reducciones jesuíticas*. Cochabamba, Editorial Verbo Divino, 6 vols.

Nawrot, P., C. Prudencio y M. E. Soux. 2000. *Nacimiento de N.S. Jesucristo; música de los Archivos Coloniales de Bolivia, Siglos XVII y XVIII*, La Paz, ed. P. Nawrot, 2 vols.

Orías Bleichner, A., "Música en la Real Audiencia de Charcas", en *DATA*, ed. A. Eichmann y C. Seoane, Sucre, Instituto de Estudios Andinos y Amazónicos (Universidad Andina Simón Bolívar), 7, 1996, pp. 33-58.

Oteiza, B. 1987. "Loa, entremés, baile y ballet final de la comedia *Duclos de ingenio* y

fortuna de F. Bances Candamo". En: *RILCE*, III, 1, pp. 113-53.

Ramírez del Águila, P. 1978. *Noticias políticas de Indias y Relación descriptiva de la Ciudad de La Plata, Metrópoli de las Provincias de los Charcas*, 1639, ed. Jaime Urioste, Sucre, Universidad Mayor, Real y Pontificia de San Francisco Xavier de Chuquisaca.

Rodríguez Garrido, J. A. 2005. "La Égloga del Dios Pan de Diego Mexía de Fernangil y la evangelización de los Andes a inicios del siglo XVII". En: *Manierismo y transición al barroco...*, ed. N. Campos Vera, La Paz, Unión Latina, pp. 307-19.

Sánchez, V. 1688. *Lyra poética de Vicente Sánchez, natural de la Imperial ciudad de Zaragoza. Obras posthumas que saca a luz un aficionado al autor*, Zaragoza, Manuel Román.

Sas, A. 1971-1972. *La música en la Catedral de Lima durante el Virreinato. Primera parte: historia general*. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, (3 vols.).

Seoane, C. y A. Eichmann. 2001. "El himno Vexilla Regis y el drama litúrgico de la 'Reseña'". En: *Historia y Cultura*, La Paz, 27, pp. 11-31.

Seoane, C. y A. Eichmann. 1993. *Lírica colonial boliviana*, La Paz, Quipus.

Seoane, C. 2004. "Pasajes musicales compuestos en Charcas para la comedia *El monstruo de los jardines*, de Calderón", en *Temas del barroco hispánico*, eds. I. Arellano y E. Godoy, Pamplona-Madrid, Frankfurt, Centro de Estudios Indianos (Universidad de Navarra) - Iberoamericana - Vervuert, pp. 271-285.

Stevenson, R. 1959-1960. *The music of Peru, Aboriginal and Viceroyal epochs*, Washington - Lima, Panamerican Union.

Stevenson, R. 1962. "Comienzos de la ópera en el Nuevo Mundo". En: *Boletín Interamericano de Música*, Washington, 30.

Stevenson, R. 1976. "Estudio preliminar". En: *La púrpura de la rosa [de P. Calderón de la Barca]*, [música de] Tomás de Torrejón y Velasco, Instituto Nacional de Cultura - Biblioteca Nacional, Lima, pp. 15-69.

Suárez Radillo, C.M. 1981. *El teatro barroco hispanoamericano. Ensayo de una historia crítico-antológica*, 3 vols., Madrid, Porrúa Turanzas.

Tello, A. y J. M. Lara Cárdenas (eds.). 2001. *Cancionero Musical de Gaspar Fernandes*, Instituto Nacional de Bellas Artes-Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez, México, Volumen I.

Tejerizo Robles, G. 1989. *Villancicos barrocos en la Real Capilla de Granada; 500 letrillas cantadas en la noche de Navidad (1673 a 1830)*, Sevilla, Editoriales Andaluzas S.A.

Torre, J. de la. 1716. *Aclamación festiva de la muy noble Imperial Villa de Potosí, en la digníssima promoción del Excmo. Señor Maestro don Fray Diego de Morcillo, Obispo y Auñón*, Lima, Francisco Sobrino.

Vargas Ugarte, R. 1943. *De nuestro antiguo teatro*, Lima.

Vilela, Luis Felipe. 1950. *Antología poética de La Paz; homenaje a su IV centenario*, La Paz, Empresa editora "Universo".

Villacampa, C.G. 1942. *La Virgen de la Hispanidad o Santa María de Guadalupe en América*, Sevilla, Editorial de San Antonio.

Zugasti, M. 2008. "Teatro recuperado en Charcas. Dos loas olvidadas de Fray Juan de la Torre (OSA) a la entrada del Virrey Diego Morcillo en Potosí, 1716". Ponencia pronunciada en el Congreso Internacional "El teatro en la Hispanoamérica colonial", Pontificia Universidad Católica del Perú (Lima, abril 2006) (en prensa).

Discografía

CD *Barroco en Bolivia - Música de Navidad*, Vol. 2, Coral Nova y Orquesta de Cámara de La Paz. Director Ramiro Soriano Arce. CANTVS CA 015-2. 1997.

CD *Convidando está la noche - Navidad Musical en la América Colonial*, Grupo de Canto Coral, Director Néstor Andrenacci, GCC Voces, 1001, 1998.

CD *Fête baroque pour la Vierge de Guadalupe - Sucre 1718*, "Fiesta criolla", Ensemble Elyma, Ars Longa de La Havane, Cor Vivaldi, Els Petits Cantors de Catalunya, Director Gabriel Garrido, K617, 139, 2002.

CD *Mission San Francisco Xavier; Ópera y Misa de los Indios*, Ensemble Elyma, Coro de Niños Cantores de Córdoba, Director Gabriel Garrido, K617, 111, 2000-1.

CD *Música de dos mundos - El Barroco en Europa y América*, Música Segreta -Ars Viva,

Director Leonardo Waisman, Melopea Discos CDCCM 019, 1994.

CD *Música del pasado de América*, Vol. 2 "Virreinato del Perú", Camerata Renacentista de Caracas, Directora Isabel Palacios, CC 104 04, 1999.

CD *Música del Período Colonial en América Hispánica*, Música Americana (Colombia) Director Egberto Bermúdez, DM-MA-HA001 CD93, 1993.

CD *Nueva España - Close encounters in the new world*, The Boston Camerata Director Joel Cohen, Erato 2292-45977-2, 1993.

Disco LP *Reseña; música renacentista y barroca de archivos coloniales bolivianos*, Coral Nova y orquesta, Directores Julio Barraquán Saucedo y Carlos Seoane Urioste, Lyra, SLPL 13436, 1981.

Disco LP *Salve Regina; choral Music of the Spanish New World (1550-1750)*, Roger Wagner Chorale, Angel - EMI S 36008, 1960.