

Teatro y espectáculo en la sociedad boliviana decimonónica

Dora Cajías de Villagomez¹

Cronistas como Pedro Cieza de León y Garcilazo de la Vega y críticos contemporáneos como Jesús Lara y Adolfo Cáceres, entre otros, dan referencias sobre el espectáculo teatral dentro de la sociedad incaica. El carácter institucionalizado de dicha actividad se confirma no sólo por la infraestructura de escenarios diversos atribuidos a esa época, sino también por la mención a diferentes espectáculos teatrales relacionados con rituales agrícolas, religiosos, bélicos y empresas de conquista.

La dramatización combinó sacrificios, cantos, gestos, danzas y declamaciones que, a través de fiestas y celebraciones, continuó en el periodo colonial, especialmente en el ámbito rural, restringido a la población indígena, especialmente de la región andina.

En relación a la etapa posterior, Teresa Gisbert considera que la literatura virreinal fue el fiel reflejo de una sociedad cuyo centro era la vida religiosa. El teatro, entendido no sólo como manifestación literaria se representó, de manera predominante, bajo la forma de autosacramentales y también como parte de las famosas festividades llamadas "mascaradas" que según Bartolomé Arzans de Orsúa y Vela se desarrollaban con gran fastuosidad.

Arzans proporciona muchos detalles que describen la "mascarada" como un desfile nocturno en el que se hacían representaciones de episodios y personajes históricos, mitológicos, alegóricos, etc. dentro de un espectáculo y una escenificación que se acompañaba de música, danzas y cantos en los que participaban los habitantes de la ciudad de Potosí.

¹ Este texto es un resumen de la investigación "Historia del teatro boliviano: desde sus inicios hasta 1900", realizada en 1988 por Ana Rebeca Prada, Raquel Montenegro, Dora Cajías, Walter I. Vargas y Jaime Iturri.

Como referencia a fiestas religiosas de esa época en el espacio rural, existen datos que muestran a éstas con representaciones en lengua indígena pero con influencia de temáticas y formatos españoles lo que hace pensar que en estas festividades pudo tener origen el proceso de mestizaje o simbiosis cultural.

La danza, que desde los tiempos prehispánicos había sido una manera de expresar los aspectos más relevantes, se mezcló con el teatro y en la práctica dramática derivó en una complejidad cultural como la que se daba en Copacabana donde la fiesta de la Virgen de la Candelaria otorgaba un espacio a la representación de la entrevista de Atahuallpa con los españoles.

En general, la poca accesibilidad a los textos dramáticos de la época colonial determina que cualquier investigación al respecto resulte incompleta y fracturada. Dos excepciones paradigmáticas son la *Tragedia del fin de Atau Wallpa*, fundamental en la tradición literaria indígena, escrita en quechua y traducida al español y la *Comedia de nuestra Señora de Guadalupe y sus milagros*, una de las pocas obras recuperadas del corpus literario escrito por españoles en la primera época de la Colonia.

Esta rápida referencia a las épocas prehispánica y colonial nos permite conocer algo del teatro y el espectáculo característicos de esos periodos y nos posibilitan comparar con la forma cómo continuaron o se modificaron en las épocas posteriores.

En relación al teatro republicano no se tienen referencias de principios del siglo XIX pero se supone que en

las primeras décadas la actividad no habría alcanzado gran relevancia por eso varios de los críticos consultados coinciden en señalar que el teatro como presencia permanente e institucionalizada se habría iniciado años después de creada la República de Bolivia, y por los textos conservados y estudiados se establece que la dominante genérica de la producción teatral de esa época fue la del drama histórico. También, aunque de menor importancia y menor número, se publicaron obras de tendencia sentimental y cómica.

Varios estudios señalan que el teatro durante el siglo decimonónico fue el centro de la vida urbana en la mayoría de las principales ciudades sudamericanas. En él se reunían diferentes grupos sociales para quienes el teatro no era sólo un lugar de diversión, sino fundamentalmente un espacio de discusión. Algunas conclusiones consideran que el teatro tenía incluso una clara función política, tanto así que los gobernantes tradujeron la importancia que le otorgaban a través de leyes y regulaciones para protegerlo y fomentarlo.

Muchas veces eran las autoridades políticas las que se constituían en auspiciadoras o destinatarias de los homenajes previos a las obras representadas y, por su parte, los intelectuales también vieron en el teatro el medio perfecto para presentar ante la sociedad los modelos de virtud, para inculcar sentimientos nacionales y patrióticos y para mejorar las costumbres de la sociedad. El teatro, por lo tanto, fue visto en líneas generales como lo señalaba un periódico de la época como "el termómetro de la civilización".

Según Jorge Basadre, el teatro en el Perú declinó su importancia después de la Guerra del Pacífico y de manera muy coincidente los críticos nacionales señalan, que en Bolivia, la época más rica de producción y representación teatral se habría dado entre 1845 y 1882.

En 1843 se iniciaron los trabajos del Teatro, hoy llamado Municipal, en un terreno cedido por el Mariscal Andrés de Santa Cruz, dirigidos por el arquitecto José Nuñez del Prado y concluyeron en 1845, año en que el edificio fue estrenado con un concierto lírico musical, la noche del 18 de noviembre.

Antes de existir este teatro, las funciones se realizaban en el "Coliseo" de la calle Mercado y según los datos proporcionados por los críticos de la época, las escasas representaciones de las primeras décadas del periodo republicano, mantuvieron loas al estilo colonial. Señalan también que la construcción del nuevo teatro trajo consigo una considerable actividad, tanto en la producción de textos como en la creación de compañías nacionales y representaciones teatrales de cuyos constantes estrenos, da cuenta la prensa de la época.

Las compañías teatrales extranjeras que llegaron al país interpretaban no sólo obras dramáticas o musicales sino que ofrecían una variedad de espectáculos como prestidigitación, retretas con zarzuelas, acrobacia, veladas literario-musicales y comedias que eran muy concurridas y exitosas. De acuerdo al comentario de Mario Soria, esos artistas" que viajaban en caravanas de mulas, seguidas por los burros e indios que llevaban el vestuario, el maquillaje,

etc. revivían el espíritu de la antigua comedia del arte. En La Paz, eran no solamente bien pagados en libras esterlinas, sino también recibidos con júbilo, festejos y toda clase de atenciones.(...) El teatro servía entonces, fuera de la espiritualidad estética que imparte, como elemento cicatrizador de las tragedias nacionales".

Esas compañías teatrales extranjeras viajeras estuvieron en las principales ciudades del país, pero como las minas jugaban un rol muy importante en la economía nacional, visitaron también varios centros mineros. Los viajes a esas distancias eran realmente agotadores por lo que muchas veces se subcontractaba personal aficionado para reemplazar a algunos actores. Es probable que allí naciera el futuro teatro nacional.

Luís Alberto Pabón comenta en su artículo "Bosquejo para una historia del teatro paceño", publicado en *La Paz en su IV Centenario 1548-1948, Tomo III* que "A partir de la fecha de su inauguración, el entusiasmo por las cosas teatrales fue en aumento y, como consecuencia, la actividad social de La Paz concentró en este sitio su vida artística. Contribuyó a ello la frecuente llegada de compañías extranjeras que a pesar de las fatigosas jornadas de viaje arribaban a nuestra principal casa de espectáculos para ofrecer obras escogidas y novedosas de la dramaturgia mundial".

Abel Alarcón cree que el teatro boliviano como tal se inició recién en 1859 con el estreno de la obra *Odio y amor*, de Félix Reyes Ortiz, y que a partir de entonces las compañías nacionales se dedicaron a la actividad teatral y de espectáculos vinculada a la celebración de fiestas nacionales o

locales, a homenajes y conmemoraciones de toda índole.

Sobre el tipo de obras que representaban, Ángel Salas considera que los primeros dramaturgos copiaban la forma empleada por los maestros hispanos del teatro romántico, mientras Santiago Vaca Guzmán, de manera más radical, opina que los intelectuales del siglo XIX estuvieron dominados por influencias perniciosas por lo que se dedicaron a imitar a Martínez de la Rosa, Larra y Espronceda. Para él, las dos únicas excepciones de dramaturgos del teatro nacional con cierta originalidad son justamente Félix Reyes Ortiz y Hermógenes Jofré, autores que habrían sabido reflejar algo de nuestra sociedad.

En general, la crítica coincide en señalar que los dramaturgos decimonónicos no pretendieron alejarse de los cánones del teatro español y siguieron, tanto en prosa como en verso, los paradigmas textuales de dicha procedencia. Pero, a esta apreciación es importante añadir la percepción que tenían de sí mismos la mayoría de los escritores.

Casi todos insistían en su poca o nula profesionalidad y justificaban su escaso aporte innovador porque al insertar lo histórico en lo artístico asumían que era tarea más importante la temática escogida lo que, de alguna manera, justificaba las limitaciones e imperfecciones de la presentación formal.

Por ejemplo, Ricardo Bustamante señala que lo “importante es la exacta conformidad con la historia”, y Reyes Ortiz, por su parte, indica que sus obras son “la verdad serena de la historia puesta en escena”, ex-

plicando por qué denominaba a su obras como “ensayos dramáticos” y finalmente Nataniel Aguirre confiesa haber satisfecho un deseo de su corazón americano al “arrebatar a la oscuridad del tiempo recuerdos que inspiren a mis conciudadanos un legítimo orgullo”.

Mario Soria divide a la producción teatral del Siglo XIX en dos grandes escuelas: la costumbrista de crítica social y la histórico amorosa; esta última constituye la mayoría del corpus literario que ha llegado hasta la actualidad y añade que, en líneas generales, el tratamiento del humor es excepcional, predominando más bien incluso un tono de cierta solemnidad en casi toda las obras.

Hay que mencionar que los dramas históricos, no siempre estuvieron acompañados de conflictos amorosos como sucede, de manera casi excepcional, por ejemplo, en *Los Lanza*, de Félix Reyes Ortiz, *Los mártires*, de Hermógenes Jofré, y *Calama o la flor del desierto*, de José Berríos.

El referente histórico en sí es, sin duda, el que se trabaja con mayor recurrencia, desde episodios de la conquista, pasando por las luchas independentistas hasta la fundación republicana, y lo hace tanto desde una perspectiva boliviana como latinoamericana.

Por eso es muy frecuente que las obras se refieran a la historia de la Patria Grande y dejen de lado las referencias nacionales como es el caso de *Iturbide*, drama ambientado en la temprana república mexicana, escrito por Rosendo Gutiérrez, *Visioneros* y *mártires*, de Nataniel Aguirre, que recrea la historia de los protomárti-

res de la independencia del Perú o *El guante negro*, de Benjamín Lenz, que ambienta la lucha entre unitarios y federales en los tiempos de la Argentina de Rosas.

Otro conjunto de obras se circunscriben a los héroes, los procesos y las hazañas pero también a los sacrificios y los errores que caracterizaron especialmente a nuestra vida republicana y a las luchas independentistas. Es el caso de las obras mencionadas de Reyes Ortiz, Jofré y Berríos.

Como ya se ha indicado, en el aspecto formal, las obras teatrales de la época no pretendieron renovar y menos experimentar con nuevas posibilidades estéticas por la no “profesionalidad” de los autores que en su gran mayoría eran diplomáticos, políticos, profesores, historiadores, abogados, etc. y que, por lo tanto, al igual que poetas y narradores de la misma época no se dedicaban exclusivamente a la literatura.

Por ello, al verse llamados “a tratar asuntos históricos literariamente, pensaban necesario autocalificarse de poco hábiles, subordinando el “escaso mérito” de la obra en sí a la “verdad severa de a historia puesta en escena”.

Este empeño por insertar lo puramente histórico en lo artístico, asumiendo lo primero, como ya se ha dicho, como justificación por las posibles imperfecciones de lo segundo, halla su clara exposición en los propósitos que los autores conceden a sus obras. Casi todos explican en los prólogos de sus obras que el objetivo de las mismas es llegar a los ciudadanos en general y a los jóvenes en particular para “popularizar la historia” y para “reflexionar

sobre la conflictiva y violenta historia de las nuevas repúblicas”.

Es posible también que ese descuido formal se debiera a otra causa y es que los textos estaban pensados más para ser representados que para ser leídos, dada la intensa actividad teatral a la que nos hemos referido.

Por lo expuesto, resulta muy difícil concebir una conclusión categórica sobre el género al que pertenecen estas obras sin considerar la posición de los autores frente al momento histórico que les tocó vivir. Sin embargo, es necesario insistir que, en muchos casos, las obras sufrieron considerablemente en su factor artístico por el entusiasmo patriótico y la erudición histórica bajo los cuales se generaban.

El resultado es que muchas de estas obras se convirtieron en crónicas históricas que opacaron sus posibilidades propiamente dramáticas.

Por otro lado hay que mencionar que varias de las obras conjugan el elemento histórico con el amoroso, aun cuando este último resultara desestabilizador o dispersante respecto al desarrollo del primero. El conflicto amoroso, íntimamente relacionado a la elaboración de los acontecimientos y personajes históricos, llegó a constituirse en el factor que desencadenaba, distorsionaba y, en fin, definía a estos últimos.

En última instancia, podría decirse que el aspecto amoroso es el núcleo generador del tramado dramático, el punto de acceso al hecho histórico. En el caso mencionado de *Iturbide*, de José Rosendo Gutiérrez, por ejemplo, la construcción del personaje y el desarrollo de su destino como em-

perador de México, está manipulado de manera considerable por el desecho de una amante abandonada en la juventud. De la misma manera, en *Visionarios y mártires* de Aguirre es la mujer amada por uno de los conspiradores, la que entrega al grupo a las autoridades españolas, presionada por un amante perseguido por la ley. En *Represalia del héroe* del mismo Aguirre, el dato amoroso define también el acontecer histórico, aunque este último asume un relieve especial con la presencia de muchos personajes históricos en sus circunstancias históricas. Enamorado de una realista, el general independentista mexicano Nicolás Bravo se ve ante la posibilidad de vengar su amor no correspondido y la muerte de su padre en el fusilamiento de un batallón realista, al cual pertenece el hombre amado por la mujer en cuestión.

En *El guante negro*, de Lenz, lo histórico, es decir las luchas entre unitarios y federales durante la administración del dictador Rosas en la recientemente conformada república argentina, está presentado a través de un personaje de ficción, ya no histórico, cuyas relaciones amorosas y familiares generan un conflicto entre el deber patriótico y los sentimientos personales.

En *Más pudo el suelo que la sangre*, Ricardo Bustamante construye un ambiente situado en la Venezuela de 1821, momento previo a la llegada triunfal de Simón Bolívar a Caracas en el que se vive un conflicto amoroso en una antigua familia realista a causa de la proclamación de la independencia. La aparición del propio Libertador apadrinando la unión de los amantes señala la fuerte tendencia a conjugar lo histórico y lo sentimental.

En cambio, otras obras como *El mundo que juzga*, de Ricardo Mujía, y *Genaro*, de Luis Pablo Rosquellas, son específicamente tragedias amorosas, exentas de toda intención historicista, que construyen su tramado a partir de los tópicos propios de dichas formas dramáticas: amor incondicional, conflicto de honor o injusticia que trunca ese amor, imposibilidad de retornar al principio idílico, partida o muerte del amante. En el desarrollo de este entramado los duelos, la profusión de desmayos, el descubrimiento de la paternidad por años oculta y de la consanguinidad de los amantes, el ansia por la muerte, el conflicto con el mundo y sus normas y el hallazgo tardío de notas que pudieron haber salvado al amante del cadalso son, entre otras, recursos fundamentales en el componente dramático de las obras.

Muy pocas obras terminan en un final feliz o trabajan la sátira para mostrar la ligereza de los sentimientos. Coinciden con el corpus anteriormente referido, sin embargo, en desarrollar una especie de moraleja de tónica moralizante.

Volviendo a las obras de temática estrictamente histórica, puede verse que la situación dramática de éstas, gira en torno a un hecho específico de la historia boliviana, concentrándose ya no en el elemento amoroso, sino en episodios de heroísmo patriótico. *Los Lanzas*, de Reyes Ortiz, representa, a través de personajes históricos las circunstancias del primer levantamiento libertario en la zona altoperuana, liderizado por Pedro Domingo Murillo y apoyado, entre otros, por Gregorio y Victorio Lanza.

Todas las variantes de textos comparten sin embargo un estilo bastante común. Generalmente están escritos en verso y sólo excepcionalmente en prosa, divididos en un máximo de cinco actos, dentro de la versificación propia de la poesía dramática española y de la versificación castellana tradicional. Se utiliza predominantemente la combinación de versos octosílabos (8 sílabas) y endecasílabos (11 sílabas), pero no existe un patrón dominante o regular en el empleo de esa intercalación de versos. También se encuentra alternancia en el uso de rima consonante y asonante.

Los modelos tradicionales que se siguen son las redondillas, quintillas, el romance y en algunos casos se incluyen canciones como variación dentro del patrón métrico dominante.

Las obras escritas en prosa presentan una mayor libertad y espontaneidad que las escritas en verso porque no están sujetas a las formas establecidas que muchas veces derivan en textos muy forzados y artificiales. Pero, si bien en algunos casos se recreó un lenguaje coloquial, en otros los textos se vieron afectados por la grandilocuencia y la exaltación.

Otra característica bastante común fue que los dramas eminentemente históricos incluyeron una cantidad excesiva de personajes, dispersando el texto en saltos espaciales y temporales que no permitieron la concentración temática.

Todos los textos responden a un mismo paradigma textual que es el de la época, pero se diferencian en el mayor o menor control de las posibilidades expresivas, en la mayor o menor capacidad de dosificar y equilibrar

los recursos del propio texto y en dotarlo de una mayor o menor calidad estética, elementos todos relacionados con la creación literaria propiamente dicha.

Ésta es más o menos la dirección que se presenta en la naturaleza expresiva de los textos de la época. Se debe rescatar los casos de Aguirre, Bustamante, Jofré y Lenz, pero en general el arte dramático, en términos de estilo, no presenta grandes logros ni novedades y como ya se mencionaba líneas atrás, la dramaturgia boliviana del Siglo XIX puso demasiado énfasis en la temática en detrimento de la calidad artística.

Algo más respecto a la temática abordada. Si bien se comprueba que muchos tópicos vigentes en Europa participan de la producción teatral boliviana como son los valores dieciochescos ilustrados, no totalmente desaparecidos hasta entonces, hay que remarcar que es el Romanticismo el que se constituye en una gran fuente de recursos.

El hecho, por ejemplo, de adscribirse preferentemente a lo histórico y político responde a una vena romántica aunque también supone el seguimiento de una larga tradición americana; lo histórico-político prima y siempre ha primado en nuestras literaturas. No es de sorprenderse, por lo tanto, que el teatro de la época resulte ser un registro minucioso de la historia americana, de los procesos que atravesaba la historia boliviana y de la percepción que tenían de ella los intelectuales.

La historia deviene de esa manera en un texto de gran dinámica, en una fuente compleja e inagotable que

ofrece a la creación literaria una posibilidad y una necesidad temática.

Como ya se ha señalado, las obras del corpus trabajado, quince piezas que han llegado íntegras hasta la actualidad, oscilan mayoritariamente entre los grandes núcleos del acontecer histórico y del conflicto amoroso y se distinguen entre sí porque un grupo exalta la gesta libertaria, mientras otro registra la violenta vida republicana. Es interesante constatar que estos dramas históricos permiten ver el paso de una etapa con signo positivo como fue la independencia a una nueva etapa histórica que en su transcurso se va opacando hasta llegar al signo negativo de la casi total de valores que había difundido el proyecto libertario.

Estos últimos aspectos son los que en definitiva se prestan a complejos análisis de contenido por la proyección que dan no solo del momento histórico que se estaba viviendo sino por la manera en que éste era percibido y organizado ideológicamente, más allá de la poca o ninguna originalidad formal de las obras.

La conclusión se inclina, por lo tanto a reconocer que el valor real de las obras estudiadas reside en su relación con el acontecer histórico a partir de la constatación que incluso obras de escaso interés formal pueden lograr importante significación por su dimensión temática. Se trata de un corpus literario de relevante valor como registro de la realidad, en términos, repetimos, de su percepción, concepción y organización ideológica.

Posiblemente sea *Los mártires*, de Hermógenes Jofré, la obra que presenta menos cuestionamientos

formales. Al estar escrita en prosa puede deducirse que el autor se liberó del sometimiento a los rigores e imposiciones de las formas tradicionales de versificación, desgastados y poco pertinentes ya en esa época, y logró una libertad de expresión y autenticidad que a su vez le permitió alcanzar un desarrollo más racional en términos de coherencia y eficacia en la estructura dramática.

En varias obras puede apreciarse claramente la ambivalencia con la que se trata el orden colonial, lo que da paso a un conflicto entre los viejos y los nuevos valores. De hecho su factura muestra que no se ha superado la dependencia cultural de la metrópoli, por lo menos en lo que se refiere a la presentación formal y algunas derivaciones temáticas. Pero tampoco se ha consolidado la ruptura ideológica que en algunos textos denotan cierta nostalgia colonial y encarnación de los sentimientos criollos en el dilema de sentirse, por un lado hijos de la tierra americana, pero por el otro, herederos de una tradición y cultura europeas o concretamente peninsulares.

Por lo expuesto queda claro que el análisis de estas obras sugiere la necesidad de considerar el contexto, dada la fuerte inclinación a poner el género al servicio de la tematización de la historia.

En relación a los dramas sentimentales se puede afirmar que obedecen al tópico y a la forma, propios del drama amoroso europeo, muy próximos al modelo de la comedia lacrimosa francesa, caracterizada por su final feliz. Entre las obras de esta tendencia están *Amor y resignación* y *El mundo que juzga*, de Ricardo Bustamante, y *Genaro*, de Rosquellas.

La revisión de un corpus literario más amplio no ha sido posible porque los textos son inaccesibles y solo se tienen referencias periodísticas y críticas de una gran cantidad de obras que pertenecen a la misma época. Sin embargo, las obras leídas permiten concluir que la intelectualidad criolla boliviana asumió, una vez consolidada la república y a lo largo de todo el siglo XIX, una misión moral e histórica bastante evidente. Se buscaba, a nivel cultural, la formación de una conciencia social americana y nacional, capaz de romper con el pasado colonial más allá de que ese objetivo no siempre fuera alcanzado.

Se puede decir que el teatro ayudó a elaborar una imagen de la gesta in-

dependentista, que en su proyección histórica, llegaría a concretar el anhelo de tener una sociedad soberana, capaz de ejercer su libertad de forma autónoma. En ese intento las imágenes presentadas, que de manera más o menos explícita se dedicaron a construir personajes heroicos, cayeron en muchos casos en idealizaciones y contradicciones.

Paralelamente a la actividad teatral continuaron espectáculos de diversión que compartían compañías nacionales e internacionales especialmente en el ámbito urbano. Por su parte, la población popular y la rural conservaron la danza y la música, no sólo como un modo de esparcimiento sino como una estrategia pacífica y eficaz de preservar su esencia cultural.

Bibliografía

- Aguirre, Nataniel. 1911. *Obras*. París: Imprenta Bouret.
- Arzans de Orsúa y Vela, Bartolomé. 1943. *Historia de la Villa Imperial de Potosí*. Buenos Aires: Emecé.
- Ávila E., Edgar. 1973. *Resumen y antología de la literatura boliviana*. La Paz: Gisbert.
- Berrios, José David. 1881. *Calama o flor del desierto*. Potosí: Tipografía del Progreso,
- Bustamante, Ricardo José. 1863. *Más pudo el suelo que la sangre*. Sucre: Tipografía del Progreso.
- Cáceres, R., Adolfo. 1987. *Nueva historia de la literatura boliviana*. Editorial Los Amigos del Libro. La Paz.
- Finot, Enrique. 1981. *Historia de la literatura boliviana*. La Paz: Gisbert.
- Gisbert, Teresa. 1968. *Esquema de literatura virreinal*. La Paz: Facultad de Filosofía y Letras.
- Gutiérrez, José Rosendo. s.f. *Iturbide o Ambición y amor*. La Paz: Imprenta de la Libertad
- Jofré, Hermógenes. 1987. *Los mártires*. En *Hipótesis*, revista boliviana de literatura.
- Lara, Jesús. 1960. *La literatura de los quechuas*. Cochabamba: Editorial Canelas.
- Lenz, Benjamín. 1872. *El guante negro*. La Paz: Imprenta del siglo XX.
- Moreno, Gabriel René. 1975. *Estudios de literatura boliviana*. Biblioteca de Sesquicentenario de la República. La Paz.
- Mujía, Ricardo (hijo). 1882. *Colección de ensayos dramáticos*. Sucre: Tipografía Colón.
- Muñoz Cadima, Oscar. 1980. *Teatro boliviano contemporáneo*. La Paz : Editorial Honorable Alcaldía Municipal.
- Pabón, Luis Alberto. 1948. "Bosquejo para una historia del teatro paceño" En *La Paz en su IV Centenario 1548-1948 Tomo III*. Edición del Comité pro IV Centenario de la Fundación de La Paz. La Paz.
- Reyes Ortiz, Félix. 1860. *Odio y amor*: La Paz: Imprenta de Vapor.
1875. *Los Lanzas*. La Paz: Imprenta de la Unión Americana.
- Rosquellas, Luis Pablo (hijo). 1874. *Genaro*. Sucre: Imprenta de Pedro España.
- Salas, Angel. *Bolivia en el primer centenario de su independencia*. Edición dirigida por José Rosendo Villalobos. The University Society. Nueva York, 1925.
- Soria, Mario. 1980. *Teatro boliviano en el siglo XX*. La Paz: Biblioteca Popular Boliviana "Última Hora".