

**ESPECTÁCULOS CORTESANOS
EN LA AMÉRICA ESPAÑOLA DEL SIGLO XVII.
LAS FIESTAS COMO CASO PARA EL ANÁLISIS
DE LA RELACIÓN ENTRE
LA CORTE Y LA CORTE VIRREINAL¹**

SUSANA ANTÓN PRIASCO

Universidad de Buenos Aires

Resumen

La *Corte* madrileña de los Austrias, al igual que el resto de las monarquías europeas del siglo XVII, generó una variada gama de fiestas públicas y privadas, como por ejemplo teatro musical, mascaradas y procesiones callejeras en las que desfilaban carros alegóricos con danzantes y músicos. Estos espectáculos no eran un mero entretenimiento sino que estaban destinados a resaltar las virtudes del monarca y a hacer conscientes a los espectadores del lugar que les cabía ocupar en esa sociedad recurriendo para ello a un complejo discurso simbólico. Las *Cortes virreinales* de América trasladaron a sus territorios estas prácticas que valían, fundamentalmente, para hacer presente la figura del rey y mantener viva la lealtad a la corona. Analizamos dos ejemplos de fiesta, una mascarada celebrada en Pausa (Perú) y un intermedio dramático-musical en Sucre, que nos revelan la forma de pensamiento, las conductas y la organización de la *sociedad cortesana virreinal*.

Abstract

The Spanish Court of the Austrias, like other European Courts of the 17th Century, organized several kinds of public and private spectacles, such as musical theatre, masquerades, or street parades with allegorical characters, dance

¹Quiero agradecer muy especialmente a la Lic. Mariana Zapatero (Universidad Católica Argentina), por sobre todo maravillosa amiga, por motivarme y motivar este trabajo, al Dr. Egberto Bermúdez (Universidad Nacional de Colombia) por su enorme amabilidad al haberme hecho llegar copia de sus trabajos, inhallables en Buenos Aires y al Dr. Germán Labrador López de Ascona (UAM) porque sin su ayuda, y constante buen humor, no hubiera contado con bibliografía fundamental para este trabajo.

and music. They were not only an entertainment but also a way to emphasize the Monarchy's virtues and to make spectators conscious of their place in this society lead by the King. In Spanish American Colonies, the Viceroy and their courtiers used to imitate those practices. The object was the same: to make present the King's figure in a distant place, and so to maintain the loyalty to the Crown alive through an entertainment. I analyze two of those spectacles: a masquerade celebrated in Pausa (Perú) and a dramatic-musical intermezzo, celebrated in Sucre. They allow us to know how the Viceroyal Courts and their members followed the behavior of the Madrid courtiers, their social organization, and their way of thinking as a special kind of society.

Palabras clave

Hispanoamérica – Siglo XVII – Sociedad Cortesana – Corte – Cortes Virreinales – Arte y poder – Espectáculos – Mascarada – Teatro musical.

Keywords

17th Century – Spanish American Colonies – Courtier Society – Viceroyal Courts – Art and Power – Spectacle – Masquerades – Musical Theatre.

“...en aquella tierra, no hay más Rey que el Virrey y los condes y marqueses son sus criados (...) parezca esta similitud genero de exageración (...) es la pura verdad”².

Esta sentencia, perteneciente a un documento entregado por el presidente del Consejo de Indias al Marqués de Montesclaros en 1603 al ser nombrado Virrey de México, nos muestra con transparencia el concepto de gobierno y de sociedad vigente en España dentro de la Europa de las monarquías modernas. Surgen, así, las nociones de *Corte* y de *Sociedad Cortesana* que en cada corona europea tendrá un funcionamiento peculiar.

²*Advertencia de las cosa que ha de tener cuidado particular el Virrey de la Nueva España* (1603). BNM, ms. 3207, pp. 680- 688. Son unas instrucciones privadas dadas al Marqués de Montesclaros por el presidente del Consejo de Indias cuando aquel fue nombrado Virrey de Méjico.

La *Corte* en España, constituyó una forma de organización política, administrativa y social constituida por la *Casa Real*, los *Consejos*, los *Tribunales* y finalmente los *cortesanos*³.

Aceptado este concepto de Corte y siguiendo la teoría de Álvarez Ossorio, la monarquía española fue una “monarquía de las cortes” ya que la misma se constituyó tanto sobre la base de espacios cortesanos preexistentes, como Nápoles o Milán, como sobre la creación de nuevas cortes, tal el caso de América⁴. Todas estas pequeñas cortes o *Cortes Virreinales*, conformaron una compleja estructura política en la que se consideraba que los territorios alejados de la península conformaban la corona española en “igualdad” con la corte madrileña. De aquí la contundencia de la afirmación de la cita con que abrimos este trabajo sobre el Virrey como la personificación misma del Rey⁵.

En el mismo documento, vemos que se hace referencia a los cortesanos y al papel que debían jugar frente al Virrey: “(...) *los condes y marqueses son sus criados (...)*”. Estos cortesanos, miembros de las familias nobles reunidos alrededor del rey, conformaron un grupo social peculiar, la *Sociedad Cortesana*, círculo cuyos miembros tuvieron sus propias normas de comportamiento y que además, tal como afirma el historiador Martínez Millán “elaboraron una conducta específica para conseguir sus propios intereses”⁶. Como ha observado el sociólogo Norbert Elias, sólo dentro de ese grupo los hombres y mujeres que conformaban la corte encontraban su identidad personal, puesto que el pertenecer al núcleo cercano del monarca y, en consecuencia, el distanciarse del común de los mortales, les permitía tanto reconocerse a sí mismos como adquirir

³ JOSÉ MARTÍNEZ MILLÁN, “La corte de la monarquía hispánica”, en *Studia Historica - Historia Moderna*, vol. 28, 2006, pp. 17-61. Este artículo presenta un detallado raconto sobre los estudios dedicados a la corte desde la Escuela de los Annales hasta la actualidad.

⁴ ANTONIO ÁLVAREZ OSSORIO, “La Corte: un espacio abierto para la Historia Social”, en Santiago Castillo (coord.), *La Historia Social en España. Actualidad y perspectivas*, Madrid, Siglo XXI, 1990, pp. 247-260.

⁵ El tema de la igualdad de condiciones entre corte y Virreinos americanos hay largas discusiones entre los historiadores. Remitimos por ello a la lectura de Pilar Latasa, “La corte virreinal peruana: perspectivas de análisis (siglos XVI y XVII)”, en FELICIANO BARRIOS (ed.) *El Gobierno de un mundo. Virreinos y audiencias en la América hispana*, Castilla la Mancha: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla la Mancha, 2004, p. 344.

⁶ JOSÉ MARTÍNEZ MILLÁN, “La corte de la monarquía...”

prestigio con respecto al resto del pueblo. Semejante privilegio tenía también sus cargas, ya que la pertenencia a esa sociedad les exigía también depender constantemente del rey y de las reglas que éste imponía al ámbito que los rodeaba⁷.

Ahora bien, creemos que estas nociones de Corte, Cortesanos, Corte Virreinal, sus miembros y sus mecanismos internos de funcionamiento, pueden ser analizadas desde una nueva perspectiva a través de una manifestación social que formó parte central de la vida del siglo XVII y que pocas veces ha sido tenida en cuenta como objeto de estudio: *la fiesta*. El poder real generó en la Europa del siglo XVII una variada gama de fiestas tanto públicas como privadas, que en apariencia podrían considerarse un mero entretenimiento destinado a deslumbrar los sentidos de los espectadores y así fue cómo las entendió, por ejemplo, Marcelino Menéndez Pelayo⁸. José Antonio Maravall, más tarde, en sus estudios sobre el barroco tomó una postura completamente opuesta ya que según su idea la fiesta no consistía en un divertimento sin más, sino que fundamentalmente era un eficaz medio de propaganda y exhibición de la monarquía, colaborando a “mover voluntades”, tanto de los propios cortesanos como del pueblo.

Queda claro por tanto que la vida y las actividades de la Corte y de sus miembros deben ser analizadas en función del marco político-social en el que tenían lugar y atendiendo al significado que para el momento tenían conceptos como *Corte-Sociedad Cortesana* e incluso *Corte Virreinal-Sociedad Virreinal*.

Por otro lado, esta forma de entender el funcionamiento de la monarquía española, nos obliga a estudiar las manifestaciones artísticas de “las colonias” en estrecha relación con la corte madrileña y no en forma aislada, ya que las tierras fuera de la península formaban una “continuación” de la corte madrileña, por lo menos en teoría. Si la Corte era el lugar de residencia del Rey o la majestad, el lugar donde viva el representante del rey, es decir el virrey, será considerada la corte. Una ciudad

⁷ Véase NORBERT ELIAS, *La sociedad cortesana*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 135.

⁸ MARCELINO MENÉNDEZ PELAYO, *Calderón y su teatro*, Madrid, 1884.

es Corte no por los organismos administrativos que estén establecidos allí sino porque es el lugar de residencia de la majestad⁹.

Así fue que, manteniendo el modelo de vida vigente en la corte madrileña, la *sociedad virreinal*, conformada en su mayoría miembros secundarios de familias nobles españolas, reprodujeron en América colonial el modo de vida cortesano de la península; se constituyeron en *alter ego del rey y su corte* al organizarse como una sociedad privilegiada alrededor de virrey. Esto incluía por supuesto las fiestas: los ceremoniales y diversiones organizados por los integrantes de estas cortes virreinales fueron una herramienta útil para hacer presente la figura del rey en las lejanas tierras americanas, colaborando en mantener viva la lealtad a la corona, no sólo de los pobladores comunes, sino también de los integrantes de esta *élite*¹⁰.

En el presente trabajo hemos pretendido analizar los comportamientos y las actitudes de los integrantes de estas “nuevas cortes” o “nuevas sociedades nobles” a través de una actividad tan cotidiana y propia del Barroco como lo fueron las fiestas pero que han sido documentos olvidados o no atendidos lo suficientemente por la historia pero que constituyen ejemplos muy ricos de formas de comportamiento, pensamiento o concepción del mundo.

Hemos elegido dos modelos de diversión vigentes en el siglo XVII, diferentes entre sí y a la vez separados en el tiempo: el primero de ellos una máscara-torneo que tuvo lugar a comienzos del siglo en un pequeño pueblo del Virreinato del Perú, el segundo es una representación teatral cortesana de finales del siglo o comienzos del XVIII que “pudo” haberse puesto en escena en Sucre.

Un torneo cortesano en Perú

A mediados del año 1607 se recibió en el Virreinato del Perú la noticia del nombramiento de un nuevo virrey, Don Juan Manuel de Mendoza

⁹ EDUARDO TORRES ARANCIVIA, *Corte de virreyes: el entorno del poder en el Perú en el siglo XVII*, Fondo Editorial PUCP, 2006, p. 71.

¹⁰ Ver LATASA, “La corte virreinal peruana...”.

y Luna, tercer marqués de Montesclaros, natural de Guadalajara, quién gobernó desde el 21 de diciembre de 1607 hasta el 18 de diciembre de 1615. Para celebrar esta noticia el corregidor de Parinacochas, organizó una fiesta en el pueblo de *Pausa* (población perteneciente en la actualidad al departamento de Ayacucho en Perú). Por aquel entonces, Pausa era un pueblo del corregimiento de Parinacochas, que tenía una población conformada por una mayoría indígena y sólo unas docenas de españoles entre vecinos y clérigos.

A la fiesta fueron invitados algunas damas y caballeros españoles (o descendientes de españoles nacidos en América) que habitaban en la zona y ocupaban algún tipo de cargo administrativo en el gobierno del Virreinato. La organización de este espectáculo fue tan cuidada que se llegó a encargar a un cronista la redacción de la descripción de la fiesta o *relación*, tal como era costumbre en España (lo que no resulta un detalle menor, como veremos más adelante) y gracias a la cual podemos conocer con bastante detalle cómo se desarrolló esta celebración. El texto, manuscrito, que ha llegado hasta nuestros días, lleva por título *Relación de las fiestas que se celebraron en la corte de Pausa por la nueva de proveimiento de Virrey en la persona del Marqués de Montes Claros, cuyo grande aficionado es el corregidor de este partido, que las hizo y fue el mantenedor de una sortija celebrada con tanta magestad y pompa que ha dado motivo a no dejar en silencio sus particularidades*¹¹.

El cronista denominó a este festejo indistintamente *sortija*¹² y *encamisada*¹³, aunque, en realidad, luego de la lectura de la crónica

¹¹ *Relación de las fiestas que se celebraron en la corte de Pausa...*, CSIC, Biblioteca Central, Archivo Francisco Rodríguez Marín, E IV, Documentos varios, caja 85, nº 4. Existe facsímil en FRANCISCO RODRÍGUEZ MARÍN, *Don Quijote en América en 1606...* y versión electrónica en la web del Instituto Cervantes http://cvc.cervantes.es/obref/quijote_america/peru/relacion_pausa.htm

¹² “[...] un juego de gente militar, que corriendo a caballo apuntan con la lanza a una sortija que está puesta a cierta distancia de la carrera”, en SEBASTIÁN DE COVARRUBIAS HOROZCO, *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611), Edición integral de Ignacio Arellano y Rafael Zafra. Madrid: Universidad de Navarra-Editorial Iberoamericana, 2006, p. 1450.

¹³ “[...] fiesta que se hace de noche con hachas por la ciudad en señal de regocijo”, en la voz *camisa* Covarrubias amplía la explicación de juego agregando que se hace a caballo. COVARRUBIAS HOROZCO, *op. cit.*, pp. 771 y 419.

podemos identificar al entretenimiento con lo que se denomina *torneo dramatizado*¹⁴.

Los torneos medievales pervivieron hasta mediados del siglo XVII como un entretenimiento propio de la aristocracia, pero ya no como un juego de armas sino convertidos en un espectáculo en el que se hacía una puesta en escena de una justa a caballo y en la que los jinetes aparecían personificados como caballeros andantes. A esto se le sumaba la representación de pequeñas escenas inspiradas en las novelas de caballería o en ciclos de la mitología clásica al inicio de cada una de las “batallas”, con un gran vestuario, algunos elementos escenográficos y carros alegóricos, todo acompañado por música¹⁵.

Estos torneos dramatizados se representaban al aire libre, ya fuera en los patios del palacio o en las plazas públicas, transformándose así, durante el tiempo que duraba la fiesta, un espacio cotidiano y real en un escenario en el que convivían las historias de caballería con la mitología.

Sólo la nobleza podía participar de estas fiestas; los mismos cortesanos eran los intérpretes, organizadores y espectadores de estos espectáculos. Por esta razón y para diferenciar a los nobles del resto de los posibles espectadores, se armaban tarimas donde se ubicaban separados damas y caballeros para asistir al pasatiempo.

Así, siguiendo la forma tradicional que tenían las fiestas cortesanas en Europa, la celebración peruana de la que nos estamos ocupando, tuvo lugar en la plaza del pueblo y estos invitados “especiales”, de los que hablaremos más adelante, fueron ubicados en tres tarimas o gradas especialmente montadas para la ocasión, “*en el de la mano derecha estaban las damas y en los dos de la izquierda, en el uno los jueces (...) y en el otro, algunos frailes y clérigos que vinieron a ver la fiesta*”¹⁶.

¹⁴ROY STRONG, *Arte...*, pp. 62-68 y TERESA FERRER VALLS, *La práctica escénica cortesana: de la época cortesana del Emperador a la de Felipe III*, Londres, Tamesis Books, 1991, p. 20.

¹⁵Este tipo de espectáculos y su simbología son ampliamente analizados en los textos citados en la nota anterior.

¹⁶Véase *Relación de la fiesta...*, folio 1v y pág. 7 de la edición de Rodríguez Marín. De aquí en adelante cada vez que se cite este texto lo haremos primero indicando el folio de la versión manuscrita y luego la edición de Rodríguez Marín de 1921.

Los caballeros que participaron en este torneo tomaron algunos de sus nombres de personajes de las novelas caballería, como por ejemplo el *Caballero de la Ardiente Espada* del Amadis de Grecia¹⁷, mientras otros parecerían ser invenciones para la ocasión como por ejemplo el *Caballero Antártico*¹⁸, el *Dudado Furibundo* o el *Fuerte Bradaleón*. Merece la pena destacar que varios nombres de estos caballeros fueron tomados directamente del Quijote como el *Caballero de la Selva* y, por supuesto, el *Caballero de la Triste Figura*.

En las invenciones o escenas dramatizadas que se representaban antes de cada combate a caballo se mezclaban los temas de caballería con la mitología clásica. Así por ejemplo, en la primera invención de la fiesta aparecieron juntos el *Caballero Bradaleón* y el dios *Baco* caracterizado con sus atributos típicos como la corona de hojas de parra. En mitad de la fiesta hizo su entrada el *Caballero de la Selva* acompañado por un carro convertido en un bosque en el que iba sentada la diosa *Diana* acompañada por unas ochenta mujeres vestidas como cazadoras. Las imágenes alegóricas también tuvieron su lugar; por ejemplo la entrada de la *Ira*, la *Blasfemia*, la *Codicia* y el *Engaño* jugando a los naipes en un carro. Tampoco podían faltar, tal como era costumbre en la corte madrileña, la inclusión de gentes consideradas de “nacionalidades exóticas”, como la entrada en traje de rey moro del caballero *Dudado Furioso*. La quinta invención de este torneo estuvo directamente inspirada en el capítulo XXVII de la primera parte del Quijote.

Debemos tener en cuenta que este tipo de festejos exigían una preparación previa, ya que nada de lo que se representaba estaba dejado a la improvisación. Esto implicaba que algún personaje de la propia corte, ya fuera un noble o algún poeta contratado, ideara cada uno de los cuadros,

¹⁷ Este nombre también es recordado por Don Quijote en la novela (I, XVIII y I, XIX).

¹⁸ Es probable que este caballero haya creado su nombre inspirándose en la *Academia Antártica*, primera academia literaria del Perú conformada a finales del siglo XVI siguiendo el modelo de las academias italianas. Sería probable también, que este caballero anónimo haya sido miembro de esta academia. Sobre esta academia literaria puede verse el trabajo de PILAR LATASA, “Transformaciones de una élite: el nuevo modelo de ‘Nobleza de las Letras’ en el Perú”. En: *Élites urbanas en Hispanoamérica*. LUIS NAVARRO GARCÍA (coord.). Sevilla: Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2005, pp. 413-434

sus temas, personajes, vestuario, así como la redacción de los textos poéticos que se recitaban explicando cada escena.

Esto nos habla no sólo de la erudición de quien concibió la fiesta, sino también de quienes participaron en ella. La elección de tales temas y personajes nos revela un grupo de personas familiarizadas con un mundo culto. Las continuas referencias a la literatura, a ciclos de la mitología clásica o a hechos históricos requerían de ciertos conocimientos por parte de los intérpretes y espectadores para su participación plena en la fiesta transformándose así todos los asistentes en “cómplices” que comparten los guiños de las escenas representadas que movían a la risa o al asombro.

Tomemos nuevamente como ejemplo la entrada del caballero vestido a lo morisco quien entró a la plaza “*con siete moras a caballo muy bien aderezadas, todas de máscara, que representaban otras tantas mujeres suyas, porque en el Alcoran de Mahoma se permite tener las que pudiere sustentar cada uno*”¹⁹. El texto que acompañaba al caballero decía:

“Aunque con traje de moro
No soy Muley ni Hamete
Pero no me bastan siete”²⁰.

Podemos ver la graciosa referencia a la poligamia que hace el caballero quien querría tener más mujeres, a pesar de que eso sólo podían permitírsele personaje con más poder social como Muley²¹ y Hamete²², hijos del rey de Túnez.

¹⁹ *Relación de las fiestas...*, fol.5r, Rodríguez Marín, p.15

²⁰ *Relación de las fiestas...*, *ibidem*.

²¹ Se refiere a Muley Hamida, hijo del rey de Túnez Muley Hasán, a quien destronó en 1542 para luego ser depuesto en 1569, y hermano de Muley Hamet. Cervantes lo habría conocido en Túnez, en 1573, cuando Hamida creía posible recuperar su reino de nuevo en vez de ser dado a su hermano Hamet

²² Está haciendo referencia a Muley Hamet, hijo del rey de Túnez Muley Hasán y hermano de Muley Hamida. Fue hecho gobernador de Túnez por Don Juan de Austria, en 1573, cayendo luego en manos de los turcos.

Otro elemento destacable, si continuamos analizando la crónica podremos encontrarnos con ciertos comportamientos de los cortesanos que desafiaban lo moralmente correcto, como algunas escenas de travestismo. Sólo como ejemplo citaremos la lanza protagonizada por el *Caballero Venturoso*: éste entró a la plaza acompañado por una “*dama vestida muy galanamente*”, aunque en realidad la dama era “*un barbado*”²³. Una vez que este caballero cantó su copla, lo hizo la dama, pero el cronista se excusa, una vez más, de transcribir el texto “*por meterse en el campo de Venus*”, es decir, por hacer referencia temas amorosos aunque, teniendo en cuenta que quien cantaba era un personaje travestido, es probable que estas coplas estuvieran más cercanas a lo erótico ya que el cambio de identidad le permitía esa licencia²⁴.

La incorporación de personajes travestidos en la fiesta fue una actitud que no debe sorprendernos ya que fue una práctica habitual en los entretenimientos cortesanos de la Europa de fines del siglo XVI y comienzos del XVII. Fueron famosos, por ejemplo, los ballet burlescos en la corte francesa de Luis XIII en los que se parodiaban temas amorosos protagonizados por personajes travestidos componiendo una caricatura grotesca que movía a la risa²⁵. También encontramos ejemplos similares en la corte española a esta fiesta americana. Un documento de 1623 nos ofrece un testimonio sumamente rico sobre un festejo cortesano de carnaval celebrado en el Salón Grande del Alcázar. Entre danzas, música y espectáculos teatrales de tono cómico, un grupo de cortesanos con cargos en el Palacio, realizó la representación burlesca de una boda de aldeanos, interpretando, incluso, los papeles femeninos:

“Acabada la comedia se hizo una boda. Representaban con mucha mesura el novio el marques de Alcañices, era la señora novia un ayuda de guardarropa del infante. La madrina don Miguel de Cardona, ma-

²³ *Relación de las fiestas...*, fol. 5r, Rodríguez Marín, p. 15.

²⁴ *Relación de las fiestas...*, *ibidem*

²⁵ Véase MARK FRANKO, *Dance as Text: Ideologies of the Baroque Dance*, New York, Cambridge University Press, 1993, cap. IV.

yordomo de su alteza [...] iban por dueñas desta boda otros ayudas de camara del infante [...]”²⁶.

Por tanto, y volviendo a nuestra fiesta peruana, no podemos pensar en que se eligieron hombres para hacer los papeles femeninos por la falta de mujeres en el lugar, ya que el cronista describe otras escenas donde sí participaron mujeres como las que acompañaban al rey moro o la niña que interpretaba a la diosa *Diana* con el *Caballero de la Selva*. Si con tanto detalle se cuidó la organización del festejo contratando incluso músicos de otros pueblos, no podemos pensar que en caso de haber necesitado mujeres no pudieran recurrir a las vecinas de la villa²⁷. Parece claro por tanto que estos españoles siguieron un modelo de diversión similar al que se organizaban en las cortes europeas, en las que a sus participantes, por su condición de cortesanos, les estaba permitido “romper” con ciertas normas de conducta como forma de entretenimiento.

La música en la fiesta: otro símbolo de pertenencia a la Corte

A pesar de no haberse conservado la música interpretada en la máscara (y no ser tampoco objetivo de este trabajo dedicarnos a estudiar este aspecto), a partir de la lectura del relato podemos reconstruir con bastante precisión aspectos relacionados con grupos instrumentales que participaron en la fiesta. Siguiendo la tradición de las fiestas cortesanas europeas en espacios abiertos *ministriles* y *atabales*, además de trompetas y algunas flautas, fueron acompañando a los carros y a los

²⁶ *Brebe relación de la fiesta que se hizo a SS. MM. y AA. martes de Carnestolendas en la noche en el Alcazar de Madrid en este año de 1623*. BNM., ms.. 2.354. Transcrito en JOSÉ SIMÓN DÍAZ, *Relaciones breves de actos públicos celebrados en Madrid de 1541 a 1650*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1982, pp. 189-91

²⁷ El cronista termina su descripción diciendo “...sólo faltó auditorio pleno, pero a la cantidad suplió la calidad de las pocas damas que hubo”. *Relación de las fiestas...*, fol. 6r, Rodríguez Marín, p. 17 Esto no debe interpretarse como la falta de mujeres en el pueblo, sino la falta de *damas de origen noble* ya que a estás son las únicas a las que el relator atiende a la largo de toda la crónica.

personajes que entraban en escena²⁸. De acuerdo con el cronista, habían sido convocados los músicos de todos los pueblos cercanos:

“... presentóse [la primera invención] llevando delante atabales y chirimías y todas las demás invenciones que después salieron también las sacaron porque vinieron casi todas las [chirimías] del corregimiento para esta fiesta”²⁹.

Desde mediados del siglo XV las más elevadas casas nobiliarias españolas tenían contratadas grupos de ministriles, los que unidos a los conjuntos de atabales y trompetas no sólo cubrían las necesidades ceremoniales y recreativas sino que también constituían un símbolo del poder social del señor para quién trabajaban. Teniendo en cuenta las palabras del cronista ya citadas, no resulta extraño pensar que, emulando a la nobleza de la península, el organizador de la fiesta hubiera contratado de las capillas de los pueblos de la zona a la mayor cantidad de músicos posibles, no sólo con el fin de animar la celebración sino también como forma de mostrar su poder tanto frente a los otros españoles invitados como al resto de los habitantes del pueblo³⁰.

²⁸ *Atabal* era el nombre que recibía en España un tipo de timbal que se utilizaba en grupos para acompañar a los ejércitos, colocándose uno a cada lado de la silla del caballo. A pesar de su origen guerrero también se los incluía en los espectáculos al aire libre ya fueran procesiones solemnes o fiestas, como el caso que nos ocupa. Por su parte, *ministriles* se denominaba a los músicos profesionales que interpretaban instrumentos de viento como chirimías, sacabuches, flautas, bajones y cornetas.

²⁹ *Relación de las fiestas...*, fol. IV, Rodríguez Marín, p. 8. Resulta importante destacar que en América Colonial se utilizó en general el término *chirimía* para denominar tanto al intérprete de este instrumento como a los de los demás instrumentos de viento que formaban parte del conjunto de *ministriles*. Por lo tanto debe entenderse que la crónica no está haciendo referencia a que únicamente hubieran participado *chirimías* en la fiesta. Véase EGBERTO BERMÚDEZ, “The *Ministriles* Tradition in Latin America. The Cases of Santa Fe (Colombia) and La Plata (Bolivia) Seventeenth Century”, en *Historical Brass Society Journal*, 11, (1999), pp. 149-162.

³⁰ Las capillas musicales de las diferentes iglesias de los pueblos de la América colonial, poseían grupos de ministriles, además de cantores y organistas aunque era frecuente que éstos faltaran en las iglesias de pueblos con menos poder económico, por lo que los ministriles cubrían sus lugares en la interpretación de la polifonía vocal. JUAN RUIZ JIMÉNEZ, “Ministril”, en *Diccionario de la Música española e hispanoamericana*, EMILIO CASARES RODICIO (coord.), Madrid, SGAE, 2000, vol. 7, pp. 593-597.

Los organizadores, los intérpretes y los espectadores

Los “cortesanos”

Llegados a este punto, nos detendremos a mirar con un poco más de detalle quiénes fueron estos españoles que actuando como cortesanos, organizaron o fueron especialmente invitados a la fiesta gracias a que, sugerentemente, el autor de la *Relación*, puso especial cuidado en dejar constancia de sus nombres³¹.

El primer invitado del que habla la crónica es de uno de los jueces de la fiesta, el sacerdote Fray Antonio Martínez, español, de la orden de San Agustín, de quien encontramos información en diferentes expedientes de la Casa de Contratación. Existe un documento en el que se le concede autorización para viajar al Perú y otro en el que el Obispo de Panamá lo pide como compañero para su diócesis y argumenta frente a las autoridades que “*el dicho padre [es] persona de letras y pulpito...*”³².

Otro de los jueces y principal invitado fue don Juan de Larrea Zurbano quién concurrió acompañado por las mujeres de su familia. De familia noble, era natural de Castro Urdiales, y ocupaba el cargo de Relator de la Audiencia de Charcas. Estaba casado con María de Peralta, hija del capitán Diego de Peralta uno de los primeros pobladores del Perú. También estuvo en la fiesta una de las hijas del matrimonio, Clara de Larrea y Peralta. Fue mujer de un capitán y al quedar viuda en 1635 un documento destaca sobre ella que “... *es hija y nieta de conquistadores y pobladores antiguos de estas provincias del Perú, personas nobles y honradas y de calidad...*”³³.

³¹ Francisco Rodríguez Marín aporta información tomada del Archivo de Indias sobre alguno de estos personajes, pero en muchos casos realiza afirmaciones que nos parecen caprichosas ya que no las justifica. Véase FRANCISCO RODRÍGUEZ MARÍN, *El Quijote y Don Quijote en América*, Madrid, Suc. de Hernando, 1911, pp. 79-83

³² Según Rodríguez Marín, fue este sacerdote quién escribió la *Relación de la fiesta*, pero una vez más no tenemos ningún dato que permita asegurarlo. RODRÍGUEZ MARÍN, *Don Quijote...*, p. 21.

³³ Archivo General de Indias, Quito, 51, N.11/1/12 (de aquí en adelante usaremos la abreviatura AGI).

Cristóbal de Mata, vecino de Potosí, fue otro de los jueces de la fiesta. Era natural de Valladolid y *gran corredor de lanzas* según el cronista³⁴.

Sobre el Licenciado don Pedro de Salamanca, español, se tienen noticias en el año 1586 en Panamá, lugar del que ya era vecino y donde actuaba como Escribano de Indias³⁵. En 1606 se le otorga la licencia para viajar al Perú con su mujer María de Mercado³⁶, también española, y así es como en 1607 lo encontramos participando de esta fiesta en este pueblo minero del Perú³⁷.

Como puede comprobarse no encontramos, con excepción de la familia Larrea, ningún personaje de origen noble que lo llevara a adoptar el comportamiento típico de un cortesano organizando un festejo propio de la aristocracia. Sin embargo existían factores políticos y sociales que nos permiten explicar este comportamiento

Los españoles residentes en América adoptaron una mentalidad señorial impulsados por el lugar privilegiado que ocupaban en las nuevas tierras ya que gozaban, por ejemplo, de la exención del pago de impuestos al igual de lo que ocurría en España con la nobleza. Asimismo es importante destacar la particular conciencia que tenían de este privilegio los llamados *beneméritos* o descendientes de los antiguos conquistadores y primeros pobladores de América, quienes que eran considerados *favorecidos del Virrey*³⁸.

³⁴ AGI, Contratación, 5266, N.2, R.11, fol. 1-4v. En los expedientes de pasajeros hacia América en el Archivo de Indias, encontramos a un viajero llamado Sebastián de Mata, natural de Valladolid, soltero, hijo de Cristóbal de Mata al que se le otorga permiso para viajar hacia Perú ya que “va a estar en compañía de su padre que le ha mandado llamar...”.

³⁵ AGI Panamá, N.8, f.100r-112v. (28/04/1586).

³⁶ AGI, Contrataciones, 5296, N.1, R.28 (03/04/1606).

³⁷ Francisco Rodríguez Marín afirma que era este Licenciado quien ocupaba el cargo de corregidor y por lo tanto, el organizador de la fiesta, pero en realidad no aporta ningún información que lo avale ya que la crónica tampoco deja constancia del nombre de corregidor. Con toda seguridad debía ocupar, o intentaba ocupar, algún cargo administrativo de importancia ya que parece poco probable que haya dejado un cargo en una ciudad para no tener uno de igual jerarquía en otra. RODRÍGUEZ MARÍN, *Don Quijote...*, p. 21 y RODRÍGUEZ MARÍN, *El Quijote y Don Quijote...*, p. 79.

³⁸ “ (...) los hijos, nietos y descendientes de los conquistadores, descubridores y primeros pobladores (...) son favorecidos del Virrey, cada uno en su tanto y conforme su calidad.” *Ad-*

Esta *élite criolla* creó su propio sentido de nobleza, constituyéndose a sí mismos en cortesanos recurriendo a diferentes estrategias como la compra de tierras, una política matrimonial endogámica y, hacia finales del siglo XVI, la compra de cargos administrativos lo que favorecía su adscripción de forma permanente a los cabildos locales y por tanto al poder³⁹. Este proceso de suma de influencias políticas y económicas se completó con la adopción de las maneras de comportamiento propias de los cortesanos establecido en la Europa desde el siglo XVI: incorporando las letras y las artes como una forma de dignidad y enaltecimiento⁴⁰.

Los Virreyes que llegaban a América, así como los cortesanos que los acompañaban, implantaron lo que la historiadora Pilar Latasa denomina, *nobleza de las letras* convirtiendo así a sus cortes en un espacio de influencia cultural y mecenazgo⁴¹. De la misma manera, estos españoles que ocupaban cargos administrativos pero que no provenían de familias ilustres, adoptaron comportamientos propios de la nobleza como el cultivo y fomento de las artes como una forma más de construirse un linaje.

Por tanto, teniendo en cuenta las peculiaridades de esta nueva sociedad, es que la fiesta que estamos analizando cobra un nuevo sentido. Así se explica la forma de diversión elegida, su temática, quiénes fueron los invitados y en qué lugar eran ubicados cada uno, no sólo física sino también simbólicamente dejando en claro quién era *participante* y quién mero *espectador*⁴². Sólo dentro de este círculo de privilegio o *sociedad*

vertencia de las cosas ..., pp. 680- 688. Recuérdese el trato dado a Clara de Larrea en cuanto descendiente de conquistadores.

³⁹ PILAR LATASA, “Transformaciones de una élite: el nuevo modelo de ‘Nobleza de las Letras’ en el Perú”, en *Élites urbanas en Hispanoamérica*, LUIS NAVARRO GARCIA (COORD.), Sevilla, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2005, p. 416.

⁴⁰ El concepto de nobleza basado en la posesión de tierras o en el poder de las armas se amplía con la incorporación de las *letras* y las *artes* como una forma de virtud y de engrandecimiento del linaje lo que llevó a los cortesanos a convertirse en protectores e impulsores de las artes. LATASA, *Transformaciones de una élite...*, pp. 415-416.

⁴¹ LATASA, “Transformaciones de una élite...”, pp. 413-414.

⁴² Según José Antonio Maravall, la fiesta pública barroca es para el pueblo una *fiesta por contemplación* que se distingue de la *fiesta por participación* en la que todos intervienen activamente acudiendo a las romerías, bailando o jugando ya que “el público que se aglomera para ver unos fuegos artificiales, una corrida de toros, un desfile [...] no tiene un papel activo, mira, se asombra o se espanta, [...] acude en actitud de estricta pasividad”. JOSÉ ANTONIO MARAVALL,

cortesana, tal la definición que Norbert Elias da a este grupo social, estos españoles que conformaban la *élite criolla* encontraban su identidad personal, puesto que el pertenecer a un núcleo cercano al poder y, en consecuencia, distanciarse del común de los mortales, les permitía tanto reconocerse a sí mismos como adquirir prestigio con respecto al resto del pueblo⁴³.

Los indios

Contrariamente a lo que intentaron ver a través de la crónica autores como Francisco Rodríguez Marín⁴⁴ o Irving Leonard⁴⁵, la de Pausa no fue una fiesta de participación popular y los indios que intervinieron como intérpretes no lo hicieron en la misma condición que los españoles y criollos. Un examen atento de la fuente nos muestra que las apariciones de los indios están siempre ligadas a escenas grupales donde cumplen el mero papel de *séquito* siempre detrás de un español.

La primera vez que aparecen en escena lo hacen como acompañantes del dios Baco “*haciendo una gran algazara y ruido [...] con tambores*” entre los que iban cuatro de sus caciques a caballo haciendo las veces de padrinos del dios⁴⁶.

La segunda entrada de los indios en la máscara resulta digna de consideración, ya que aparecen como un ejército con su jefe, pero éste no es uno de los tantos caciques que participaban de la fiesta sino un español, el *Caballero Antártico*. Imitando una entrada triunfal, este Caballero, entró a la plaza, actuando como inca mientras era acompañado por una escolta de más de cien indios, que a su vez estaban encabezados por su propio cacique⁴⁷. No puede dejar de resultarnos algo más que curioso el

“Teatro, fiesta e ideología en el Barroco”, en J. DIEZ BORQUE y J. ALSINA FRANCH (eds.), *Teatro y fiesta en el barroco: España e Iberoamérica*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1986, p. 91.

⁴³ NORBERT ELIAS, *La sociedad cortesana...*, p. 135.

⁴⁴ RODRIGUEZ MARÍN, *El Quijote y Don Quijote...*

⁴⁵ IRVING LEONARD, *Los libros del conquistador*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.

⁴⁶ *Relación de las fiestas...*, fol. 1v, Rodríguez Marín, p. 8.

⁴⁷ *Relación de las fiestas...*, fol. 3r, Rodríguez Marín, p. 11.

texto que recitó este cacique, ya que reconocía al español que llevaban a la cabeza como su propio rey

“(...) por regocijar la fiesta
de la nueva del virrey
venimos con nuestro rey (...)”⁴⁸.

Todo este ejército iba seguido por un grupo de mujeres, también indias, tocando tambores y haciendo *taquíes*⁴⁹, es decir cantando, “*sin llevar ministriles y atabales, sí sólo los tamborinos que eran tantos y hacían tanto ruido que hundían la plaza*”⁵⁰.

Resulta interesante destacar que a diferencia de los españoles, los indios no interpretan ni son acompañados por grupos instrumentales “europeos”, sino que, de acuerdo con los criterios del cronista, sólo hacen *ruido* con sus propios cantos –*taquíes*– e instrumentos –*tambores*–. Esta distinción entre el “ruido” que producen los indios y la “música” que ejecutan los españoles es constante en la crónica de la fiesta, distinción que no creemos inocente sino, que, por el contrario, revela una concepción del mundo colonial⁵¹.

En ningún momento de la fiesta cumplieron papeles protagónicos, sino que fueron incorporados como una gran multitud que aportaba magnificencia al espectáculo a través del ruido y los colores, siguiendo la costumbre ya establecida en las fiestas públicas de la corte madrileña.

⁴⁸ *Relación de las fiestas...*, fol. 3v, Rodríguez Marín, p. 12.

⁴⁹ El término quechua *taquí* denominaba en época pre-colombina a un tipo de baile cantado en honor a las divinidades. Fueron prohibidos en 1566 por la legislación civil pero a pesar de esto los evangelizadores recuperaron el término para designar en forma general el canto interpretado por los indios. Véase JUAN CARLOS ESTENSORO “Taquí”, en *Diccionario de la música española e hispanoamericana...*, vol. 10, p. 121.

⁵⁰ *Relación de las fiestas...*, fol. 3v, Rodríguez Marín, p. 12.

⁵¹ La enseñanza e interpretación de música religiosa del barroco europeo, la conformación de capillas musicales siguiendo el modelo de la península, así como la existencia de complejos talleres de lutería entre las poblaciones indígenas de América, es un tema que está ampliamente documentado y estudiado por la musicología actual, por lo que no podemos pensar que el cronista afirmara que los indios hicieran ruido en la fiesta por desconocer la práctica musical europea.

La inclusión personajes vestidos al modo de los habitantes de naciones consideradas “exóticas” como moros, gitanos o turcos fue una práctica arraigada en fiestas públicas organizadas por la corte madrileña como las del Corpus⁵². Lo que interesaba a los organizadores era dar un espectáculo sorprendente en el que importaba más el vestuario colorista y exótico que su correspondencia con la realidad, es decir, no se trataba de transmitir al público elementos de estas culturas, sino de impresionarlos a través del color, el ruido y el movimiento. La incorporación de estas danzas a las celebraciones cortesanas encuentran su origen en las fiestas organizadas durante la época del emperador Carlos V, en las que imitando los modelos de la antigüedad romana se festejaba al emperador haciendo desfilar a los pueblos por él sometidos, por lo que su carga simbólica es muy fuerte⁵³.

Como ya hemos señalado, las fiestas públicas organizadas por las casas reales o por sus cortesanos no eran un simple e inocente pasatiempo. Se sacaban del ámbito privado del palacio para hacer participar al pueblo como espectador, ya que no sólo tenían como función la celebración de un acontecimiento determinado, sino que pretendían hacer visibles fuera de la Corte los atributos de la realeza a la vez que cumplían un papel de exhibición de la nobleza frente al pueblo. Dentro de este marco se inscriben los torneos dramatizados que fueron en toda Europa un “entretenimiento” típicamente cortesano en los que no cabía la posibilidad de participación de nadie que no perteneciera al propio grupo.

En apariencia, la fiesta que estamos analizando parece ser un espectáculo en el que participa todo el pueblo, de allí la intervención de

⁵² Entre ellas se incluían también danzas de indios de la América española quienes debían ir vestidos, por ejemplo “*con casacas y calçones de damascos y brocadetes y gorgoranes de colores con guarnizion de plata y oro [...] con plumas de colores, con arcos y aljabas de flechas [...]*”. Archivo del Ayuntamiento de Madrid, Legajo 2-196-13.

⁵³ La incorporación de estas danzas a las celebraciones cortesanas encuentran su origen en las fiestas organizadas durante la época del emperador Carlos V, en las que imitando los modelos de la antigüedad romana se festejaba al emperador haciendo desfilar a los pueblos por él sometidos, por lo que su carga simbólica es muy fuerte. Siguiendo el modelo de la corte madrileña, las danzas de indios también fueron incorporadas en las fiestas de la América colonial. Este tema es analizado en detalle en ANDREA SOMMER MATHIS, *El teatro descubre América. Fiestas y teatro en la casa de Austria*, Madrid, Mapfre, 1992.

los indios, pero en realidad éstos acuden en el mero papel de “cortejo” bajo las ordenes de un español, inmersos en una temática –la mitología griega, la historia del pueblo árabe, la literatura española contemporánea– que les era totalmente ajena, decisión por parte de los organizadores que no creemos inocente. El papel en que fueron ubicados los indios estuvo en función de demostrar quién era el que tenía el poder en esa comunidad particular donde españoles y criollos eran una minoría que debía gobernar a una gran comunidad indígena dedicada a la explotación de las minas.

El teatro cortesano en América virreinal: un ejemplo en la ciudad de Sucre

Luego de haber analizado una máscara de reminiscencias renacentistas, nos detendremos sobre un tipo de divertimento correspondiente a finales del siglo XVII como forma de mostrar, no sólo, la continuidad sino el fortalecimiento de este modelo de relación establecido por los Austrias entre la Corte, sus Cortes Virreinales y los Cortesanos.

Entrado el siglo XVII el modelo de entretenimiento cortesano por excelencia fue el teatro musical en todas sus variantes: ópera, teatro con secciones cantadas, zarzuela, comedia-ballet, etc. En todas las cortes absolutistas europeas el monarca se convirtió en el promotor y organizador de un tipo de espectáculo de gran magnificencia, a través del cuál podía hacer llegar a su entorno, la corte, algún tipo de mensaje, fundamentalmente político. En la corte madrileña en particular, a partir de la segunda mitad del reinado de Felipe IV, momento de su boda con Mariana de Austria, el teatro musical se transformó en la “diversión” cortesana por excelencia. Este era un tipo de espectáculo complejo, muy diferente a las comedias de los corrales, que abundaba en los temas mitológicos y pastoriles y que requería de un gran despliegue de música, danza, escenografía, iluminación, vestuario y hasta la incorporación definitiva de intérpretes profesionales para su puesta en escena⁵⁴.

⁵⁴ La primera de estas experiencias fue *La fiera, el rayo y la piedra* con texto de Pedro Calderón de la Barca, música del italiano Domingo Scherdo y escenografía del arquitecto, también italiano, Baccio del Bianco. Este espectáculo se organizó para festejar el cumpleaños

Esto provocó, entre otras cosas, un cambio fundamental en la actitud y en el papel de los cortesanos, ya que abandonaron su anterior condición de *intérpretes* en sus propias diversiones palaciegas, como la que hemos analizado anteriormente, lo que les permitía exhibirse y hasta transgredir algunas reglas de comportamiento, para transformarse en *espectadores* que se disponían a disfrutar del espectáculo ofrecido como un regalo, desde lo alto, por el monarca⁵⁵.

El teatro cortesano por su temática parecería mantenerse al margen de la realidad social y de las contingencias de la vida cotidiana. Pero en realidad, el uso de la mitología, lo alegórico y lo simbólico fue el modo en que el dramaturgo podía transmitir de una manera eficaz contenidos político, ideológicos, éticos, filosóficos o teológicos a un público tan particular como la sociedad cortesana. La fastuosa puesta en escena resultaba una vía efectiva para transmitir estos contenidos en forma de “entretenimiento” y cualquier acontecimiento que resaltara tanto en la vida política de la corte –firmas de paz, recibimientos de embajadores– como en la esfera personal de la familia real –bodas, nacimientos, bautizos, cumpleaños, días del santo o simplemente carnaval– resultaban una buena excusa para organizar algunos de estos espectáculos o como preferimos denominarlos *divertimentos guiados*⁵⁶.

de la reina Mariana de Austria en diciembre de 1651, y según la descripción de un cronista de la época “... fue la comedia de las durezas de Anaxarte y el amor correspondido. Mudábase el tablado siete veces. Representábase con luces para dar la vista que pedían las perspectivas: Duraba siete horas. El primer día la vieron en público los Reyes. El segundo, los consejeros. El tercero, la villa de Madrid. Y después se representó al público otros 37 días con el mayor concurso que se ha visto...”. ANTONIO DE LEÓN PINELO, *Anales de Madrid desde 447 hasta 1658. Siglo XVII*, transcripción, notas y ordenación cronológica de Pedro Fernández Martín, Madrid, Instituto de Estudios madrileños, CSIC., 1970, p. 348.

⁵⁵ Este lugar de espectador llegó a manifestarse a través de símbolos tan significativos como el lugar en que debían ubicarse dentro del teatro. La disposición de cada miembro de la corte estaba fijada por el protocolo (las Etiquetas de Palacio) de acuerdo con el rango que cada uno poseía dentro de la corte. Mientras la familia real tenía un lugar privilegiado al situarse sobre una tarima frente al escenario, los cortesanos eran ubicados en puntos del teatro donde les fueran visibles los dos polos de atención que existían en la sala: la familia real y el escenario.

⁵⁶ El tema del teatro cortesano español es sumamente amplio por lo que remitimos a la lectura de algunos de los textos fundamentales sobre el tema: Véase N. D. SHERGOLD, *A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the end of the Seventeenth Century*, Oxford, Clarendon Press, 1967; JONATHAN BROWN y J. H. ELLIOT, *Un palacio para el rey. El*

Como no podía ser de otra manera, fue un hecho corriente que en los palacios virreinales de América se estrenaran las mismas comedias que habían tenido más fama en la corte madrileña como por ejemplo, la ópera de Perdo Calderón de la Barca *La Púrpura de la Rosa* en el palacio virreinal de Lima en 1701 o la comedia *Antíoco y Seleuco* del dramaturgo español Agustín Moreto en el palacio arzobispal de Cuzco⁵⁷.

Estas mismas representaciones dramáticas fueron introducidas en América no sólo como una forma de diversión que seguía la moda de Madrid, sino fundamentalmente, como un medio para afirmar la presencia del monarca en sus territorios más alejados. Si estas comedias funcionaban como un medio efectivo para hacer llegar mensajes del rey a sus cortesanos dentro de la misma corte madrileña, cuánto más útiles podían resultar, por tanto, en los virreinos. Pero, además de cumplir con esta función ideológica, el traslado de estas obras supuso, a su vez, la difusión de la dramaturgia y de la música vista y escuchada en la corte, lo que significó, por tanto el establecimiento de unos modelos estéticos y de unas pautas de gusto. Resulta fundamental para terminar de esbozar las relaciones establecidas entre la corte y sus territorios que no estamos frente a un simple proceso pasivo de aceptación de modelos artísticos, sino ante un proceso de *circulación* de obras entre Corte y Corte Virreinales o entre Madrid y América, un intercambio bastante más complejo que intentaremos mostrar a continuación⁵⁸.

Buen Retiro y la corte de Felipe IV, Alianza editorial, Revista de Occidente, 1981; J. VAREY y N. D. SHERGOLD, *Representaciones palaciegas: 1603-1699. Estudio y documentos*, London, Tamesis Books, 1982; JOSÉ MARÍA DíEZ BORQUE (dir.), *Teatro cortesano en la España de los Austrias*, Cuadernos de teatro clásico 10, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 1998; MARGARET RICH GREER y JOHN VAREY, *El teatro palaciego en Madrid: 1586-1707. Estudios y Documentos*, Tamesis Books, Londres, 1997; LOUISE STEIN, *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods: Music and Theatre in Seventeenth-Century, Spain*, Oxford, Clarendon Press, 1993.

⁵⁷ Hacemos sólo una mínima referencia ya que es un tema sumamente amplio y sobre el que existe bibliografía específica. Sólo nos basta citar como ejemplo el trabajo, imprescindible, para el Virreinato del Perú de GUILLERMO LOHMANN VILLENNA, *El arte dramático en Lima durante el Virreinato*, Madrid, CSIC, 1945.

⁵⁸ Resulta muy interesante el caso del dramaturgo peruano Lorenzo de las Llamozas llamado a Madrid para trabajar como dramaturgo de la Corte de Carlos II. Fue autor de algunas de las zarzuelas más famosas de su momento. Véase por ejemplo SUSANA HERNÁNDEZ ARAICO, "Festejos teatrales mitológicos de 1689 en la Nueva España y el Perú de Sor Juana y Llamozas:

Gran parte de estas obras se siguieron representando mucho más de medio siglo después de haber sido estrenadas en la corte por ser consideradas modelos, aunque se solía recomponer la música, ya sea porque no se habían conservado las partituras correspondientes o para poner nueva música más acorde a la moda del momento de la reposición⁵⁹. Cómo ocurría con todos los libros editados en la península, estos textos teatrales llegaban a América con poca diferencia luego de haber sido estrenados en la corte y en muchos casos también la música era traída desde Madrid, lo que no debe llamarnos la atención, ya que, como veremos más adelante, los virreinos formaba un continuo con Madrid.

Pasemos ahora al análisis del ejemplo que hemos elegido para nuestro estudio.

El mismo es un pequeño drama musical, escrito y representado en el Coliseo del Buen Retiro con motivo del cumpleaños de Carlos II el 6 de noviembre de 1687⁶⁰. Este intermedio titulado *Baile del Flechero Rapaz* fue representado entre los actos de la comedia mitológica *Duelos de Ingenio y Fortuna*, del dramaturgo Francisco Antonio de Bances Candamo con música de Juan de Navas, ambos artistas de la corte madrileña. La totalidad de los intermedios interpretados con la comedia fueron: una loa antes del primer acto o *primera jornada*⁶¹; después de ésta, el *Entre-més de La audiencia de los tres alcaldes*; luego de la segunda jornada, el *Baile del Flechero Rapaz*, y, después de la tercera jornada y como cierre de toda la representación, el *Bailete fin de fiesta*⁶².

una aproximación crítica” en CARMEN HERNÁNDEZ VALCÁRCCEL (ed.) *Teatro, historia y sociedad*, Murcia, Universidad de Murcia/Univ. Autónoma de Cd. Juárez, 1996, pp. 173-84.

⁵⁹ Un caso paradigmático es el de la famosa ópera *La Púrpura de la Rosa* con texto de Calderón y música, hoy perdida de Juan Hidalgo, estrenada en la corte madrileña en . La misma fue repuesta en Lima en el año 1701 conservando el texto calderoniano, pero con nueva música compuesta por el Maestro de Capilla Tomás de Torrejón y Velasco, música que ha llegado completa hasta hoy.

⁶⁰ Se volvió a representar un mes después para agasajar al embajador ruso que estuvo en la corte madrileña durante el mes de diciembre. Puede verse la documentación correspondiente en RICH GREER Y VAREY, *op. cit.*, pp. 25-26 y ANTONIO DOMÍNGUEZ ORTIZ, “Una embajada rusa en la corte de Carlos II”, en *Anuario de Estudios Madrileños*, XV, (1978), pp. 174-178.

⁶¹ En el teatro español los actos recibían el nombre de *Jornadas*.

⁶² Cabe recordar que las representaciones teatrales del siglo XVII en España eran complejas puestas en escena que estaban constituidas por un conjunto de pequeños intermedios dramáticos que se alternaban con los actos de la *comedia*. Estos entre actos no guardaban

B A Y L E
DEL FLECHERO
R A P A Z.

El Amor. *Vn Coro de Cupidillos.*
Quatro Zagales. *Coro de Música.*

Salen huyendo los quatro Zagales, y el Amor
deteniendolos, y representan.

Amor. Como, Ingratos Fugitivos,
de mi Imperio os ausentais?

Zagal 1. Porque huyendo de tu Imperio,
se enquentra la libertad.

Amor. El huir, es ignorancia,
sin vencer la voluntad.

Zagal 2. En la Ciencia del huir,
se estudia la de triunfar.

Amor. Porque dexas tu à Belifa?

Zagal 3. Porque fuè ingrata Beldad.

Amor. Como huyes tu de Amarilis?

Zagal 4. Porque es su esquivéz mortal.

Amor. Tu, como huyes de Cafandra?

Zagal 1. Por no ver su veleidad.

Amor. Y tu, como à Tirse dexas?

Zagal 2. Porque es su engaño fatal.

Amor. Pues yo encenderè sus pechos
con fuego mas eficaz.

Canta Zagal 1. Flechero Rapaz,
no, no, no te burles más,

Fig. Nº1 [BNM R.14369, pags. 40-42]

ninguna relación temática ni con la comedia, ni entre ellos mismos. Su orden de interpretación era en general:

Loa (o introducción) / Primera Jornada de la Comedia / *Entremés* / Segunda Jornada de la Comedia / *Baile dramático* / Tercera jornada de la Comedia / *Mojiganga*, *Fin de Fiesta*, *Sarao* o *Bailete*

El tipo de intermedios que se incluían podía variar de acuerdo a la clase de celebración; así, por ejemplo, en las representaciones de carnaval el final era siempre con una mojiganga. En muchas ocasiones, por lo demás, este orden no se respetaba estrictamente y podían ponerse en escena dos entremeses en lugar de uno y un baile. Algo semejante se daba en los corrales de comedia.

Estos intermedios destinados a ser representados en la corte eran *pequeños* "juguetes" *dramático-musicales*, esto es, obras en las que el lugar protagónico lo tenían la música y la danza sobre el texto dramático. Su tema era, generalmente, el amoroso, sus personajes dioses, cupidi-llos, damas y caballeros cortesanos o pastores herederos de la tradición bucólica, que se expresaban con un lenguaje culto⁶³.

Hasta aquí, nada extraordinario si no fuera por un hecho curioso: la música *completa* de este intermedio no se encuentra en Madrid, cómo sería lógico, sino entre los manuscritos musicales del Archivo de la Catedral de Sucre, Bolivia⁶⁴. En Madrid (Biblioteca Nacional) se conserva una lujosa edición impresa pero que *sólo* contiene el texto dramático (la comedia con sus respectivos intermedios) pero *no* la música⁶⁵.

⁶³ La particularidad de estas obras breves concebidas para ser representadas en la corte madrileña, ha sido el tema de nuestra tesis de doctorado por lo que remitimos a ella. Puede una síntesis en SUSANA ANTÓN PRIASCO, "Del Corral a la Corte: La transformación de entremeses, bailes y sainetes populares en géneros dramático-musicales cortesanos en el siglo XVII español", en *Revista del Instituto de Investigación Musicológica 'Carlos Vega'*, año XIX, nº 19, 2005, pp. 11-29.

⁶⁴ Actualmente los manuscritos del Archivo de la Catedral se encuentran en el Archivo de la Biblioteca Nacional de Bolivia -Sucre- (ref. Música ms. 316). La noticia de su existencia se la debemos al Dr. Bernardo Illari, Associate Professor of Musicology, University of North Texas. El manuscrito musical está firmado por *Tardío*, apellido que corresponde a Blas Tardío de Guzmán, maestro de capilla de la Catedral de La Plata, en 1745, por lo que podría suponerse que fue el autor, pero en realidad un análisis del estilo musical revela que las partes musicales de Sucre son una copia de la música interpretada en Madrid.

⁶⁵ FRANCISCO ANTONIO DE BANCES CANDAMO, *Duelos de Ingenio y Fortuna, fiesta real que se represento a Sus Magestades en el gran Coliseo del Buen Retiro al feliz cumplimiento de años del rey nuestro Señor don Carlos Segundo que Dios guarde*, Madrid, Bernardo de Villadiego, impresor de su Magestad, Año de MDCLXXXVII, BNM, R.14369.

Capít. N.º 1.º del Rayle del Flechero Zapaz, y Suple también el del Amen. *2º del 1.º / Amen / los cuatro.*

Flechero Zapaz, no, no = no te busles mas, q de q te bus las oy, mana na te bus la xa. No no no, no te busles mas. Ja te Confiate Cupi do, de la Crquivtz, y por dax me en q temen en ja uo se con medas: No no = no te busles mas. ad Flechero Zapaz, no = no te busles mas, q de q te bus las oy mana na te bus la xa: No = no te busles mas, No = no te busles mas. Amen Meamos Cu pi elites, q a ai se Va go dais, las fle: res y las plumas de andien te Sua vi dad. Bolad = bolad bolad. Bolad = bolad = bolad = Pui lo gran Pus stas flechas, he xia sin al hazas, Con pun tai se ne noias, las pe chos perie tand, de quatro ingra en Viles, q huyen do mi solaz o fen den lahame su xa, y vira lan mi de i dad: Bolad = bolad = Danquei Verdad. q es Cucado, aquel q Sase a mas, es ne cio q no azgu ye, de micio go lo fa laz falaz. Amen No = no no te busles mas, q de q te bus las oy, mana na te bus la xa. No no = no te busles mas. Flechero Zapaz Oj.

Fig. N.º2 [Catedral de Sucre, ms.316, fol.1]

Llegados a este punto, resulta fundamental aclarar algunos aspectos técnicos con respecto a la música de estas obras teatrales cortesanas que nos permiten, como veremos más adelante, conjeturar sobre el dsetino de esta obra en América Colonial. En primer lugar cabe señalar que ésta no se guardaba junto con el texto dramático correspondiente sino por separado, forma en la que se mantienen en los archivos hasta la actualidad. Otro dato fundamental es que, en su gran mayoría, la música de estas obras no se escribía en forma completa, sino de una manera sumamente sintética, casi como un boceto, debido, entre otras causas, a las formas de la práctica musical de la época estrechamente ligada a la improvisación y a la transmisión oral⁶⁶. Por esto es que sólo hemos encontrado en

⁶⁶ En el archivo del Palacio Real de Madrid, se conservan los gastos por el montaje de estas obras teatrales. Entre ellos consta, también, lo que se les pagaba a los músicos por enseñarle a las actrices las partes musicales que les correspondía aprender. Así, por ejemplo, con

España dos folios sueltos manuscritos con una pequeña parte de lo que canta uno de los siete personajes de la obra⁶⁷.

Fig. N°3 [BNM Ms. 13622 fol. 232]

Cómo ya hemos dicho, el manuscrito de Sucre contiene de forma completa la música y el texto dramático de este *Baile del FlecheroRapa*, pero además, encontramos en el mismo manuscrito otro elemento que resulta de gran valor para nuestro estudio: sobre el costado de uno de los folios, se copió lo que a simple vista, parecería ser un poema amoroso, pero sin música⁶⁸.

vistas a la puesta en escena de la comedia *Hado y divisa* de Calderón para carnaval de 1680, Juan Serqueira de Lima, junto con el arpista Gregorio de la Rosa, le enseñó la música a las actrices de su compañía –la de Manuel Vallejo– y a las sobresalientes.

⁶⁷ REFERENCIAS mss DE MADRID Y BARCELONA.

⁶⁸ Es totalmente errónea la afirmación de Andrés Eichmann quién deduce que este folio fue en un principio un billete amoroso y que más tarde fue reutilizado para escribir parte de

B A Y L E T E 56
CON QVE SE DIÓ
 FIN A LA FIESTA.

Salen por tres partes distintas tres Coros de Damas, y Galanes, cruçandose, y interpolandose vnos con otros, y cantan los tres
 à vn tiempo.

Los 3. Coros. Las tres Hermosuras, que alegran el Baile,
 Belifa, Cafandra, y Filida son;
 siendo con flechas, y luzes ayrosas,
 embidia de Venus, y vltirage de Amor.

Coro 1. Cafandra con rigor.

Coro 2. Belifa con desden.

Coro 3. Y Filida con voz.

Los tres Coros. Siendo con flechas, y luzes ayrosas,
 embidia de Venus, y vltirage de Amor.

Representa Belifa. Suspended el rudo acento;
 no alterneis bayle, ni voz
 en Elogio nuestro, à vista
 de otro assunto superior.

Gala. 1. Que assunto avrà, que merezca
 mas digno aplauso, ò mayor,
 que el que à la Beldad se deve?

Belifa. La Divina perfeccion,
 que à las humanas Beldades,
 gloriosamente excedió.

Galán 2. Y que perfeccion Divina,
 ha de aplaudir el fervor?

Belifa. La Sagrada LIS Francesa

Glo-

Fig. Nº 5 [BNM R.14369, pags.56-57]

FIN DE FIESTA.

57.

Belisa. Con vn Baylete Francès,
que dançarèmos.

Todos. Tu voz
seguiràn nuestros compases.

Belisa. Pues dadme antes atencion.

Canta Belisa.

Belisa. La Rosa en su matiz,
siendo Reyna del Bergel
la corona, en Culto fiel,
por Sacra Emperatriz;
y suspenfa en tanto albor,
se muere, por vivir de Amor.

Canta Casandra.

Casand. El Lirio, en su Botòn,
y en sus hojas, si advertis,
por la Augusta Flor de Lis,
descoje vn coraçon;
respirando en Noble amar,
el fuego, que llegò à inflamar.

Danzan.

Canta Filida.

Filida. El Alva, en su reir,
de la Excelsa hermosa Flor,
ha copiado el Esplendor,
que es lustre del Zafir;
y en su claro amanecer,
no alienta, sin llegar à arder.

Canta Anarda.

Anarda. El Aura, en el Abril,
no supiera florecer,
ni sus Alas encender,
sin fuego tan sutil;

P

pues

Fig. N° 6 [BNM R.14369, pags.56-57]

Por tanto, al analizar todas estas evidencias reunidas, nos parece más que probable el hecho de que haya existido la intención de poner es escena en Sucre, ya sea la comedia completa o por lo menos sus dos últimos intermedios –es decir el *Baile del Flechero* y el *Bailete*. A pesar de no poder demostrar su interpretación en público ya que, lamentablemente, no contamos con otro tipo de documentos más que los musicales que hemos citado, nos inclinamos a creer que esto sí haya sucedido. De otra manera no hubiera tenido sentido que se copiaran completas las partes musicales correspondientes a una puesta en escena ocupando el tiempo de un copista teniendo en cuenta el gasto de tiempo y dinero que significaba la copia de una partitura tan compleja. Si hubiese sido simple interés por la música, bien se podría haber copiado la versión conservada en Madrid (imagen nº), más apropiada para la interpretación doméstica o en un pequeño círculo como el de una academia cortesana.

Elegimos esta obra por dos razones que nos parecieron considerablemente significativas: en primer lugar, fue una obra concebida especialmente para una gran celebración cortesana, como el cumpleaños del rey, y que sirvió, a su vez, para el agasajo de otros personajes de la realeza europea, lo que le da un mayor valor simbólico frente a cualquier otra obra teatral más allá de su calidad literaria. Asimismo, resulta evidente que debe haber sido una obra de éxito en la corte ya que posteriormente se hicieron adaptaciones de su música para ser interpretada en forma doméstica, es decir, se transformó la versión teatral escrita para ser cantada por cinco personas en una simple canción para ser interpretada por un solista con el acompañamiento de un instrumento, versión que se conserva, como hemos citado, en dos cancioneros cortesanos de Madrid y Barcelona. Por todo esto resulta evidente que el interés de este intermedio estaba fundamentalmente en el valor simbólico de haber sido un divertimento real.

A modo de conclusión

Creemos que a partir del análisis de los diversos aspectos de las dos fiestas que hemos presentado podemos afirmar que fueron algo más que mero entretenimiento.

En realidad las fiestas funcionaron a la manera de una radiografía a través de al cual podemos analizar la conformación, organización, forma de pensamiento y de comportamiento de la Corte Virreinal y de su *sociedad virreinal*. Estas celebraciones estaban llena de signos que nos muestran la necesidad de esos españoles que estaban más cerca del Virrey, y por tanto del poder, de diferenciarse del “común” de los habitantes del lugar, distancia que intentaban alcanzar a través de la imitación de comportamientos propios de cortesanos.

En ambos casos podemos ver que se eligieron formas de entretenimiento elitistas y exclusivos de la corte, cuyos temas y personajes son sumamente cultos, relacionados con la literatura y con la mitología clásica–, los invitados –todos españoles con cierta influencia en la zona–, el lugar en el que son ubicados estos invitados especiales –las gradas–, el lugar estratégico que se le da a los indios en la fiesta –como acompañamiento– y por último el despliegue económico realizado para impresionar con estandartes, vestuario y contrato de músicos de otros pueblos.

Como hemos visto, parte de la identificación social con los cortesanos madrileños fue buscada a través de las artes: en ambos ejemplos literatura y música jugaron un papel fundamental en igualdad de condiciones a lo que podría hacerse en la misma corte madrileña.

Todo el despliegue requerido para ambas fiestas en las cortes virreinales, que con seguridad no fue equiparable al que se realizaba en la corte madrileña, debe haber cumplido con su función: más allá de la diversión puntual que pudo haber proporcionado a algunos, sirvió, fundamentalmente, para hacer conscientes a todos los habitantes de lugar, tanto cortesanos como pueblo raso, de quién era quién en esa compleja sociedad, qué lugar ocupaba cada uno y quién o quienes eran los que tenían el poder.

Bibliografía

Advertencia de las cosa que ha de tener cuidado particular el Virrey de la Nueva España. Son en su persona, casa, conservación de los

- naturales, la paz de los españoles, enviar mucho dinero a Su Magestad, la correspondencia con Su Magestad y Consejeros.* (1603). BNM, ms. 3207, pag. 680- 688
- ÁLVAREZ OSSORIO, ANTONIO. “La Corte: un espacio abierto para la Historia Social”, en SANTIAGO CASTILLO (coord.) *La Historia Social en España. Actualidad y perspectivas*, Madrid, Siglo XXI, 1990.
- ANTÓN PRIASCO, SUSANA. “El bailete: género literario-musical español de fines del siglo XVII”, en MA. ANTONIA VIRGILI y otros (eds.), *Música y Literatura en la Península Ibérica: 1600-1750...*, pp. 241-248.
- ANTÓN PRIASCO, SUSANA. “Del Corral a la Corte: La transformación de entremeses, bailes y sainetes populares en géneros dramático-musicales cortesanos en el siglo XVII español”, en *Revista del Instituto de Investigación Musicológica ‘Carlos Vega’*, año XIX, nº 19, 2005, pp. 11-29.
- ANTÓN PRIASCO, SUSANA. “El Quijote en una celebración cortesana en el Perú colonial. La fiesta como reflejo del funcionamiento de la sociedad virreinal”, en BEGOÑA LOLO (ed.), *Cervantes y el Quijote en la música. Estudios sobre la recepción de un mito*, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos-Ministerio de Educación y Ciencia, 2007, pp. 151-170.
- Brebe relación de la fiesta que se hizo a SS. MM. y AA. martes de Carnestolendas en la noche en el Alcaçar de Madrid en este año de 1623.* BNM., ms.. 2.354. Transcrito en SIMÓN DÍAZ, JOSÉ. *Relaciones breves de actos públicos celebrados en Madrid de 1541 a 1650*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1982, pp. 189-91.
- BERMÚDEZ, EGBERTO. “The *Ministriles* Tradition in Latin America. The Cases of Santa Fe (Colombia) and La Plata (Bolivia) Seventeenth Century”, en *Historical Brass Society Journal*, 11, 1999, pp. 149-162.
- BERMÚDEZ, EGBERTO. “Urban Musical Life in the European Colonies: Examples from Spanish America, 1530-1650”, en FIONA KISBY (ed.), *Music and Musicians in Renaissance Cities and Towns*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, pp. 167-180.

- BROWN, JONATHAN y J. H. ELLIOT. *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Alianza editorial, Revista de Occidente, 1981.
- COVARRUBIAS HOROZCO, SEBASTIÁN DE. *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611), Edición integral e ilustrada de Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid, Universidad de Navarra-Editorial Iberoamericana, 2006.
- DÍEZ BORQUE, JOSÉ MARÍA (dir.). *Teatro cortesano en la España de los Austrias*, Cuadernos de teatro clásico 10, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 1998.
- EICHMANN, ANDRÉS (ed.), *Letras humanas y divinas de la muy noble Ciudad de la Plata (Bolivia)*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2005.
- ELIAS, NORBERT. *La sociedad cortesana*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- ESTENSORO, JUAN CARLOS. “Taquí”, en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, CASARES RODICIO, EMILIO (coord.), Madrid, SGAE, 2000, vol. 10, p. 121.
- FERRER VALLS, TERESA. *La práctica escénica cortesana: de la época cortesana del Emperador a la de Felipe III*, Londres, Tamesis Books, 1991.
- FERRER VALLS, TERESA. *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622). Estudios y documentos*, Valencia: UNED, Universitat de València, 1993.
- FRANKO, MARK. *Dance as Text: Ideologies of the Baroque Dance*, New York, Cambridge University Press, 1993.
- HERNÁNDEZ ARAICO, SUSANA. “Festejos teatrales mitológicos de 1689 en la Nueva España y el Perú de Sor Juana y Llamosas: una aproximación crítica”, en CARMEN HERNÁNDEZ VALCÁRCCEL (ed.), *Teatro, historia y sociedad*, Murcia, Universidad de Murcia/Univ. Autónoma de Cd. Juárez, 1996, pp. 173-84.
- LATASA, PILAR. “La corte virreinal peruana: perspectivas de análisis (siglos XVI y XVII)”, en FELICIANO BARRIOS (ed.), *El Gobierno de un mundo. Virreinos y audiencias en la América hispana*, Castilla la

- Mancha, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla la Mancha, 2004, pp. 341-376.
- . “Transformaciones de una élite: el nuevo modelo de ‘Nobleza de las Letras’ en el Perú”, en *Élites urbanas en Hispanoamérica*, LUIS NAVARRO GARCÍA (coord.), Sevilla, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2005, pp. 413-434.
- LEONARD, IRVING. *Los libros del conquistador*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996 (1ª ed. en inglés, 1949).
- LOHMANN VILLENA, GUILLERMO. *El arte dramático en Lima durante el Virreinato*, Madrid, CSIC, 1945.
- MARAVALL, JOSÉ ANTONIO. “Teatro, fiesta e ideología en el Barroco”, en J. DIEZ BORQUE y J. ALSINA FRANCH (eds.), *Teatro y fiesta en el barroco: España e Iberoamérica*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1986.
- MARTÍNEZ MILLÁN, JOSÉ. “La corte de la monarquía hispánica”, en *Studia Historica-Historia Moderna*, vol. 28, 2006.
- Relación de las fiestas que se celebraron en la corte de Pausa por la nueva de proveimiento de Virrey en la persona del Marqués de Montes Claros, cuyo grande aficionado es el corregidor de este partido, que las hizo y fue el mantenedor de una sortija celebrada con tanta magestad y pompa que ha dado motivo a no dejar en silencio sus particularidades.* [Perú, 1606] CSIC, Biblioteca Central, Archivo Francisco Rodríguez Marín, E IV, Documentos varios, caja 85, nº 4 (Existe también transcripción on-line en la Biblioteca Cervantes http://cvc.cervantes.es/obref/quijote_america/peru/relacion_pausa.htm)
- RICH GREER, MARGARET y VAREY, JOHN. *El teatro palaciego en Madrid: 1586-1707. Estudios y Documentos*, Tamesis Books, Londres, 1997.
- RODRÍGUEZ MARÍN, FRANCISCO. *Don Quijote en América en 1606. Relación peruana*, Madrid, Tipográfica de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1921. (Facsimil y edición crítica de la *Relación de las fiestas...*, Perú, 1606).
- . *El Quijote y Don Quijote en América*, Madrid, Suc. de Hernando, 1911.

- RUIZ JIMÉNEZ, JUAN. “Ministril”, en *Diccionario de la Música española e hispanoamericana*, CASARES RODICIO, EMILIO (coord.), Madrid, SGAE, 2000, vol. 7, pp. 593-597.
- SHERGOLD, N. D. *A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the end of the Seventeenth Century*, Oxford, Clarendon Press, 1967.
- SOMMER MATHIS, ANDREA. *El teatro descubre América. Fiestas y teatro en la casa de Austria*, Madrid, Mapfre, 1992.
- STRONG, ROY. *Arte y poder. Fiestas del Renacimiento 1450-1650*, Madrid, Alianza Editorial, 1988.
- TORRES ARANCIVIA, EDUARDO. *Corte de virreyes: el entorno del poder en el Perú en el siglo XVII*, Fondo Editorial PUCP, 2006 (Pontificia Universidad Católica del Perú).
- VAREY, JOHN. “La creación deliberada de la confusión: estudio de una diversión de Carnestolendas de 1623”, en *Homenaje a William L. Fichter*, Madrid, Castalia, 1971, p. 750.
- VAREY, JOHN y N. D. SHERGOLD, *Representaciones palaciegas: 1603-1699. Estudio y documentos*, London, Tamesis Books, 1982.