

Lenguajes de la memoria en el teatro colonial

BERENC, María Eugenia /UBA, UNDAV - meberenc@gmail.com

Tipo de trabajo: ponencia

» Palabras claves: teatro colonial - precolombino - memoria

> Resumen

Dos intereses son los que guían esta investigación: uno el teatro precolombino y otro las prácticas teatrales durante la conquista. Los objetos son enormes, difíciles de estudiar y están transidos por un conjunto de problemas epistemológicos que son inmediatamente problemas políticos. ¿Será posible acercarse al teatro precolombino y a las prácticas teatrales durante la conquista? Si me dedicara a las artes visuales podría encontrar algún resto en los museos etnográficos o incluso en los museos de historia natural -espacios institucionales consagrados al archivo de la historia nuestroamericana-. Luego habría que interpretar a esos fragmentos de la historia, tampoco sería fácil. Mi objeto de estudio no es museable, ¿cómo acercarme a esas piezas teatrales precolombinas o a las que se produjeron durante la conquista? El problema es enorme porque el teatro es, definicionalmente, efímero y, por otra parte, las historias de Latinoamérica están atravesadas por un conjunto de políticas intencionadas de silenciamiento y destrucción sistemática. ¿Cómo abordar el objeto? Mi plan fue: buscar estudios acerca del teatro en la América colonial y realizar un análisis de sus estrategias investigativas. Esta fue la manera que se me ocurrió para acercarme a estas prácticas pero les adelanto que los teatros se me terminan escapando.

> Teatología imperial

... Hay una fotografía que ya puede ser de cualquiera/Hay una piel gastada que fue de tigre. /Hay una llave que ha perdido su puerta. / ¿Qué podemos buscar en el altillo sino lo que amontona el desorden?/ Al olvido, a las cosas del olvido, acabo de erigir este monumento, sin duda menos perdurable que el bronce y que se confunde con ellas
Borges, J.L: "Inventario".

Entre las investigaciones que encontré en torno al teatro en la América colonial una de las obras más visitadas por los investigadores es: *El Teatro en la América Colonial* de José Luis Trenti Rocamora¹,

¹ El texto intenta ser exhaustivo, el trabajo de fuentes es enorme utiliza: los estudios de la América colonia de Torre Rovello, los análisis de las obras de Mariano Bosch, los documentos en los que se datan las representaciones pertenecientes al Archivo de la

editado por Huarpes en 1947. El análisis está centrado en las representaciones realizadas a lo largo de la colonia incluyendo cada una de las ciudades centrales de Latinoamérica y del Caribe. Lo que realiza el teatrólogo es un análisis del teatro como institución y aclara que no desea realizar una historia de la literaria dramática. En ese sentido, su texto es un recorrido por la consolidación de los elencos, los edificios teatrales y un listado completo de todas las representaciones realizadas en el territorio colonial. El estudio de Trenti Rocamora parte de las divisiones políticas actuales y señala cuál fue la actividad teatral en cada lugar. Además, profundiza sus estudios en la zona del virreinato del Río de la Plata: tiene enumeraciones de las obras teatrales representadas durante la colonia en ese espacio geográfico, también realiza listados de los autores más salientes de la misma zona, tiene copias textuales del listado de obras, vestuarios y escenografías del teatro La Ranchería (1783-13/8/1792), señala cuando se fundaron las primeras compañías teatrales vinculadas al Coliseo Provisional (1803/1806) –aclara quiénes las conformaban, cuáles eran los personajes estereotipados que ejercía cada actor-, señala todos los pormenores alrededor de la fundación del Teatro del Sol (1808/1809); también enuncia el paso de volatineros salientes que actuaban en las plazas en las que se realizaban corridas de toros, analiza las orquestas de los teatros, el trabajo incluye hasta los distintos planos que se presentaron para la realización de los distintos teatros emplazados en Buenos Aires, entre muchas otras enumeraciones y especificaciones.

El Teatro en la América Colonial parece una crónica de conquista más que un análisis de las teatralidades en la zona. El inicio del estudio de Trenti Rocamora es significativo:

No cabe duda de que las corridas de toros ejercieron en la época colonial de Hispano- América una atracción mayor que las representaciones teatrales. A lo menos, no han hallado, por ahora, documentos para opinar de distinto modo. El hecho es, además, muy explicable ya que por una parte las corridas de toros era algo que llevaba a entusiasmar a las multitudes, así doctas como indoctas, mientras que los dramas suponen un grado de cultura y preparación que no suele abundar en las masas. Por otra parte, “dada la pobreza de la tierra”, era más fácil encontrar un grupo de aficionados que torear a unos novillos, que dar con un elenco, aunque modesto, de personas para actuar sobre las tablas (1947: 17).

De este modo, Trenti Rocamora sintetiza una de las aristas de una política de la memoria imperial: la falta de cultura del pueblo americano –representada tanto en los espectadores de teatro como en la ausencia de elencos. Esta carencia cultural, también mencionada como “pobreza de la tierra”, justifica para el teatrólogo la preferencia por las corridas de toros. El texto de Trenti Rocamora se inscribe en las ontologías imperiales sarmientinas de las que nos habla Enrique Dussel (1980) y que dividen a la población como lo hacían los griegos entre las dos orillas de la muralla que protegían a la ciudad, de un lado: la civilización, el progreso, la cultura, la historia, la política; del otro lado: la barbarie, el atraso

Nación, una sección de manuscritos del archivo de la Biblioteca Nacional, las cartas del Cabildo a los virreyes, las cartas anuas elaboradas por los jesuitas en sus reducciones, la prensa de la época, el archivo del Museo Mitre, los libretos que se encuentran en el archivo del INET (Instituto Nacional de Teatro), algunos boletines de ARGENTORES, entre otras obras más.

asociado a un estado de naturaleza, es decir, un estadio que se inscribe por fuera de la historia de los pueblos. La población americana-bárbara, para este autor, podía apreciar las corridas de toros pero no la calidad de una pieza teatral.

En su texto funcionan como sustrato las dos mitologías que reconstruye Quijano en “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América latina”. La primera de ellas implica la constitución de una idea-imagen de la historia que supone que la civilización humana se forma a partir de un estado de naturaleza que culmina en la Europa Occidental y la segunda de ellas configura un modelo valorativo para diferenciar lo europeo de lo no-europeo: la raza. De ese modo, las jerarquías entre la población europea -blanca, heterosexual y propietaria- y la población no-europea -negra, mestiza, amarilla, olivácea de sexualidades diversas, no-propietaria-, queda establecida por medio de un criterio que se presenta como natural siendo producto de la historia del poder. El concepto de raza es epistemológico, no es un criterio biológico. Las mitologías que reconstruye Aníbal Quijano en torno a la modernidad colonial y las ontologías imperiales sarmientinas que elabora Enrique Dussel solventan los estudios teatrales de Tenti Rocamora: sin historia y sin cultura, los pueblos americanos no eran aptos para el teatro.

Ahora bien, después de plantear esta preferencia americana por las corridas de toros, el autor sostiene que las artes teatrales se fueron *desarrollando* en estas latitudes. Sujeto a una concepción teleológica de la historia afín a los ideales ilustrados europeos, Trenti Rocamora encuentra un principio de “evolución” de la cultura desde los siglos XVI y XVII hasta “llegar una espléndida madurez en el Siglo XVIII” (20). Sus estudios abarcan los años posteriores a la conquista hasta el siglo XIX. Dentro de dicho período considera que hubo un progreso teatral en la región y que aconteció fundamentalmente durante las épocas coloniales y sostiene que las luchas independentistas generaron una detención de tales “desarrollos teatrales” -fundamentalmente en el interior del virreinato-. Después de 1810 sostiene: “Si la calidad de las piezas teatrales, desde el punto de vista literario, decrece; el número de autores argentinos aumenta extraordinariamente” (1947:19) y agrega más adelante:

Fue una desgracia el que el momento álgido del teatro porteño, en el inicio del pasado siglo, coincidiera con la *decadencia del teatro español, del que forzosamente era eco*; por lo que no hay que buscar obras de grandes méritos literarios [...] Nuestros dramaturgos de esa época parecen unas improvisados [...] les sobra monotonía, apelmazamiento [...] el desenlace que habían de tener, no era otro que la *exaltación del patriotismo* (1947: 20).

Trenti Rocamora construye una cartografía colonial clásica: habla de la pobreza cultural de la tierra, piensa que las producciones del lugar son producto del eco de la cultura española y finalmente trabaja otra de las figuras de la conquista que es la de la “germinación” o “trasplante”. En el final del prólogo de su texto plantea:

En síntesis podemos observar que el teatro se desarrolló favorablemente en el territorio americano colonizado por España. Tampoco podía ser de otro modo, ya que es sabido: 1°) el esplendor que alcanzó el drama en esta nación durante los siglos XVI y XVII; y 2°) que los

españoles, expedicionarios en principio, y viajeros e inmigrantes después, procuraron hacer *germinar* las artes y las industrias; y la tierra de América fue propicia para el desarrollo de las unas y las otras. (1947: 20).

> ***El registro del inventario***

Las investigaciones de Trenti Rocamora reconstruyen parte de nuestra historia teatral. Hasta 1947 no había una historia sistemática acerca de todas las representaciones en la época colonial. Había análisis de la literatura teatral, de los edificios, pero no había ningún catálogo sobre los acontecimientos. Inscrito en el registro del inventario, el estudio intenta ser exhaustivo no sólo a nivel regional porque aborda cada ciudad de nuestroamérica, sino también porque construye listados de todas las representaciones realizadas en el territorio. Las mismas estaban asociadas a las beatificaciones, a las llegadas de los Obispos y personalidades de la iglesia, a la proclamación de los virreyes, al ascenso al trono de los reyes, nacimientos en las familias reales, etc. Revisando cada uno de los contextos en los que se realizaban festejos con representaciones teatrales es posible sostener que el teatro en el contexto colonial estaba al servicio de la evangelización y de la institucionalización de las figuras políticas imperiales. Acabo de hacer una inferencia y me pregunto si estará bien hacer deducciones a partir de este texto, en mi escrito voy a delinear dos estrategias contrapuestas para analizar *El Teatro en la América Colonial*: una vinculada a usar esta fuente para saber algo del teatro colonial y otra analizar qué política de la memoria comporta el mismo.

Trenti Rocamora es un maestro de los inventarios, de las listas, de las descripciones densas, de las copias textuales de fuentes. Los listados de Trenti Rocamora configuran políticas de la desmemoria, esta es, en definitiva, la hipótesis de mi texto. En el primer capítulo de *Los abusos de la memoria* Tzvetan Todorov presenta dos de los problemas que suscita la memoria: uno relativo a la supresión de la información – vinculado a los regímenes totalitarios- y otro a la superabundancia de información –propio de las democracias neoliberales-. El problema de las artes precolombinas y del teatro posterior a la conquista estaría referido al primer grupo de problemáticas, aquellas asociadas a la supresión, al silenciamiento. Ahora bien, Todorov problematiza las distintas modalidades de la conmemoración y sostiene que no todos los usos de la memoria ni todas las estrategias de reminiscencia son necesariamente modalidades de la resistencia política. Podemos llenarnos de museos, repetir de manera incansable el derecho a resguardar la memoria de un pueblo, pero el tema es cuál es la finalidad, qué efectos tienen esas textualidades en el presente. El problema no es científico, no es del orden de lo verdadero; el problema es del orden de lo político.

El criterio de selección es posible que sea el siguiente:

El trabajo del historiador, como cualquier trabajo sobre el pasado, no consiste solamente en establecer unos hechos, sino también en elegir algunos de ellos por ser más destacados y más significativos que otros, relacionándolos después entre sí; ahora bien, semejante trabajo de selección y de combinación está orientado necesariamente por la búsqueda no de la verdad sino del bien. La auténtica oposición no se dará, por consiguiente, entre la ausencia o la presencia de un objetivo exterior a la propia búsqueda, sino entre los propios y diferentes objetivos de la misma; habrá oposición no entre ciencia y política, sino entre una buena y una mala política. (2000: 49)

¿Para qué utilizaban los poderes imperiales al teatro? Las densas descripciones de los distintos eventos teatrales que repone Trenti Rocamora me permiten delinear la función del teatro en la época colonial: *construir una maquinaria que gestionara la memoria de los pueblos conquistados*. Cabe aclarar que Trenti Rocamora no denuncia esta función de los espectáculos teatrales sino que construye inventarios que permiten continuar los procesos de invisibilización. Sin embargo, es posible reconstruir la función que solían darle los distintos sectores del poder a los teatros coloniales a partir de las reglamentaciones que repone Trenti Rocamora en torno a la apertura del Teatro La Ranchería (1783) y las del Coliseo Provisional (1804). En el teatro La Ranchería los textos dramáticos debían ser presentados con antelación al inicio de los ensayos para que un comité de censura –conformado por cuatro eclesiásticos- evaluara que no hubiera nada contrario a las buenas costumbres ni ninguna cuestión que contradijera las máximas cristianas o los principios que guiaban al gobierno; también aparecen normativas que atañen al comportamiento de los cómicos y de los espectadores -a los que se separaba por sexo en la sala-, hay otras vinculadas a la seguridad y al cumplimiento del reglamento que era custodiado por los centinelas del teatro. Sostiene Trenti Rocamora que la Real Audiencia Pretorial designaba un “juez de teatro” para que certificara que se llevaran a cabo todas las normas del Superior Gobierno. Además, se conformó un Tribunal de Teatro en el que distintas personas iban ejerciendo de manera rotativa el cargo de Juez Director del tribunal. Otra de las cuestiones que repone es que el virrey Vértiz asistía a todas las funciones para cerciorarse personalmente de que se cumpliesen las normativas. Si nos manejamos en la lógica de las inferencias, podríamos afirmar a partir de estas reglamentaciones que las representaciones contaban con un nivel de vigilancia muy atenta de todas las autoridades. En el texto Trenti Rocamora también repone el reglamento que presentó el Virrey Sobremonte para la inauguración del Coliseo Provisional (1804) que era muy similar al que había presentado Vértiz para La Ranchería. Una cuestión para subrayar es que en ese reglamento se reconoce al autor como el jefe de la compañía. Los autores tienen un rol artístico destacado –señal del textocentrismo europeo- pero también tienen un rol policíaco porque eran los encargados de asegurar del orden general en la compañía. Otro de los documentos que repone Trenti Rocamora y que permitiría mostrar la finalidad de las instituciones teatrales es el acta fundacional del Coliseo de Comedias de la ciudad de La Paz en 1796 que tenía por objetivo: “... pintar

los vicios, corregir las costumbres corrompidas y abusos, y evitar los crímenes nocturnos con lo honesto de este entretenimiento...” (1947: 222).

Estas reglamentaciones y declaraciones de principios acerca de las funciones que debían llevar a cabo los teatros en las colonias son afines a los planteos que realiza Jorge Luis Marzo en *El barroco. Cultura, política e imagen del mito hispano* donde estudia los espectáculos y las producciones culturales realizadas en las colonias americanas como dispositivos políticos de tutela social. En dicho texto, Marzo sostiene que el barroco hispano es un instrumento de dominación político-cultural. De esta manera, el autor discute las interpretaciones estilísticas del barroco y también la idea de que el mismo sirva para desarticular los ideales modernos. El barroco será una maquinaria para la conquista tan potente que en el mismo acto que la produce, la invisibiliza. La tesis completa de J. L. Marzo implica pensar que las expresiones teatrales durante la colonia estaban más cercanas a configurar consensos determinados de manera institucional que a ser modalidades de la expresión social. El barroco, en ese sentido, sería un estilo que permitiría en un gesto desesperado por tornar hispano al pueblo americano, simular dicha hispanidad, erigirla como ficción. J. L. Marzo sostiene que producto de la impotencia en el ejercicio del poder, se construyó una cultura hiperexpresiva, sumamente teatral.

› **Las funciones del teatro colonial**

Las funciones que estamos delineando dentro del teatro imperial también se pueden leer a partir de los acontecimientos que suscitaban las representaciones. Voy a reponer algunas de las categorías que más se repiten en el texto. En primer lugar se encuentran las representaciones con *intenciones evangelizadoras*. Dentro de las mismas se encuentran los dramas hagiográficos: en 1610 en la ciudad de Córdoba y en la Ciudad de Tucumán se realizaron representaciones por la beatificación de San Ignacio, en 1613 en Santiago del Estero se escenificó la vida del mismo santo “Se hizo por ocho días enteros, con un programa nutrido y variado, manifestando a porfía los españoles e indios su amor a nuestro Santo Padre y a su compañía.”(1947: 39); los dramas teológicos: como el que se realizó en Mendoza en 1618 en una fiesta por la Inmaculada Concepción de la Virgen, en 1740 en Santa Fe en la carta Anua de ese año escrita por el Padre Lozano aparece el dato de una representación en honor a la canonización de San Francisco. Otra categoría de representaciones son las que se realizaban para darle la bienvenida a personajes salientes del clero: en 1614 en la ciudad de Córdoba los estudiantes del Colegio Convictorio de San Francisco Javier hicieron un diálogo en honor al Obispo Fernando Trejo y Sanabria que los visitaba, 1726 en Córdoba con el motivo de la llegada del Obispo Juan de Sarricolea y Olea se representaron dos comedias, también hubo representaciones con motivos del centenario de la Compañía de Jesús en la Reducción de San Francisco Javier, las descripciones hablan de un espectáculo muy imponente, del que participaron cien niños.

Otro grupo de representaciones son las que el autor nombra en relación a *eventos políticos*, dichas funciones servían para darle entidad a los poderes imperiales. En 1747 en Santiago del Estero se realizó una representación para festejar la ascensión del trono de Fernando VI, en Buenos Aires por el mismo evento se presentaron dos comedias de Calderón de la Barca (*Las armas de la hermosura* y *Efectos del odio y amor*) y una loa que se escribió para el mismo. Para continuar los festejos a la noche siguiente un elenco indígena de las reducciones jesuíticas ejecutó una obra. En Buenos Aires cuando se proclamó a Carlos III se representaron varias piezas teatrales entre ellas *El segundo Escipión* de Calderón de la Barca. En el corral porteño se representaron: *Primero es la honra* de Moreto, *La vida es sueño* de Calderón de la Barca y el *Alcalde de Zalamea* de Lope de Vega. En 1760, en Luján se realizaron dos días de comedias debidas a la exaltación al trono de Carlos III, en 1761 en Corrientes se representó una loa de *autor reciente* en honor a la exaltación al trono de Carlos III, en las Islas Malvinas 1789 se representaron en el cuartel tres famosas comedias por la proclamación de Carlos IV, en Salta 1789 también por la proclamación de Carlos IV se representaron *La fuerza natural* de Moreto y *La gran Cenobia* de Calderón de la Barca.

> **Elencos para la conquista**

Ahora bien, estos consensos sociales constituidos teatralmente requerían de elencos que los ejecutaran. Es posible leer en el texto de Trenti Rocamora que los elencos coloniales estaban configurados por: los estudiantes de los colegios religiosos, los comediantes que migraban desde España –a los que en varias ocasiones vincula con el contrabando- y los indígenas de las reducciones jesuitas. Una de las fuentes más visitadas por Trenti Rocamora son las Cartas Anuas de los jesuitas y los documentos labrados luego de su expulsión de las Misiones. Reconstruye la historia teatral como un arqueólogo y lee los inventarios posteriores a la expulsión como índices de la actividad teatral. Los elencos conformados por los pueblos originarios siempre los presenta en vinculación a las reducciones. Sostiene que el “teatro jesuítico indiano” estaba caracterizado por la producción de obras cortas, sencillas y de carácter religioso. Ahora bien, inmediatamente Trenti Rocamora distingue las producciones de los indígenas de las reducciones -a las que caracteriza como piezas simples- de las obras de los estudiantes de los colegios. Éstos al parecer tenían “verdaderas inquietudes artísticas” y podían representar clásicos del teatro español (cfr., p. 226). Hay una anécdota que repone Trenti Rocamora referida a las fiestas realizadas en Asunción en 1634 para recibir al nuevo Gobernador Pedro de Lugo y Navarra en la que evalúa al “teatro jesuítico indiano”:

El redactor de la *Anua* correspondiente dice que entre este se contó: un elegante drama, en el cual un niño con traje de español, otro en traje indio, y otro en traje moro, ofrecieron al Gobernador la bienvenida, cada uno en su modo característico y diferente [...] Repitióse dos veces, y dos veces fue aplaudido. Maravilláronse sobre todo, como aquellos niños,

descendientes más de fieras que de hombres, en tan poco tiempo podían ser adiestrados con tanta maestría (1947: 226).

Aquí se puede entrever lo que Carlos Jáuregui (2005) denomina la economía simbólica maniquea del salvaje americano. El ensayista plantea que el “hombre salvaje” puede ser pensado como un *tropo cultural* que atraviesa diversas representaciones que van desde los indios idílicos, configurados por el humanismo cristiano del siglo XVI, hasta los caníbales feroces contruidos a partir de diversos ejes discursivos: estigmas representativos del imperialismo Occidental, personajes metafóricos durante el barroco y la ilustración americana, un tropo para las otredades étnicas, etc. (cfr, p.14). Los elencos que describe en el libro Trenti Rocamora están delineados dentro del primer tropo: el buen salvaje, todos sujetos dóciles para realizar las representaciones imperiales. Ahora bien, cuando repone las prácticas teatrales precolombinas de los indígenas, es decir la actividad de los pueblos en su calidad de hacedores, sus textos se inscriben en el *tropo canibal*. Las representaciones teatrales para Trenti Rocamora en general tenían como finalidad la realización de sacrificios humanos.

En *El teatro en la América Colonial* cuenta con tres apartados sobre teatro precolombino. Uno referido al territorio de la actual Guatemala, otro sobre México y el último sobre Perú. En términos generales, repone lo que denomina “antecedentes indígenas” constituyendo una linealidad histórica para pensar al teatro colonial. En su lectura dichos antecedentes darían cuenta del agrado que tuvieron los pueblos indígenas por el teatro de los conquistadores.

Anteriormente a la llegada de los españoles, los indígenas principalmente en México y Perú, conocieron recursos escénicos de que tanto gustaban los conquistadores, claro está que en una *forma bastante inferior*. Sin embargo el hecho tiene importante interés, porque sólo así se explica el que los naturales hayan acogido con tan buen espíritu las enseñanzas teatrales de éstos (1947: 349).

El apartado sobre el territorio mejicano recorre el *tropo del buen salvaje*. Allí repone las palabras del Fraile Diego de Landa que sostenía que los mayas tienen “farsantes que representan con mucho donaire” (297). En esta misma sección repasa las representaciones del templo Quetzacoátl y sostiene que los elencos solían representar animales, oficios y exaltaban caracteres físicos. Los párrafos sobre el teatro indígena oscilan entre la alabanza y el descrédito, sostiene una y otra vez que las fuentes son dudosas. Sin embargo, la estrategia más importante para desprestigiar al teatro precolombino es la vinculada al *tropo del canibal*. Las obras que repone referidas a la zona guatemalteca son: *El Varón y Rabinal Achí*. A la última la caracteriza como una tragedia danzante con elementos profundamente profanos pero me interesa subrayar que además de explicar el argumento completo, Trenti Rocamora, repone el final de la obra en la que muere el guerrero Queché-Achí, a quien se lo mata frente a todos los espectadores. El sacrificio asociado al teatro permite configurar ese tropo canibal. Sobre el territorio de Perú repone las fiestas *Perucaya* que realizó el Inca Patchacútey en las que se representó la vida de todos los Incas. Al parecer

cada una de estas representaciones finalizaba con un sacrificio humano en honor a cada inca, otra vez el *tropo canibal*.

> **A modo de cierre**

El teatro en la América colonial es una crónica de conquista más que un estudio sobre las teatralidades coloniales. En el texto de Trenti Rocamora aparecen diversas figuras que permiten leerlo de este modo: ecos del teatro español, germinaciones de la cultura, indios dóciles, fieras, evoluciones culturales. El estudio de las estrategias investigativas de Trenti Rocamora me permitió evaluar algunas de las problemáticas epistemológicas y políticas que suscita el estudio del teatro en el período mentado.

Bibliografía

Dussel, E. (2006). "Cultura imperial, cultura ilustrada y liberación de la cultura popular", en Filosofía de la Cultura y la Liberación, México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

Jáuregui, C. (2005) Canibalia: Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina, La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas.

Marzo, J. L. (2010). La memoria administrada. El barroco y lo hispano. Buenos Aires, Katz.

Quijano, A. (2014). Colonialidad del Poder, Eurocentrismo y América Latina, en Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder, Buenos Aires, CLACSO.

Todorov T., (2000). Abusos de la memoria. Barcelona, Paidós.

Trenti Rocamora, J. L.,. (1947). El teatro en la América Colonial. Buenos Aires, Huarpes.