



# Capítulo 7

HISTORIA DE LAS LITERATURAS EN EL PERÚ

Raquel Chang-Rodríguez y Marcel Velázquez Castro, Directores generales

VOLUMEN 2

LITERATURA Y CULTURA EN EL VIRREINATO  
DEL PERÚ: APROPIACIÓN Y DIFERENCIA

Raquel Chang-Rodríguez y Carlos García-Bedoya M.

Coordinadores

**BIBLIOTECA NACIONAL DEL PERÚ**  
Centro Bibliográfico Nacional

869.5009      Literatura y cultura en el Virreinato del Perú: apropiación y diferencia / Raquel Chang-  
H              Rodríguez y Carlos García-Bedoya M., coordinadores.-- 1a ed.-- Lima: Pontificia Universidad  
2              Católica del Perú, Fondo Editorial: Casa de la Literatura : Ministerio de Educación del Perú, 2017  
                 (Lima: Aleph Impresiones).  
                 503 p.: il. (algunas col.), facsím., retrs.; 24 cm.-- (Historia de las literaturas en el Perú / Raquel  
                 Chang-Rodríguez y Marcel Velázquez Castro, directores generales; 2)

Incluye bibliografías.  
D.L. 2017-04457  
ISBN 978-612-317-250-3 (v.2)

1. Literatura peruana - Historia y crítica 2. Literatura peruana - Historia y crítica - Virreinato,  
1555-1808 3. Literatura y sociedad - Perú - Virreinato, 1555-1808 4. Cronistas - Perú 5. Perú -  
- Historia-- Virreinato, 1555-1808 - Aspectos sociales I. Chang-Rodríguez, Raquel, 1943-  
coordinadora II. García-Bedoya M., Carlos, 1955-, coordinador III. Velázquez Castro, Marcel,  
1969-, director IV. Pontificia Universidad Católica del Perú V. Casa de la Literatura Peruana VI.  
Perú. Ministerio de Educación VII. Serie

**BNP: 2017-1204**

*Historia de las literaturas en el Perú*

Raquel Chang-Rodríguez y Marcel Velázquez Castro, Directores generales

*Volumen 2. Literatura y cultura en el Virreinato del Perú: apropiación y diferencia*

Raquel Chang-Rodríguez y Carlos García-Bedoya M., Coordinadores

© Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 2017  
Av. Universitaria 1801, Lima 32, Perú  
feditor@pucp.edu.pe - www.fondoeditorial.pucp.edu.pe

© Casa de la Literatura, 2017  
Jirón Ancash 207, Lima 1, Perú  
Centro Histórico de Lima. Antigua Estación de Desamparados  
casaliteratura@gmail.com - www.casadelaliteratura.gob.pe

© Ministerio de Educación del Perú, 2017  
Calle Del Comercio 193, Lima 41, Perú  
webmaster@minedu.gob.pe - www.minedu.gob.pe

Diseño, diagramación, corrección de estilo y cuidado de la edición: Fondo Editorial PUCP

Imagen de portada: Manto Paracas, Horizonte Temprano (900 a.c.-200 a.c.)  
Cortesía del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú

Primera edición: abril de 2017

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio, total o parcialmente,  
sin permiso expreso de los editores.

ISBN (obra completa): 978-612-317-245-9  
ISBN (volumen 2): 978-612-317-250-3  
Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2017-04457

Impreso en Aleph Impresiones S.R.L.  
Jr. Riso 580, Lince. Lima - Perú

Las opiniones vertidas en estos ensayos son responsabilidad de los autores.

## EL TEATRO CRIOLLO

Concepción Reverte Bernal

Universidad de Cádiz, España

El término teatro criollo suele emplearse para designar la parte del teatro colonial más próxima a las pautas del teatro peninsular coetáneo. A diferencia de otros tipos de teatro, el criollo seguirá, desde su llegada al Nuevo Mundo, la evolución del teatro peninsular, incorporando paulatinamente elementos autóctonos, de un modo más claro en las obras dramáticas cortas, de un modo más solapado en las obras extensas (Reverte & Reyes, 1998; Casa, García Lorenzo & García-Luengos, 2002; Huerta, 2003; Arrom, 1950, 1967; Chang-Rodríguez, 1999). Para entender mejor a los autores y obras que comentaremos, es preciso hacer varias consideraciones previas. En primer lugar, hablar de teatro virreinal peruano de los siglos XVII y XVIII supone, en sentido estricto, tratar del teatro que existió en un extenso territorio que abarcaba desde la actual Panamá, incluyendo gran parte de América del Sur. Desde el punto de vista de la administración española, Lima fue la capital de ese vasto territorio, del que se separaron a lo largo del siglo XVIII zonas que pasaron a constituir el virreinato de Nueva Granada (1739) y el virreinato del Río de la Plata (1776). Esto explica la relevancia cultural de Lima, equiparable a la de Ciudad de México respecto del virreinato de Nueva España, y, en el caso de ambas, sus semejanzas con el epicentro de la vida del Imperio, la ciudad y corte de Madrid.

Por otra parte, a lo largo de los siglos XVII y XVIII hubo una evolución dramática que no impidió la convivencia de estilos pertenecientes a periodos diferentes, pues mientras que en el teatro popular o aficionado (sobre todo escolar o de conventos) pervivieron géneros medievales o renacentistas como el auto antiguo, el coloquio, la égloga o el diálogo, en el teatro profesional, llevado a cabo por los actores de los corrales de comedias o coliseos, y en las lecturas de los hombres cultos, se seguían muy de cerca las novedades europeas. Así, desde fines del siglo XVI, se conocían en la América hispana las pautas de la comedia del Siglo de Oro, forjada por Lope de Vega,

cuyos aspectos fundamentales se resumen en el «Arte nuevo de hacer comedias» (1609). A Lope lo seguirán muchos otros dramaturgos de su ciclo, como el mercedario Gabriel Téllez, conocido como Tirso de Molina, quienes serán casi coetáneamente leídos y representados en el Nuevo Mundo. En la plenitud del Barroco, asentada la Contrarreforma, modificará sobre todo la fórmula lopista Pedro Calderón de la Barca, al que acompañarán también los dramaturgos de su ciclo, epígonos del teatro clásico español. Ya Guillermo Lohmann Villena (1945), José Juan Arrom (1967) o Carlos Miguel Suárez Radillo (1981) advirtieron que el aumento de dramaturgos en la América virreinal se produjo tras la muerte de Calderón de la Barca. Este fue, por otra parte, el dramaturgo que generó más entusiasmo, al parecer, por la mayor complejidad de su lenguaje y su vistosidad escénica, en consonancia con la afición por el gongorismo en la poesía lírica y una inclinación general en el mundo virreinal hacia el Barroco. En las obras dramáticas breves, tras los pasos o entremeses más simples de Lope de Rueda, Luis Quiñones de Benavente será el responsable de su modernización.

El siglo XVIII, con la llegada de los Borbones a la monarquía, presentará un panorama todavía más complejo, con una perduración del Barroco calderoniano a lo largo del siglo en autores de mentalidad más conservadora, el inicio de un influjo francés que desembocará en el teatro neoclásico, ciertos rasgos del teatro italiano y la transformación del entremés anterior en otro más extenso y costumbrista, por influencia de Ramón de la Cruz.

La actividad del teatro criollo la llevarán a cabo españoles peninsulares, criollos, mestizos o indígenas. Más próximo a las características de las representaciones españolas, como se dijo antes, el término teatro criollo se emplea para distinguir este tipo de teatro frente a otros, como el llamado teatro misionero, surgido en el XVI y así denominado por haber sido escrito por frailes misioneros en lenguas indígenas, en el que sobresalieron franciscanos y jesuitas, y del cual quedan escasas huellas en el Perú<sup>1</sup>; o del teatro escolar, cultivado en los colegios y heredero del teatro humanista, que es muchas veces catequizador —como el anterior— pero está escrito en castellano o en latín, en el que destacaron los jesuitas, y del cual escasean textos peruanos conservados<sup>2</sup>; o del teatro colonial en lenguas indígenas, híbrido donde se combinan elementos del teatro clásico español con aspectos autóctonos (ver Itier, en este volumen).

<sup>1</sup> Hay que tener en cuenta además que el teatro misionero y el escolar aparecen asimismo en la bibliografía bajo la denominación común de teatro evangelizador. En México existen numerosos trabajos sobre el teatro misionero. En Perú, ver Beyersdorff (1988) y su edición de un ejemplo tardío de «Adoración de los Reyes Magos», cuyo autor fue Juan Francisco Palomino; para el teatro popular peruano ver además las páginas introductorias de Oleszkiewick (1995).

<sup>2</sup> Sobre el tema ver Vargas Ugarte (1974) y Guibovich, en Arellano y Rodríguez Garrido (2008, pp. 35-50).

Vale notar que en la investigación sobre el teatro peruano colonial ha habido varios impedimentos: el asalto y destrucción de los archivos del Tribunal de la Inquisición de Lima<sup>3</sup>, el traslado de fondos de la Biblioteca Nacional del Perú durante la Guerra con Chile (1879-1883) y el incendio de la Biblioteca Nacional en 1943, antes del inventario completo de sus fondos. Esto no quiere decir que no puedan descubrirse y estudiarse nuevos documentos, manuscritos o impresos antiguos del teatro peruano colonial, pero ayuda a comprender por qué no existen más. Con todo, dado el paralelismo entre los virreinos de Nueva España (México) y el Perú, muchos datos que sabemos del teatro mexicano colonial —mejor conservado— pueden servir de guía para el estudio del teatro peruano de la misma época.

## 1. LAS COSTUMBRES TEATRALES

Con la llegada de los conquistadores al territorio peruano se inicia una actividad dramática y parateatral «a la española», diferente a las prácticas previas del mundo indígena. El historiador limeño Guillermo Lohmann Villena, en su libro *El arte dramático en Lima durante el Virreinato*, al que me referiré en los siguientes párrafos por su inestimable valor, habla en un principio de «leves indicios» de teatralidad en tiempos de la Conquista, por «la predilección con los demás juegos señoriales a la sazón en auge, tales como las máscaras, cañas, moros y cristianos, alcancías, sortija y tantos otros» (Lohmann Villena, 1945, pp. 3-4), entre los cuales los «rudos autos y pasos de comedia» o la recitación más o menos dramatizada de romances pasan más inadvertidos. De la misma manera que los tipos de teatro colonial a los cuales me he referido antes no existen comunicados entre sí, aquí llamo la atención sobre los vínculos que existen entre el teatro y las manifestaciones parateatrales<sup>4</sup>.

Como es de suponer, el teatro profesional requiere estabilidad social y política y pertenece al ámbito urbano. El Virreinato del Perú se instaura en 1542, con su capital en Lima, también conocida como Ciudad de los Reyes. A pesar de varios acontecimientos desestabilizadores, muy pronto se empieza a celebrar en los principales núcleos urbanos la festividad del Corpus Christi y su octava, con la representación de autos sacramentales o comedias de santos sobre tarimas, carros o «castillos»

---

<sup>3</sup> La Inquisición peruana, fundada en 1569, cumplió su cometido entre 1570 y 1820, cuando fue definitivamente abolida, aunque presentase claros signos de decadencia durante el siglo XVIII (Medina, 1956; Castañeda & Hernández, 1989; Millar Carvacho, 1998, 2005; Guibovich, 2003). La sede del Tribunal del Santo Oficio de Lima, donde se localiza actualmente el Museo del Congreso y de la Inquisición, fue asaltada por el pueblo en 1813, perdiéndose una rica documentación que sí se conserva, en cambio, en México.

<sup>4</sup> Por ello resulta importante el análisis de la relación de una fiesta, pues puede contener información sobre el teatro, una de las diversiones principales (ver Valero, en este volumen).

construidos para la ocasión, con gran lujo en el decorado y el vestuario de los actores, siguiendo la usanza española. Lohmann Villena (1945) y Bayle (1951) comentan la escasez de autos sacramentales en el Perú para festejar el Corpus Christi y su octava, ya que se optó por la representación de comedias de santos, más atractivas para el público. A partir de 1574 la representación de los autos sacramentales en Lima se hizo más profesional, puesto que en lugar de ocuparse de ellos los gremios, se empezó a encargar directamente el Cabildo, contratando a compañías de actores. Esta fue la norma tanto en España como en las principales poblaciones de América: los Cabildos contrataban de acuerdo a sus posibilidades económicas a compañías profesionales de actores para representar un auto sacramental o comedia de santos para la fiesta del Corpus Christi y para su octava, y las compañías de actores recibían una cantidad suficiente de dinero para viajar y lucir un rico vestuario acorde con la ocasión; de ahí que recorrieran la geografía americana alquilando sus servicios a los Cabildos.

La actividad teatral criolla se organiza en el Virreinato del Perú conforme a las costumbres que hallamos en España y México. Si el teatro religioso se manifiesta en la celebración del Corpus Christi o la representación de obras como medio evangelizador y ejercicio de retórica en el teatro misionero, escolar y de conventos, el teatro profano se representará al aire libre en festejos públicos, en el palacio virreinal o de algunos señores, casas familiares, corrales y coliseos, cementerios (Rodríguez, 1998). Según los lugares de representación, se distinguirán también las funciones públicas de las privadas o «particulares», como se denominaban estas últimas. Como los jesuitas tuvieron la costumbre de representar una obra para celebrar la llegada de cada virrey, la introducción de la orden religiosa en el Perú, en 1568, aumentó la producción dramática. Ocasión de realizar espectáculos teatrales fueron asimismo las noticias de la beatificación o canonización de jesuitas (San Ignacio de Loyola, San Francisco Javier o San Francisco de Borja) y la de figuras locales, como Santa Rosa de Lima. En los siglos XVII y XVIII otra devoción destacable ligada al teatro será la Inmaculada Concepción, creencia declarada dogma por la Iglesia Católica en el siglo XIX.

Los primeros teatros de planta se construyen en México y Lima siguiendo el modelo de los corrales de comedias españoles a finales del siglo XVI. La distinta denominación, corral de comedias o coliseo, no supone solamente una modernización del vocabulario; también implica una configuración arquitectónica diferente del espacio en el que se actúa y repercute en la redacción de los textos. Así, se pasa de un teatro construido a la usanza tradicional española, partiendo de lo que era un patio de vecinos, a un teatro más moderno, a la italiana, más parecido a nuestros teatros comerciales actuales. En la modernización del escenario tendrán también importancia la incorporación del telón a los teatros y el cambio del uso exclusivo de luz natural (con el consiguiente horario diurno de representaciones) a los inicios de un alumbrado artificial.

En el siglo XVII se construirán corrales de comedias en las principales poblaciones de América; la construcción de teatros ocurrirá en los siglos XVIII y XIX, lo cual tendrá como consecuencia un notable aumento de la actividad teatral.

## 2. LOS ACTORES

Los actores profesionales se reunían en compañías, en las que acordaban que uno de ellos ejerciese como autor de comedias, que era como se llamaba entonces al empresario al frente de las mismas, independientemente de que escribiese o no las obras. Esta era la persona que decidía las actuaciones para el Corpus Christi, alquilaba el teatro, obtenía los textos dramáticos, repartía los papeles entre los actores (primer y segundo galán, primera y segunda dama, barba o viejo, gracioso, actor o actriz de baile o entremés), etcétera. Una diferencia relevante entre el teatro de la metrópoli y el teatro de los virreinos fue que, mientras que en el teatro de la corte madrileña los autores de comedias solían escribir las obras, es decir, eran simultáneamente dramaturgos que vivían de este trabajo como Lope, Calderón y otros autores del teatro clásico español, en América los llamados autores de comedias vivían del oficio empresarial pero no solían escribir los textos dramáticos, sino que los compraban a librerías o los copiaban. Como consecuencia de esto, en el teatro colonial no existen dramaturgos con un elevado número de obras, dado que eran mayormente aficionados que escribían ocasionalmente teatro. Si el escritor español acudía a la corte madrileña en busca de mecenazgo, el escritor colonial lo necesitaba menos, por su condición social y porque la literatura suponía un modo de entretener el ocio y de obtener mayor prestigio. En este sentido José Luis Trenti Rocamora constató hace muchos años (1959) que el género dramático más abundante en el período colonial fue la loa<sup>5</sup>, ya que era la pieza breve que servía para introducir el «festejo» o espectáculo teatral completo. El festejo comprendía las tres partes de la comedia, que era la obra extensa, con obras breves intercaladas en el siguiente orden: Loa, I Jornada, Entremés, II Jornada, Sainete<sup>6</sup>, III Jornada, Fin de fiesta.

En sujeción al calendario religioso, la temporada teatral comprendía desde el Domingo de Resurrección hasta el término del Carnaval, no representándose durante la Cuaresma ni el resto de la Semana Santa, periodo aprovechado por los actores para preparar la siguiente temporada. Como el festejo teatral completo duraba varias horas, los espectadores solían llevar viandas para comer y beber. Lo normal era que el festejo empezase en los corrales o coliseos a una hora temprana de la tarde, y así aprovechar la luz solar. La prohibición de fumar en los teatros y el uso mínimo de teas o hachones

---

<sup>5</sup> Uno de los primeros estudiosos de las loas en Hispanoamérica fue Pasquariello (1970).

<sup>6</sup> En esta época sainete es sinónimo de baile dramatizado; su significado se modifica a finales del siglo XVIII por influencia de Ramón de la Cruz, quien da relevancia al género.

para alumbrar se instauró por los temidos incendios. En el Perú fue necesario, debido a los temblores y terremotos, reconstruir los locales teatrales. Lohmann Villena (1998) aporta datos sobre léxico de la época relativo al teatro: los «mosqueteros» era el público que presenciaba el espectáculo de pie en el patio, quienes podían contribuir al éxito o hacer fracasar un estreno (podían ser «reventadores»), con sus palmas, silbidos y objetos arrojados, los cuales eran muy temidos en Madrid; los «mequetrefes» eran los revendedores de entradas; los «apuntadores» los que copiaban los papeles de una comedia para los actores, etcétera. Los nobles y los miembros de la clase acomodada y el clero contemplaban el espectáculo sentados en los aposentos, y las mujeres desde la cazuela.

De principios del siglo XVII datan las ordenanzas virreinales en México y Lima para que se mantuviese una compañía de comedias actuando en la capital, mientras una segunda compañía importante recorría el interior del virreinato. La prohibición, levantada temporalmente, era para evitar altercados entre los actores o «cómicos» —como se les llamaba— de distintas compañías y sus seguidores, como de hecho sucedió a veces en Lima cuando actuaban dos compañías principales simultáneamente. Según Lohmann Villena, en el Perú: «El campo de acción de tales compañías corría desde Quito hasta las Charcas, siendo la carrera más utilizada la que conducía por Huamanga y el Cuzco hasta Potosí, el gran asiento minero altopereano que constituía uno de los principales centros de disipación del mundo entonces conocido» (1945, p. 57).

Lohmann Villena recoge en su libro los nombres de los principales autores de comedias que crearon compañías en Lima durante los siglos XVII y XVIII, y destaca la actuación de algunos de esos empresarios: Francisco de Morales, Alonso de Ávila, Antonio de Morales, los directores de la Compañía de «Los Conformes», Micaela Villegas. Si bien los empresarios llegaban a alcanzar un bienestar económico y cierta consideración social, la vida de los cómicos era azarosa; eran vistos como responsables del relajamiento de las costumbres y, en general, como personas cuyo trato era poco recomendable (ver, por ejemplo, Latasa, 2008). Con frecuencia se recriminaba a las cómicas su liviandad, causando escándalo que encarnasen en escena las vidas de santas e incluso de la Virgen María; sin embargo, uno de los factores que favorecía el éxito de las obras era la intervención de mujeres vestidas de hombres en las representaciones teatrales, hasta el punto de que en los contratos se exigía a las actrices vestir traje de hombre, además de cantar y bailar<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> Para los nombres de los actores peruanos de la época ver «Registro de actores» (apéndice de Lohmann Villena, 1945, pp. 610-621), donde se puede observar la condición endogámica de la profesión y el traslado de personas de España a América y, dentro del territorio americano, de una región a otra. Un rastreo en la bibliografía sobre los actores del teatro peninsular y mexicano permitiría ampliar la información disponible sobre los actores de los siglos XVII y XVIII en el Perú. Para México pueden verse los libros de Ramos Smith y su ensayo «Actores y compañías en América durante la época virreinal» (1998). Para España se pueden buscar trabajos de Teresa Ferrer Valls o Evangelina Rodríguez Cuadros.



Para los religiosos y sacerdotes más estrictos la asistencia a los teatros se consideraba pecaminosa, por el mal ejemplo que pudieran dar los asuntos de las comedias, porque, pese a las prohibiciones, se podían unir hombres y mujeres ocultamente en los aposentos o se podían introducir hombres en los vestuarios de las cómicas, y por acudir religiosos o miembros del clero secular a esa actividad ajena a su condición. Si esto sucedía con los miembros de compañías estables, cuanto más con las compañías menores o intérpretes solitarios que recorrían los caminos: «cómicos de la legua» o «volantes», malabaristas, volatineros y manipuladores de títeres, incluyendo entre estos últimos los de la llamada «máquina real».

La Inquisición, abolida definitivamente en el Perú en 1820, expurgaba o prohibía textos publicados, negando permisos de impresión o representación, llegando incluso a la supresión de ciertos espectáculos en escena, con el consiguiente perjuicio para el empresario (ver Guibovich, en este volumen). Además de referirse a las amonestaciones de los concilios limenses para evitar representaciones dentro de la Catedral de Lima y de otras iglesias, Lohmann Villena (1998) hace una relación de insignes personalidades que combatieron el teatro en el Virreinato del Perú por considerarlo pecaminoso<sup>8</sup>.

### **3. LOS LOCALES PÚBLICOS Y LAS REPRESENTACIONES EN PALACIO**

El primer corral o patio de comedias en Lima fue el de Santo Domingo, local arrendado por el empresario Francisco de Morales a finales del siglo XVI. Lohmann describe detalladamente el lugar donde se construyó (1945, pp. 68-69). En nota de la misma página el riguroso historiador agrega que por este alquiler: «El canon que se estipuló fue de dar dos gallinas gordas al convento los cuatro años, y 50 pesos anuales en lo sucesivo». A este primer corral pronto le surgió competencia, pues, tal como habían hecho en Madrid los hospitales, la Hermandad del Hospital Real de San Andrés de Lima solicitó al virrey Luis de Velasco en 1601, recibir en exclusiva los beneficios de los espectáculos escénicos. La resolución fue ratificada por el conde de Monterrey y después el marqués de Montesclaros. Las condiciones exigidas para la construcción del Corral de San Andrés por el afamado arquitecto Francisco Becerra, discípulo de Herrera y nieto del Maestro Mayor de la Catedral de Toledo, Hernán González, nos dan una idea de cómo había sido concebido este corral (Lohmann Villena, 1945, pp. 94-95, 102).

---

<sup>8</sup> Por ejemplo, el Arzobispo de Lima, luego santificado, Toribio de Mogrovejo (Mayorga, España 1538-Zaña, Perú 1606); el franciscano fray Francisco Solano (Montilla, España, 1549-Lima, 1610), también elevado a los altares, de quien se contaba que acudía los días de fiesta a los corrales para interrumpir las funciones; el doctor Juan Machado de Chaves, Obispo de Trujillo entre 1640 y 1644; el mercedario fray Bernardo de Mispilbar, quien atribuyó a la representación del Corpus de ese año el terremoto limeño de 1687; el venerable jesuita P. Francisco del Castillo (Lima, 1615-1673), homónimo del dramaturgo mercedario del siglo XVIII.

El viejo Corral de Santo Domingo alternó con este Corral de San Andrés, en cuyo patio podían entrar entre 320 y 400 espectadores (Lohmann Villena, 1945, p. 104). Las riñas entre las compañías de los dos corrales condujeron a que en 1613 se prohibiese que hubiese más de dos compañías importantes en Lima (Lohmann Villena, 1945, p. 128). Igualmente, los problemas ocasionados por la puesta en escena de una comedia llevaron al cabildo limeño a establecer una censura previa a partir de 1614.

El aumento de la afición por las representaciones condujo a la creación de un nuevo teatro contiguo a la portería falsa del convento de San Agustín (de ahí el nombre de este nuevo corral: Corral de San Agustín), que estaría finalizado después de 1617. Por una disposición para vigilar el orden de las costumbres, este corral tuvo dos puertas, una para entrada de los varones y otra de las mujeres. Los locales de San Agustín y San Andrés siguieron funcionando a lo largo del siglo, con reconstrucciones por los daños producidos por el uso y los temblores. Tras el terremoto que asoló Lima en 1656, la Hermandad del Hospital de San Andrés emprendió la construcción de un nuevo teatro, situado en la calle de San Agustín; este recibió ya el nombre de Coliseo y fue inaugurado en 1662<sup>9</sup>. A finales del siglo XVII se produjo una etapa de decadencia de los espectáculos dramáticos en Lima, situación acorde a un clima de pesimismo general causado por varias desgracias coincidentes en el virreinato<sup>10</sup>.

Tras el duelo por el fallecimiento de Carlos II, resuelta la sucesión con la llegada de los Borbones a la monarquía española, la ciudad empieza a recobrar el optimismo. Se suele recordar mucho (por ejemplo, Rodríguez Garrido, 1998) la fiesta palatina del 19 de diciembre de 1701, con el virrey Conde de la Monclova, para conmemorar el decimoctavo cumpleaños del nuevo monarca Felipe V, en la que se cantó el drama lírico de Calderón *La púrpura de la rosa*, con una partitura compuesta para ese día por el Maestro de Capilla de la Catedral de Lima, Tomás de Torrejón y Velasco (Villarrobledo, Albacete, 1644-Lima, 1728). Con la llegada a Lima del virrey don Manuel de Oms y Santa Pau, Marqués de Castelludosrús, fue intensa la actividad cultural y dramática en palacio, en la cual participaron insignes vecinos de Lima. En el séquito del virrey había llegado al Perú el músico milanés Roque Ceruti (1683-1760), quien a la muerte de Torrejón ocupó el cargo de Maestro de Capilla de la Catedral, donde ejerció un notable influjo. A Ceruti le atribuye Lohmann Villena «la infiltración en el Perú de la música dramática italiana» (1945, p. 324). Uno de sus discípulos

<sup>9</sup> Para una descripción de este teatro, ver Lohmann Villena (1945, pp. 254-255).

<sup>10</sup> Al clima que pudo vivirse en la corte madrileña con el declive de los Austrias, se añadieron varios hechos en el Virreinato del Perú: la visión del cometa de 1692, considerada un mal augurio; los movimientos sísmicos de 1678, 1681, 1687, que culminaron en el terremoto de 1687 que dejó en ruinas Lima; epidemias de cordellate en 1673, de viruelas en Quito en 1686, de sarampión en Lima, Quito, Huamanga, Cuzco y Potosí en 1692; ataques de corsarios a la costa peruana; el levantamiento indígena de 1675 (ver el estudio de Lohmann en Valle y Caviedes, 1990; Vargas Ugarte, 1981).

fue José de Orejón y Aparicio (1706-1765), mestizo natural de Huacho, considerado por algunos el compositor barroco más importante de Hispanoamérica (Quezada Macchiavello, 2009). Esto implica que en los espectáculos teatrales la música iba cobrando cada vez mayor protagonismo frente a otros aspectos<sup>11</sup>. Ya en el siglo XVIII la representación de espectáculos al aire libre por la festividad del Corpus Christi y su octava había decaído. Probablemente el último auto sacramental representado en la Plaza Mayor de Lima tuvo lugar en 1711 (Lohmann Villena, 1945, pp. 356-357). Frente al auge del teatro cortesano, el coliseo del Hospital de San Andrés estuvo en franca decadencia desde principios del siglo XVIII, y fue derribado como consecuencia del violento terremoto que padeció Lima en 1746. La reconstrucción del teatro fue dirigida por el Mayordomo del Hospital de San Andrés, don Pedro del Villar y Zubiaur, a quien fray Francisco del Castillo le dedica una de sus loas. Mejor acondicionado, este local abrió nuevamente sus puertas en 1749 (Lohmann, 1945, pp. 406-408).

En época del virrey don Manuel de Amat, en 1771, el coliseo del Hospital de San Andrés recibió una serie de ordenanzas muy detalladas para su funcionamiento (Lohmann, 1945, pp. 441-445). Lohmann Villena deduce sobre los gustos teatrales de los vecinos de Lima a finales del siglo XVIII: «apreciaban las obras de Corneille y Racine» y «Era evidente el menosprecio de los dramaturgos clásicos españoles, al menos en las clases elevadas, que frecuentaban el trato con la literatura gala» (p. 470). Después el virrey don Teodoro de Croix cambió las ordenanzas del Coliseo de San Andrés, «acomodándolas, sobre todo en lo atañadero al valor educativo del teatro, a los sucesos que habían sobrevenido entretanto»; refiriéndose con esto último a los movimientos insurreccionales producidos en el Perú, entre ellos, el levantamiento de Túpac Amaru en 1780 (p. 492). Como explicaron Maya Ramos y Tito Vasconcelos al tratar del teatro colonial mexicano (1995) —y puede aplicarse al peruano—, si en el siglo XVII la censura teatral se refería principalmente a las costumbres —aunque existiese también la censura política y religiosa—, en el siglo XVIII la censura procuraba «la preservación de los dogmas religiosos y políticos heredados del barroco» y «la represión de las ideas liberales». Si bien desde el punto de vista de los ilustrados el teatro debía ser una escuela de buenas costumbres, para los empresarios primaba el interés económico, ligado a la afluencia de público.

A fines de 1789 e inicios de 1790 se celebró con gran júbilo y diversiones —entre ellas teatro— la ocupación del trono por Carlos IV (Lohmann Villena, 1945, pp. 503 y ss.). Las actividades dramáticas del periodo se reflejan en el *Diario erudito, económico y comercial de Lima*, tal como señala Irving A. Leonard (1940). También incluye artículos sobre el teatro coetáneo el *Mercurio Peruano* (1791-1795). Como se ha indicado, en este momento se considera primordial la educación del público,

---

<sup>11</sup> Para entonces Calderón de la Barca había creado la zarzuela; además, existían villancicos dramatizados.

aparece el nombre de Ramón de la Cruz y se habla de un inicio de las funciones a las siete de la tarde, lo cual supone claramente la utilización de luz artificial (Lohmann Villena, 1945, p. 512). Otras novedades serán las menciones a obras de Goldoni, Tomás de Iriarte, Jovellanos, etcétera, sin que por ello se pierda la afición por el antiguo teatro clásico español, representado con mucho aparato escénico<sup>12</sup>. En 1786 se habían prohibido las comedias de magia en el dominio hispánico, pero parece que la prohibición al principio no debió de surtir mucho efecto. Lohmann Villena concluye *El arte dramático en Lima durante el Virreinato* relatando el testimonio de un viajero europeo que fue espectador del teatro de entonces, insistiendo en esto mismo (p. 530).

#### 4. LOS DRAMATURGOS

Seguidamente me ocuparé de los dramaturgos principales de los siglos XVII y XVIII. Muchas de las obras conservadas fueron editadas por el padre Rubén Vargas Ugarte y hoy son más accesibles gracias a la antología coordinada por Ricardo Silva-Santisteban (2000)<sup>13</sup>. Este teatro de los siglos XVII y XVIII irá mostrando cada vez más un discurso criollo no exento de contradicciones (Lavallé, 1993, 2002; García-Bedoya, 2000).

##### El siglo XVII

A fines del siglo XVI e inicios del XVII, una de las poblaciones con mayor vida cultural y relaciones con Lima era la rica ciudad minera de Potosí, actualmente en Bolivia, cuyo primer corral de comedias, el Hospital de la Vera Cruz, funcionaba ya en 1616. Allí llega en el año 1600 el fraile jerónimo español, pintor y escritor, fray Diego de Ocaña (1570-1608), quien había vivido en el santuario de la Virgen de Guadalupe en Extremadura. Este autor recuerda su devoción guadalupana en una comedia hecha con destreza, estrenada en Potosí en 1601: *Comedia de la Virgen de Guadalupe y sus milagros* (Suárez Radillo, 1981; Wilde, 1998; Silva-Santisteban, 2000; Bellini, 2001). Asimismo, allí residirá temporalmente, entre 1608 o 1609, y 1620, el humanista y comerciante de libros sevillano Diego Mexía de Fernangil —quien había pasado a Indias en 1582—, participando con otras personas cultas afincadas en Lima

<sup>12</sup> Por ejemplo, cuenta Lohmann: «En el feriado dominical inmediato la compañía del Coliseo representó la *Comedia famosa, El Lucero de Madrid y divino labrador San Isidro*, de Zamora, adornada con vuelos rápidos, caballos por el aire, ángeles, sierpes, demonios, una aparición de Madrid y, para sosegar el espíritu de los aterrorizados espectadores, tonadilla, entremés y baile» (1945, p. 515).

<sup>13</sup> Por razones de espacio, excluyo de esta nómina a dramaturgos ligados al virreinato de Nueva Granada (los actuales países de Panamá, Colombia, Ecuador, Venezuela) y al virreinato del Río de la Plata (los actuales países de Bolivia, Argentina, Uruguay, Paraguay), para los cuales hay bibliografía específica. Asimismo, me centraré en Lima, relegando otras ciudades importantes del Virreinato del Perú (Cuzco, Arequipa, Trujillo).

en la Academia Antártica (ver Chang-Rodríguez, en este volumen), de la que publica la antología *el Parnaso antártico de obras amatorias* (primera parte, Sevilla, 1608). Mexía destaca como traductor de Ovidio y en el periodo en que residió en Potosí escribe dos églogas pastoriles «a lo divino»<sup>14</sup>: *El Buen Pastor* y *El Dios Pan* (Bellini, 2001; Rodríguez Garrido, 2005; Gil, 2008). De ambas obras Vargas Ugarte (1974) publicó solamente la segunda, por parecerle mejor. En *El Dios Pan* intervienen tres personajes: Damón (gentil), Melibeo (pastor cristiano, guía del gentil) y Títilo («pastorico» sabio); trata sobre cómo Melibeo convence a Damón de la necesidad de convertirse. En mi opinión, aunque la obra pudiera no haber sido representada, tiene las características propias de un auto sacramental coetáneo, donde la pericia del dramaturgo no es tan grande y se compensa con la espectacularidad. En el texto hay pasajes recitados y villancicos y, acorde a su condición de auto sacramental, se hace un constante elogio de la Eucaristía, en particular por medio de un juego de palabras entre el Dios Pan / Pan divino; por ejemplo, en el villancico: «Hombre come a Dios en pan / mas come de culpa ajeno, / que si Pan es para el bueno / para el malo es solimán<sup>15</sup>. // Come a Dios en pan el justo/ y a Dios come en pan el malo, / al justo es vida y regalo/ y muerte y pena al injusto» (Vargas Ugarte, 1974, p. 59).

A principios del siglo XVII residió en Lima el poeta y dramaturgo Luis Belmonte Bermúdez (Sevilla, 1587?-1650?), del que se sabe que escribió obras durante su experiencia americana en Lima y México, pero no se conservan los textos (Peña, 1991; Póo Gallardo, 2011). Sin embargo, sí conocemos que participó en Madrid con otros dramaturgos —entre ellos el importante autor teatral novohispano afincado en España, Juan Ruiz de Alarcón— en la redacción de la comedia *Algunas hazañas de las muchas de Don García Hurtado de Mendoza, Marqués de Cañete* (publicada en Madrid en 1622).

Una de las figuras principales de la plenitud del Barroco en el Perú es Juan de Espinosa Medrano (1630?-1688), apodado «el Lunarejo» por tener un lunar en el rostro. Como sucede con otros personajes virreinales, su biografía histórica se confunde con la leyenda (ver Rodríguez Garrido, en este volumen). En vida alcanzó fama como escritor y predicador; sus obras más comentadas suelen ser el *Apologético en favor de don Luis de Góngora* [1662] y *La novena maravilla* [1695], recopilación póstuma —hecha por uno de sus discípulos— de treinta sermones suyos escritos entre 1656 y 1685 (Moore, 2000). Como dramaturgo, Espinosa Medrano dejó obras en español y en quechua, las cuales siguen las pautas del teatro clásico español,

---

<sup>14</sup> Cuando se utiliza la expresión «a lo divino» significa que se ha dotado de un valor simbólico religioso al género profano al que pertenece la obra.

<sup>15</sup> La palabra aparece en varios textos coetáneos. Se define como: «Cosmético hecho a base de preparados de mercurio» (DRAE).

aunque en su teatro en quechua encontremos aspectos autóctonos. Me referiré brevemente aquí a una obra teatral suya en español, excluyendo sus obras dramáticas en quechua (ver Itier, en este volumen). Su comedia bíblica *Amar su propia muerte* — fechada entre 1645 y 1660, ya que alude a su condición de colegial en el seminario San Antonio Abad cuando la escribió— se basa en el Libro de los Jueces 4, que cuenta la historia de la valerosa hebrea Jael frente a los cananeos. Aunque existan diferentes interpretaciones sobre las intenciones de la comedia, la obra recuerda obras similares de Lope de Vega y Calderón de la Barca; particularmente de este último dramaturgo por la mayor complejidad de su lenguaje, la mujer protagonista fuerte y decidida y el tema del honor. Vitulli (Espinosa Medrano, 2011) explica que este asunto había sido tratado anteriormente por el famoso predicador Francisco Paravicino, en un sermón de 1625, donde comparaba a Jael con Santa Teresa de Jesús, y también por Francisco de Quevedo, en un capítulo de la *Política de Dios*, de 1626. En la comedia de Espinosa Medrano la hebrea Jael es cortejada por Sísara y Jabín, respectivamente capitán y rey de los cananeos, poniendo en riesgo su honor al estar casada con Cineo; como es habitual en el teatro clásico español, la comicidad corresponde a los criados Dina y Bigote. Dejando al margen a otros personajes, el conflicto militar entre judíos y cananeos y el conflicto de honor se resuelven simultáneamente, cuando la valerosa Jael mata a Sísara.

Hace algún tiempo José Miguel Oviedo comparaba con mucho acierto a los barrocos Espinosa Medrano y Juan del Valle y Caviedes (Porcuna, Jaén, España, 1645-Lima, 1698), señalando que, frente a la inspiración en Góngora y Calderón de la Barca del primero, el segundo se inspiraba en Quevedo (Oviedo, 1996, pp. 233-243). En Valle y Caviedes hallamos nuevamente una leyenda forjada por el argentino José María Gutiérrez y el peruano Ricardo Palma, que se superpone a los datos históricos (por ejemplo, ver el estudio preliminar de Carlos F. Cabanillas en Valle y Caviedes, 2013). Las obras de Valle y Caviedes permanecieron inéditas en vida del autor casi en su totalidad, hasta que en el siglo XVIII se imprimió, con el título abreviado de *Diente del Parnaso*, su obra más célebre *Guerra físicas, proezas medicales, hazañas de la ignorancia...*, que consiste en un libro satírico contra los médicos. El descubrimiento posterior de otros manuscritos permitió aumentar considerablemente el volumen de sus obras. Actualmente Valle y Caviedes es un autor bastante editado y estudiado por su valía como autor satírico (ver Lasarte, en este volumen). Dentro de su *Obra completa* (1990, pp. 753-766) se hallan tres obras dramáticas: *Baile cantado del Amor médico*, *Baile del Amor tahúr*, *Baile entremesado del Amor alcalde*, donde, conforme al estilo de los entremeses bailados de Luis Quiñones de Benavente, aparece el amor personificado respectivamente como médico, tahúr y alcalde, decidiendo una serie de casos. Llama la atención en estas obras dramáticas

de Caviedes, que, con su característico ingenio y «virtuosismo» barroco (Hopkins Rodríguez, 1993), carecen del humor ácido evidente en su poesía satírica. Por el contrario, son obras amables y por lo tanto pensadas para ser representadas en un teatro público o de salón, sin deseo de levantar suspicacias entre los espectadores. El Amor médico del primer baile no mata a sus clientes como los médicos del *Diente del Parnaso*, duramente satirizados con nombres y mote reales, sino que resuelve amigablemente los males amorosos de los cinco enfermos que recurren a él: el que «queriendo quisiere/ dejar de querer»; el que padece «unos celos»; el que dice sufrir «un alivio/ porque gozo un padecer/ que con él no puedo estar/ y no puedo estar sin él»; «el ciego del amor»; y, el más gracioso, que afirma: «Yo tengo un cómo-se-llama/ después que vi un no sé qué,/ y me dio un tal como dicen/ que me como se llamé» [sic]. En el *Baile del Amor tabúr* se habla de juegos como las rifas, los naipes, la taba. En el *Baile entremesado del Amor alcalde*, el Amor ejerce como autoridad con cinco presos, transformando su arco de Cupido en vara de alcalde. Los presos exponen ante el juez sus causas: penar «por una fea y discreta», por «una tonta y hermosa», «por una tonta y fea», «por una interesada», «porque he dado cumplimiento/ a una petición amante/ y han burlado mis deseos», y el alcalde responde cumplidamente a cada uno con gracejo. En estas tres obras dramáticas los parlamentos recitados se alternan con canto y baile, intercalando romance con estribillos de rima asonante y versos más cortos. También forman parte de la *Obra completa* de Valle y Caviedes romances como «Preguntas que hace la vieja Curiosidad a su nieto el Desengaño, niño Perico, hijo de la experiencia de las grandezas de una ciudad en los reinos yermos y andurriales» o «Coloquio entre una Vieja y Periquillo ante una procesión celebrada en esta ciudad», donde el español arremete contra las tapadas (1990, pp. 491-503), los cuales constituyen intencionalmente diálogos en verso, aunque pudiesen ser dramatizados. Lasarte (2006) ha tratado con detenimiento ambos poemas<sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup> Otros autores del siglo XVII que en ocasiones aparecen en la bibliografía son el jesuita Valentín Antonio de Céspedes (Valladolid, 1595-1668), a quien se consideraba nacido en Paita, Perú —lo cual sabemos hoy errado (Granja, 1979; Cerdán, 1987; Céspedes, 2011)— y quien fue un reconocido orador cuyos sermones se publicaron póstumamente. Céspedes escribió *Las glorias del mejor siglo* (editada por Silva-Santisteban, 2000; estudio de Arellano en Céspedes, 2011), comedia representada en el Colegio Imperial de Madrid, en presencia de los Reyes, en 1640, para conmemorar el centenario de la fundación de la Compañía de Jesús. El sabio de origen judío que pasó parte de su vida en Lima, Antonio León Pinelo (Lisboa, c. 1595-Madrid, 1660), quien fue en Madrid Relator del Consejo de Indias, Oidor de la Casa de Contratación, Cronista y Cosmógrafo Mayor de Indias y amigo del gran dramaturgo novohispano Juan Ruiz de Alarcón, fue autor, entre otras obras, de *El Gran Canciller de las Indias* (1624-1625), tratado que en ocasiones se cita erróneamente como una comedia (López Castillo, 2002). Hace muchos años (Reverte, 1985b) realicé una guía bibliográfica para empezar a establecer los autores y obras vinculados al Virreinato del Perú, la cual he seguido revisando periódicamente con bibliografía de diversa índole, como las historias literarias reeditadas de Sánchez (1981) o Tamayo Vargas (1992), Rodríguez Rea (1992) y Luciani (2006).

## El siglo XVIII

Paralelamente al declive del teatro en locales públicos, se produce un auge del teatro palaciego, de cuya tendencia será un representante Lorenzo de las Llamosas (ca. 1665-ca. 1707). Hijo de un corregidor de Camaná (Arequipa) y limeño de nacimiento, Llamosas estudió en el colegio San Martín de los jesuitas, vinculándose muy joven a la corte virreinal a través de don Melchor de Navarra y Rocafull, duque de la Palata. Cuando en 1689 tomó posesión del cargo en Lima el nuevo virrey, don Melchor Portocarrero Lasso de la Vega, tercer conde de la Monclova, quien venía de México, Llamosas entró también a su servicio, convirtiéndose en preceptor de su hijo Antonio. Ese mismo año nació el segundo hijo de los virreyes, Francisco Javier, lo cual fue celebrado en palacio con un festejo consistente en la representación de una zarzuela mitológica de Llamosas en dos jornadas (*También se vengan los dioses*), acompañada por una loa y un sainete (*El astrólogo*) del mismo autor. Como ha recordado Susana Hernández Araico (1996), la obra de Llamosas guarda parecido con *Amor es más laberinto*, la comedia mitológica escrita en colaboración entre Sor Juana Inés de la Cruz y el licenciado Juan de Guevara, representada pocos meses antes en México ante el virrey Conde de la Monclova. La lectura de ambas, sin embargo, revela la superioridad del texto literario mexicano sobre el peruano. Cuando el anterior virrey, duque de la Palata, emprendió viaje de regreso a España, lo acompañó Llamosas, quien formó parte de su séquito. Con la desgracia del fallecimiento del duque durante el trayecto, Llamosas quedó sin un protector importante. Sin embargo, una vez en España, se establece en la corte madrileña y allí se granjea favores, escribiendo una segunda zarzuela mitológica en dos jornadas, *Amor, industria y poder*, con música del aragonés Juan de Navas, y una loa; ambas se representaron en la celebración del cumpleaños del monarca Carlos II, en 1692.

En 1693 encontramos a Llamosas al servicio de don José Fernández de Velasco y Tovar, marqués de Jódar, como preceptor de su hijo, a raíz de lo cual publica su obra en prosa *Ofrenda política con que se pretende instruir una noble juventud* [1695]. Ese mismo año abandona la corte para iniciar una carrera militar que lo llevará a Cataluña, a diversos lugares de Italia, los Países Bajos, Francia y Gran Bretaña. En otoño de 1698 Llamosas estará de vuelta en Madrid. Don Francisco de Castelví, marqués de Laconi, le encarga entonces escribir un festejo integrado por otra zarzuela mitológica. Surge así *Destinos vencen finezas*, dividida en tres actos, con su respectiva loa y el *Baile del bureo*, para celebrar otro cumpleaños del rey Carlos II. Se conserva impresa esta zarzuela con la música de Juan de Navas, la cual fue estudiada inicialmente por Carreras (1995) y, más recientemente, por Lola Josa y Mariano Lambea (2012). En 1700, Llamosas continúa en Madrid, donde contribuye con ocho octavas reales a la *Fama y obras póstumas* de Sor Juana Inés de la Cruz.



Por un suceso que ignoramos, Llamosas se encuentra en la cárcel de Valladolid en 1704, de donde sale pronto, pues reaparece como acompañante del duque de Alba en su visita a la corte de Luis XIV, en 1705. Todavía reside en París en 1707, cuando se ocupa de organizar los festejos en la embajada española por el nacimiento del primogénito de Felipe V, el futuro Luis I. A partir de esta fecha dejamos de tener noticias suyas. Llamosas ha sido editado o estudiado, entre otros, por Vargas Ugarte, Lohmann Villena, Arrom, Suárez Radillo, Bellini, Spinato<sup>17</sup>, Hernández Araico, Rodríguez Garrido y Zugasti. Los primeros críticos de sus obras dramáticas las rechazaron por considerar su estilo excesivamente recargado y de escasa inspiración. En época más reciente Miguel Zugasti y Susana Hernández Araico han revalorizado su teatro en varios trabajos, como un epígono calderoniano de carácter alegórico o mitológico, con música y abundante tramoya, explicando que su éxito estuvo ligado a su espectacularidad, no al desarrollo de la acción —que es escasa— o al discurso verbal. Como señala Zugasti, Llamosas declara su aversión a escribir teatro<sup>18</sup>, lo cual no parece simplemente un *topos* de falsa modestia. Su teatro, con perspectivas o decorados que se modifican, disfraces, vuelos y hasta un terremoto en escena (en *Destinos vencen finezas*), subordinado a la música, posee un valor testimonial sobre los gustos de la época, en el declive de la dinastía austríaca de España. Por otra parte, sus facetas de hombre inquieto y viajero, interesado por las matemáticas, hechos resaltados cada vez más por Zugasti (2000, 2008, 2010, 2014), lo muestran como una figura que se proyecta hacia el siglo ilustrado.

Con la llegada de los Borbones al poder monárquico se producirá un influjo francés que irá incrementándose conforme avance el siglo XVIII, con un debate ideológico entre las mentalidades más conservadoras, aferradas al Barroco, y los más innovadores, que abrazarán, a partir de la segunda mitad del siglo, el Neoclasicismo y las ideas reformistas o independistas. Por otra parte, en este siglo también existe un influjo italiano, patente en el teatro en la introducción de arias y en el paso del estilo español de la zarzuela —parcialmente hablada, parcialmente cantada— a la ópera, enteramente cantada. Los dramaturgos italianos que más influirán serán Pietro Metastasio (1698-1782), Vittorio Alfieri (1749-1803) y Carlo Goldoni (1707-1793), este último más tarde. En el ámbito musical peruano, la transformación se manifestará en los sucesivos maestros de capilla de la Catedral de Lima anteriormente citados: el español Torrejón y Velasco, llegado a Lima en el séquito del virrey Conde de Lemos, el italiano Ceruti, que viajó en el séquito del Marqués de Casteldosrús, y su excelente discípulo peruano, Orejón y Aparicio (Ilustración 1).

---

<sup>17</sup> Bellini (2001, p. 345) menciona la tesis doctoral de Katia Spinato, defendida en la Università degli Studi di Milano, 2001, «Teatro cortigiano tra Vecchia e Nuova Spagna: Lorenzo de las Llamosas». Silva-Santisteban (2000) indica además que César A. Debarbieri publicó la *Obra completa* de Llamosas en el año 2000, en una edición limitada de treinta ejemplares.

<sup>18</sup> Por ejemplo, en la dedicatoria a la publicación de *Destinos vencen finezas* [Madrid, 1698].

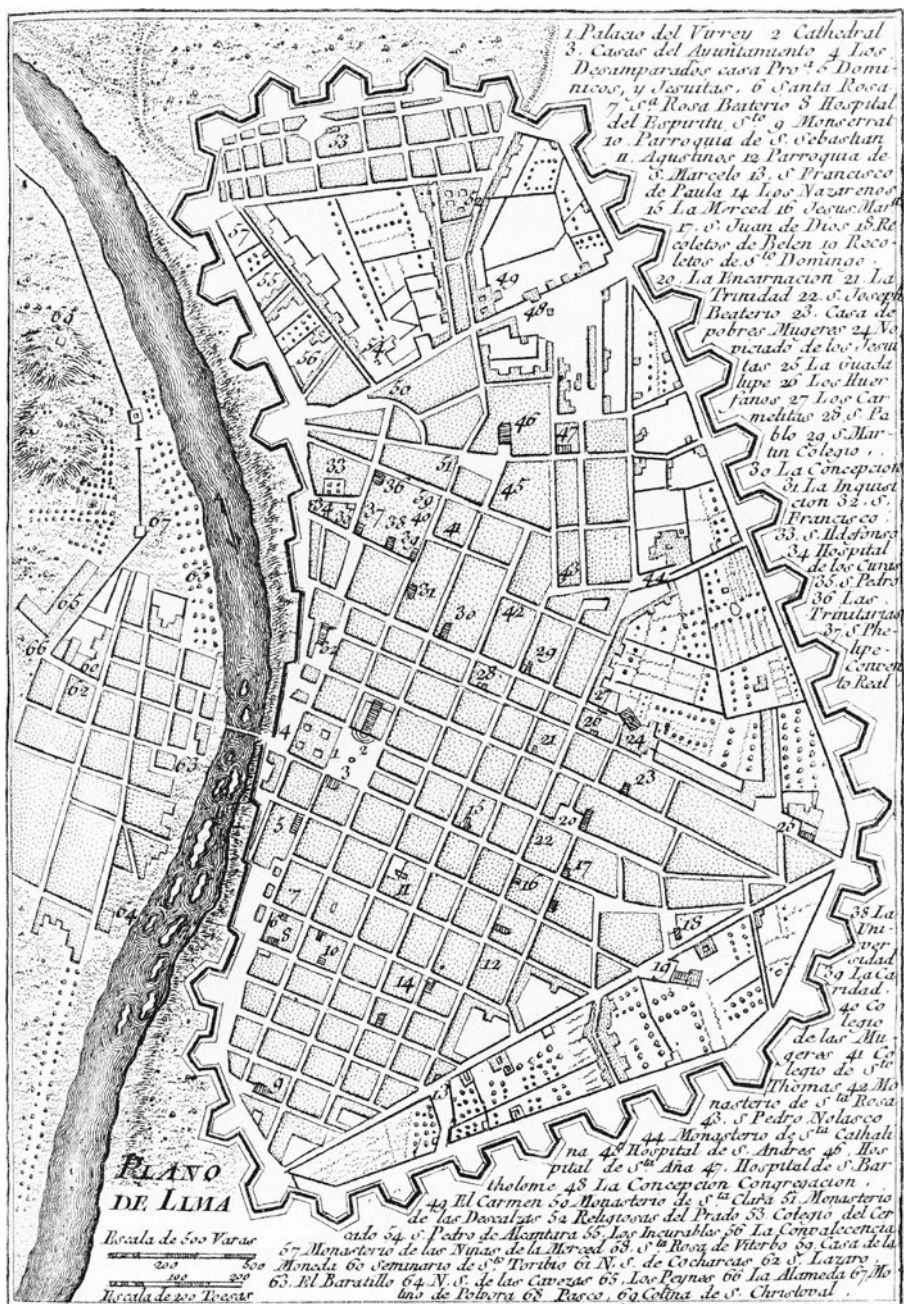


Ilustración 1. Plano de Lima. Tomás López de Vargas Machuca, *Atlas geográfico de la América septentrional y meridional*. Madrid: Casa de Antonio Sanz, 1758. Cortesía de la John Carter Brown Library, Providence, Rhode Island, EE.UU.

Al llegar a Lima como virrey, en 1707, don Manuel de Oms y Santa Pau, Marqués de Castellldosrús, convocará en palacio una academia literaria y artística, que se reunirá desde septiembre de 1709 hasta mayo de 1710, poco después de su fallecimiento, y cuyas actas se conservan (ver Chang-Rodríguez, en este volumen). A ella acudirán las figuras más relevantes de la época, como don Pedro de Peralta Barnuevo, don Pedro José Bermúdez de la Torre Solier, o don Luis Antonio de Oviedo y Herrera, Conde de la Granja, aficionados, como tantos otros, al teatro. El propio Marqués de Castellldosrús hizo representar en palacio su comedia *El mejor escudo de Perseo*, en septiembre de 1708, para celebrar el nacimiento del heredero al trono, el príncipe Luis Fernando. Esta comedia se creía perdida; no obstante, Rodríguez Garrido (1999) descubrió que al parecer se trataba de la misma comedia mitológica y lírica que había escrito el marqués durante su misión en la corte portuguesa, representada en Lisboa en 1694, y cuyo texto conocemos. Su asunto mitológico, referido a la llegada de Perseo al reino de Atlas, apuntaba originalmente a hechos coetáneos relacionados con Portugal, el cual debió de ser adaptado cuando se vio la comedia en Lima, acompañada, probablemente, con música de Roque Ceruti.

El sabio criollo don Pedro de Peralta Barnuevo (Lima, 1664-1743) destacará por su dominio de lenguas y vastos conocimientos, que hicieron a Luis Alberto Sánchez llamarlo «el Doctor Océano» (1967) (Ilustración 2). Lo alaba, entre sus coetáneos, el padre Benito Jerónimo Feijoo (1676-1764), en su *Teatro crítico universal*; Feijoo, desde España, mantuvo una correspondencia con él. Para Augusto Tamayo Vargas (Peralta, 1964, p. 23): «Fue Pedro de Peralta y Barnuevo el más importante y representativo de los escritores peruanos de comienzos del siglo XVIII. En él se reunieron el enciclopedismo erudito y la poesía artificiosa; y por otra parte tuvieron cabida en su obra el barroquismo del diecisiete y el academicismo afrancesado del dieciocho». Doctor por la Universidad de San Marcos, donde ocupó la cátedra de Matemáticas desde 1709, encargándose por ello de trazar planos y de labores de ingeniería del virreinato, ejerció como rector de la universidad entre 1715 y 1717, siendo además Contador de Cuentas y Particiones de la Real Audiencia de Lima. Como subraya Jerry Williams en sus trabajos sobre él (1996, 1998, 2000, 2009), toda su vida se puede resumir en un «discurso de lealtad» a la Corona española, a la cual sirvió con afán, sin ocultar sus críticas sobre aquellos aspectos que consideraba mejorables. Poeta circunstancial y autor de relaciones, entre sus obras cabe destacar su poema extenso *Lima fundada* (1732) (ver Firbas, en este volumen) y las obras en prosa *Historia de España vindicada* (1730) y *Pasión y triunfo de Cristo* (1738) (ver Altuna, en este volumen), la última de las cuales fue observada por la Inquisición. Su teatro comprende las zarzuelas mitológicas, escritas para ser representadas en el palacio virreinal, *Triunfos de amor y poder* y *Afectos vencen finezas*<sup>19</sup>, la adaptación del drama *Rodogune*, de Pierre Corneille, titulada *La Rodoguna* y una serie de piezas dramáticas cortas escritas para acompañar dichas obras.

---

<sup>19</sup> Nótese el parecido de los títulos con los de las zarzuelas de Llamosas.



Ilustración 2. El polígrafo y rector de la Universidad de San Marcos, Pedro de Peralta Barnuevo Rocha y Benavides en óleo de Cristóbal de Aguilar (1751) conservado en el Museo de Arte de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

*La Rodoguna* es una obra fallida que posee valor histórico por ser un temprano intento de adaptar las pautas del teatro clásico francés al español, empeño fracasado porque todavía los dramaturgos no entendían las diferencias principales entre ambos tipos de teatro. Peralta es un dramaturgo menos valorado por sus obras dramáticas extensas, donde es poco hábil en el manejo de la acción y utiliza un lenguaje barroco recargado, con imágenes y rimas poco afortunadas, fundamentando el espectáculo en el uso de escenografía, tramoya y música. Similares vicios son achacables a sus loas de estilo alegórico. De Peralta, como de otros seguidores de Góngora, cabe decir que fue más versificador que poeta, acertando ocasionalmente en algunos pasajes<sup>20</sup>. Rodríguez Garrido (2008) ha señalado el valor simbólico de *Triunfos de amor y poder*, donde las dos historias de los amores de Júpiter e Ío, Hipómenes y Atalanta, se desarrollan paralelamente sin llegar a unirse, una con final feliz y otra con desenlace desgraciado, lo cual es inusual en las comedias. Tanto en esta comedia como en *Afectos vencen finezas* y en *La Rodoguna* llama la atención el excesivo papel que juegan los graciosos.

Frente a este teatro, la crítica suele elogiar las obras dramáticas breves de Peralta, que han merecido por ello reeditarse aparte (Peralta, 1964). En el Baile para *Triunfos de amor y poder* aparece el Amor como barquero, a cuya embarcación pretenden subir los demás personajes (un amante, un poeta, un valiente, una dama, una casada, una viuda, un mercader) con desigual fortuna; finalmente el Amor deja subir a todos, dando a cada uno un lugar simbólico en el barco. El baile para *Afectos vencen finezas* posee un esquema parecido, con el dios Mercurio y una Náyade juzgando a cinco galanes y cinco damas, a quienes acabarán emparejando de acuerdo a sus cualidades y defectos; aquí se ha señalado el interés en la presentación de los galanes, que son respectivamente un quiteño, un minero, un hombre de Pisco, un limeño y un madrileño. Los fines de fiesta y el entremés de las tres obras extensas de Peralta son más costumbristas. En el fin de fiesta para *Triunfos de amor y poder*, a mi juicio, el más gracioso, interviene un bachiller en Medicina, que será examinado por un protomédico y seis doctores, dos cirujanos, dos boticarios y dos barberos; en él, siguiendo a Caviedes, Peralta se burla de la profesión. En el fin de fiesta para *Afectos vencen finezas* dialogan los miembros de una academia familiar, en la que participan hombres y mujeres; esta pieza ha sido relacionada por ello con *Les femmes savantes* de Jean-Baptiste Poquelin «Molière». Tanto en la pieza anterior como en esta, Peralta se mofa del lenguaje pseudocientífico, entreverando los personajes un español disparatado con latinajos. En el entremés para *La Rodoguna* participan un sacristán, un maestro de leer, un mercachifle, un maestro de danzar, Mariquita, Chepita, Panchita y Chanita, parejas que encontrará el villano Lorenzo, padre de las mozas, intercambiando con ellos diálogos

---

<sup>20</sup> Por ello Martín Adán (Rafael de la Fuente Benavides) lo calificó como «gran poeta de algún verso» (1968, p. 65).

de doble sentido, para terminar todos felizmente disponiendo una merienda y la danza del Babao. Tanto por la importancia de los graciosos en sus obras dramáticas extensas, como por la comicidad de sus obras dramáticas cortas, se puede suponer que Peralta era, a la vez que un sabio admirado, un hombre socarrón.

Del abogado criollo don Pedro José Bermúdez de la Torre y Solier, autor de *Telémaco en la isla de Calipso* [1728] (ver Chang-Rodríguez en este volumen), quien fue amigo de Peralta y como él rector de la Universidad de San Marcos, se sabe que escribió teatro, pero al parecer no se conserva (Navarro Pascual, 1973). Igual sucede con el teatro del noble español afincado en el Perú, don Luis Antonio de Oviedo y Herrera, Conde de la Granja (ver Firbas, en este volumen), quien será sobre todo recordado por su poema *Vida de Santa Rosa de Santa María* [1711]. En cambio, del poeta y soldado aragonés Jerónimo de Monforte y Vera (1695-1725), quien, según Zugasti (2010) fue amigo de Lorenzo de las Llamosas en España, y marchó al Perú en el séquito del Marqués de Casteldosríos, de cuya academia también participa, se conserva el divertido sainete *El amor duende*, representado en el palacio virreinal en 1725, acompañando, con otras piezas breves, una comedia española de Antonio de Zamora (Lohmann Villena, 1945, pp. 378-382). Intervienen el Amor, dos españoles y dos tapadas. El Amor como duende se burla de los chapetones a través del manto de las tapadas, de quienes ellos mismos desconfían, pues como dice uno de ellos: «Toda tapada es hermosa, / porque no viendo la tez/ de su rostro con el manto/ la juzga por tal la fe/ de nuestro ambicioso juicio». Aquí se hace mofa del español recién llegado y, como se ha subrayado en más de una ocasión (Lohmann, 1945; Pasquariello, 1952; Arrom, 1978), sobresale el reflejo de la realidad local<sup>21</sup>.

A diferencia de los anteriores, de fray Francisco del Castillo (1716-1770), apodado «el Ciego de La Merced» por su extremada miopía, se conservan doce obras teatrales (Castillo, 1988), mayormente de estilo calderoniano y de notable calidad, tanto por su construcción dramática como por su versificación. También se conserva un conjunto importante de poemas en los que destaca su vena satírica (ver Lasarte, en este volumen). Parece que sus obras fueron dispuestas para la imprenta en vida del autor, pero no se publicaron entonces por razones que desconocemos, aunque las podamos suponer (Reverte, 1985a, 1991). Su cultura literaria y facilidad para versificar, que le dieron fama como repentista o improvisador, junto con el defecto de su falta de visión, lo convirtieron en un personaje legendario, incluido por Palma

<sup>21</sup> Otros autores del XVIII, menos afortunados al escribir y de los que se conservan apenas una obra breve de cada uno son: el gaditano (de El Puerto de Santa María) don Jerónimo Fernández de Castro y Bocángel, que pasó inicialmente a Lima en el séquito de un virrey posterior, el Marqués de Castelfuerte; la religiosa capuchina Josefa de Azaña y Llano, sor Juana María, autora de un coloquio a la natividad del Señor, escrito para su convento; don Félix de Alarcón, autor de una loa alegórica; el jesuita criollo P. Salvador de Vega, autor de una decuria al Santísimo Sacramento.

en varias de sus *Tradiciones peruanas* (1964, 1973). Por los mismos motivos, a su muerte, el sabio cuzqueño Ignacio de Castro le dedicó un artículo elogiándolo en el *Mercurio Peruano* (1791). Gracias a los trabajos de Guillermo Lohmann Villena (1945), Rubén Vargas Ugarte (su edición de Castillo, 1948), el mercedario monseñor Severo Aparicio (1961, 2008) y el editor Carlos Milla Batres (1976), conocemos la biografía histórica de este autor. Castillo fue un criollo nacido en Lima, en el seno de una familia acomodada; como era hijo único, al quedar huérfano y con el mencionado problema de visión, fue enviado por sus tutores al convento de La Merced de Lima, donde fue acogido como hermano lego, a cambio de donar el usufructo de la imprenta que poseía a la orden religiosa. Allí se formó y vivió el resto de su vida adquiriendo una estimable cultura, lo cual no le impidió frecuentar la vida secular de su época. Por su mecenas, José Perfecto de Salas (1708-1778), Asesor del virrey Amat en Perú (Donoso 1963), y por las dedicatorias de sus poemas y de su teatro, se hace patente que era estimado por la sociedad peruana de su tiempo.

El teatro del Ciego de La Merced comprende cinco obras dramáticas extensas y siete breves, las obras extensas son: la comedia de santos *El redentor no nacido, mártir, confesor y virgen: San Ramón*, que recrea la vida del santo de la Orden mercedaria San Ramón Nonato y de la que conservamos el festejo completo, con sus correspondientes Introducción, Entremés (*Entremés del viejo niño*), Sainete y Fin de fiesta; la comedia palaciana o palaciega, a cuyo manuscrito le falta el final aunque sea previsible, *Todo el ingenio lo allana*; la comedia histórica *La conquista del Perú*, con su correspondiente Loa, con la que celebraron los «naturales» de Lima la coronación del Rey Fernando VI, en 1748, en la que toma como fuente los *Comentarios reales* del Inca Garcilaso de la Vega, y que ha acaparado la atención de la crítica por las contradicciones que encierra (ver Reverte 1983, Chang-Rodríguez 1992, 1996, 1999); el auto sacramental alegórico *Guerra es la vida del hombre*, dedicado al polémico inquisidor Cristóbal Sánchez Calderón; la tragedia histórica afrancesada *Mitridates, rey del Ponto*. Las restantes obras de Castillo son: la *Loa en celebridad de la plausible elección de Mayordomo del Hospital de Señor San Andrés* (recordemos la vinculación del hospital con el coliseo limeño), de personajes alegóricos, y el *Entremés del justicia y litigantes*.

Para monseñor Severo Aparicio y para mí una de las mejores obras de Castillo es el auto sacramental alegórico *Guerra es la vida del hombre*, que puede compararse elogiosamente con obras similares de Calderón de la Barca. En este auto Castillo trata del debate *de auxiliis*, sobre gracia y libertad y consecuentemente la predestinación, ligado a la reforma protestante, que provocará un debate en Francia durante el siglo XVII entre los seguidores del escolasticismo, encabezados por los jesuitas, y los jansenistas (Reverte 1985<sup>a</sup>, 1997), y que se prolongará fuera de ese país en el XVIII.

El título de la obra hace referencia a Job, 7,1: «*Militia es vita hominis super terram*» y en ella combaten por el alma humana (el personaje de El Hombre), en dos bandos, El Criador o Creador, La Razón, El Pensamiento, El Buen genio y Las siete virtudes, frente a El Mal genio, El Deseo, El Mundo y Los siete vicios. El auto comienza de la siguiente manera: «*Salen el Criador y el Hombre*». [Dice el Creador:] «Desde este día, hombre, vas/ viviente a ser en la tierra, / en donde continua guerra/ toda tu vida tendrás; / si te vences, vencerás, /porque debes entender/ que, aunque has de llegarte a ver/ muchas veces combatido, / el vencer o ser vencido/ siempre estará en tu querer».

*Mitridates, rey del Ponto*, en cambio, aunque cause asombro por el manejo de fuentes clásicas por parte del Ciego de La Merced (Hualde, 2009) y en ella parezca seguir Castillo los postulados para la tragedia que da Ignacio de Luzán en la primera edición de *La poética* (Reverte 1985<sup>a</sup>), se trata de una obra frustrada. Castillo no comprende todavía las bases de la tragedia al estilo de Jean Racine (1639-1699), con cuyo *Mithridate* (1673) se puede comparar, ya que la tragedia francesa posee menos acción y variedad métrica en favor de la profundización psicológica. No obstante, esta obra tiene interés por el posible parangón entre Mitridates, rey enfrentado al Imperio romano, y un líder americano que se sublevase contra el Imperio español (Reverte 1998).

Los dos entremeses de Castillo tienen rasgos locales. En el *Entremés del viejo niño* la pareja formada por Necesidad y Desperdicio, con nombres alegóricos y un comportamiento realista, se burla del Viejo, padre de ella, haciéndole creer que no sabe leer, pretexto para alejarlo de la casa y enviarlo nuevamente a la «miga» (la escuela de primeras letras). En el *Entremés del justicia y litigantes* se reúnen varios personajes populares en torno a un Alcalde o «señor justicia», como se dice en la pieza, y a su Escribano.

Los entremeses de Castillo, por su mayor costumbrismo, se parecen a dos obras breves, anónimas, de la segunda mitad del siglo XVIII, recogidas por Ricardo Silva-Santisteban en su *Antología general del teatro peruano* (2000): el *Entremés de la vieja y el viejo*, escrito para celebrar la ascensión al trono de Carlos IV, en 1790, donde intervienen los personajes del título con dos hijos suyos, quienes entablan un debate sobre la chicha y el vino; el *Entremés del huamanguino, el huantino y la negra*, representado en la Navidad de 1797, tomado de una copia manuscrita del monasterio de Santa Teresa de Ayacucho, donde un alcalde tiene que enjuiciar al huamanguino por las denuncias de robo hechas por el huantino y la negra, en el que aparece un lenguaje popular entremezclado con párrafos en lengua indígena.

Un peruano de biografía singular (Defourneaux, 1959; Núñez en Olavide, 1987a; Perdices, 1992), que dejó huella en España durante el siglo XVIII, fue Pablo de Olavide y Jáuregui (ver Chang-Rodríguez y Altuna en este volumen). Criollo de familia ilustre, nacido en Lima en 1725, se educó en el colegio de San Martín de los jesuitas, prosiguiendo sus estudios en la Universidad de San Marcos, donde se doctoró



en Teología y en Derecho Civil y Canónico. Su apasionante vida transcurre primero en Lima, donde fue nombrado muy joven abogado de la Real Audiencia y asesor del consulado y del ayuntamiento. Tras el terremoto de 1746, por una serie de sucesos, emprendió viaje a España, adonde llega en 1752. En la metrópoli, Olavide ocupó importantes cargos públicos, figurando como uno de los ilustrados más relevantes, hasta que, acusado ante la Inquisición, escapa a la Francia próxima a la Revolución, en 1780 —recordemos que la Revolución Francesa estalla en 1789—, de donde se le permitirá volver a España en 1798, para acabar sus días en Baeza, en 1803, como un «filósofo» o afrancesado arrepentido.

Durante sus etapas madrileña y sevillana Olavide será ante todo un ilustrado que desea modernizar la novela y el teatro de su tiempo, haciendo para ello abundantes traducciones y adaptaciones de obras francesas (Estuardo Núñez en Olavide, 1971; Olavide, 1987a y 1987b; Alonso Seoane, 1984; Lafarga, 1983 y 1988). Se le atribuyen nueve traducciones de obras teatrales francesas, realizadas para ser representadas en los Reales Sitios, el coliseo de Sevilla o casas particulares: *Mitridates* y *Fedra*, de Jean Racine; *Zayra*, *Casandra* y *Olimpia* y *Merope*, de François Marie Arouet, más conocido como Voltaire; *Celmira*, de Pierre-Laurent Buirette, alias Dormont de Belloy; *Hipermenestra*, de Antoine-Marin Lemierre; *El jugador*, de Jean-François Regnard; y *El desertor*, de Louis-Sébastien Mercier, para la cual tuvo asimismo en cuenta la obra de igual título de Michel-Jean Sedaine. En un documento relacionado con el coliseo sevillano, se menciona además una traducción suya de *La Lina*, de Lemierre, que no sabemos si se conserva (Barrera y Bolaños en Olavide, 1987b).

Como sucede con otras piezas del siglo XVIII, algunos de esos títulos pueden ser interpretados en clave educativa y política (por ejemplo, *Mitridates*, en Reverte, 1998; *El jugador*, en Pucciarelli, 2012). En su afán modernizador, Olavide reformó la Universidad de Sevilla y la actividad teatral de esa ciudad, advirtiendo que el nuevo teatro requería un modo diferente de actuación, para lo cual fundó una escuela de actores (Aguilar Piñal, 1966; Barrera & Bolaños, 1985; Neal, 2013; Perdices, 2013). La única obra teatral original de Olavide que conocemos es la zarzuela en un acto *El celoso burlado* [Madrid, 1764], que, como señaló Estuardo Núñez (Olavide, 1971), deja ver ya el posible influjo de los sainetes de Ramón de la Cruz, con su costumbrismo madrileño, pues los personajes se encuentran en «el Prado de Madrid, donde habrá mucha gente paseándose y esperando la hora de ver los Fuegos, que se han de ejecutar en la Plazuela del Retiro». En ese lugar se produce el emparejamiento de la joven Mariquita y su caballero amante, don Gaspar, dejando burlado al celoso del título, que no es otro que su viejo tutor, don Simón, quien pretendía casarse con ella y deberá contentarse con unirse a la también madura criada Nicolasa. Los personajes secundarios que acompañan a los cuatro principales darán lugar asimismo

a una pequeña trama amorosa y, al inicio de la pieza, dos de ellos, don Pedro y don Carlos, harán un encendido elogio de los monarcas, parlamento que refleja las ideas del despotismo ilustrado. Doy un fragmento de lo que dice don Pedro: «Esta es, don Carlos, la suerte/ de los buenos soberanos. / Nacen para ser señores, / y del cielo destinados / para mandar a los hombres, / ellos mismos son esclavos. / Porque queriendo los cielos/ que sea su augusta mano/ el medio porque a la tierra/ descendan los bienes altos/ que hacen los pueblos felices, / cumpliendo tan digno cargo, / sacrifican los afectos/ más naturales y santos; / como la patria, la sangre, / los paternales halagos, / y se van donde los llama/ la dicha de los humanos» (Olavide 1987a, pp. 233-234).

La actriz más famosa del periodo virreinal fue, sin duda alguna, Micaela Villegas Hurtado de Mendoza, alias «la Perricholi» (1748-1819), quien debe la celebridad a sus amores con el virrey del Perú, don Manuel de Amat y Junient (1704-1782), que escandalizaron a la sociedad peruana. Nacida en Lima, fue hija legítima del capitán don José Villegas, procedente de una ilustre familia de Arequipa —aunque hijo natural— y de doña Teresa Hurtado de Mendoza, limeña de una rama menor de los Hurtado de Mendoza (León, 1990). Su padre había enviudado anteriormente de la inglesa doña Michaela Godard, por la que la joven recibió probablemente su nombre y con quien don José también había tenido hijos. El capitán Villegas se había trasladado a Lima, donde gozó de una posición holgada; sin embargo, entre la numerosa prole y el terremoto de 1746, la familia se fue empobreciendo y ello, al parecer, fue el motivo para que la criolla Micaela Villegas se dedicara al teatro, profesión entonces mal considerada. Empieza a trabajar de cómica por mediación del actor José Estacio, quien la introdujo en la compañía del empresario Bartolomé Massa, que trabajaba en el coliseo limeño (Lohmann, 1945). Amat era aficionado al teatro y cuando llega a Lima la conoce actuando en el coliseo, a raíz de lo cual surge el romance entre ambos, no obstante la gran diferencia de edad y la disparidad de clase. Todo ello suscitó un gran revuelo social, con numerosas anécdotas reales, exageradas o inventadas, tal como recoge Ricardo Palma en algunas de sus *Tradiciones peruanas*. Micaela recibió entonces el mote de «la Perricholi», que ha tenido varias interpretaciones, desde un apelativo cariñoso del virrey, hasta el apellido de un personaje con el que ella habría estado relacionada (Lohmann Villena, 1945, pp. 445-446, n. 10). Se le atribuye un retrato coetáneo, pero no hay documentación que avale que sea de ella (León, 1990) (Ilustración 3). En el juicio de residencia al virrey Amat al dejar el cargo, formaron parte de las acusaciones contra él sus amores con la Perricholi, claramente impropios para un representante real de su nivel, y denuncias sobre la venalidad del virrey, dirigidas también contra el que fuera su asesor en Chile y Perú, el argentino José Perfecto de Salas. Tras abandonar Amat el Perú en tiempos de su sucesor, el virrey don Manuel Guirior, según indica el propio texto, se representó en las gradas

de la Catedral de Lima, las noches del 17, 18 y 19 de julio de 1776, el *Drama de dos palanganas veterano y bisoño*, atribuido a don Francisco Antonio Ruiz Cano y Sáenz Galiano, Marqués de Soto Florido (Lohmann Villena, 1976; Sánchez, 1977); en este diálogo satírico en tres partes contra el virrey Amat y el Perfecto de Salas, se le llama a Amat el «Asno de oro», recordando el título de la obra clásica de Lucio Apuleyo, mientras que su asesor recibe el apelativo de «Orejas de asno». En la primera noche del diálogo, el palangana veterano explica al bisoño que llaman a Amat asno «porque él siempre fue burro», pues «el catalán» despreció a la alta nobleza limeña y él y su asesor se enriquecieron ilícitamente a través de sus cargos. En la segunda noche se mencionan otros textos satíricos contra Amat y la Perricholi, y el diálogo se centra en los desaires provocados por la desigual pareja, la intromisión de Amat en las órdenes religiosas y su ejecución de la orden de expulsión de los jesuitas del Perú en 1767. La tercera noche el diálogo se ceba en otros supuestos errores de Amat desde un punto de vista conservador, como su contribución a la reforma educativa. Fuese o no representado este diálogo en las gradas de la Catedral de Lima, queda como un testimonio de la reacción que produjeron los amores entre el virrey y la Perricholi<sup>22</sup>.

En 1777, cuando Amat había abandonado el país, Micaela Villegas pasa de ser una cómica aplaudida (sobre su capacidad sobre el escenario nunca hubo discusiones) a empresaria, convirtiéndose en la nueva regente del coliseo limeño con su amigo José de Villaverde. En 1781, Villaverde cedería su parte al capitán navarro don Fermín Vicente Echarri, con quien la Perricholi formaría pareja y contraería matrimonio en 1795. La Perricholi acabaría sus días como una mujer respetada —residía en la casa molino de la Alameda, junto a su hijo, nuera y otros familiares—, con una buena posición económica. Así, Micaela Villegas no solamente fue importante para el teatro peruano de su época como actriz y empresaria, sino que ha quedado como un símbolo legendario de la seducción de las tapadas limeñas. De la tradición oral, transmitida por sus coetáneos y de ellos a los viajeros que pasaron por Lima, se pasó a una rica tradición literaria, con biografías y obras de autores peruanos y extranjeros basadas en esta figura femenina<sup>23</sup>.

---

<sup>22</sup> El virrey Amat y Micaela Villegas tuvieron un hijo, reconocido por el virrey, llamado don Manuel de Amat y Villegas, quien nació hacia 1769 o 1770. Este hijo sería educado en Madrid y Londres; a su vuelta al Perú contrajo matrimonio, acompañó en su vejez a la Perricholi y fue uno de los que firmó el acta de la Independencia. Siendo todavía Amat virrey del Perú, la actriz tuvo un romance con el coronel navarro Martín de Armendáriz, del que nació una hija cuyo rastro se pierde.

<sup>23</sup> Entre las obras artísticas de autores de otras lenguas cabe citar, a modo de ejemplo, la pieza teatral del francés Próspero Mérimée (1803-1870), *La carroza del Santo Sacramento* [1829]; la novela breve del norteamericano Thornton Wilder (1897-1975), *El puente de San Luis Rey* [1927], llevada posteriormente al cine; la película del director francés Jean Renoir (1894-1979), *La carroza de oro* (1953) (Pagès, 2011). La leyenda llega hasta nuestros días, con obras de todo tipo que hacen conjeturas sobre ella (ver, por ejemplo, Boyle, 2015).



Ilustración 3. Retrato anónimo de un relicario presuntamente con la imagen de María Micaela Villegas y Hurtado de Mendoza, La Perricholi. *Compendio histórico del Perú, Historia del siglo XVIII*, t. 4. Lima: Milla Batres, 1993.

Durante la segunda mitad del siglo XVIII se prepara el clima que conducirá a la Independencia con los próceres peruanos y un incremento de los levantamientos indígenas, el principal de los cuales será el de Túpac Amaru en 1780. En medio de esta mayor inestabilidad siguió practicándose el teatro. Entre las figuras de transición, de la segunda mitad del siglo XVIII a las primeras décadas del siglo XIX, cuando se proclama la Independencia (Ugarte Chamorro, 1974; Suárez Radillo 1984), destacan el crítico teatral y dramaturgo José Joaquín de Larriva y Ruiz (Lima, 1780-1832) y Juan Egaña Risco (Lima, 1769-Santiago de Chile, 1836). Larriva (Reverte, 2012) nació en el seno de una familia acomodada, se educó en el Convictorio de San Carlos

y fue considerado uno de los primeros periodistas del Perú. Tras obtener el grado en Artes, Teología, Derecho Civil y Canónico, se ordenó sacerdote y ejerció como profesor en San Marcos. Autor satírico identificado con el seudónimo «el Cojo Prieto», fue un afamado orador a quien le encargaron sermones y discursos, tanto los últimos gobernantes españoles como los líderes independentistas. El escaso teatro suyo conservado corresponde ya a los inicios del siglo XIX y revela el influjo de Ramón de la Cruz y de Leandro Fernández de Moratín (Madrid, 1760-París, 1828). En este mismo período polemizó con un joven Felipe Pardo y Aliaga (Lima, 1806-1868), recién llegado de Europa y con una visión teatral diferente.

El limeño Juan Egaña Risco, hijo de chileno y de peruana, empezaría su formación en el Colegio Seminario de Santo Toribio y la Universidad de San Marcos, para viajar a continuación con su familia a Chile, donde obtendría el título universitario y ejercería como abogado; allí desempeñó un papel político relevante en el proceso independentista y la construcción del nuevo país. Autor de obras de diversa índole, es considerado iniciador del teatro chileno, con obras dramáticas escritas mayoritariamente a inicios del siglo XIX. Larriva y Egaña son, pues, autores que se sitúan en el cambio de régimen político, de la Colonia a la Independencia.

## **BIBLIOGRAFÍA**

- Aguilar Piñal, Francisco (1966). *La Sevilla de Olavide (1767-1778)*. Sevilla: Excmo. Ayuntamiento de Sevilla.
- Alonso Seoane, María José (1984). La obra narrativa de Pablo de Olavide: nuevo planteamiento para su estudio. *Axerquia. Revista de Estudios Cordobeses*, 11, 11-49.
- Aparicio, Severo, O.M. (1961). Vida y obra poética del Ciego de La Merced de Lima. *Revista de Estudios de Madrid*, 17(54), 457-479; reproducido en 2001 en su libro *La Orden de la Merced en el Perú* (II, pp. 455-473). Cuzco: Provincia Mercedaria del Perú.
- Aparicio, Severo, O.M. (2008). Vida de fray Francisco del Castillo, «el Ciego» de la Merced». *Revista Peruana de Historia Eclesiástica*, 11, 215-236.
- Arellano, Ignacio & José Antonio Rodríguez Garrido (eds.) (2008). *El teatro en la Hispanoamérica colonial*. Madrid y Frankfurt: Universidad de Navarra/ Iberoamericana/ Vervuert.
- Arrom, José Juan (1950). Entremeses coloniales. En *Estudios de literatura hispanoamericana* (pp. 71-91). La Habana: Ucar García.
- Arrom, José Juan (1967). *El teatro de Hispanoamérica en la época colonial*. México: De Andrea.
- Arrom, José Juan (1978). Cambiantes imágenes de la mujer en el teatro de la América virreinal. *Latin American Theatre Review*, 12(1), 5-15.

- Barrera, Trinidad & Piedad Bolaños (1985). La labor teatral en Sevilla del peruano Pablo de Olavide. En Bibiano Torres Ramírez y José Hernández Palomo, eds., *Andalucía y América en el siglo XVIII*, Actas de las IV Jornadas de Andalucía y América. (II, pp. 23-56). Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos.
- Bayle, Constantino (1951). Notas acerca del teatro religioso en la América colonial. En *El culto del Santísimo en Indias* (pp. 341-392). Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Bellini, Giuseppe (2001). *Re, Dame e Cavalieri, Rustici, Santi e Delinquenti. Studi sul teatro spagnolo e americano del Secolo Aureo*. Roma: Bulzoni.
- Beyersdorff, Margot (1988). *La Adoración de los Reyes Magos. Vigencia del teatro religioso español en el Perú andino*. Cusco: Centro de Estudios Rurales Andinos Bartolomé de las Casas.
- Boyle, Margaret E. (2015). Portrait of an actress in Eighteenth-century Peru. *Dieciocho*, 38(1), 71-82.
- Carreras, Juan José (1995). «Conducir a Madrid estos moldes»: Producción, dramaturgia y recepción de la fiesta teatral: *Destinos vencen finezas* (1698/1699). *Revista de Musicología*, 18(1-2), 113-143.
- Casa, Frank P.; Luciano García Lorenzo & Germán Vega García-Luengos (2002). *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*. Madrid: Castalia.
- Castañeda Delgado, Paulino & Pilar Hernández Aparicio (1989). *La Inquisición de Lima*. 3 vols. Madrid: Deimos.
- Castillo, fray Francisco del (1948). *Obras*. Introducción y notas de Rubén Vargas Ugarte. Lima: Studium.
- Castillo, fray Francisco del (1988). *El teatro de Fr. Francisco del Castillo («el Ciego de La Merced»)*. Edición crítica de Concepción Reverte Bernal. Barcelona: ETD / Micropublicaciones.
- Castro, Ignacio de [anagrama Acignio Sartoc] (1964[1791]). Disertación sobre la ceguedad ilustrada. *Mercurio Peruano*, 57/58, fols. 210-225. Edición facsimilar. Lima: Biblioteca Nacional del Perú.
- Cerdán, Francisco (1987). Sermones, sermonarios y predicadores citados por Gracián en la «Agudeza». En Concepción Casado Lobato, ed., *Varia Bibliographica. Homenaje a José Simón Díaz* (pp. 175-182). Kassel: Reichenberger.
- Céspedes, Valentín de (2011). *Las glorias del mejor siglo*. Edición de Ignacio Arellano. Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.
- Chang-Rodríguez, Raquel (1992). Entre la tradición colonial y la ruptura ilustrada: *La conquista el Perú* de fray Francisco del Castillo. En B. González Stephan y L. Helena Costigan, eds., *Crítica y descolonización. El sujeto colonial en la cultura latinoamericana* (pp. 467-489). Caracas: Equinoccio / Universidad Simón Bolívar / The Ohio State University.

- Chang-Rodríguez, Raquel (1996). La princesa incaica Beatriz Clara Coya y el dramaturgo ilustrado Francisco del Castillo. En Mabel Moraña, ed., *Mujer y cultura en la colonia hispanoamericana* (pp. 51-66). Pittsburgh: Biblioteca de América.
- Chang-Rodríguez, Raquel (1999). *Hidden Messages. Representation and Resistance in Andean Colonial Drama*. Lewisburg: Bucknell University Press.
- Defourneaux, Marcelin (1990 [1959]). *Pablo de Olavide ou l'«afrancesado» (1725-1803)*. París: Presses Universitaires de France. Trad. de Manuel Martínez Camaró, Sevilla: Padilla.
- Donoso, Ricardo (1963). *Un letrado del Siglo XVIII, el doctor José Perfecto de Salas*. 2 vols. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- Espinosa Medrano, Juan (2011). *Amar su propia muerte*. Edición, prólogo y notas de Juan M. Vitulli. Madrid y Frankfurt: Consejo Superior de Investigaciones Científicas/ Iberoamericana/ Vervuert.
- Fernández Calvo, Diana, José Quezada Macchiavello y otros (2009). *José de Orejón y Aparicio. La música y su contexto*. Lima: Universidad Católica Sedes Sapientiae/ Instituto de Investigación Musicológica «Carlos Vega» de la Universidad Católica Argentina.
- García-Bedoya M., Carlos (2000). *La literatura peruana en el periodo de estabilización colonial (1580-1780)*. Lima: UNMSM.
- Gil, Juan (2008). Diego Mexía de Fernangil, un perulero humanista en los confines del mundo. En Jesús M<sup>a</sup> Nieto Ibáñez y Raúl Manchón Gómez, eds., *El humanismo español entre el Viejo Mundo y el Nuevo* (pp. 67-141). Jaén y León: Universidad de Jaén / Universidad de León.
- Granja, Agustín de la (1979). Hacia una revalorización del teatro jesuítico en la Edad de Oro: notas sobre el P. Valentín de Céspedes. En Antonio Gallego Morell y otros, eds., *Estudios sobre literatura y arte dedicados al Profesor Emilio Orozco*. (II, pp. 145-159). Granada: Universidad de Granada.
- Guibovich Pérez, Pedro M. (2003). *Censura, libros e Inquisición en el Perú colonial, 1570-1754*. Sevilla: Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Universidad de Sevilla/ Diputación de Sevilla.
- Hernández Araico, Susana (1996). Festejos teatrales mitológicos de 1689 en la Nueva España y el Perú, de Sor Juana y Lorenzo de las Llamosas (una aproximación crítica). En José Pascual Buxó, ed., *La cultura literaria en la América virreinal (Concurrencias y diferencias)* (pp. 317-326). Ciudad de México: UNAM.
- Hernández Araico, Susana (2012). *La teatralidad de las fiestas barrocas del peruano Lorenzo de las Llamosas*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. En [www.cervantesvirtual.com](http://www.cervantesvirtual.com)
- Hopkins Rodríguez, Eduardo (1993). Virtuosismo en Juan del Valle y Caviedes. *Letras*, 92-93, 5-56.

- Hualde Pascual, Pilar (2009). Fuentes griegas y latinas de *Mitridates, rey del Ponto*, de Fray Francisco del Castillo, «el Ciego de La Merced». *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Griegos e Indoeuropeos*, 19, 183-216.
- Huerta Calvo, Javier (dir.) (2003). *Historia del teatro español*. 2 vols. Madrid: Gredos.
- Josa, Lola & Mariano Lambea (2012). Lorenzo de las Llamosas-Juan de Navas. *Destinos vencen finezas*. Transcripción poético-musical. Aula Música Poética. <http://www.digital.csic.es> (consultado abril 2015).
- Lafarga, Francisco (1983 y 1988). *Las traducciones españolas del teatro francés (1700-1835)*. 2 vols. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- Lasarte, Pedro (2006). *Lima satirizada (1598-1698): Mateo Rosas de Oquendo y Juan del Valle y Caviedes*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Lataza, Pilar (2008) La promesa de una «farsanta»: teatro y matrimonio en Lima (siglo XVII). En Ignacio Arellano y José Antonio Rodríguez Garrido, eds., *El teatro en la Hispanoamérica colonial* (pp. 145-166). Madrid y Frankfurt: Universidad de Navarra/ Iberoamericana/ Vervuert.
- Lavallé, Bernard (1993). *Las promesas ambiguas. Ensayos sobre el criollismo colonial en los Andes*. Lima: Instituto Riva-Agüero.
- Lavallé, Bernard (2002). Americanidad exaltada / hispanidad exacerbada: contradicciones y ambigüedades en el discurso criollo del siglo XVII peruano. En Catherine Poupény Hart y Albino Chacón Gutiérrez, eds., *El discurso colonial: construcción de una diferencia americana* (pp. 17-35). Costa Rica: Universidad Nacional / Universidad de Montreal.
- León y León Durán, Gustavo (1990). *La Perricholi: apuntes histórico genealógicos de Micaela Villegas*. Lima: CONCYTEC.
- Leonard, Irving A. (1940). *El teatro en Lima, 1790-1793*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press.
- Llamosas, Lorenzo de las (1950). *Obras*. Introducción y notas de Rubén Vargas Ugarte. Clásicos Peruanos, vol 3. Lima: Talleres Gráficos de Tipografía Peruana.
- Lohmann Villena, Guillermo (1945). *El arte dramático en Lima durante el Virreinato*. Madrid: Escuela de Estudios Hispano-Americanos de la Universidad de Sevilla.
- Lohmann Villena, Guillermo (1976). *Un tríptico del Perú virreinal: el Virrey Amat, el Marqués de Soto Florido y la Perricholi: el drama de dos palanganas y su circunstancia*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Lohmann Villena, Guillermo (1998). El público teatral en América durante la época virreinal. En Concepción Reverte Bernal y Mercedes de los Reyes Peña, eds., *América y el teatro español del Siglo de Oro* (pp. 224-256). Cádiz: Universidad de Cádiz.



- López Castillo, José (2002). «Antonio León Pinelo: Estudio crítico, documental y bibliográfico de su obra *El Gran Canciller de las Indias*». Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense.
- Luciani, Frederick (2006). Teatro hispanoamericano del periodo colonial; teatro hispanoamericano del siglo XVIII. En Roberto González Echevarría y Enrique Pupo-Walker, eds., *Historia de la Literatura Hispanoamericana* (I, pp. 280-304; 415-430). Madrid: Gredos.
- Martín Adán (seudónimo de Rafael de la Fuente Benavides) (1968). *De lo barroco en el Perú*. Lima: UNMSM.
- Medina, José Toribio (1956). *Historia del Tribunal de la Inquisición de Lima (1569-1820)*. 2 vols. Santiago de Chile: Fondo Histórico y Bibliográfico J. T. Medina.
- Milla Batres, Carlos (1976). «Vida y obra literaria édita e inédita del ciego de La Merced: Fray Francisco del Castillo Andraca y Tamayo (1716-1770)». Tesis doctoral. Lima: UNMSM.
- Millar Carvacho, René (1998). *La Inquisición de Lima*. 3 vols. Madrid: Deimos.
- Millar Carvacho, René (2005). *La Inquisición de Lima. Signos de su decadencia 1726-1750*. Santiago: LOM / DIBAM / Centro de Investigaciones Barros Arana.
- Moore, Charles B. (2000). *El arte de predicar de Juan Espinosa Medrano en «La novena maravilla»*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Navarro Pascual, José (1973). *Bermúdez de la Torre, escritor virreinal (Notas sobre su vida y su época)*. Piura: Universidad de Piura.
- Neal, Thomas (2013). Reimagining *criollos* and *indianos* in Spanish Enlightenment literature: Jovellanos's *El delincuente honrado* and the literary circle of Pablo de Olavide. *Dieciocho*, 36(2), 311-328.
- Olavide, Pablo de (1971). *Obras dramáticas desconocidas*. Prólogo y compilación por Estuardo Núñez. Lima: Biblioteca Nacional del Perú.
- Olavide, Pablo de (1987a). *Obras selectas*. Estudio preliminar, recopilación y bibliografía por Estuardo Núñez. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- Olavide, Pablo de (1987b). *El desertor (Teatro)*. Edición de Trinidad Barrera y Piedad Bolaños. Sevilla: Servicio de Publicaciones del Excmo. Ayuntamiento de Sevilla.
- Oleszkiewick, Małgorzata (1995). *Teatro popular peruano: Del precolombino al siglo XX*. Warszawa: Centro de Estudios Latinoamericanos, Universidad de Varsovia.
- Oviedo, José Miguel (1996). Dos barrocos peruanos: Caviedes y Espinosa Medrano. En José Pascual Buxó, ed., *La cultura literaria en la América virreinal (Concurrencias y diferencias)* (pp. 233-243). México: UNAM.

- Pagès, Gisela (2011). *Micaela Villegas, «La Perricholi» (1748-1819). Historia de una mujer en el Perú del Virrey Amat*. Sant Cugat: Arpegio.
- Palma, Ricardo (1964). *Tradiciones peruanas completas*. Edición y prólogo de Edith Palma. Madrid: Aguilar.
- Palma, Ricardo (1973). *Tradiciones en salsa verde*. Lima: Biblioteca Universitaria.
- Pasquariello, Anthony M. (1952). Two Eighteenth-century Peruvian interludes, pioneer pieces in local color. *Symposium*, 6, 385-390.
- Pasquariello, Anthony M. (1970). The evolution of the *loa* in Spanish America. *Latin American Theatre Review*, 3(2), 5-19.
- Peña, Margarita (1991). Las relaciones literarias de Belmonte Bermúdez y Ruiz de Alarcón a la luz de una comedia de tema épico. En Karl-Hermann Körner y Günther Zimmermann, eds., *Homenaje a Hans Flasche* (pp. 364-370). Stuttgart: Franz Steiner Verlag.
- Peralta Barnuevo, Pedro de (1937). *Obras dramáticas*. Con un Apéndice de poemas inéditos. Publicadas con introducción y notas por Irving A. Leonard. Santiago de Chile: Imprenta Universitaria.
- Peralta Barnuevo, Pedro de (1964). *Obras dramáticas cortas*. Edición y notas críticas de Elvira Ampuero, José E. del Carpio Cuba, Rafael Muñoz, Nelly Rodríguez-Brown y Yolanda Salazar, bajo la dirección del Dr. Francisco Carrillo y con la colaboración del Dr. Augusto Tamayo Vargas. Lima: Ediciones de la Biblioteca Universitaria.
- Perdices Blas, Luis (1992). *Pablo de Olavide (1725-1803). El ilustrado*. Madrid: Complutense.
- Perdices Blas, Luis (2013). El desarrollo intelectual de Jovellanos en la Sevilla de Olavide (1768-1776). *Dieciocho*, 36(1), 51-78.
- Póo Gallardo, Pablo A. (2011). A propósito de Luis Belmonte Bermúdez. Nueva biografía y líneas de investigación. En Elisa García-Lara y Antonio Serrano, coords., *Dramaturgos y espacios teatrales andaluces de los siglos XVI-XVII. Actas de las XXVI Jornadas de Teatro del Siglo de Oro* (pp. 427-445). Almería: Instituto de Estudios Almerienses.
- Pucciarelli, Tiziana (2012). Teatro y poder político en el siglo XVIII: consideraciones en torno a *El jugador*, de Pablo de Olavide. *Impossibilia*, monográfico dedicado a *Literatura y Poder*, 1(3), 67-83.
- Quezada Macchiavello, José (2009). Introducción. En Diana Fernández Calvo, José Quezada Macchiavello y otros, *José de Orejón y Aparicio. La música y su contexto* (pp. 19-29). Lima: Universidad Católica Sedes Sapientiae / Instituto de Investigación Musicológica «Carlos Vega» de la Universidad Católica Argentina.
- Ramos Smith, Maya (1998). Actores y compañías en América durante la época virreinal. En Concepción Reverte Bernal y Mercedes de los Reyes Peña, eds., *América y el teatro español del Siglo de Oro* (pp. 77-99). Cádiz: Universidad de Cádiz.

- Ramos Smith, Maya & Vasconcelos Chávez, Tito (1995). Censura y marginalidad en la escena novohispana. *Documenta-CITRU*, Carpeta especial: *Teatro y censura*.
- Reverte Bernal, Concepción (1983). Notas para un estudio de la «*Mise en scène*» de una comedia histórica hispanoamericana: *La Conquista del Perú*, de Fr. Francisco del Castillo (Lima, 1716-1770). *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 12, 115-128.
- Reverte Bernal, Concepción (1985a). *Aproximación crítica a un dramaturgo virreinal peruano: Fr. Francisco del Castillo «el Ciego de La Merced»*. Cádiz: Universidad de Cádiz.
- Reverte Bernal, Concepción (1985b). Guía bibliográfica para el estudio del teatro virreinal peruano. *Historiografía y Bibliografía Americanistas*, 29, 129-150.
- Reverte Bernal, Concepción (1991). Hacia un corpus completo de las obras de Fr. Francisco del Castillo (Lima, 1716-1770). *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 20, 263-298 [con fe de erratas].
- Reverte Bernal, Concepción (1997). Saber teológico y moral en las obras de Fr. Francisco del Castillo, «el Ciego de La Merced». En Karl Kohut y Sonia V. Rose, eds., *Pensamiento europeo y cultura colonial* (pp. 137-162). Frankfurt y Madrid: Vervuert / Iberoamericana.
- Reverte Bernal, Concepción (1998). *Mithridate*, de Jean Racine, e Hispanoamérica (sobre las obras homónimas de Fr. Francisco del Castillo y Pablo de Olavide). En monográfico «Literatura colonial hispanoamericana», editado por Georgina Sabat de Rivers. *Calíope. Journal of the Society of Renaissance and Baroque Hispanic Poetry*, 1-2, 311-323.
- Reverte Bernal, Concepción (2012). El teatro y los diálogos de José Joaquín de Larriua y Ruiz. En José Carlos Rovira y Víctor Manuel Sanchis, eds., *Literatura de la Independencia e Independencia de la literatura en el mundo latinoamericano* (pp. 107-127). Lleida: Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos.
- Reverte Bernal, Concepción & Mercedes de los Reyes Peña (eds.) (1998). *América y el teatro español del Siglo de Oro*. Cádiz: Festival Iberoamericano de Teatro / Universidad de Cádiz.
- Rodríguez, Orlando (1998). Lugares de representación en América durante la época virreinal. En Concepción Reverte Bernal y Mercedes de los Reyes Peña, eds., *América y el teatro español del Siglo de Oro* (pp. 49-65). Cádiz: Universidad de Cádiz.
- Rodríguez Garrido, José Antonio (1998). Entre Austrias y Borbones: la representación en Lima (1701) de *La púrpura de la rosa* de Calderón de la Barca. En Concepción Reverte Bernal y Mercedes Reyes Peña, eds., *América y el teatro español del Siglo de Oro* (pp. 289-303). Cádiz: Universidad de Cádiz.
- Rodríguez Garrido, José Antonio (1999). Una pieza recuperada del teatro colonial peruano: historia del texto de *El mejor escudo de Perseo* del Marqués de Castell Dos Rius. En I. Arellano y J. A. Rodríguez Garrido, eds., *Edición y anotación de textos coloniales hispanoamericanos* (pp. 351-375). Madrid y Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.

- Rodríguez Garrido, José Antonio (2004). Lorenzo de las Llamosas y el pensamiento criollo en el Perú a fines del siglo XVII. En K. Kohut y S. Rose, eds., *La formación de la cultura virreinal*, II: *El siglo XVII* (pp. 455-472). Madrid y Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.
- Rodríguez Garrido, José Antonio (2005). La égloga *El Dios Pan* de Diego Mexía Fernangil y la evangelización en los Andes a inicios del siglo XVII. En N. Campos Vera, ed., *Manierismo y transición al Barroco. Memoria del III Encuentro Internacional sobre Barroco* (pp. 307-319). La Paz: Unión Latina.
- Rodríguez Garrido, José Antonio (2008). Ópera, tragedia, comedia: el teatro de Pedro de Peralta como práctica de poder. En Ignacio Arellano y José A. Rodríguez Garrido, eds., *El teatro en la Hispanoamérica colonial* (pp. 241-259). Madrid y Frankfurt: Universidad de Navarra/ Iberoamericana/ Vervuert.
- Rodríguez Rea, Miguel Ángel (1992). *El Perú y su literatura. Guía bibliográfica*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Sánchez, Luis Alberto (1967). *El Doctor Océano. Estudios sobre don Pedro de Peralta Barnuevo*. Lima: UNMSM.
- Sánchez, Luis Alberto (1977). *Drama de los Palanganas Veterano y Bisoño*. Edición, prólogo y notas de Luis Alberto Sánchez. Lima: Jurídica.
- Sánchez, Luis Alberto (1981). *La literatura peruana. Derrotero para una historia cultural del Perú*. 5 vols. Lima: Mejía Baca.
- Silva-Santisteban, Ricardo (ed.) (2000). *Antología general del teatro peruano*. T. I *Teatro quechua*. T. II *Teatro Colonial. Siglos XVI-XVII*. T. III. *Teatro colonial. Siglo XVIII*. Selección, prólogo y bibliografía de R. Silva Santisteban. Lima: BBV Banco Continental / PUCP.
- Suárez Radillo, Carlos Miguel (1981). *El teatro barroco hispanoamericano. Ensayo de una historia crítico-antológica*. 3 vols. Madrid: José Porrúa Turanzas.
- Suárez Radillo, Carlos Miguel (1984). *El teatro neoclásico y costumbrista hispanoamericano. Una historia crítico-antológica*. 2 vols. Madrid: Cultura Hispánica.
- Tamayo Vargas, Augusto (1992). *Literatura peruana*. 3 vols. Lima: Peisa.
- Trenti Rocamora, J. Luis (1959). *El repertorio de la dramática colonial hispano-americana*. Lima: Publicaciones del Teatro Universitario de la UNMSM, serie V, 1.
- Ugarte Chamorro, Guillermo (1974). *El teatro en la Independencia*. 2 vols. Lima: Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú.
- Valle y Caviedes, Juan del (1990). *Obra completa*. Edición y estudios de María Leticia Cáceres, Luis Jaime Cisneros y Guillermo Lohmann Villena. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- Valle y Caviedes, Juan del (2013). *Guerras físicas, proezas medicales, hazañas de la ignorancia*. Edición, estudio preliminar y anotación de Carlos Fernando Cabanillas Cárdenas. Madrid y Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.

- Vargas Ugarte, Rubén (1981). *Historia general del Perú*. Lima: Carlos Milla Batres.
- Vargas Ugarte, Rubén (ed.) (1974). *De nuestro antiguo teatro (Colección de piezas dramáticas de los siglos XVI, XVII y XVIII)*. Lima: Carlos Milla Batres.
- Wilde, Maritza (1998). Presencia del Siglo de Oro en Potosí. En Concepción Reverte Bernal y Mercedes de los Reyes Peña, eds., *América y el teatro español del Siglo de Oro* (pp. 281-287). Cádiz: Universidad de Cádiz.
- Williams, Jerry M. (1996). *Peralta Barnuevo and the Discourse of Loyalty: A Critical Edition of Four Selected Texts*. Tempe: Arizona State University.
- Williams, Jerry M. (1998). Feijoo and Peralta Barnuevo: Two Letters. *Dieciocho*, 21(2), 237-246.
- Williams, Jerry M. (2000). Peralta Barnuevo's *Loa* para la comedia: *The Tragic Reign of Luis I*. *Dieciocho*, 23(1), 7-25.
- Williams, Jerry M. (2009). *Eighteenth-Century Oratory and Poetic Contests in Peru: Bermúdez de la Torre and Peralta Barnuevo. A Critical Edition of Seven Texts*. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta.
- Zugasti, Miguel (1997). Un texto virreinal inédito: loa para la zarzuela *También se vengan los dioses* de Lorenzo de las Llamosas. En Kurt Spang, coord., *Unum et Diversum. Estudios en honor de Ángel-Raimundo Fernández González* (pp. 553-589). Pamplona: Universidad de Navarra.
- Zugasti, Miguel (1999). Edición crítica del teatro cómico breve de Lorenzo de las Llamosas: *El astrólogo* (sainete) y *El bureo* (baile). En I. Arellano y J.A. Rodríguez Garrido, eds., *Edición y anotación de textos coloniales hispanoamericanos* (pp. 399-439). Madrid y Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.
- Zugasti, Miguel (2000). La literatura al servicio de la historia: el *Manifiesto apologético* (1692) de Lorenzo de las Llamosas al Duque de la Palata, Virrey y Mecenas. En Ignacio Arellano y José Antonio Mazzotti, eds., *Edición e interpretación de textos andinos* (pp. 65-86). Madrid y Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.
- Zugasti, Miguel (2008). Lorenzo de las Llamosas, escritor de dos mundos y de dos siglos. *Criticón*, 103-104, 273-294.
- Zugasti, Miguel (2010). Haz y envés del oficio de escritor cortesano: Lorenzo de las Llamosas, un perulero en Europa. *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 86, 179-198.
- Zugasti, Miguel (2014). Teatro y fiesta en honor del nuevo virrey: dos loas al Conde de la Monclova en Puebla de los Ángeles (1686) y Lima (1689). En Miguel Zugasti, Ester Abreu Vieira de Oliveira y María Mirtis Caser, eds., *El teatro barroco: Textos y Contextos. Actas selectas del Congreso extraordinario de la AITENSO* (pp. 115-167). Vitória: PPGL/ AITENSO.