

Colonial Latin American Review

ISSN: (Print) (Online) Journal homepage: www.tandfonline.com/journals/ccla20

Zurciendo teatro, confeccionando un oficio: el caso de Juan Meléndez, sastre y autor de comedias

Laura Paz Rescala

To cite this article: Laura Paz Rescala (2021) Zurciendo teatro, confeccionando un oficio: el caso de Juan Meléndez, sastre y autor de comedias, Colonial Latin American Review, 30:1, 44-57, DOI: 10.1080/10609164.2020.1865723

To link to this article: https://doi.org/10.1080/10609164.2020.1865723

Published online: 31 Mar 2021.

Submit your article to this journal

Article views: 75

View related articles

View Crossmark data

Full Terms & Conditions of access and use can be found at
https://www.tandfonline.com/action/journalInformation?journalCode=ccla20

COLONIAL LATIN AMERICAN REVIEW
2021, VOL. 30, NO. 1, 44–57
https://doi.org/10.1080/10609164.2020.1865723

Routledge
Taylor & Francis Group

Check for updates

Zurciendo teatro, confeccionando un oficio: el caso de Juan Meléndez, sastre y autor de comedias

Laura Paz Rescala

Università Ca' Foscari Venezia / Universidad de Sevilla

Este artículo trata de un sastre; pero, al tratar de este sastre, trata también del proceso de profesionalización teatral en el Virreinato de Perú.[1] Sucede que Juan Meléndez, hacia la década de 1590, ejercía dos oficios en la ciudad de Lima: era un sastre y era un autor de comedias.[2] Guillermo Lohmann Villena (1941; 1945), en sus pioneras investigaciones sobre la historia del teatro en la Lima colonial, ya señala a Meléndez entre los comediantes activos a finales del Quinientos. Aunque lo hace de manera un tanto aislada, los datos que ofrece se convierten en luminosa guía. Un estudio más detallado en los fondos de protocolos notariales de la capital peruana me ha conducido a reconstruir algo de la vida de este hombre de teatro; me ha llevado a descubrir, sobre todo, que era también un sastre y que, como veremos, no temía organizar de manera conjunta sus dos oficios. Los datos que se han conservado sobre la actividad teatral de Juan Meléndez son —aunque pocos— importantes. La tesis que manejo es que resulta una suerte de eslabón entre una época en la que el teatro en Lima no era del todo rentable como única profesión y otra en la cual podrá incluso ser fuente de prosperidad. Su actividad como comediante, que se inicia cuando en Lima todavía no había espacios fijos de representación, se extiende hasta el momento en el cual estos empiezan a fundarse y, por ende, llegan a la ciudad empresarios teatrales que conforman compañías de teatro cada vez más estables. En este contexto, nuestro sastre también funda una compañía. Hay que tener en cuenta que Juan Meléndez proviene de uno de los oficios artesanales que, por tradición, por lo menos en el ámbito hispano, más se han relacionado con el teatro: ya sea con la organización de la parte de regocijos que en festividades públicas tocaba a los gremios, ya sea con la práctica escénica en general.[3]

Los estudios sobre la profesionalización teatral en la España europea muestran cuán importantes fueron en este proceso los oficios urbanos, los cuales desde la Edad Media venían montando espectáculos callejeros. Los oficios de cuyas filas surgieron los primeros profesionales cómicos cuando —hacia mediados del Quinientos— los mismos gremios y los ayuntamientos de varias ciudades se vieron impulsados a pagar a personas versadas en teatro para que representaran durante la celebración del *Corpus Christi*. Los oficios que, cuando los profesionales del teatro comenzaron a florecer, continuaron participando de las fiestas públicas, sacando sus autos y danzas y contratando a, o colaborando con dichos profesionales.[4] No está demás considerar el ejemplo paradigmático: aquel del batihoja Lope de Rueda, quien dejará de batir oro para convertirse en famoso actor, autor de

CONTACT Laura Paz Rescala lauraagar.pazrescala@unive.it
© 2021 Informa UK Limited, trading as Taylor & Francis Group on behalf of CLAR

comedias e incluso dramaturgo. Este cómico, a lo largo de su vida, representará por encargo de distintos entes, ayuntamientos, privados e incluso la corte, pero, si recordamos, en 1543, los inicios de su carrera, participó en el *Corpus Christi* sevillano con una obra que le encargaron los oficiales odreros.[5]

Los oficios americanos conocen la experiencia peninsular e, incluso antes de agremiarse, saben que deberán jugar un rol importante en la organización de ciertas festividades y saben muy bien que esta es una carta que tienen que jugar a la hora de negociar sus intereses con los ayuntamientos y las audiencias.[6] Los gremios coloniales, si bien eran una estrategia de control, protegían a sus miembros al hacer valer sus intereses frente a otras instituciones. Los sastres, en particular, eran uno de los oficios que tenían que negociar con más cuidado sus derechos y privilegios. Siguiendo la estela de los estudios de Francisco Quiroz Chueca (2005; 2008), cabe recordar que los oficiales sastres españoles tenían que afrontar la competencia ya sea de los artesanos indígenas, ya sea del comercio trasatlántico (el cual era, por supuesto, uno de los intereses prioritarios de la Corona). En este contexto, es claro el motivo por el cual aceptaron relativamente pronto someterse a la organización gremial y a la participación activa en fiestas como el *Corpus Christi*. Resulta interesante, de hecho, que el primer testimonio que tenemos de la celebración del *Corpus Christi* en México sea una petición del gremio de los sastres al Cabildo para poder construir una ermita desde la cual tenían intención de salir en procesión.[7]

En Lima, el dato más antiguo que hallamos en actas capitulares sobre la manera en la cual el Cabildo limeño organizaba el *Corpus Christi* pertenece a 1549.[8] El mismo año que se realizaron las primeras ordenanzas gremiales: zapateros, carpinteros y cereros.[9] El primer año en el cual sabemos que el Cabido dispuso que se sacaran para la procesión 'juegos, danzas, invenciones y pendones' es 1553;[10] primer año, a su vez, en el que vemos a los sastres —todavía no oficialmente agremiados— presentarse ante los señores regidores para concretar aspectos de la fiesta (en específico, el orden de la procesión).[11] Desde entonces, los sastres serán siempre uno de los oficios que más activamente aportarán para los regocijos del *Corpus Christi*. Básicamente, como demuestra una lectura de las actas capitulares, en este periodo inicial, son dos las maneras que tenían para hacerlo: financiando sus propios espectáculos y sacándolos a las calles y a través de repartimientos que los comisarios del Cabildo cobraban puntualmente a los oficios de la ciudad.

Quiroz Chueca (1986) propone que el gremio de sastres y calceteros (creado en 1557) se conformó con las características de una cofradía, pues un análisis de sus primeras ordenanzas mostraría que prioridad en ellas era la regulación de las actividades religiosas de la nueva institución.[12] Actividades que, tres años después, en 1560, pasaron a depender de la Cofradía de la Pura y Limpia Concepción de Nuestra Señora, fundada en el convento de San Francisco.[13] Entre ellas, la participación en las fiestas organizadas por el Cabildo era, por supuesto, esencial.

Lohmann Villena señala el año 1574 como un punto de corte en la historia teatral limeña: a partir de este momento, el Cabildo se dispone a costear representaciones teatrales para el *Corpus Christi* (1945, 25). Releyendo las actas capitulares, el dato se prueba cierto, pero hay que matizarlo, el cambio de un sistema de financiación a otro no es radical. En años posteriores, el Cabildo continuará valiéndose para la fiesta de fondos provenientes de los oficios: repartimientos y condenaciones. Y eso no siempre bastará y no siempre será posible. Algunos años el Cabildo se verá forzado a dar un paso hacia atrás y constreñir a artesanos y mercaderes a encargarse ellos mismos de los

espectáculos.[14] Si pensamos en otras ciudades del Virreinato, hacia mediados de la década de 1570 este modelo era, en realidad, el único imaginable: en el Cusco, por ejemplo, entre los escasos datos que se conservan en las actas de su Cabildo, se puede ver que para 1574 son los mercaderes de ropa de Castilla a quienes se encarga la representación teatral para el *Corpus Christi*.[15] Así pues, para los últimos treinta años del Quinientos, no sería para nada justo imaginar un escenario en el cual los oficios, sobre todo los que más cultivaban una tradición festiva —como los sastres— fuesen marginales en la gestión de espectáculos públicos.[16]

Naturalmente, desde que el Cabildo limeño en 1574 abre la posibilidad de que, al margen la organización gremial, se pague de los fondos municipales a personas que puedan encargarse de representaciones teatrales, asoman, de a poco, actores y autores de comedias que intentan, aunque sea parcialmente, ganarse la vida haciendo teatro.[17] El autor Francisco de Morales —activo en Lima aproximadamente entre 1582 y 1599 — es el caso emblemático de este periodo. Encarna el intento constante de vivir del oficio teatral en un territorio recientemente pacificado, cuyas rutas comerciales y de transporte se estaban reformulando y donde no había espacios fijos de representación. De hecho, a sus esfuerzos, como diré más adelante, debemos los primeros datos de corrales de comedias en Lima.[18]

Durante la segunda mitad del siglo XVI se había ido gestando una tradición festiva y letrada en el Virreinato. Lima, poco a poco, pasó de ser el centro administrativo de un territorio en guerra a ser una verdadera corte virreinal.[19] Las fiestas que más claramente fomentaron este proceso fueron aquellas destinadas al enaltecimiento de la monarquía y aquellas pertenecientes al ciclo devocional católico. Todas ellas, con el transcurrir del tiempo, la estabilización del poder de la Corona en el territorio y el crecimiento económico dejaron de estar reducidas al mero ceremonial estipulado desde la Edad Media para transformarse en regocijos ricos en componentes teatrales y parateatrales gestionados por distintos entes, instituciones o personas, que aspiraban a tener relevancia política en el territorio. Estas festividades se convirtieron, para finales de siglo, en otra fuente de demanda de cómicos de oficio: vemos, por ejemplo, como ya para el suntuoso recibimiento que se organizó en 1590 en Lima para el virrey García Hurtado de Mendoza el Cabildo contrató a Francisco de Morales para que representara una comedia delante del palacio virreinal.[20]

Para la década de 1590 la profesionalización teatral en el territorio peruano ya estaba encaminada. No solo Lima fue el escenario de este proceso. El teatro profesional no puede concebirse sin la conformación de circuitos de representación. Por esto es tan importante el rol que jugaron otras ciudades de nuestro Virreinato: Cusco, Potosí, La Plata, Quito … . En 1593 vemos por primera vez al Cabildo potosino contratar comediantes para que representaran dos obras distintas, una el día mismo de *Corpus Christi* y otra en su Octava.[21] Sabemos, a su vez, que por esos años Francisco de Morales se mudó provisoriamente a La Plata;[22] donde, además, tenemos noticia de que en 1597 y 1598 ya se encontraban, y eran designados como cómicos, Francisco Pérez de Robles y Miguel de Burgos: quienes se harán famosos por fundar el 28 de junio de 1599 en el Callao la compañía de teatro que por mucho tiempo se consideró la primera del Perú.[23] También corresponden a esta década noticias que indican que el norte del Virreinato se estaba convirtiendo en otro centro neurálgico para la profesionalización teatral: gracias a Susan Webster (2017) sabemos que el autor de comedias Alonso Capilla, ya conocido anteriormente en Sevilla, se había mudado a Tunja y al menos

desde 1584 trabajaba en el territorio e incluso organizaba giras (aunque no sabemos exactamente hacia donde se dirigía en ellas).[24] Quito, por su parte, iba cobrando importancia a nivel teatral. Kris Lane (2014) nos recuerda el caso de dos comediantes menores de edad —de entre catorce y veinte años— que en diciembre de 1595 fueron llamados a corte por haber cometido, según infiere el citado historiador, algún delito menor. Los jóvenes actores habrían estado concertados en una compañía para representar por un año en Quito y en otras ciudades: clara muestra de que, para entonces, ya trabajaban compañías en dicha Audiencia.[25] Este dato podrá ser contextualizado con precisión solamente por un estudio, que todavía debe ser hecho, sobre la profesionalización teatral en Quito; sin embargo, todo cuadra, pues, para inicios del siglo XVII, incluso los archivos potosinos nos ofrecen una clara muestra de que dicha ciudad era parte importante del itinerario de representación de algunas de las primeras compañías teatrales que se movían a lo largo del Virreinato peruano: el 24 de noviembre de 1603, Diego Felipe, residente en la Villa Imperial, se asienta para trabajar en la compañía de Francisco Pérez de Robles por un año —que debería correr desde el primero de enero de 1604— y se compromete 'de ir con el dicho Francisco Pérez de Robles al reino de Quito y a otras cualesquier partes y lugares destos reinos donde fuere yendo en su compañía.' Se señala en el contrato que Diego Felipe debe servir en todo lo que 'le fuere ordenado y mandado,' pero se aclara que no tiene que actuar salvo que quiera hacerlo voluntariamente.[26]

Ahora bien, a pesar de que para la década de 1590 el teatro iba hallando un lugar de relevancia en las ciudades peruanas, lo general era que los cómicos se ocuparan también de otras granjerías. El comercio, sin ir muy lejos, regía la economía virreinal y prácticamente nadie se abstenía de obtener algo de ganancias por este medio. Llegados a esta década, no es para nada extraño que del gremio y de la cofradía de los sastres, institución que llevaba ya al menos tres décadas colaborando, de una u otra forma, con los regocijos del *Corpus Christi*, saliese un hombre de teatro dispuesto a prestar sus servicios, en cuanto autor de comedias, con ocasión de esta misma celebración. La primera noticia que tenemos de la actividad de Juan Meléndez data de 1591 y es una escritura notarial que encuentra Lohmann Villena y cuya parte central ahora transcribo:[27]

> En la ciudad de Los Reyes a dies días del mes de mayo de mil quinientos e noventa e un años, ante mí, el escribano, e testigos yuso escritos, parescieron el capitán Melchor del Cadalso Salazar, alcalde ordinario desta ciudad, e dotor Francisco de León, vecino e regidor della, en virtud de la comisión que para el efeto de yuso contenido tienen del Cabildo, justicia e regimiento desta ciudad. De que yo, el presente escribano, doy fe que dijeron que son convenidos e concertados con Joan Melendes, autor de comedias en esta ciudad, que está presente, en esta manera en que el dicho Joan Melendes ha de hacer dos obras de comedias de las que le señalaren, una para el *Corpus Christi* e otra para su ochavario, que sean diferentes una de otra. E, por razón del trabajo que cerca desto han de tener e vestuarios que han de comprar, se obligan de le dar e pagar en el dicho nombre de este dicho cabildo trescientos pesos corrientes en reales nueve al peso; de los cuales, le dan e pagan luego de contado doscientos pesos de ellos, e lo demás restante cuatro días después de pasada la dicha fiesta de *Corpus Christi* en reales de contado, llanamente y sin pleito alguno.[28]

Se trata del concierto entre el Cabildo y Meléndez para la representación de una obra el mismo día de *Corpus Christi* y de otra diferente en la Octava. Se acuerda que se le pagará un total de 300 pesos corrientes por ambas representaciones. Ese mismo día, en el Cabildo se había autorizado que se usaran 150 pesos de propios para dicha celebración.[29]

Una posibilidad es que, como sucedía a menudo en la década de 1580, el dinero restante se pagase usando otros fondos: los repartimientos que se realizaban entre oficios y comerciantes o, quizá, el dinero destinado a gastos de justicia y obras públicas.[30]

No he hallado información sobre el *Corpus Christi* de 1592 en protocolos notariales. Consta solamente, como nota el mismo Lohmann Villena (1945, 66), que es Meléndez quien se encargó de las representaciones, pues se registró en el acta del 28 de septiembre de dicho año que el Cabildo mandó que se pagara a Meléndez 55 pesos, de propios, que se le debían por ciertas obras que había representado para la tal festividad.[31] No han sobrevivido datos sobre las obras representadas en los *Corpus Christi* de 1593 y 1594, de las cuales tranquilamente pudo haberse ocupado Meléndez. Dos escrituras de 1593 nos revelan que nuestro comediante, para estos años, trabajaba de sastre en Lima (un niño se asienta a trabajar con él para aprender el oficio)[32] y no solo se ocupaba de coser, sino que también comerciaba con géneros y ropajes (en una obligación vemos como envía este tipo de mercancía al puerto de Arica).[33] En 1595 y 1596 Francisco de Morales —afamado y endeudado hasta la médula— había regresado de su estancia en Charcas y consecuentemente se ocupó él de los espectáculos del *Corpus Christi*.[34]

No volvemos a tener noticias de nuestro sastre hasta 1598. Lohmann Villena dice que este año se encargaron las representaciones del *Corpus Christi* a una compañía dirigida por Juan Meléndez y Leandro de Prado (1945, 73). En realidad, no hay suficiente sustento documental que pruebe ni que la compañía representara en tal festividad, ni que Leandro de Prado (que veremos que era también un sastre) fuera autor de comedias como lo era Meléndez. Lohmann Villena hace una mención muy breve a esta compañía y, cuestión más problemática, se equivoca al citar su fuente.[35] Sin embargo, se puede inferir que vio los dos primeros documentos de los que hablaré a continuación, junto a los cuales he encontrado un tercero que de seguro Lohmann Villena no vio.

En primer lugar, tenemos dos escrituras de concierto fechadas el 16 de noviembre de 1598. En la primera, el casi niño Juan Carrión (mayor de 14 años)[36] se compromete para representar comedias por un año en la compañía de Juan Meléndez y otros cómicos que vienen especificados.[37] La segunda escritura es similar: Jerónimo de Lora se concierta para los mismos fines, por el mismo tiempo.[38] Ambos recibirían un salario similar. Al primero, o a su madre, se le pagarían mensualidades de doce pesos; mientras que, al segundo, se le concede un sueldo de 150 pesos corrientes por todo el año, pagados ‘según fueren sirviendo. Se ve que la compañía, ahora que se va conformando, admitía como posibilidad la de ir a otras ciudades: en el contrato de Juan Carrión se especifica que él se limitará a las representaciones que la compañía presente en Lima. En ambos documentos es evidente que, en verdad, la compañía es precaria, no se sabe si va a funcionar o no. En el concierto de Juan Carrión se especifica:

> que si durante el año que ha de representar, los dichos representantes no representaren aquí en esta ciudad por no tener comedias, o por otra causa, o por estar yo enfermo o impedido para ello, ni ellos me han de pagar a mí, ni a la dicha mi madre, más del tiempo que sirviere e representare a razón de los doce pesos cada mes.

El caso del concierto de Jerónimo de Lora resulta todavía más elocuente. Juan Meléndez está intentando conformar una compañía como aquellas que para entonces en la península circulaban por todas partes; pero, en la práctica, no todos sus actores conocen bien el oficio. Jerónimo de Lora declara:

> que si durante el dicho tiempo yo no tuviere habilidad y suficiencia para que les pueda servir en lo susodicho, que los susodichos me puedan despedir e despidan e no sean obligados a me pagar más de lo que hobiere servido.

Ahora bien, la muestra más evidente de la naturaleza de la compañía llega con un tercer documento, firmado el 14 de diciembre de 1598, a solo un mes de los anteriores.[39] Juan Carrión se presenta, esta vez acompañado del alcalde de corte, para asentarse como aprendiz de sastre con el maestro Meléndez. Claramente, no podía sustentarse solo del trabajo de cómico. Y la compañía teatral, por su parte, para el momento en el que se firma este asiento de sastrería, aparentemente ya no funcionaba como se había planteado en un inicio. Se precisa en la escritura:

> Y es declaración en esta escritura que, por cuanto el dicho Juan Meléndez es autor de comedias públicas, e las representa en esta ciudad, que, si el dicho Juan de Carrión de su voluntad e no de otra manera quisiere representar en ellas, el dicho Juan de Meléndez ha de ser obligado a le pagar de por sí las representaciones que hiciere conforme se concertaren, sin que sea visto entrar en otra escriptura.

El documento es precioso pues en sí mismo y a un solo tiempo tiende el vínculo entre el funcionamiento gremial, es el asiento de un aprendiz de sastre con su maestro, y el teatro: se aclara que el aprendiz puede también participar de la compañía de comediantes gestionada por dicho maestro.

¡Cuán útil resultan en este momento las reflexiones de Jean Sentaurens sobre —citando el título de uno de sus artículos— 'la tradición gremial como escuela de formación de los primeros profesionales' (1997)! El estudioso propone que los gremios, a modo de escuela teatral, fomentaron la formación de los actores. Si bien Sentaurens ofrece ejemplos de la primera mitad del siglo XVI, este modelo parece, con sus variantes, alcanzar la compañía de nuestro sastre.[40] El tan joven Juan Carrión debía todavía instruirse, como actor y como sastre, y su maestro para ambas cosas iba a ser Meléndez. El elemento didáctico es todavía más claro en el concierto que firma Jerónimo de Lora: él mismo dice que, si finalmente no resulta hábil como actor, Meléndez puede despedirlo de la compañía de teatro. Queda implícito que todavía tiene que aprender a hacer de cómico, ¿acaso era, él también, un sastre? Me planteo esta pregunta porque documentos de principios del siglo XVII prueban que el oficio principal de otro de los integrantes de la compañía, Leandro de Prado, era el de sastre.[41] Este modelo quizá se replica en más miembros, pero todavía no he podido comprobar esta suposición. Lo que sé con certeza es que al menos dos —hayan sido o no inicialmente sastres— continuaron en el futuro con su carrera de cómicos. Se trata de Juan Aguado y Rodrigo de la Cerda.

Juan de Aguado, ya a principios del siglo XVII, aparece en la documentación relacionado con algunos autores de comedias como Francisco de Torres o Grabiel del Río (con este último, posiblemente el empresario teatral más famoso de estos años, nos lo encontramos tanto en Lima, como en Charcas).[42] Por su parte, Rodrigo de la Cerda en 1603 se compromete a trabajar con la compañía del autor Pedro Millán, a ir de gira con él y a enviar constantemente dinero a Lima para el sustento de su esposa y de su hija.[43]

Ahora bien, si Juan Meléndez se decide a conformar una compañía en 1598 es porque ahora el teatro en Lima se está descubriendo como un oficio lucrativo. Este hecho se relaciona con la fundación de espacios fijos de representación. Francisco Morales adquirió en 1594 un local en el convento de Santo Domingo que convirtió en el primer corral de

comedias de la ciudad de Lima que logró funcionar establemente por décadas.[44] No sé exactamente desde cuándo estuvo activo el corral. Lo que es seguro es que para 1598 estaba montado, pues en una escritura notarial del 5 de mayo de dicho año nos enteramos de que María Rodríguez, la esposa de Francisco de Morales, alquiló por un año el corral 'con su teatro y todo lo que le pertenece' a Baltasar Vélez (quien, sea dicho de paso, aun sin saber firmar, fue un autor de comedias bastante activo en los siguientes años). María Rodríguez cobró a Vélez por el arrendamiento 'seis pesos de a ocho reales por cada día de los que representará su compañía.'[45] Este dato es la primera muestra que he encontrado de la llegada a Lima en los dos últimos años del siglo de una importante cantidad de comediantes dispuestos a concertarse en compañías. Nuestro sastre, ante este escenario, quizá pensó que, mal que mal, él también podía proponer una compañía de teatro: al fin y al cabo, era autor de comedias y tenía sastres concertados.

Sugería al principio que los sastres se relacionaron más que otros oficios con el ámbito del teatro. Esto enseñan las investigaciones de Bernardo García García, quien nos recuerda, hablando de artesanos que se ocupan de vestuario y accesorios, que:

> no se puede entender el fenómeno del teatro en su conjunto en esta época tan decisiva para su evolución [es decir, la segunda mitad del siglo XVI] si seguimos desatendiendo este aspecto singular que afecta tanto a la manifestación visual del espectáculo como a la financiación y economía del negocio teatral. (1996, 159)

Afirmación basada en el estudio de casos en los cuales el negocio textil se convierte en una fuente de financiación para el teatro. Sastres especializados en vestuario teatral, comerciantes de ropa que realizaban prestamos a comediantes, o historias como la del famoso empresario teatral Gaspar de Porras que lucraba también con el alquiler de su valioso hato de comediante. En el caso de Juan Meléndez, naturalmente, no resulta difícil imaginar qué manos confeccionaban sus disfraces.

Un estudio de los datos registrados en el DICAT (*Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*) para la segunda mitad del siglo XVI y las dos primeras décadas del XVII permite comprobar cuán dinámica y constante fue la relación entre sastres y comediantes. Juan Meléndez no era el único que pasaba de los hilos a las tablas. Gracias a Sentaurens (1984) y José Sánchez Arjona (1898), la base de datos registra documentos, que van de 1564 a 1574, que dan cuenta de la actividad teatral en Sevilla del sastre Diego de Berrío, quien en repetidas ocasiones sacó autos para el *Corpus Christi*.[46] Según los catálogos de Hugo Rennert (1909) y de Cristóbal Pérez Pastor (1901), entre 1593 y 1599 —mientras Meléndez actuaba en Lima— en Madrid el sastre Pedro de Carranza era conocido también por ser autor de danzas.[47] Los datos que aporta Fernando Marcos Álvarez (1997) muestran que en Badajoz, hacia 1605, estaba activo el actor Jaime Falcón;[48] el mismo que, según testimonia un documento de 1623 registrado por Pérez Pastor (1914, 55), habría sido tanto sastre como miembro de la compañía teatral de Manuel Vallejo. En la misma ciudad, de cuando en cuando, habría ejercido de autor de comedias el sastre Alonso Maeso: Marcos Álvarez (1997) ha encontrado tres documentos de la década de 1610 que dan testimonio de trabajos que habría realizado para el *Corpus Christi* (en una ocasión contratado por los de su mismo gremio).[49]

Entre estos ejemplos, el de Jaime Falcón es el que más nos acerca al teatro profesional o en vías de profesionalización. Los otros nos descubren más bien ejemplares de aquellos

aficionados del ámbito gremial cuyo trabajo convivía con el de las compañías. Podemos pensar que así comenzó su actividad teatral el indiano Juan Meléndez. Siendo un maestro sastre, siguió la tradición gremial de organización de fiestas y espectáculos; pero, sin abandonar su primer oficio, e incluso valiéndose de aquél, emprendió en la Lima de finales de la década de 1590 su propio proyecto de profesionalización teatral que culminó en la fundación de una compañía local que podríamos considerar semiprofesional. Compañía que no soportó la competencia de aquellas plenamente profesionalizadas que, con la fundación de espacios fijos de representación, comenzaron a surgir en la ciudad. Llegaron los grandes empresarios, los autores de comedias que, a diferencia de Meléndez, protagonizaron un *boom* teatral a inicios del Seiscientos.[50] La compañía del sastre pronto desapareció del mapa. Vemos a algunos de sus miembros emprender otros caminos: algunos de sastres, algunos de cómicos.

Para concluir, cabe mentar el caso más conocido de la relación entre teatro y sastrería. El compositor de obras teatrales, amigo de Lope de Vega, que quedó en la memoria literaria como 'el sastre de Toledo.' Aquel que, como advierte Francisco San Román, confeccionando comedias había entablado relaciones 'con la mayor parte de los directores de las compañías en Toledo' (San Román 1935, xciv). Así las cosas, entre finales del siglo XVI y principios del XVII, luego de un proceso de profesionalización en el cual los gremios han sido imprescindibles, y como parte de un oficio cómplice del teatro, el sastre de Toledo nos resulta poeta dramaturgo y el sastre de Lima autor de comedias.

Notas

1. Durante el trabajo haré referencia a distintos fondos documentales. Presento, de entrada, el desglose de sus siglas. AGN: Archivo Genera de la Nación (Perú); ARC: Archivo Regional del Cusco. LCL: Libros de Cabildos de Lima (transcripciones a cargo de Bertram T. Lee y Juan Bromley); AAL: Archivo Arzobispal de Lima; APD: Archivo de la Provincia Dominicana de San Juan Bautista del Perú; ABNB: Archivo y Biblioteca Nacional de Bolivia; CPLA: Cabildo Potosino Libros de Actas; AHCNM: Archivo Histórico de la Casa Nacional de Moneda; AGI: Archivo General de Indias.
2. Es importante recordar que 'autor de comedias' es el término utilizado en los territorios hispanos durante todo el Siglo de Oro para designar al director de las obras y de las compañías teatrales, no al escritor. El autor se encargaba de contratar a los miembros de la compañía, de decidir el papel que debían representar en cada obra, gestionaba las relaciones de la compañía con otros entes (como el Cabildo o los dueños de los corrales de comedias), adaptaba las obras de los dramaturgos a las tablas y, salvo excepción, era también actor.
3. El concepto de 'práctica escénica,' tal como lo esboza Joan Oleza (1984), resulta importante para mi aproximación teórica al teatro. Dicho concepto nos dirige a la idea del teatro en cuanto espectáculo, no siempre literario, para cuya comprensión es necesario tener en cuenta distintos aspectos como el público, las compañías teatrales, los espacios de la fiesta, etc. Dice Oleza: 'La práctica escénica es una práctica social compleja y, como tal, nace de condicionamientos y espacios ideológicos y produce efectos ideológicos, y en su despliegue integra y orienta toda una serie heterogénea de actos sociales (textos, representaciones, hechos legislativos, compañías, público, preceptivas …) que, si bien generan ideología específica por sí mismos, se integran en un gesto ideológico global, el de la práctica como tal, resultante de las relaciones de fuerza entre estos actos' (idem, 9). El tipo de teatro del que participa Juan Meléndez podría adaptarse al concepto de 'práctica escénica populista' de Oleza, aunque yo prefiero hablar, como se ve en el presente artículo, de práctica escénica profesional.

4. Si bien el rol de los gremios en las distintas fases del proceso de profesionalización teatral en la España peninsular amerita todavía más estudios, hay varios que señalan y analizan su importancia. Ver, por ejemplo: Sito Alba 1983; Oleza 1984; Canet Vallés 1991; 1997; Sanz Ayán y García García 1995; Sentaurens 1997; Ferrer 2003; Reyes Peña 2005. Resultan también importantes, en este sentido, los distintos repertorios documentales sobre el teatro del siglo XVI, muchos de los cuales, aunque no los aportes más recientes, se encuentran aunados en el *Diccionario biográfico de actores del teatro español* (DICAT).
5. Lope de Rueda representa en 1543 el auto titulado *La asunción de Nuestra Señora* por encargo de los odreros que estaban preparando la contribución de su oficio para el *Corpus Christi*. En 1559, en cambio, el mismo autor se concierta con el Ayuntamiento Sevillano para representar dos autos *El hijo pródigo* y *Navalcarmelo* (Sentaurens 1984, 55–56, 174). Se puede consultar también Sánchez Arjona 1898; López Martín 1940.
6. Sentaurens estudia el caso sevillano, el cual nos resulta del todo pertinente, pues la organización de los cabildos limeños —tanto del catedralicio como del secular— se intentó hacer, explícitamente, a imagen y semejanza de sus pares sevillanos. El historiador explica que hasta finales de la Edad Media eran más bien someros los esfuerzos que realizaba el Ayuntamiento para la organización del *Corpus Christi* y que, justamente, el hecho que cambia esta situación es que en cierto momento los artesanos y comerciantes comienzan a encargarse de la financiación de la fiesta (1984, 39). Así, desde finales del siglo XV, en las ordenanzas de los gremios sevillanos podríamos ver como cada uno de ellos se organizaba para colaborar al Cabildo en el lucimiento de la fiesta.
7. Recupero el dato de uno de los aportes más importantes que se han hecho para la comprensión del proceso de profesionalización teatral en el Virreinato de la Nueva España: el libro de Maya Smith *Actores y compañías en la Nueva España siglos XVI–XVII*. Dice: 'Su incorporación al calendario litúrgico como fiesta fija fue muy temprana; en 1526 se la menciona como usual, cuando el gremio de los sastres solicitó un terreno para construir una ermita "para de donde saliesen sus oficios el día de *Corpus Christi*"' (2011, 149). El testimonio sobre el que se basa tal afirmación sería el acta del Cabildo Secular de México firmada el 9 de enero de 1526.
8. Los datos sobre dichas celebraciones se recogen en: LCL, Libro IV, Tomo III, actas del 02/05/1549, 31/05/1549 y 18/06/1549.
9. Dato extraído de Quiroz Chueca 2005, 506.
10. LCL, libro V, Tomo IV, acta del 5/05/1553.
11. LCL, libro V, Tomo IV, acta del 29/05/1553.
12. En esta ocasión hago referencia a uno de los primeros trabajos que publicó Quiroz Chueca sobre los gremios de la ciudad de Lima: *Las ordenanzas de los gremios de Lima (XVI–XVIII).* Libro en el cual propone una idea que ya he adelantado: que los sastres eran uno de los oficios que más razones tenía para negociar con el Cabildo debido a toda la competencia que podía vulnerar sus derechos y privilegios.
13. Para un análisis más detallado de la historia de esta cofradía, ver Fernández Villanova 2017.
14. Por ejemplo, el año de 1574, cuando el Cabildo se concierta por primera vez directamente con un comediante, con Sebastián de Arcos (ver nota 17), vemos que también manda que 'los oficiales de todos los oficios saquen sus pendones e imágenes y algunas danzas' (LCL, libro VII, acta del 12/05/1574). En años posteriores, las actas prueban, como dije, que se sigue acudiendo, para pagar parte de la fiesta, a repartimientos hechos a los oficios. En la década de 1580, este modelo comenzará a mostrarse problemático, pues los gremios querrán evadir tal obligación. Así, por ejemplo, en 1584, visto que los oficios se niegan a colaborar económicamente para la fiesta, el Cabildo les obliga a que, además de sacar 'imagen, pendón y cera,' se presenten para la fiesta del *Corpus Christi* con 'una invención, representación o danza' (LCL, libro X, acta del 15/05/1584).
15. ARC, Cabildo, libro VI, f. 41r.
16. Las actas del Cabildo limeño suelen ser muy poco (o nada) específicas en relación a qué gremios participan en los festejos o cómo lo hacen. Sin embargo, para el caso de los sastres, las pruebas que por ahora puedo ofrecer sobre su participación durante la segunda mitad del siglo XVI en el *Corpus Christi* son las ordenanzas de su gremio y cofradía,

a las que aludí anteriormente, y, como añadidura, el dato en actas capitulares a propósito de la procesión del año de 1553 (que ya cité) más un acta de 1585 donde se ve una petición y ejecutoria que presenta el oficio de los sastres sobre los 'repartimientos y derrama' para el *Corpus Christi*: LCL, libro X, acta del 02/05/1585.

17. Tres de los nombres que resultan interesantes para comprender el periodo que va de 1574 a 1582 (año en el que se convierte en rey de la escena limeña Francisco de Morales) son los de: 1. Sebastián de Arcos, un calcetero que, en Sevilla, según registra Sentaurens (1984, 182), ya en 1560 habría sacado un auto de representación para el *Corpus Christi*. Pasa a las indias y es el primero en firmar un contrato directamente con el Cabildo en 1574 para encargarse de las obras del *Corpus Christi*: AGN, Juan de Salamanca, protocolo 150, reg. 1574, f. 194r/v. 2. Joan Baptista Durán: registrado en algunos documentos notariales como calafate, era claramente un actor muy famoso durante este periodo, su especialidad era la de hacer de bobo (un ejemplo de esto sería el documento que citamos a propósito de Sebastián de Arcos, pero, por lo menos hasta 1580, hay documentación que da testimonio de su fama). 3. Joan de Morales: un escribano de Cabildo que, al mismo tiempo, se ocupaba de cuando en cuando de organizar comedias. Ver, por ejemplo: AGN, Juan de Salamanca, protocolo 150, reg. 1575, ff. 162v–63r (documento transcrito casi íntegramente por Lohmann Villena [1945, 38–39]). 4. Marcos de Hontanon (u Hontañón): lo vemos actuar en el *Corpus Christi* de 1581 y 1582, es la competencia inicial que encuentra Francisco de Morales al iniciar su carrera en Lima: AGN, Blas Hernández, protocolo 94, ff. 99r–102v.
18. He logrado rastrear intentos de Francisco de Morales de hacer funcionar locales de representación teatral incluso en la década de 1580: AGN, Juan Gutiérrez, protocolo 75, f. 681r/v.
19. Sobre el desarrollo de una tradición festiva en Lima se pueden consultar los trabajos de Osorio 2004; 2006; 2008; y Ramos Sosa 1992. Sobre el concepto de corte virreinal, además de los textos ya citados de Osorio, ver Bridikhina 2007; y Antón Priasco 2007; 2009. Sobre la relación entre la corte virreinal y las letras, ver Latasa 2005.
20. La información al respecto se encuentra en dos fuentes. La más valiosa son unas 'Cuentas de los gastos realizados por el Cabildo secular para la entrada de virreyes a la ciudad de Lima.' Documento que se produce como respuesta a una Cédula Real del 6/06/1596 emitida en Burgos (en la cual se intenta limitar los gastos que el Cabildo limeño destinaba a este tipo de festividades). El documento se encuentra en AGI, Lima, 108 (no está numerado, ni foliado; al margen izquierdo se lee: 'Ciudad de Los Reyes'; margen derecho: 'Lima 1600').
21. ABNB, CPLA, libro 6, ff. 166v–68v.
22. ABNB, Escrituras Públicas. 41, ff. 245v–46v; ABNB, EP. 70, f. 587r/v; EP. 70, f. 608r/v; EP. 70, ff. 697v–98; EP. 70, ff. 748r–50r; EP. 70, ff. 545v–46r. Francisco de Morales para 1593 aparece como residente en la ciudad de La Plata y por todas las adquisiciones que hace daría la impresión de que quería permanecer ahí. No lo hace, quizá a causa de una serie de deudas que contrajo, y regresa a Lima al año siguiente. Para un estudio de esta documentación remito directamente a Paz Rescala 2020.
23. Los documentos que demuestran la presencia de Francisco Pérez de Robles y Miguel de Burgos en Charcas son: ABNB, EP. 82, f. 429r/v; EP. 84, ff. 593r–94r (Paz Rescala 2020). Francisco Pérez de Robles suele ser recordado por haber conformado la compañía que —de forma un tanto efectista— ya en Rosenbach 1939 el coleccionista de documentos A. W. Rosenbach ha llamado en el título de un artículo suyo 'the first theatrical company in America.' Definida de la misma forma por la bibliografía más reciente (Finque 2019). Se trata de un contrato firmado en el Callao, transcrito íntegramente por Betancourt 1986.
24. Webster (2017) no presenta un estudio detallado de este caso y yo no he visitado aún personalmente los archivos de la capital ecuatoriana. La citada historiadora alude al caso solamente porque Alonso Capilla se concierta en 1584 con el pintor Pedro Rodríguez (aparentemente de origen africano) para que este lo acompañe durante un año en sus trajines: el pintor debía ocuparse de la realización de los retablos y de montarlos, desmontarlos y transportarlos. La información se encuentra en el capítulo, 'The object of Painting,' específicamente en las páginas 63–66.

25. Según reporta Kris Lane, los datos sobre estos comediantes se encontrarían en el Archivo Histórico de Banco Central de Ecuador (AHBCE), Protocolos notariales de Alonso Dorado de Vergara, 1595–1596, ff. 1185–88.
26. AHCNM, EN (Escrituras Notariales). 36, 1603, ff. 3075v–76r.
27. Presento transcripciones críticas de los documentos que cito. Modernizo aquellas grafías que en la época ya no tenían trascendencia fonética. Conservo, sin embargo, todo rasgo de seseo, por ser característica del español americano.
28. AGN, Blas Hernández, protocolo 96, f. 356r/v.
29. LCL, libro XI, acta del 10/05/1591.
30. A pesar de lo dicho, no habría que descartar la posibilidad de que, al final, se pagara todo de los propios de la Ciudad, pues, por una autorización del virrey García Hurtado de Mendoza emanada a propósito del *Corpus Christi* de 1560 (en el cual no se alcanzó a cobrar los consuetos repartimientos a los oficios de la ciudad), el Cabildo podía dar libramiento de hasta 300 pesos de sus propios para tal festividad.
31. LCL, libro XI, acta del 28/09/1592.
32. AGN, Juan Rodríguez de León, protocolo 146, ff. 70v–71r.
33. AGN, Juan Rodríguez de León, protocolo 146, ff. 185v–87r.
34. Ver la nota anterior dedicada a la presencia de Francisco de Morales en la Audiencia de Charcas. Por otro lado, el hecho de que en los años siguientes se ocupa de las representaciones en Lima lo nota ya Lohmann Villena (1945, 69–71).
35. Lohmann Villena nos dirige a la escribanía de Lope de Valencia, pero señala unos folios en los cuáles no he encontrado información concerniente al teatro. Cito la fugaz referencia que hace el historiador al asunto que nos interesa: 'La compañía que se encargó de estas funciones estaba bajo las órdenes de los autores de comedias Juan Meléndez y Leandro del Prado y la integraban Juan de Aguado, Juan Luis de Natera, Luis de Mayorga (acaso también su esposa, Luisa de Loaysa, que era igualmente comedianta), Rodrigo de la Cerda, Melchor del Toro, habiéndose agregado el 16 de noviembre la los citados Juan Carrión y Jerónimo de Lora.'
36. El dato sobre la edad del aprendiz no se encuentra en el documento del que ahora estoy hablando (referencia en la nota sucesiva), sino en el otro asiento firmado por Juan Carrión (referencia en la nota 39).
37. AGN, Lope de Valencia, protocolo 158, ff. 470r–71r. En el documento se especifican los siguientes miembros de la compañía: 'Juan Meléndez e Leandro de Prado e Juan Aguado e Juan Luis de Natera e Luis de Mayorga, compañeros representantes de comedias públicas.'
38. AGN, Lope de Valencia, protocolo 158, ff. 471v–72r. En el documento se especifican los siguientes miembros de la compañía: 'Juan Melendes e Juan Aguado, Leandro de Prado, Luis de Mayorga, Juan Luis Natera, Rodrigo de la Cerda, Melchor de Toro, residentes en esta ciudad, representantes de comedias.'
39. AGN, Lope de Valencia, protocolo 158, f. 395r/v.
40. Sentaurens trae a colación un documento de 1530, en el cual se pide que los actores del auto que iban a sacar los carpinteros para el *Corpus Christi* supieran de representación y ensayaran para la ocasión. Concluye que 'en estas circunstancias precisas, el gremio funcionaba como una escuela teatral, como un conservatorio, en el sentido propio de la palabra, donde aprendices y oficiales recibían su doble iniciación de aficionados y de actores incipientes' (1997, 303).
41. AGN, Rodrigo Alonso Castillejo, protocolo 22, ff. 762r–65v. Se trata de dos documentos firmados el 03/01/1601, ambos son compras de esclavos realizadas por Leandro del Prado (junto con Aldonsa Mejía [o Mexía], su esposa, y el clérigo Juan Martínez) a una tal María de Solís.
42. AGN, Pedro González de Contreras, protocolo 787, f. 204r/v: concierto de Juan de Aguado firmado el 09/09/1603 para actuar por un año en la compañía de Grabiel del Río; AGN, Pedro Gonzales de Contreras, protocolo 794, ff. 2199r–200v: concierto de Juan de Aguado firmado el 13/12/1611 para actuar por seis meses en la compañía de Francisco de Torres; ABNB. EP 141, f. 724r/v: se trata de una fianza del 16/10/1606 firmada a favor de

Grabiel del Río que se encontraría preso en La Plata por una pendencia —con muerto— en la que estaba implicado Juan de Aguado: 'por haber tenido coima [Grabiel del Río] en la casa donde suscedió la dicha pendencia.'

43. AGN, Francisco Ramiro Bote, protocolo 231, ff. 1610–11r.
44. Lohmann Villena (1945, 68) ofrece la primera noticia sobre este arrendamiento a partir de un documento que encuentra en el Archivo del Arzobispado de Lima. La ubicación, según la reporta dicho historiador, sería: AAL, Convento de Santo Domingo, Varios (siglo XVI). Sin embargo, es información conservada en el Convento de Santo Domingo de Lima —sobre la que todavía estoy trabajando— la que permite confirmar que este contrato tuvo lugar y que tenía como fin la construcción de un corral de comedias. Sobre todo: APD, Libros de Autos, Libro XVI, Expediente 3.
45. AGN, Francisco de Valera, protocolo 161, ff. 45v–46r.
46. En Sánchez Arjona (1898) hay informaciones sobre este sastre en las páginas 30, 44, 45 y 46. En el libro de Sentaurens (1984), si nos desplazamos al apéndice segundo, donde el estudioso hace una recopilación de las representaciones tradicionales y autos sacramentales puestos en escena en el *Corpus Christi* sevillano, encontraremos obras representadas por Berrío en las siguientes páginas: 1113 (nota 19), 1115 (nota 33), 1117 (nota 45), 1142 (notas 211 y 217).
47. Ver Rennert 1909, 444; Pérez Pastor 1901, 35, 48 y 50.
48. Ver Marcos Álvarez 1997, 118–19 (doc. 14).
49. Ver Marcos Álvarez 1997, 134 (doc. 39), 149–50 (doc. 61), 153 (doc. 70).
50. Como dije antes, con el surgimiento de los espacios fijos de representación, vemos en los últimos años del siglo XVI e inicios del siglo XVII llegar a Lima importantes empresarios teatrales que conforman compañías de representación. Por su renombre, recuerdo ahora a Francisco Pérez de Robles, Grabiel del Río, Jacome Lelio y Miguel de Burgos. Nombres que, junto con el grueso de la documentación sobre compañías teatrales limeñas a inicios del siglo XVII, reporta Lohmann Villena (1945). De cuyo trabajo se valen estudiosos posteriores para hacer algunas menciones sueltas a este momento histórico; por ejemplo, por citar un texto bastante leído, Suárez Radillo considera las compañías de Lelio y del Río las principales de inicios del siglo XVII (1981, 255). En el presente artículo, ya sea por el caso del sastre Meléndez, ya sea por la referencia a la compañía de Baltasar Vélez, he dado indicios —que desarrollaré en otra ocasión— de que ya desde 1598 podemos hablar de compañías teatrales conformándose en Lima.

Nota biográfica

Laura Paz Rescala es doctoranda en la Università Ca' Foscari Venezia y en la Universidad de Sevilla. Su tesis trata del proceso de profesionalización teatral en el Virreinato del Perú durante la segunda mitad del siglo XVI. Anteriormente, se ha ocupado de la obra del ecijano, radicado en La Paz, Diego Dávalos y Figueroa. Como resultado de tales investigaciones ha publicado: *Dolce mio foco: una edición de la poesía de la* Miscelánea austral *de Diego Dávalos y Figueroa con un recorrido por sus coloquios* (2019) y '"Cual cauta abeja próvida y cuidosa … ." Una aproximación a la *Miscelánea austral* de Diego Dávalos y Figueroa': estudio introductorio a la edición facsimilar de la *Miscelánea austral* (2019).

Bibliografía

Antón Priasco, Susana. 2007. El Quijote en una celebración cortesana en el Perú colonial. La fiesta como reflejo del funcionamiento de la sociedad virreinal. En *Cervantes y el Quijote en la música: estudios sobre la recepción de un mito*, editado por Lolo Begoña, 151–70. Madrid: Ministerios de Educación y Ciencias, Centro de Estudios Cervantinos.

———. 2009. Espectáculos cortesanos en la América española del siglo XVII: las fiestas como caso para el análisis de la relación entre la Corte y la Corte virreinal. *Estudios de Historia de España* 11: 197–231.

Betancourt, Helia. 1986. Un protocolo de Julián Bravo (1599): primero contrato de una agrupación teatral en América. *Latin American Theater Review* 19 (2): 17–22.
Bridikhina, Eugenia. 2007. *Theatrum mundi. Entramados del poder en Charcas colonial*. La Paz: Plural, IFEA.
Canet Vallés, José Luis. 1991. Algunas puntualizaciones sobre los orígenes del teatro popular en España: el caso de Lope de Rueda. En *Comedias y comediantes: estudio sobre el teatro clásico español*, edición de Teresa Ferrer Valls y Nel Diago, 79–91. Valencia: Universitat de València.
———. 1997. El nacimiento de una nueva profesión: los autores representantes (1540–1560). *Edad de Oro* 16: 109–20.
Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT). 2008. Dirigido por Teresa Ferrer Vals. Kassel: Edition Reichenberger.
Fernández Villanova. 2017. Identidad corporativa y religiosidad popular. Las cofradías del gremio de sastres españoles de Lima (siglos XVI y XVII). En *Cofradías en el Perú y otros ámbitos del mundo hispánico*, compilado por David Fernández Villanova, Diego Lévano Medina y Kelly Montoya Estrada, 101–19. Lima: Conferencia Episcopal Peruana; Comisión Episcopal de Liturgia del Perú.
Ferrer Vals, Teresa. 2003. La representación y la interpretación en el siglo XVI. En *Historia del teatro español*, editado por Javier Huerta Calvo, 239–68. Madrid: Gredos.
Finque, Susan. 2019. The Callao contract of 1599: actors set the stage for early modern Lima. En *A companion to early modern Lima*, editado por Emily A. Engel, 424–41. Leiden: Brill.
García García, Bernardo. 1996. Las relaciones entre los comerciantes y artesanos del sector textil con la actividad teatral madrileña a fines del siglo XVI y principios del XVII. En *Mira de Amescua en candelero. Actas del congreso internacional sobre Mira de Amescua y el teatro español del siglo XVII* (Granada, 27–30 octubre de 1994), editado por Agustín de la Granja y Juan Antonio Martínez Berbel. Granada: Universidad de Granada.
Lane, Kris. 2014. Labor. En *Lexikon of the Hispanic Baroque: transatlantic exchange and transformation*, coordinado por Evonne Levy y Kenneth Mills, 183–85. Austin: University of Texas Press.
Latasa, Pilar. 2005. Transformaciones de una élite: el nuevo modelo de nobleza de letras en el Perú (1590–1621). En *Élites urbanas en Hispanoamérica: de la conquista a la independencia*, coordinado por Manuela Cristina García Bernal, Luis Navarro García y Julián B. Luis Rivera, 413–33. Sevilla: Universidad de Sevilla.
Libros de Cabildos de Lima. 1935–1968. 24 vols. Editados por Bertram T. Lee y Juan Bromley. Lima: Consejo Provincial de Lima.
Lohmann Villena, Guillermo. 1941. *Historia del arte dramática en Lima durante el Virreinato. Siglos XVI y XVII*. Lima: Universidad Católica del Perú, Instituto de Investigaciones Históricas.
———. 1945. *El arte dramático en Lima durante el Virreinato*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispanoamericanos.
López Martínez, Celestino. 1940. *Teatros y comediantes sevillanos del siglo XVI*. Sevilla: Imprenta Provincial.
Marcos Álvarez, Fernando. 1997. *Teatro y vida teatral en Badajoz: 1601–1700. Estudio y documentos*. Londres: Tamesis Books.
Oleza, Joan. 1984. Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca y la historia teatral del XVI. En *Teatro y prácticas escénicas. I. El quinientos valenciano*, coordinado por Manuel V. Diago, 9–42. Valencia: Institució Alfons el Magnànim.
Osorio, Alejandra. 2004. The king in Lima: simulacra, ritual and rule in seventeenth-century Perú. *Hispanic American Historical Review* 84 (3): 447–74.
———. 2006. La entrada del virrey y el ejercicio de poder en la Lima del siglo XVII. *Historia Mexicana* 3 (55): 767–831.
———. 2008. *Inventing Lima: Baroque modernity in Peru's South Sea metropolis*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
Paz Rescala, Laura. 2020. Una mirada al teatro profesional en la Audiencia de Charcas a finales del Siglo XVI: el caso del autor de comedias Francisco de Morales. *Autoctonía. Revista de Ciencia Sociales e Historia* 6 (2): 257–68.

Pérez Pastor, Cristóbal. 1901. *Nuevos datos sobre el histrionismo español en los siglos XVI y XVII*, primera serie. Madrid: Imprenta de la Revista Española.
———. 1914. *Nuevos datos sobre el histrionismo español en los siglos XVI y XVII*, segunda serie. Burdeos: Feret.
Quiroz Chueca, Francisco, y Gerardo Quiroz Chueca. 1986. *Las ordenanzas de los gremios de Lima (XVI–XVIII)*. Lima: Artes Diseño Gráfico.
———. 2005. Gremios. En *Lima en el siglo XVI*, editado por Laura Gutiérrez Arbulú, 493–524. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
———. 2008. *Artesanos y manufactureros en la Lima colonial*. Lima: Banco Central de Reserva del Perú e Instituto de Estudios Peruanos.
Ramos Sosa, Rafael. 1992. *Arte festivo en la Lima virreinal (siglos XVI y XVII)*. Sevilla: Junta de Andalucía, Asesoría Quinto Centenario.
Rennert, Hugo A. 1909. *The Spanish stage in the time of Lope de Vega*. Nueva York: The Hispanic Society of America.
Reyes Peña, Mercedes de los. 2005. El teatro religioso del siglo XVI y sus distintas manifestaciones. Estado de la cuestión. *Criticón* 94–95: 9–32.
Rosenbach, Abraham S. W. 1939. The first theatrical company in America. *American Antiquarian Society* 48: 300–10.
Sánchez Arjona, José. 1898. *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla: desde Lope de Rueda hasta finales del XVII*. Sevilla: E. Rasco.
San Román, Francisco de B. 1935. *Lope de Vega, los cómicos toledanos y el poeta sastre. Serie de documentos inéditos de los años de 1590 a 1615*. Madrid: Archivo Histórico Provincial de Toledo.
Sanz Ayán, Carmen, y Bernardo García García. 1995. El 'oficio del representar' en España y la influencia de la comedia dell'arte (1567–1587). *Cuadernos de Historia Moderna* 16: 475–500.
Sentaurens, Jean. 1984. *Séville et le théâtre de la fin du Moyen Âge à la fin du XVIIe siècle*. 2 vols. Burdeos: Presses Universitaires de Bordeaux.
———. 1997. De artesanos a histriones: la tradición gremial como escuela de formación de los primeros actores profesionales: el ejemplo de Sevilla. *Edad de Oro* 16: 297–304.
Sito Alba, Manuel. 1983. El teatro en el Siglo XVI (desde finales de la Edad Media a comienzos del siglo XVII). En *Historia del teatro en España*, editado por José María Díez Borque y Ronald E. Surtz, 1:155–472. Madrid: Taurus.
Smith, Maya. 2011. *Actores y compañías en la Nueva España: siglos XVI y XVII*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes; CONACULTA; TOMA; Paso de Gato; Comisión de Cultura de la Cámara de Diputados.
Suárez Radillo, Carlos M. 1981. *El teatro barroco hispanoamericano. Ensayo de una historia crítica antológica*. Madrid: José Porrúa Turanzas.
Webster, Susan V. 2017. *Lettered artists and the languages of empire. Painters and the profession in early colonial Quito*. Austin: University of Texas Press.