

NUESTRO PRIMER "MAITRE DE BALLET" SU MUNDO ANTES DE LA PARTIDA

Ya nos hemos ocupado de dos jesuitas llegados al actual territorio argentino a principios del mil seicientos y de su aporte, pionero en el Río de la Plata, de la práctica musical europea (CETtr). Ahora particularizaremos sobre la actividad de uno de ellos en el terreno de la danza. Así es como la presencia del multifacético Hermano Louis Berger en nuestras tierras, hace que los consideremos, al menos por ahora, como nuestro primer "maître-dance". Imaginamos el asombro del lector desprevenido. Deberá situar sus coordenadas en las Reducciones Jesuíticas y en 1616. Allí y entonces tendrá que descubrir a este pintoresco personaje, sin duda bastón en mano, enseñando pasos de branles y pavanas a los no menos sorprendidos guaraníes. Trataremos primero de justificar desde los datos que conocemos de Berger y luego a partir de una descripción de su mundo europeo, esa imagen que nos cuesta enfocar.

Es difícil seguir los rastros de este hermano jesuita. La ruptura forzosa de la continuidad de la Compañía de Jesús que impuso el Vaticano a fines del siglo XVIII y la consiguiente dispersión de los archivos son un obstáculo para la investigación. Berger estudió en el noviciado de Tournai y la ciudad sufrió su vecindad con fronteras indecisas en época de guerra. Durante el período que nos interesa, es decir durante el gobierno de los Archiducos Isabel y Alberto, la provincia jesuítica se dividió debido a su prosperidad, y el citado colegio de Tournai se escindió poco antes del ingreso de Berger. Mucho después, en el siglo XIX, los archivos de la ciudad se incendiaron y Tournai, como muchos, sufrió los efectos de un bombardeo feroz durante la guerra de 1939.

Contamos con manuscritos de la Biblioteca Albertina de Bruselas, con el "Album Noviciatum tornacensis" (ANT) donde los futuros miembros de

la Compañía, entre ellos Berger, han escrito de puño y letra una relación de sus vidas hasta ese entonces. Por esta fuente nos enteramos que Berger nació en Abbeville, ciudad de antiguos privilegios, muy cercana a los Países Bajos del Sur, que conoció gran prosperidad hasta Colbert y que fue testigo del casamiento de Luis XII con María de Inglaterra. Esta Abbatis-villa, está muy próxima de Calais, tomado por los archiducos fieles a España, y de Amiens que llegó a ser sitiada por ellos.

Berger, entonces francés de origen, se inscribe en la flamante provincia Galo-Belga de la Compañía. El medular trabajo de los padres Lamalle y Delattre (DELA) atribuye esto a las relaciones que Berger tuvo con el P. Manare, quien organizó la orden en Bélgica. Esta circunstancia fue seguramente lo que le franquearía la entrada a la América Española, vedada para los "enemigos del reino" (y los franceses lo eran). Berger es admitido en la orden en

1614 y dos años más tarde parte hacia Buenos Aires, con Jean Vaisseau y Pietro Comentale, los otros dos importantes pioneros de la música europea en el Río de la Plata. Murió en el Paraguay antes de 1656.

Nos interesa saber quién era este joven de veintitantos años que firma barrocammente las actas de Tournai y cuál fue el equipaje cultural que trajo a América.

Cuando tenía quince años sus padres le hicieron estudiar el arte de la pintura y pudo conectarse con centros franceses de importancia, ya que vivió dos años en París y en Rouen. Su importancia como artista debió haber sido grande porque en un ámbito de temible competencia como los Países Bajos, que de pintura entendían, estuvo al servicio de la nobleza más poderosa, ya que entre los "varios otros señores" menciona al Barón de Merode y al conde de Berlaimont —Berger, espíritu humanista, disperso, acusaríamos hoy— parece encarnar el ideal cortesano de Castiglione porque además de la pintura es diestro en la escultura, la orfebrería, la medicina, la música —tocaba "vigüela de arco" es decir viola da gamba— y, lo que ahora nos interesa, la danza.

Nos importa la relación que el P. Ransonnier hace, entre 1626 y 1627 de la visita del Provincial del Paraguay a Buenos Aires. Allí se cuenta que este personaje fue recibido por veinte neófitos, excelentes músicos que ejecutaban al son de "una música de dos coros los ballets en el gusto de Francia" (CHA pág. 229).

Por otro lado, el P. Cardiel (HAU pág. 256) relata algo que creemos alude a Berger. Dice que había escuelas especializadas en las reducciones donde se enseñaba un día danza y al siguiente música, y que la danza debe mucho a algunos jesuitas *extranjeros* que han hecho sus estudios en *colegios para nobles*. Ellos hacían con las manos lo que los alumnos debían hacer con los pies. Debemos retener lo de

"extranjeros", es decir no españoles, y lo de "colegios para nobles". La calidad de esta enseñanza musical fue tan importante en las reducciones que los colegios de las ciudades enviaban a los negros a seguir los cursos durante varios años (HUA pág. 37).

Berger viajó a América. Estuvo en Tucumán y tanto los Provinciales de Perú como de Chile tuvieron noticia de su actividad y lo solicitaron por sus "talentos musicales". Así cruzó la cordillera, pero en Chile no encontró el campo fértil que tuvo en las reducciones. Murió al regresar de este viaje, probablemente en 1639.

Este es el momento de dirigir nuestra atención hacia el ballet que pudo haber conocido Berger y que es, en consecuencia, el que habría traído a América.

Desde los tiempos de Carlos IX, manejado al antojo de su enérgica madre Catalina de Médici, se desarrolló en Francia lo que se dio en llamar "ballet de cour" y que floreció hasta que el Rey Sol pudo moverse en las danzas con su fébica —y no tan efébica— figura.

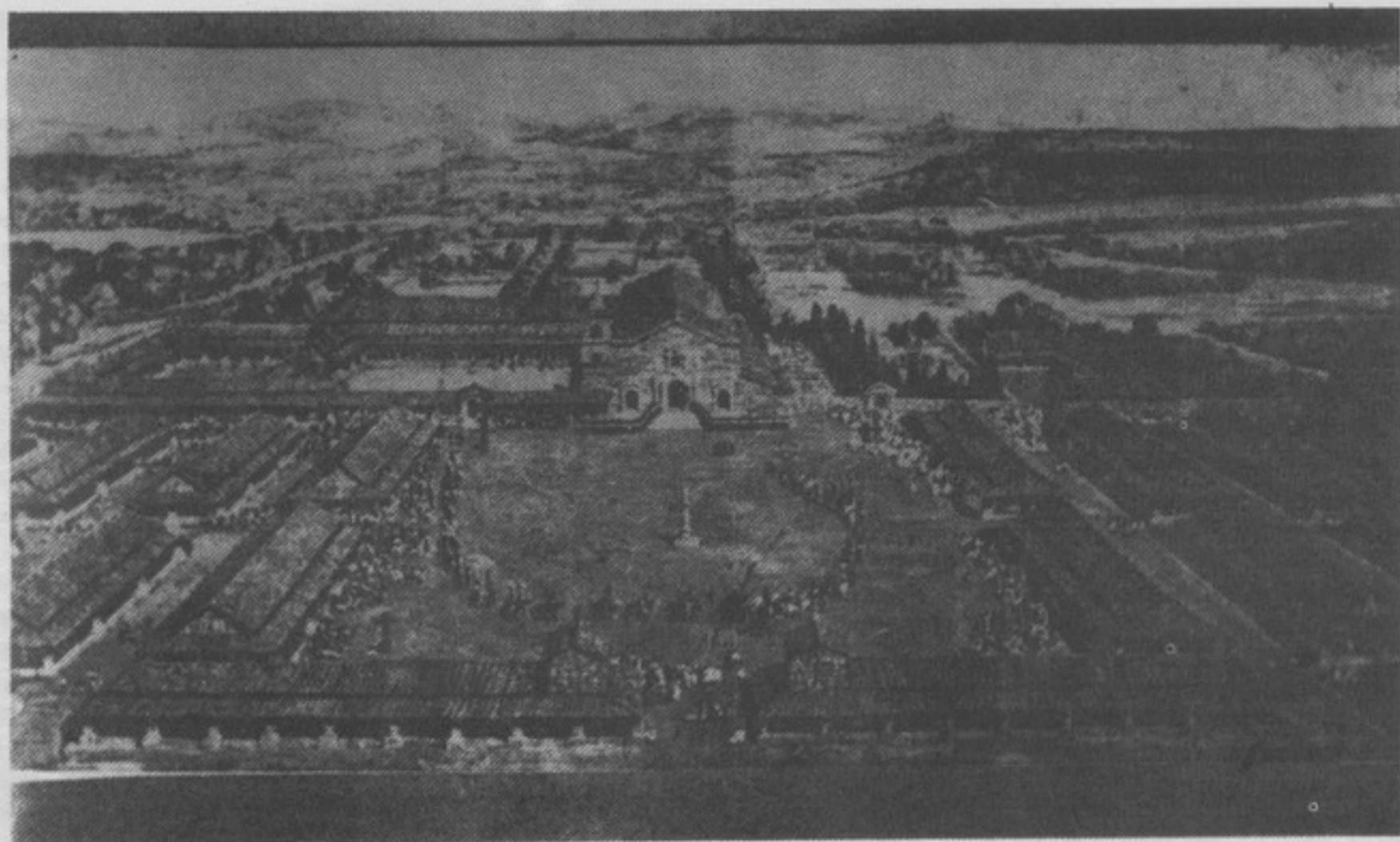
Fue en 1581 cuando se conoció este género y esa "premier" marcaría la estructura de los espectáculos sucesivos. Se trata del "Ballet comique de la Royné", obra del violinista italiano Baltazarini. La génesis de esta nueva forma habría que rastrearla tanto en el humanismo francés como en formas italianas del estilo de los intermedii o las mascherate. Generalmente consta de tres secciones: una exposición recitada del argumento (la ouverture), el desarrollo de ese argumento (l'entrée) y un gran ballet conclusivo que, como pasa en las óperas, resuelve la acción. La sección central, es decir l'entrée, era una sucesión de pantomimas, recitados (récits) y música instrumental y vocal. Los primeros bailarines del "ballet de cour" fueron exclusivamente el rey y sus cortesanos pero gradualmente cedieron espacio a bailarines profesionales para conservar su participa-

ción en algunas intervenciones esporádicas y sobre todo en el ballet final. El mismo Luis XIII compuso ballets y fue notable la afición a la danza de su sucesor¹.

Dado el rango social de los bailarines, los pasos eran generalmente caminados o apenas saltados. Desde las primeras creaciones, sólidamente construidas a partir de un drama —generalmente mitológico— pasaremos a formas donde el nudo argumental se debilita. También el "recit" evoluciona de la declamación al canto, a cargo de solistas y de coros. En este trayecto evolutivo del "ballet de cour" es muy significativa la presencia esporádica en la corte francesa de dos importantísimos protagonistas de la naciente ópera italiana: Caccini y Rinuccini. Es indudable que durante su estadía al lado de su compatriota Medici, el componente dramático de la danza cortesana habrá sabido abastecerse (EdIS).

Quien se interese en la coreografía que Berger habría conocido deberá consultar la famosa "Orquesografía" de Thoinot Arbeau, único manual sobre la materia impreso en Francia en la segunda mitad del mil quinientos. Será interesante recordar que Arbeau —su verdadero apellido era Tabourout— era clérigo y fue *inspector de escuelas diocesanas*. Su obra para practicar "el honesto ejercicio de la danza" describe los pasos de algunas formas ya pasadas de moda para la época como los tordion, pero también se ocupa de la pavana, las gallardas, los branles, la courante, la alemanda, las voltas, las moriscas y las pавanas de España. Respecto de la música de esas danzas recomendamos consultar las "danceries" publicadas por Attaignant, a las cuales el mismo Arbeau se remite. Tanto la obra de Arbeau como las danzas de Attaignant —estas últimas tal vez con exceso— son bien conocidas en nuestro medio por los interesados en la música del Renacimiento. Eso nos exime de detenernos más aquí.

Hasta ahora hemos hablado de ba-



llets de corte y pasos de pавanas y gallardas. ¿Es que todo esto es emparentable con el estado religioso del Hermano Berger? ¿No es descabellado imaginar estas preocupaciones coreográficas en un integrante del ejército de Ignacio de Loyola, vanguardia de la Contrarreforma y para colmo en un escenario que es el nudo de las guerras religiosas?

Atendamos primero a la norma, y la norma, es decir el plan de estudios para todos los colegios jesuitas del mundo, desde 1584 hasta la supresión de la orden en 1773, fue la "Ratio Studiorum". Ella establece en su redacción de 1599 que las representaciones teatrales en los colegios deberán ser *raras*, con texto latino, desarrolladas *sobre un tema piadoso o edificante y sin roles femeninos*². Los primeros padres de la Compañía no habían sido muy partidarios de la práctica musical como actividad pedagógica pero en los reglamentos de 1560 y 1561 que fueron un

esbozo de lo que después sería la "Ratio", se mencionaban cantos diarios a cargo de músicos laicos competentes que se deberían cantar oraciones al Espíritu Santo, por las mañanas antes de las clases. Más tarde esto será considerado "cansador y poco útil" hasta que en la redacción definitiva de la "Ratio", se suprime el aprendizaje del canto, salvo para las ceremonias de distribución de premios (LO 58). Se dijo, sin embargo, que no es dable exagerar la actitud antiartística de los jesuitas ya que gracias a ellos se introdujo mucha música italiana en Alemania, citándose el caso de la obra de Carissimi, músico del Gesú de Roma (LO, Ch, pág. 30). Con todo, es innegable una actitud severa al menos desde las reglas. Veamos cómo fueron llevadas a la práctica.

Según Dainville (DAI 50), en mayor o menor medida, en todos los colegios de la Compañía los alumnos representaban piezas, generalmente dos veces al

año: en ocasión de la distribución de premios y en carnaval. Más adelante en ocasiones en que llegaba al colegio algún personaje importante. Lo de "rarissima" referida a las ocasiones indicadas por la Ratio se interpretó con gran flexibilidad.

En Italia no existía el fantasma herético y eso justificó cierta laxitud en la aplicación de la norma. Muchos de los autores de las piezas teatrales de los colegios jesuitas pertenecieron a la "Arcadia" y se fue generalizando el uso del italiano en vez del latín, como lo demuestran las crónicas del Colegio Romano. La situación político-religiosa en Francia era bien diferente, lo que no impidió que también allí se diese el fenómeno del uso vedado de la lengua vernácula. En tierras de misión esto será impulsado por un afán catequístico. Recordamos así un muy antiguo "Drama de Adán" dado en las reducciones en español, latín y guaraní.

Las prescripciones de 1599 tampo-

co se respetaron en cuanto a la prohibición de los personajes femeninos. Se empezó por aceptar la presencia de la "madre" y la "hermana" del héroe, representadas claro, por alumnos disfrazados³.

Las representaciones tenían lugar en el patio del colegio o en una abadía vecina y también, a pesar de las admoniciones de los visitantes de la orden, en la iglesia, una vez retirados los elementos de culto.

Un aspecto muy importante del teatro jesuítico, que tanta relevancia tendría en la dramática de los siglos XVI y XVII, fue el rol de los decorados (Lej 55). En este sentido se evolucionó de la escena medieval cúbica a la mutable "a la italiana" que además de permitir el rápido cambio de los elementos escénicos, posibilitaba la fácil entrada y salida de coro y bailarines.

La temática de estas piezas fue suministrada en un principio por situaciones bíblicas o por la historia de la Iglesia, pero no faltaron los argumentos extraídos de la historia profana y, sobre todo, dado el afán clásico humanístico de los colegios, los argumentos mitológicos⁴. Muy distinta es la posición del teatro escolar entre los calvinistas franceses, que si bien adoptaron en seguida la lengua romance, se embanderaron en una actitud netamente anticlásica y, claro, en lo posible anti-papista (LE. tr).

Ya que nos hemos centrado en Francia corresponde hablar de un colegio de París que influenciaría no sólo el interior del país sino también a los Países Bajos meridionales, lo que nos interesa esencialmente. El será, también, nuestro mejor eslabón entre la ya descrita actividad cortesana y los ambientes jesuíticos.

Se trata del College Louis-le-Grand, de la rue St. Jacques, que tomó su nombre debido al extraordinario protectorado que recibiera de Luis XIV. Allí se pusieron obras desde 1579. Los decorados tenían una "apariencia fastuosa y se contaba con numerosas má-

quinas" (LE. et). Había incluso un taller de trajes. Los espectáculos se caldeaban con el fervor popular y rivalizaban en brillo con los de la corte. Hubo ocasiones en que el público rompió los vidrios de las ventanas para ver la función. En 1638 se bailaron espectáculos con dos mil luces para festejar el nacimiento de Luis XIV. En el Colegio, durante los entreactos de las representaciones trágicas en latín, fueron intercalados versos franceses declamados primero, cantados después y finalmente salpicados de *ballet*. (LO. 58).

Dupont Ferrier (D.F. pág. 114) cita al ballet entre las distracciones escolares como el balón, la equitación y la lucha. Veremos que esto fue en el Louis-le-Grand mucho más que un pasatiempo. Allí "el ballet es el aspecto verdaderamente original del teatro de los jesuitas. Fue el ballet lo que provocó el principal atractivo de sus espectadores y fue en él donde ellos desplegaron todas las fuentes de su imaginación". (BOY pág. 31).

Sobre todo en Francia, la danza tuvo entre los padres de la Compañía la mayor importancia. En un principio, según vimos, estaba destinada a servir de intermedio entre los actos de una tragedia y su rol creció con el tiempo. Los maestros de danza fueron a menudo bailarines de la ópera y a veces interpretaban las partes de mayor compromiso en las funciones del Louis-le-Grand. Es obvio entonces, que la actividad del colegio seguía muy de cerca el desarrollo de las actividades cortesanas de Versalles (LO 58). Para reformar lo dicho sobre el alto nivel de las funciones agregaremos que Luis XIV acostumbraba frecuentar las funciones de la rue St. Jacques e incluso llevaba consigo a sus huéspedes distinguidos.

También en lo referente al ballet los jesuitas invirtieron sumas importantes y es indudable que el interés del público correspondía a estos esfuerzos. Pero, por supuesto, cualquiera tiene una mala noche y como hoy en día, entonces también ciertos espectadores reac-

cionaban descontroladamente. Si se ha de creer a las "Nouvelles extraordinaires" de Leyde, en 1684 el cuerpo de baile se desempeñó con tan poco éxito que el público silbó y se tiraron botellas sobre la cabeza de los bailarines. Nuestra fuente (LE. et pag. 173) no da mayores precisiones sobre la puntería de los parisinos del siglo XVII.

En el dominio de la danza también nuestra ya familiar "Ratio" fue poco respetada. En el colegio de los Barnabitas, seis de los diez bailarines de una tragedia de escolares eran travestis. Y a propósito de vestidos, el P. Menestrier da datos de la época muy interesantes. Pide por ejemplo que los trajes estén de acuerdo a quienes hayan de usarlos y además que sean variados: "el hábito de Primavera debe ser verde, sembrado de flores con una corona de rosas. . . los vientos se vestirán de plumas a causa de su ligereza. . . la fortuna debe aparecer bajo un color cambiante (ll), una venda en los ojos y una rueda en la mano. . . la envidia con un traje amarillo y sembrado de ojos abiertos (citado por BOY, pág. 46 y ss.).

Echemos una mirada sobre la irradiación de estos espectáculos fuera de París. Recordemos que Berger, además de tomar contacto con la capital francesa estuvo en Rouen, Tournai y, seguramente, Bruselas.

Gracias a la ya citada obra de Lebeque (LE. et) conocemos que el colegio de Lille, por ejemplo, tuvo maestros de ballet desde 1604: que en 1622 en Lyon los alumnos bailaron pirricas ante Luis XIII formando medias lunas y tijeras. En Aix, festejando la llegada del nuevo arzobispo la danza fue un motivo para denigrar a su predecesor y en Bordeaux, en una ocasión análoga, los alumnos se vistieron de amores y amazonas. En Rouen se pusieron danzas representando a egipcios adorando animales.

Una mención muy especial merece el colegio jesuítico de St. Omers en Pas de Calais (McC) en el que su rec-

tor, un belga llamado Gilles Schondonch, impulsó enormemente la música y la danza haciendo traer maestros de ballet ingleses. En 1643 el Provincial recomendará al entonces superior del colegio la supresión del ballet, como ya se había hecho en las dos provincias jesuíticas belgas. Esto no fue respetado.

Los Países Bajos recibieron también la influencia extraordinaria de la música francesa de teatro (LO. Ch. pág. 161 y ss.). La ópera de colegio en Bélgica seguía de cerca el teatro de Louis-le-Grand y rivalizó a veces con la ópera profana contemporánea. La corte bruselese de los Archiducos tenía la mirada puesta en lo que pasaba en Versalles y en las Tullerías. ¿Cómo podría ser de otro modo si desde la severidad monacal del Escorial sucede otro tanto? "Che mai si fa nel suol francese, cosi gentil, cosi cortese?" pregunta E-boli en el "Don Carlo" verdiano. Nos imaginamos cómo habrá sido recibida una figura como la de Berger familiarizada con los colegios-teatros de París y Rouen.

Desde comienzos del siglo XVII, en los programas de los jesuitas de Bruselas, se encuentran referencias a los intermedios cantados y bailados, igualmente intercalados como en Francia, entre los actos latinos de las tragedias. En 1613 los alumnos bailaron ante el Cardenal Farnese y ante la exiliada María de Medici; lo hicieron los alumnos del colegio de Amberes. Durante más de un siglo la sala más importante de Lieja fue la de los jesuitas. En 1605, en Mons, tuvo lugar una tragicomedia sobre San Esteban de la cual da nota H. Deblocq en la Revue d'Histoire du Théâtre de 1950. En la misma publicación, (pág. 191) Maurice Deflandre analizando una pintura conmemorativa de las fiestas en Amberes en ocasión de la canonización de San Ignacio de Loyola, suministra datos sobre las representaciones escolares. Sabemos, por otro lado de la existencia de cierto maestro de baile en Gante, Gerard de

Vivre, que publicó varias comedias en París hacia 1577. En Tournai los estudiantes del colegio representaron una tragedia llamada "Eugénie" en 1619. En el ya citado colegio de Bruselas, abierto en 1604, se representó cinco años después, la tragicomedia "Jacob ou Antidolastrie". La lista de representaciones en los colegios belgas es extensa y remitimos a un artículo de Charles Rahlenbeck al respecto (RAH).

Esta inmensa actividad fue muy criticada sobre todo por los jansenistas y por la Universidad de París, enemigos de los jesuitas que no desperdiciaron oportunidad para atacar a la Compañía⁵. Se dijo, por ejemplo, que "estas óperas con danzas eran una simiente de corrupción para una juventud capaz, en esa edad tierna, de toda suerte de impresión" (LO. Ch. pág. 55). Cuando en Rouen a mediados del siglo dieciocho, un actor disfrazado danzó el rol de la Fe se dijo que "los jesuitas habían hecho bailar a la religión". En la misma época se lee en las "Nouvelles ecclesiastiques" que en Bordelais se pide la condena de estas comedias en la iglesia, ya que en nada se diferencian de las comedias ordinarias.

Sin embargo, dentro de la Compañía la danza estaba considerada como "uno de los más galantes y honestos ejercicios de todos los tiempos" (el Abad de Pure en "Idees des spectacles anciens et nouveaux" editado en París en 1668) y se pensaba que los alumnos de los colegios, que eran nobles en gran número, necesitaban algún tipo de ejercitación que sustituyese a las gimnasias bélicas y les "abriese camino en el mundo" (BOY pág. 34).

Creemos que desde nuestros días, la defensa definitiva que puede avalar esta actividad que tanta importancia tuvo en el drama barroco, reside en subrayar la convicción en los jesuitas de que el teatro es algo bueno en sí (EdIS).

¡Qué difícil ahora imaginar esos fastos, sus motivaciones, los esfuerzos en realizarlos!! . . . ¡Cómo los de aque-

lla curiosa representación de 1751 en la que Colón aparece desembarcando con una troupe de españoles, franceses, holandeses y turcos (II) luchando con indios de América (LE et pág. 199). ¡América! . . . Más duro aún el trabajo de la fantasía para suponer todo eso transportado al otro lado del océano. Sin embargo, "en el continente vacío" hubo una actividad muy importante, sí, y marcada por la impronta de lo didáctico y lo catequístico. Ya mencionamos el "Drama de Adán" que se representó en las reducciones, y que parece no haber adolecido de los males de las análogas tragedias españolas, es decir, la carencia de unidad provocada por un simbolismo excesivo. Mencionemos también la "María Egipcíaca", tal vez obra del P. Palomino, el "Coloquio alegórico del Santísimo Sacramento" ya a fines del siglo XVI. . .

América recibió así la primera influencia teatral y coreográfica. Los jesuitas fueron en eso vanguardia respecto de las otras órdenes y ¿qué terreno más propicio que aquel imperio de la utopía que fueron las reducciones de Berger? También allí las danzas eran fastuosas y se bailaba con trajes de seda muy costosos. Allí también hubo críticas de los superiores como la de 1964. . . ¡Dónde buscar las huellas de esos branles de nuestro primer "maître de dance"? ¡Qué difícil eso en una tierra que da tan seguido espaldas a su pasado y olvida tan rápido! Pero allí están los inventarios de la época de la exclusión (HAU 224) que con dedo acusador muestran oropeles y lentejuelas de disfraces de moros, españoles, persas, ostentosos de seda y tafetán.

JECW

NOTAS

¹ "Se conoce la pasión de Luis XIV por la danza, sobre todo en su juventud. Siguiendo

su ejemplo toda la Corte estudiaba la danza y aparecía en los ballets. Como suprema consagración de un arte tan a la moda, el rey fundó en 1661 una Academia de Danza" (LO 58).

² "Tragoediarum et Comoediarum, quas non nisi latinas ac rarissimas esse oportet, argumentum sacrum sit ac plum: neque quidquam actibus interponatur, quod non latinum sit ac decorum: neque persona ulla muliebris vel habitus introducatur".

³ Copiamos de LOCh pág. 40: "... Les chroniqueurs de l'époque aiment à citer les artifices de toilette employés par les élèves travestis en femmes pour charmer leur auditoire. On trouve chez Loret, par exemple cette description des derniers moments d'une Suzanne martyre sur la scène de la rue Saint-Jacques:

*"Une vierge, jeune et sage,
Dont le cœur était pur et saint,
'Avait des mouches, sur son teint,
De formes rondes et languettes,
Ainsi qu'on voit aux coquettes. . ."*

⁴ "Ainsi, à côté d'un Isaac, Lazare ou Eustache, les vertus naturelles des héros de l'antiquité comme Alexandre le Grand, Socrate, Cicéron, et Brutus sont exaltées. Doit-on s'étonner donc, si un Père trouve dans les travaux d'Hercule une allégorie des faits et gestes de Louis XIV, ou si bien des évêques sont loués sous les noms peu évangéliques de Tircis ou Daphnis? "También LOCh pág. 40.

⁵ También Lowe en el libro sobre Charpentier cita (pág. 35) un diario de la época que comenta respecto de la adopción del nombre del rey para el Colegio: "... cette Compagnie où règne l'impieeté a ôté le nome de Jésus pour y mettre les armes du Roi, aussi bien n'a-t-elle jamais connu d'autre Dieu que les Rois de la terre".

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

ANT

"Album Noviculus Tornacensis" MS 1016

de la Bibliothèque Royale (Albertine) de Bruxelles. Esta obra perteneció antes a la Biblioteca de Borgona.

BOY

BOYSSE, Ernest. "Le Théâtre des Jésuites". Paris 1880.

CETr

CETRANGOLO, Anibal E. "La tradición musical franco flamenca en el Río de la Plata. Dos Precursores". Ponencia presentada en el "Simposio Internazionale sul Barocco Latino-Americano. Roma 21-24 de abril de 1980. I.I.L.A. Publicación de las actas en preparación.

CHA

CHARLEVOIX, F.X. de. "Histoire du Paraguay". Paris 1756. 3 vol.

DAI 50

DAINVILLE, François de (S.J.). "Lieux de Théâtre et salles des actions dans les collèges des Jésuites de l'ancienne France". Revue d'Histoire du Théâtre, Paris 1950.

D.F.

DUPONT-Ferrier, Gustave. "La vie quotidienne d'un collège parisien pendant plus de 350 ans, du Collège de Clermont au Lycée Louis-le-Grand. 3 vol. Paris 1921.

DELA

DELATTRE, Pierre; LAMALLE, Edmond (SS.JJ.). "Jésuites wallons, flamands, français missionnaires du Paraguay (1608-1767). AR.S.I. Roma 1947 XVI pág. 98-176.

EdiS

"Enciclopedia dello Spettacolo". Ed. "Le Maschere". Roma 1954. Artículos "ballet du cour" y "teatro dei gesuiti".

HAU

HAUBERT, Maxime. "La vie quotidienne au Paraguay sous les jésuites". Paris 1967.

LE et

LEBEGUE, Raymond. "Etudes sur le théâtre français". Nizet. Paris 1978. 2 vol.

LEtr

LEBEGNE, Raymond. "La tragedie religieuse en France 1514-1573". Paris 1929.

LEJ 55

LEJEAUX, Jeanne. "Les décors de Théâtre dans les collèges de Jésuites". Revue d'Histoire du Théâtre, Paris 1955.

LOCH

LOWE, Robert W. "Marc Antoine Charpentier et l'opéra de collège". G.P. Maisonneuve & Larose. Paris 1966.

LO 58

LOWE, Robert W. "Les représentations en musique du Collège Louis-le-Grand. 1650-1688". "Revue d'Histoire du Théâtre". Paris 1958.

McC

McCabe, William H. "Music and Dance on a 17th-Century College Stage". "The Musical Quarterly, Julio 1938. Vol. XXIV, Nro. 3.

RAH

RAHLENBEEK, Charles. "Théâtre des Jésuites en Belgique". Revue de Belgique. Septiembre 1888.

Doctor Andrés Cetrángolo

Abogado, egresado de la Universidad del Salvador, se encuentra becado en la Universidad Católica de Lovaina (Bélgica).