

LOS ORÍGENES DEL TEATRO EN COSTA RICA: LAS TRAMPAS DE LAS MÁSCARAS MASCULINAS

Leonardo Sancho Dobles

*Magíster Litterarum en Literatura Latinoamericana.
Escuela de Estudios Generales y del Programa de Maestría en
Literatura Latinoamericana del Sistema de Estudios de Posgrado,
Universidad de Costa Rica.
leo_sancho@hotmail.com*

RECIBIDO: 01-12-10 • APROBADO: 16-02-11

RESUMEN

La primera representación escénica que se conserva, y que se llevó a cabo en el territorio de lo que hoy es Costa Rica, responde a los modelos dramáticos de la literatura del Siglo de Oro española y también evidencia un manejo sutil de las diferentes máscaras de la masculinidad. En este análisis se destacan estas características en los inicios del teatro en el país.

Palabras claves: entremés, máscara, masculinidad, representación.

ABSTRACT

The first representations conserved and that was carried out in the territory that Costa Rica is, responds to the dramatic models of the literature of the Spanish Golden Ages and also evidences a subtle management of the different masks of the masculinity. In this article these characteristics are emphasized in the beginnings of the theater in the country.

Keywords: interlude, mask, masculinity, representation.

*“y porque he considerado
que para una cortedad
ya se hayan incomodado,
y para alargar un poco
esta función de tablado
quiero para divertir
las gentes un breve rato”.*

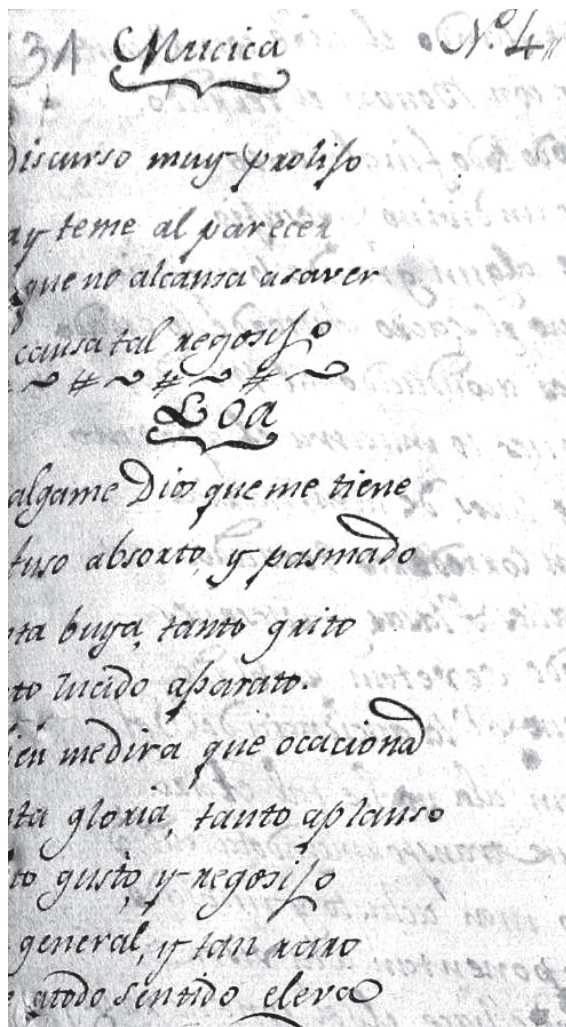
Joaquín de Oreamuno, “Entremés 6”.

¿Quién me dirá qué ocasiona tanta gloria, tanto aplauso, tanto gusto y regocijo...?

La historiografía de la dramaturgia costarricense debería reescribirse y considerar como punto de partida, o de génesis, una serie de entremeses que se escribieron y se representaron todavía en tiempos de la colonia. Estas pequeñas piezas teatrales coinciden con algunos modelos del teatro del Siglo de Oro; establecen una serie de juegos escénicos entre los actores y el público –que van más allá de lo eminentemente dramático– y evidencian los estereotipos de masculinidad que imperaban en la época. En las líneas sucesivas se ponen de manifiesto algunos de estos aspectos con el propósito de sacar a la luz algunas de las características –más allá de las escénicas y las dramáticas– de estos entremeses.

En las historias de la literatura y del teatro en Costa Rica se destaca que el inicio y el desarrollo de la dramaturgia nacional se concentran en el siglo XX. Por otra parte, en lo concerniente al siglo XIX, quienes han trabajado la historia del teatro en nuestro país reconocen el auge que tuvieron las giras de las compañías extranjeras y la necesidad de contar con espacios adecuados para las representaciones escénicas, aspecto que, con el tiempo, se plasmó en la edificación del Teatro Nacional, ya en las postrimerías del siglo.

Como bien se ha establecido, el desarrollo de la dramaturgia nacional y de los espacios teatrales corresponde a una época relativamente cercana; sin embargo, en enero del año 1809 –hace más



de dos siglos y en el ocaso de la época colonial— se llevó a cabo una representación teatral en la ciudad de Cartago, evento que casi pasa desapercibido en la historiografía de la literatura costarricense aunque sí se ha considerado, de alguna manera, en la historia cultural de nuestro país. Se trata de la puesta en escena de una loa y dos entremeses¹, escritos por Joaquín de Oreamuno y Muñoz de la Trinidad (1755-1827), los cuales fueron representados como la actividad cultural de clausura de las celebraciones que la gobernación de la provincia organizó como muestra de lealtad al nuevo monarca del reino español Fernando VII, quien había asumido el trono luego de que su padre, el rey Carlos IV, abdicara a la corona en vista de la intromisión de Napoleón Bonaparte en los asuntos de la monarquía española.

Se podría pensar que este conjunto de piezas teatrales —conocidas apenas como la “Loa 4”, el “Entremés 5” y el “Entremés 6”— no corresponde a la literatura nacional costarricense porque fueron escritas durante la época de la colonia y, en aquel entonces, lo que ahora es Costa Rica era la provincia más lejana y empobrecida del Virreinato de la Nueva España. Para la fecha de su función ya se iniciaban los movimientos independentistas en el continente y Costa Rica entraría a la vida independiente doce años después, evento que, con el

tiempo, consolida la conciencia de nacionalidad y la autonomía política y económica de la nación costarricense; política y económicamente los “costarrices” de ese momento no tenían autonomía y tampoco existía conciencia de una identidad nacional.

No obstante, los entremeses de Joaquín de Oreamuno dan cuenta de una colectividad reunida en la ciudad de Cartago a inicios del siglo XIX. El público presente lo conforman los habitantes de una región particular convocados para la “Jura” al nuevo monarca; es decir, ya se evidenciaban, desde ese momento, la cohesión e identidad de grupo, el sentido de pertenencia a un espacio particular y los procesos de reconocimiento y diferenciación que, posteriormente, se plasmarían en la identidad nacional costarricense. Si bien es cierto que la festividad convocaba a los ciudadanos a celebrar un aspecto concerniente a la corte española —la exaltación al trono de su nuevo monarca— y los habitantes se consideraban vasallos del rey a quien le debían jurar lealtad, desde ese entonces ya se dejaban apreciar algunos signos identitarios que cohesionaban al auditorio como lo son el sentido de colectividad, la pertenencia a una territorialidad y el manejo particular de ciertos usos lingüísticos.

En la región de la provincia ya se habían llevado a cabo algunas representaciones escénicas no muy elaboradas como parte del

proyecto evangelizador de la colonia, particularmente se realizaban escaramuzas en mojigangas para aleccionar a los indígenas; también hay indicios de que Diego de la Haya Fernández, quien fuera el Gobernador Capitán de la provincia entre 1718 y 1727, escribió una loa que antepuso a la obra “Afectos de odio y amor” de Pedro Calderón de la Barca, la que se representó en una función privada en la ciudad de Cartago, actividad que formó parte, también, de las festividades que se organizaron en el año 1725 con motivo de la coronación de Luis I, el hijo de Felipe V.

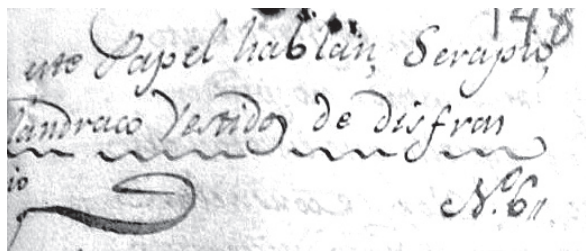
Las tres piezas teatrales de Joaquín de Oreamuno se inscriben dentro del canon de la literatura española del Siglo de Oro. No se trata de una compleja obra dramática al mejor estilo aurisecular, más bien son piezas pequeñas, una loa y dos entremeses enlazados por el motivo de la “Jura”, que conservan los elementos estructurales como la rima y la métrica —pues están compuestos en redondillas y en romance— y otros detalles como el manejo de la tensión dramática. Al tratarse de unos textos dramáticos creados en la provincia más distante de Nueva España, es comprensible que la escritura de alguna muestra correspondiente al modelo de la literatura áurea se diera de manera tardía, quizá también diferida en el espacio y en el tiempo, pues estos “jocosos entremeses” representados en la ciudad de Cartago, en 1809,

poseen elementos que evidencian aspectos del teatro áureo aunque hayan sido escritos y representados en la antesala de la Independencia.

Con respecto a los elementos propios de la representación dramática, en la *Relación* que se llevó a cabo –por parte de la Gobernación de la provincia para dar cuenta ante la Corona de todos los actos celebrados como parte de exaltación al nuevo monarca– se indican claramente los espacios escénicos construidos para tal efecto como, por ejemplo, el tablado, los ornamentos, la iluminación y los lugares destinados para el público, según fuera su rango dentro de la esfera social.

“Para terminar las fiestas quiso el Gobernador que la noche del 23 se diese al público alguna diversión teatral, y no habiendo en la ciudad ni casa a propósito para coliseo; ni lo necesario para bastidores, ni lo demás conveniente para una comedia digna del objeto de esas funciones; determinó que se hiciesen unos jocosos entremeses (que es lo que más le agrada al populacho) en que las Virtudes Cardinales juzgaran la perfidia. Encargó este asunto al Capitán de Granaderos don Joaquín de Oreamuno, por cuya mediación se compuso la Loa N° 4 y los entremeses 5 y 6, representados por jóvenes distinguidos. Hízose al efecto un tablado en la Plaza frente a la sala capitular; y para las personas condecoradas, se construyeron otros bajo los corredores de ella, e inmediatos al de la representación ocupando la plaza un numeroso concurso. El tablado estaba bien iluminado y adornado de cortinas y haviéndose principiado esta diversión como a las 7 de la noche, se concluyó a las 9” (RAN, 1951: p. 317).

Por otra parte, el historiador Manuel de Jesús Jiménez, en una referencia a la actividad escrita posteriormente señala que “*Las estrofas de las dos, acordadas con violín, flauta y guitarra gustaron mucho a estos vasallos...*” (Jiménez, 1948: p. 63) con lo cual da a conocer que en el montaje hubo



Entremés 6

acompañamiento musical. También el historiador consigna la utilización de la pólvora como parte de los efectos utilizados para hacer explotar –en el momento del clímax dramático– la cabeza del muñeco estafermo que representaba a Napoleón Bonaparte.

Las tres piezas teatrales fueron representadas una única vez. En la Loa introductoria se le explica al auditorio los antecedentes políticos ocurridos en España y se anuncia el entremés siguiente en el que se va a realizar un juicio en contra de Bonaparte; la segunda pieza es un entremés –la más extensa de las obras ya que alcanza los 769 versos– en el que intervienen más personajes y es en la que se lleva a cabo el juicio; finalmente, el último entremés consiste en una suerte de divertimento, si se puede llamar “jocoso”, en el que dos personajes discuten porque uno de ellos había salido a escena burlándose de las mujeres quienes estaban presentes entre el público.

No es de extrañar, entonces, que el acontecimiento teatral presenciado aquel lejano 23 de enero de 1809 hubiera significado, para los habitantes de “La muy noble y muy leal Ciudad de Santiago de Cartago”, un evento que ocasionara regocijo, aplauso y gusto pues, por primera vez en la historia de lo que posteriormente fuera Costa Rica, se asistió a una verdadera representación teatral.

Y así, el discreto auditorio dispensará, como sabio, que se presencie varón el que es mujer al nombrarlo

Para el nutrido conjunto de espectadores, congregado frente al escenario improvisado que se había erigido para la actividad en la Plaza Principal de la ciudad, aquella debió ser una experiencia memorable, pues, por primera vez, se llevaba a escena de forma pública una serie de piezas dramáticas de relativa complejidad y se vivía un espectáculo en el que un equipo de actores representaban diversos papeles, desarrollaban un argumento y se echaba mano de algunos recursos escénicos.

Entre los papeles representados en el Entremés 5, estaban los de las cuatro Virtudes Cardinales: la Justicia, la Templanza, la Prudencia y la Fortaleza que debían juzgar los actos cometidos por Napoleón Bonaparte en contra de Carlos IV y de Fernando VII. Luego de una pequeña intervención de La Música, quien primero sale a escena es La Justicia. Además, es el personaje que, en principio, dirige el juicio y la acción. Quienes estaban de espectadores vieron salir al escenario a un actor masculino interpretando a un personaje femenino, pues el papel de La Justicia era encarnado por un hombre; no existe algún documento que pueda describir el impacto o las reacciones que esta situación provocara en el público aunque –como es bien conocido– el presenciar papeles femeninos interpretados por actores varones había sido una tradición en Europa algunos siglos antes.

Estuviera habituado o no el público a este tipo de travestimos teatrales –o intercambios de máscaras de género– los versos iniciales del parlamento de La Justicia resultan bastante reveladores y explican claramente las razones por las cuales un personaje femenino debía trocarse por un actor masculino. En cuanto al intercambio de género y la sustitución de las máscaras femeninas por las masculinas en la representación, estos versos resultan bastante llamativos:

10 Al muy ilustre auditorio
le prevengo, aunque de paso,
que el papel de la Justicia
he tomado hoy a mi cargo;
y, aunque la Justicia tiene
en lenguaje castellano
el sonido de mujer,
me parece necesario
el trasformarlo en varón
por dos motivos contrarios
que hay para el intento mío
20 que me es forzoso explicarlo,
porque este es un tribunal
de justicia que intentamos

poner en esta ocasión
para juzgar a un bastardo,
traidor, forajido e infiel,
y, para bien castigarlo,
el hábito mujeril
no es bien visto en un juzgado,
tan vigoroso y severo,
30 como lo permite el caso.
Las mujeres son piadosas
y de piedad no tratamos,
solo de rigor, castigo,
venganza con desagravio
y como a mí me es forzoso
poner también a mi lado
la Prudencia y Fortaleza
y Templanza que, contando
40 conmigo, son las virtudes
cardinales que son cuatro.
Y, aunque el nombre es mujeril,
tiene por razón de estado;
yo, aquí, no quiero mujeres
ni de hecho, ni de pensado.

El razonamiento del personaje es claro, el público debe entender que los papeles femeninos de las Virtudes Cardinales serán representados por hombres y no por mujeres, porque se trata de un juicio en el que se debe castigar a un “traidor, forajido e infiel” para lo cual se requiere ser severo, riguroso y tener vigor; La Justicia le advierte al auditorio que como “las mujeres son piadosas” –y en el juicio no hay que tener piedad alguna en contra del acusado– acepte entonces que los personajes femeninos serán transformados en varones; es decir, se desplaza la imagen femenina por su debilidad y

Rúbrica Oreamuno

por su piedad para darle espacio a la máscara de la fuerza y de la hostilidad; también llama la atención en este parlamento que, en los versos, se establezca la oposición entre lo femenino, calificado como “mujeril”, y lo masculino, calificado solamente como “varón” –con todas las implicaciones que este vocablo pueda tener– y no se recurra a otros sinónimos como hombre o varonil. Desde las primeras líneas del entremés más importante del conjunto, se establece el contexto de la máscara masculina desde el cual se va a enunciar, representar y presenciar la simulación del juicio, ya que, de primera entrada, el personaje, con su parlamento, sella un sutil y velado pacto de entendimiento con la audiencia.

En cuanto a las percepciones de género, otro aspecto interesante que se evidencia en este grupo de entremeses –y que también puede dar cuenta de la visión de mundo de la sociedad de aquellos tiempos– lo pone en escena el “Entremés 6”, escrito a manera de jocoso divertimento para extender, en vista de los esfuerzos realizados por la gobernación, un rato más la función teatral. En este último entremés, el personaje Serapio sale a escena y lo que hace inmediatamente es burlarse e insultar a las mujeres quienes formaban parte del público. Después de una larga serie de improperios y de burlas, aparece otro personaje, Calandraco, quien reprende a Serapio por lo que estaba haciendo; buena parte del entremés consiste en la discusión entre ambos sobre si el primero había ofendido o no a las damas presentes hasta que, finalmente, Calandraco termina cayendo en las trampas y en los engaños de Serapio y reconoce que no hubo tales insultos y burlas. Los dos se dejan de rencores y se disculpan mediante un abrazo fraternal pero –a manera de aparte– Serapio se sale con la suya al hacerle un guiño cómplice al público revelándole que, en lugar de abrazar a Calandraco, hubiera preferido ahorcarlo: “CALANDRACO: Pues sea, señor, como fuere, / tengo que darle un abrazo. / SERAPIO: Están estos brazos prontos, / (mejor fueran para ahorcarlo.) CALANDRACO: La lisonja le agradezco, / y yo le deseo otro tanto. /” (versos 304-309).

Como se puede observar, los entremeses de Joaquín de Oreamuno establecen con claridad los diferentes juegos y pactos que se van a realizar entre los actores y el público presente. Por una parte, se le hace explícito al auditorio el contexto desde el cual se va a enunciar y hacer presentes las máscaras masculinas y los juegos del patriarcado y, por otra parte, el público debe asumir la complicidad con algunos de los personajes pues, al auditorio, se le revela un juego que algunos de ellos mismos desconocen, pues se trata de un público que es capaz de entender y dispensar porque es discreto y sabio; al aceptar la complicidad el auditorio también cae en las redes y en los engaños de la escena, de los personajes y de las máscaras de la masculinidad.

Por lo cual a mi auditorio digo que no soy más largo porque en el dicho entremés usaremos de otros garbos

Estas pequeñas piezas dramáticas, escritas a manera de jocosos entremeses, le dejan bastante claro al auditorio de aquel tiempo, ya sea mediante la complicidad o la discreción, los juegos y las trampas mediante los cuales se esconden y disfrazan las máscaras de la masculinidad y de la cultura patriarcal: “*Este orden social androcéntrico, definido por Bourdieu como dominación masculina, fue bautizado por las feministas como patriarcado porque los varones eran los únicos titulares tanto del poder como de la ley, y tanto del patrimonio como de la palabra*” (Gil, 2006: p. 47).

Si se considera la tríada de la masculinidad –que a su vez se basa en el triángulo culinario establecido por Claude Lévi-Strauss *crudo-cocido-podrido*–, conformada por el héroe, el patriarca y el monstruo, planteado por Gil Calvo, el “Entremés 5” de esta trilogía ofrece una serie de máscaras e imágenes veladas sumamente llamativas: “*De ahí que metafóricamente pueda hablarse de la masculinidad como la máscara o el disfraz que hay que adoptar en público para ser reconocido como hombre*” (Gil, 2006: p. 27).

digo que no soy man largo
 por que en el dicho entremés
 usáremos de otros giombos
 vago el supuento repido
 atodo el concurso honrrado
 Perdonen todos mi señor
 que si no bien me explicado
 es q. que en etotio asunto
 no estoy muy bien informado
 y así p.ª segunda vez
 les pido Perdón Postoral
 # # # # #

Fragmento #1

entan utos brazos puontos
 mejor fueren para acuarlo
 Calandraco
 La lisonja le agradezio
 y yo le deseo otro tanto
 Serapio
 Pues ya utamos tan amigo
 Canudo los dos rematando
 esta historia; con echur
 un victor al Rey Fernando

Fragmento #2

Calandraco
 La Calandraco los pide
 tambien perdón de lo malo
 que en esta otra invencion
 nos huvieren encurado

Fragmento #3

Por una parte se presenta –aunque de manera ausente– el héroe que sería Fernando VII, luego el demonio Napoleón Bonaparte –representado por el muñeco estafermo que, a final del entremés, arde en el escenario–, y el patriarca presente en escena, jugando una doble máscara, en la dupla de La Justicia y Siclaco, el verdugo; la triada héroe-patriarca-monstruo estaría representada por los personajes [Fernando VII]-la Justicia/Siclaco-[Napoleón]muñeco-estafermo.

El punto por el que se escenifica del “Entremés 5” es el juicio llevado a cabo en contra de Bonaparte, al cual acuden los personajes de las cuatro Virtudes

Cardinales interpretadas por varones, además del verdugo Siclaco y, posteriormente, irrumpe en escena el Diabolo. Durante el juicio llama la atención que las Virtudes caracterizan al acusado como un villano pero, en cada uno de sus correspondientes parlamentos, lo hacen en contraposición a las virtudes de Fernando VII; en los argumentos esgrimen sus opiniones en contra de Bonaparte pero siempre contraponiéndolas a las virtudes del monarca, como si se tratara de establecer claramente los límites entre el bien y el mal por oposición o contraste. El siguiente cuadro sintetiza los atributos que esos cinco personajes le confieren al héroe ausente, el bien, y al monstruo representado, el mal:

Fernando VII	Napoleón Bonaparte
justo, inocente, gran príncipe, prudente, de corazón magno, por toda virtud ilustrado, fuerte, noble, amante, héroe valiente, amable, fuerte, cuerdo y sabio.	bastardo, traidor, forajido, infiel, pérfido, malvado, tirano, alevoso, injusto, osado, maldito usurpador; vestido de codicia, de ambición de soberbia y vicios varios; maldito, incendiario, injusto, Judas, osado, pícaro, embustero, asesinario, ladrón, codicioso, infame, revoltoso, malo.

Como se puede observar mediante estos calificativos atribuidos a cada uno de estos personajes, se demarcan con claridad el contraste y las fronteras entre el bien y el mal; ubican a Fernando VII del lado de la bondad y a Napoleón Bonaparte del lado de la maldad; ambos representarían, en el Entremés, las máscaras masculinas del héroe y del monstruo respectivamente; además, dentro del juego del disfraz, el hecho de que estuvieran ausentes de escena o representados por algún objeto disimula el enmascaramiento.

Con respecto a la máscara del patriarca, el Entremés utiliza, a un mismo tiempo, a los personajes de La Justicia y Siclaco, —a manera de una doble máscara como Jano, el dios de la mitología romana—, pues ambos actúan de manera coordinada y encarnan respectivamente las dos caras del patriarca. Mientras La Justicia se encarga de hacer cumplir la moral y las leyes y poner las situaciones en orden, al personaje Siclaco le corresponde, como verdugo que es, ejecutar el castigo; como parte de la doble cara de la máscara masculina del patriarca, ambos desempeñan el mismo papel y la misma función. Dentro de la triada de las máscaras masculinas son los únicos personajes que se encuentran presentes en la escena:

“La discrecionalidad del patriarca le otorga la capacidad no sólo de legislar, estableciendo la frontera entre el sí y el no, o entre el bien y el mal, sino además la potestad de juzgar, discriminando a cuáles de sus subordinados (sus hijos, sus discípulos, sus empleados, sus ciudadanos) hay que premiar y a cuáles hay que castigar, en cumplimiento de un código patriarcal que previamente ha legislado” (Gil, 2006: p. 225).

Siclaco y La Justicia escenifican juntos la máscara del patriarca. Por un lado, el personaje del verdugo Siclaco es quien debe ejecutar el veredicto del juicio, prenderle fuego al muñeco que representa a Bonaparte y, durante toda la escena, el personaje se caracteriza como severo e irónico a la vez, pero siempre mantiene su papel del verdugo al que le corresponde castigar al culpable:

SICLACO

Bajo esa suposición
mi amo y señor ya me callo,
que a mí tan solo me toca
170 ejercitar lo mandado,
cuanto fuere a degollar,
ahorcar y azotar culpados.
Promulga vos la sentencia
que yo bien sabré lo que hago.

Por el otro lado, La Justicia, al liderar a las otras virtudes y la escena también, se manifiesta como ecuánime y discreta aunque no del todo justa ya que, a lo largo de sus parlamentos, también se inclina a favor del monarca “*que yo he de quedar en blanco / con decir de los justos es la Justicia de Fernando, / y por justo mereció el prez de ser coronado*” (versos 356-360). Ambos personajes encarnan la máscara del patriarca en una doble vía:

“O bien ejerce su autoridad moral de forma responsable y paternalista como buen padre o un servidor público, procurando

lo mejor para los que están bajo su jurisdicción y rindiendo cuentas de sus actos, o bien abusa de su poder sobre ellos, como un injusto tirano, explotándolos y extralimitándose con arbitrariedad y autoritarismo” (Gil, 2006: p. 226).

Precisamente, eso es lo que llevan esos personajes a escena y representan la máscara masculina del patriarca, ya sea como el injusto tirano encarnado por el verdugo que abusa de su poder o bien como el personaje que ejerce la autoridad moral y establece el orden representado por La Justicia.

Estas tres pequeñas piezas teatrales –de escasos 1440 versos en total que no alcanzan a tener la extensión que bien podía tener una comedia de la época aurisecular– dan cuenta de una serie de elementos dramáticos que van más allá de las características de la dramaturgia áurea, pues también crean vínculos particulares y especiales entre el público y los actores y, además, escenifican, de diferentes maneras y vías, las tres máscaras de la masculinidad, evidentes algunas y veladas otras. La historiografía de la dramaturgia y de la literatura nacional costarricense debería reconocer que los primeros textos dramáticos que se conservan escritos y que pertenecen al país –en tanto región y nación– inscriben a nuestra literatura dentro de una manera tramposa y velada de enunciar, de representar y de presenciar un espectáculo teatral, y trazan, además, la historia del teatro en Costa Rica desde el juego de las máscaras de la masculinidad. Sin embargo, este conjunto de tres breves juegos escénicos deja amplio margen por interpretar y todavía les queda mucho por decir: “*Y Calandraco les pide, / también perdón de lo malo, / que en esta corta invención / nos hubiesen censurado*”.

Notas

- 1 De los entremeses de Oreamuno se encuentra una copia manuscrita de 1809 en el Archivo Nacional. Se han publicado en diversas ocasiones: en 1951 en la *Revista de Archivos Nacionales*, en 1995 en la *Revista Nacional de Cultura*, en 1996 en la *Revista de Historia*, en 2001 en el *Boletín Circa*, y

finalmente, en 2009 en la Revista *Herencia* como una separata conmemorativa del bicentenario. Para efectos de este artículo se tomará como referencia la publicación del año 2009.

Bibliografía

- Anderson, Benedict. (2003). *Imagined communities*. New York: Verso.
- Arellano, Ignacio y Rodríguez, José A. (eds.) (2008). *El teatro en la Hispanoamérica colonial*. Madrid: Iberoamericana.
- Bordieu, Pierre, (2003). *La dominación masculina*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Castillo Víquez, Ana Elena. (2005). ¿De qué hablamos cuando hablamos de construcciones femeninas y masculinas? En: *Káñina*, Vol. XXIX, número 1 y 2, pp. 73-87.
- Díaz, David. (2004). *La construcción de la nación: teoría e historia*. San José: Editorial Universidad de Costa Rica.
- Gil Calvo, Enrique. (2006). *Máscaras masculinas. Héroes, patriarcas y monstruos*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Gutiérrez Lozano, Saúl. (2006). Género y masculinidad: relaciones y prácticas culturales. En: *Revista de Ciencias Sociales*. Volumen 111-112, números 1 y 2, pp. 155-175.
- Jiménez, Manuel de Jesús. (1946). *Noticias de antaño*. San José: Imprenta Nacional.
- Menjívar Ochoa, Mauricio. (2001). Masculinidad y poder. En: *Espiga*. Volumen 4, 1-8.
- Molina Jiménez, Iván. (1995). *El que quiera divertirse. Libros y sociedad en Costa*

- Rica (1750-1914)*. San José: Editorial Universidad de Costa Rica; Heredia: Editorial de la Universidad Nacional.
- Molina, Jiménez Iván; Palmer, Steven (eds). (2004). *Héroes al gusto y libros de moda. Sociedad y cambio cultural en Costa Rica (1750-1914)*. San José: Editorial Universidad Estatal a Distancia.
- Moya Gutiérrez, Arnaldo. (2004). Cultura material y vida cotidiana. El entorno doméstico de los vecinos principales de Cartago (1750-1820). En: Molina, Jiménez Iván; Palmer, Steven (eds.). *Héroes al gusto y libros de moda. Sociedad y cambio cultural en Costa Rica (1750-1914)*. San José: Editorial Universidad Estatal a Distancia.
- _____. (1998). *Comerciantes y damas principales de Cartago. Vida cotidiana 1750-1820*. Cartago: Editorial Cultural Cartaginesa.
- Sancho Dobles, Leonardo. (2009). Unos jocosos entremeses de Joaquín de Oreamuno. Adaptación, edición y prólogo. En: *Herencia* (separata). Volumen 22, número 1.
- _____. (2008). Hacia un bosquejo de la literatura colonial costarricense. En: *Herencia*. Volumen 21, número 2.
- Revista de los Archivos Nacionales* (RAN). (1951). Testimonio de las festividades hechas en la ciudad de Cartago con motivo de la exaltación al trono de Fernando VII. (1809). Números 10-12, pp. 311-340.