

La música de teatro en el virreynato de Lima

por César Arróspide de la Flor

El tema de la ópera, propiamente tal, en el Virreynato de Lima se reduce a la incursión, que en este género, realizó Tomás de Torrejón y Velazco, Maestro de Capilla de la Catedral, en tiempos del Virrey Conde de la Monclova, con su obra *La Púrpura de la Rosa*, estrenada en 1701, y a los primeros ensayos, a los que se aventuraron algunos modestos cantantes, al presentar en nuestra capital óperas italianas, en las postrimerías del dominio español.

Es verdad que la investigación de nuestro pasado musical es todavía muy incipiente y hay acaso acontecimientos en ese campo que están por descubrirse; pero, hoy por hoy, más que de ópera, de lo que se puede hablar es de música de teatro, de la música que se incorporaba como aditamento a éste. Dentro del contexto de la historia musical de España, que era la nuestra, habida simplemente en los dominios reales de ultramar, hemos de atenernos a lo sumo a la afirmación de Samuel Claro, el acucioso investigador chileno, en el sentido de que existió una escuela de ópera española “con características de individualidad e independencia de otros estilos bastante señaladas”, escuela que reconoce Claro, tuvo “breve existencia” y que en América fue “aún más efímera”, hasta el punto que, para nuestro Virreynato al menos, empieza y acaba con la citada obra de Torrejón. (*La Música Virreynal en el Nuevo Mundo. Revista Musical Chilena*, N° 110, 1970). Después de ella, sólo puede hacerse historia con los aludidos preludios de importación de la ópera italiana, que había inundado entonces la metrópoli, y que, en la República, sí marcaría con su signo lo más importante de nuestra vida musical.

La fugaz existencia de la ópera en España se explica porque este tipo de teatro cantado, surgido del empeño de poetas y músicos florentinos, del Renacimiento tardío, por resucitar la tragedia antigua, no pudo prosperar en la Península como en otros países de Europa, porque, a través de todo el siglo xvii, fue detenido por el potente florecimiento del teatro literario, que embargó el interés del público, atraído por las obras de sus insignes dramaturgos, sobre todo Lope de Vega y Calderón de la Barca. Ciertamente, no nos quedan otras referencias posibles, en lo que a ópera propiamente dicha atañe, que los ensayos esporádicos y sin secuela de “*La Selva sin Amor*”, del primero y de “*La Púrpura de la Rosa*” y “*Celos aún del aire matan*”, del segundo, esta última, la única de la que se conserva la partitura del primer acto.

Pero si España no creó una ópera nacional —en la proporción y valor en que Francia lo logró con Juan Bautista Lully— dio su propia respuesta, en la segunda mitad del siglo xvii, respuesta que no fue un drama todo can-

tado como la ópera, sino, como dice Paul Henry Lang, "aquella curiosa mezcla de comedia y música popular, la llamada zarzuela" (La Música en la Civilización Occidental. Cap. x). No se piense por esto que sólo entonces se incorpora la música, y además el baile, a las obras de teatro en España, y por ende en nuestro Virreynato; siempre lo estuvo, y el mismo Lang, en forma general, llega a decir que el teatro español estaba "literalmente inundado de música".

Fuente de primera importancia para esbozar el panorama de la colaboración musical en la escena, durante la Colonia, es la documentadísima obra del Doctor Guillermo Lohmann Villena sobre "El Arte Dramático en Lima durante el Virreynato". Sobre la base de la investigación que ella aporta, se puede rastrear y luego describir, desde el siglo xvi, el proceso de la música y la danza, que exornaron la acción dramática, primero, y se integraron a ella, después. Las preciosas referencias que contiene este libro son principalmente entresacadas de los contratos celebrados por los artistas, que actuaban en las compañías de comediantes, no pocas veces actores a la vez que cantantes, instrumentistas y bailarines, en una sola pieza.

Es posible aún, en un afán sistematizador, identificar los tramos principales de este proceso, señalando caracteres, no excluyentes pero sí predominantes, de cada uno de los momentos del teatro lírico, o mejor, del teatro con música, en el Virreynato.

Artistas improvisados y locales precarios.

El primer tramo sería el de los atisbos, en el siglo xvi, de un teatro no profesional, que realizan principalmente artistas improvisados, en locales igualmente precarios. Se trata, por ejemplo, de actuaciones cívicas, como las realizadas en homenaje a Gonzalo Pizarro, al primer Virrey Blasco Núñez de Vela o al Pacificador La Gasca, en las que se ofrecieron muestras incipientes de teatro, como pasos de comedia, coloquios y farsas, muchos de ellos realizados por cantos y danzas, cuando éstos no eran el contenido principal.

Igualmente se inicia un teatro religioso, con reminiscencias del medioevo, y autos sacramentales en loor del Santísimo Sacramento, matizado todo ello de cantos y danzas espirituales, lo que sería en adelante parte esencial de la festividad anual del Corpus. En estas actuaciones, bien es verdad, colaboraban músicos llegados en el séquito de algunos gobernantes, así como músicos de iglesia; pero el grueso de participantes era de artistas improvisados, como improvisados eran los locales de sus presentaciones. Normalmente bastaba un tablado construido en la plaza mayor; algunas veces, un carro, que hacía ambulante el espectáculo hacia otros sectores de la ciudad, otras, eran acogidas en el palacio del Virrey o en alguna mansión particular. También se ofrecieron en los jardines de las afueras de Lima, o en cortijos cercanos, como el famoso de Chuquitanta, de Don Nicolás de Mendoza, el "Corre-

gidor de las Comedias", citado por Lohmann Villena. Interesante es agregar que los conjuntos de comediantes y músicos eran organizados por los gremios de artesanos, los que utilizaban con frecuencia a las cofradías de indios, negros y mulatos, con sus danzas típicas.

Artistas profesionales y locales estables.

Un segundo tramo puede señalarse, a fines del siglo xvi, cuando es el Cabildo de Lima quien, en vez de los gremios, asume la responsabilidad de los festejos públicos. Ya el auge del teatro plantea dos exigencias de trascendencia: la de compañías estables de artistas profesionales y la de locales igualmente estables para su actuación. En cuanto a éstos, ya en los últimos años del siglo xvi y primeros del xvii, se levantan los ubicados en terrenos del Convento de Santo Domingo y del Hospital de San Andrés. En lo que se refiere a la integración de la música, esta segunda etapa mantiene la función predominantemente decorativa de "tonos" y danzas, que no constituyen parte de la acción dramática misma.

El teatro, que ha madurado en España, se proyecta a sus dominios del Nuevo Mundo con gran celeridad. Comediantes peninsulares, que se acercan aquí, dan ya a conocer a Lope de Vega, cuyas numerosas obras figuran en el repertorio de sucesivas compañías, a la vez que las de otros ingenios hispanos. En ellas era normal que se ejecutaran "tonos", o melodías acompañadas a la vihuela, la guitarra o el arpa, por los mismos actores, en determinadas escenas, así como los bailes que fuera menester. Por eso, en los contratos que firmaban los comediantes era muy frecuente que figurara la "obligación de cantar en todas las comedias", o que alguno se ofreciera como actor y bailarín. Hay que anotar, que este teatro, así exornado de música y danza, como el de Lope, fue cercenado en siglos posteriores, llegando a nosotros sin estos aditamentos muy propios de la concepción escénica de su época.

La música de los "tonos" y las danzas no debió ser de alta categoría artística, no sólo porque tenía un destino meramente incidental en la pieza, sino porque se requería además su constante renovación, impropicia para un exigente criterio selectivo, lo que provocó, por otra parte, una abundante producción, tan abundante como efímera. En cuanto a la composición de estas breves y ligeras piezas, parece ser que era normalmente encomendada a algunos de los propios actores músicos, quienes se obligaban a "cantar y poner tonos" y no pocas veces, textos y tonos nuevos para cada comedia. En algún caso se estipuló la obligación de un comediante de "cantar los bailes fines de entremeses con los tonos a cuatro que se pusiere", agregando el obligado, como condición, que un conocido músico, Sebastián Coello, le diera "las voces", lo que indica que esta vez se trataba de una pieza polifónica. Pero, en general, podemos afirmar que, sin duda como consecuencia de la intrascendencia de estas efímeras obras no se ha conservado la música de ellas, ni los nombres de sus autores.

Aparte del canto acompañado, se alude frecuentemente a la orquesta, constituida, según algunas referencias de esta época, por "un terno de chirimías y un clarín" o, en general, por chirimías, clarines, y cajas, estas últimas como instrumentos de percusión. La chirimía, especie de oboe primitivo de tubo cónico y lenguetas, desempeñó papel principalísimo, hasta el siglo xvii inclusive. Estos conjuntos de instrumentos de nuestros espectáculos eran, como se ve, un poco medioevales todavía. En ellos figuraban además, cuando se realizaban en plazas públicas, pifanos, flautas y trompetas.

Distribución de las piezas musicales en el espectáculo.

Esta segunda etapa de nuestro teatro, exornado de lo que hoy llamaríamos música incidental, define ya una estructura característica en la distribución de las varias piezas breves, que se intercalaban para amenizar la función, en los entreactos de la obra principal. Así quedó un patrón según el que se empezaba con un "quatro de empezar", o sea "los tonos preliminares a toda buena representación", como dice una relación de principios del siglo xvii (Lohmann, Ob. cit., pág. 144). Se trataba de una pieza, diríamos de "concierto", totalmente ajena a la obra por representar, cantada a cuatro voces por las mujeres de la compañía, "en traje de corte"; es decir, no caracterizadas, y acompañándose de guitarras, vihuelas o arpa. En seguida, se ejecutaba la "loa", que podía a veces ser cantada o incluir cantos, y que era la dedicatoria o justificación del espectáculo, cuando éste constituía algún homenaje, y, sólo después, empezaba la obra especialmente anunciada.

A continuación de la primera jornada o acto de la misma, se presentaba un entremés y, entre la segunda y tercera, un sainete, ambas piezas intermedias, de espíritu jocoso y popular. Comprendían invariablemente cantos y muchas veces bailes, como los había en la comedia o drama central, a cargo, según hemos visto, de los mismos comediantes dotados para ello. La función terminaba habitualmente con un fin de fiesta, que incluía cantos y bailes bulliciosos, a manera de farsa o "mojiganga", muy librada seguramente a la imaginación de los comediantes. De este modo, todo espectáculo duraba, sin interrupción, más de dos o tres horas y a veces más. Por otro lado, la estructura anotada se mantuvo permanentemente. Aún en la época republicana, en el teatro puramente literario, subsistirá por bastante tiempo, el hábito de llenar los entreactos o finalizar la función, con bailes o petipiezas, después de haberla iniciado con una obertura por la orquesta.

La zarzuela

A mediados del siglo xvii, cuando el arte barroco va consolidando, en los dominios españoles de América, un sesgo propio, llega hasta éstos la expresión lírico-dramática característica de España —la zarzuela— que, co-

no hemos dicho antes, fue su respuesta al hallazgo italiano de la ópera, por la que no se dejó conquistar. Sin embargo, como producto del ambiente cortesano barroco, hijo del Renacimiento, y del auge de la monarquía absoluta, la zarzuela también calzó el coturno de la tragedia y encarnó, durante un siglo, los temas y personajes heroicos y mitológicos de la ópera.

Se trataba de un "nuevo género", como lo declara el propio Calderón de la Barca en la loa de una de sus primeras obras de este tipo. Por cierto que la zarzuela es en verdad el fruto maduro de un progresivo incremento del elemento lírico que, de simple decoración de la acción dramática, llega a integrarse como parte indispensable de muchas de sus escenas. Pero fue Calderón quien, mediando el siglo xvii, consolidó esta nueva solución del teatro lírico, que se gestaba ya desde los primeros años de esa centuria, y que alternaba las partes cantadas con las simplemente declamadas. Su nombre de zarzuela, que se generalizó desde 1657, se derivó, como sabemos, del que se daba al palacete construido en los bosques de El Pardo, residencia real, en las cercanías de Madrid.

La música de las más calificadas zarzuelas, casi toda perdida hoy, se debió principalmente a los compositores Juan Hidalgo, Sebastián Durón y Antonio de Literes. Ciertamente, España no es un país de compositores como lo es de pintores, poetas y dramaturgos. Probablemente, el valor de la música en estas obras no alcanzó la altura de la poesía, y el prestigio menor de sus autores, que no trascendió los límites locales, no las puso a salvo de la destrucción y el olvido.

El último tercio del siglo xvii y los comienzos del xviii, están marcados en el Virreynato de Lima por el signo de Calderón, lo que significó un importante incremento de la música. Al simple sostén de guitarras y arpas de los primeros años del arte dramático, para el canto acompañado, y al son de las primitivas chirimías, había sucedido ya —dice Lohmann Villena— una verdadera orquesta compuesta predominantemente por instrumentos de metal, madera y cuerdas (Ob. Cit. pág. 209). En esta etapa, que podríamos señalar como la tercera en nuestro teatro lírico virreynal, es donde habremos de situar la ópera, que constituye el exponente cabal y casi único del género en el Perú, a la vez que el exponente primero en América Latina, anterior en diez años a la presentación de una ópera compuesta en México.

La ópera.

Hablamos de la "Púrpura de la Rosa", obra en un acto, escrita por Calderón de la Barca y que fue presentada en España en el año 1660, con música que desconocemos hoy. En 1701 fue puesta en el Palacio de Lima con música de Tomás de Torrejón y Velazco, al celebrarse el primer año de la ascensión al trono español de Felipe v, en tiempos del Virrey Conde de la Monclova. Solamente el texto de la loa inicial fue modificado de acuerdo a la nueva circunstancia que justificaba la presentación.

Torrejón y Velazco había llegado a nuestra capital el año 1667, como gentilhombre en el séquito del Conde de Lemos, culto Virrey "que tañía diestramente la vihuela". Aquí hizo carrera de funcionario oficial hasta alcanzar el puesto de Maestro de Capilla de la Catedral de Lima, lo que le permitió dedicarse totalmente a la música, que era su principal vocación.

Guillermo Lohmann supone que ya en 1672, cuando ocupaba tan alto cargo en la vida musical de la ciudad, había compuesto la música para un "coloquio de música recitativa entre siete niños" al que califica de "rudimentario drama musical". El Profesor Robert Stevenson, musicólogo de la Universidad de California, alude al mismo coloquio y al auto sacramental "El Arca de Noé", con música recitativa y libreto de Antonio Martínez de Meneses, presentado ese mismo año, y alude a ellos para afirmar que "el surgimiento de la ópera en Lima tuvo lugar mucho antes" que el estreno de *La Púrpura de la Rosa*. Sin embargo, no queda huella de esas partituras y sería aventurado asegurar que tales obras podrían ser calificadas propiamente como óperas. Claro está que noticias de ésta pudo haber desde comienzos aún del siglo xvii, cuando llegó el Virrey Príncipe de Esquilache, en cuyo séquito "se notaron muchos italianos que traían las novedades musicales y estéticas de su patria" (Lohmann, Ob. Cit., pág. 110).

El Prof. Stevenson en su libro "La Música del Perú" y el Prof. André Sas, en investigaciones aún inéditas sobre nuestra música virreynal, han realizado sendos estudios sobre *La Púrpura de la Rosa*. Samuel Claro, en su trabajo sobre *La Música Virreynal en el Nuevo Mundo* (Revista Musical Chilena, N° 110 de Enero/Marzo de 1970), se refiere a ella diciendo que, después de la loa, "siguen arias, recitativos, coros y participaciones instrumentales, dentro y fuera de la escena, utilizando tres escenarios, trucos teatrales y efectos de realismo escénico, donde la unidad y coherencia arquitectónica se obtienen por medio de una sólida estructura musical, producto de la maestría y talento del compositor".

Los aludidos investigadores consignan interesantísimos detalles de la composición, a los que nos remitimos, pero faltan aún, muchos aspectos que considerar respecto a la obra de Torrejón, lo que será practicable cuando la investigación en torno a esta época y este compositor sea más completa y cuando algunos estudios ya avanzados, y la obra misma, que se conserva en nuestra Biblioteca Nacional, sean dados a la publicidad. Será especialmente interesante, por ejemplo, precisar las exigencias vocales que planteaba la partitura o investigar quienes fueron los intérpretes. Es necesario considerar en qué medida podían ser formados en Lima cantantes en aptitud de abordar el compromiso de una partitura operística. Es cierto que el desarrollo de la zarzuela debió haber estimulado la formación de voces aptas para una actuación que superaba, sin duda, la ocasional o accesoria de los "tonos", incorporados al teatro literario de épocas anteriores. Esto no obstante, la ópera planteaba un compromiso de mayor envergadura aún.

El italianismo musical en el Virreynato de Lima.

Con la extinción de la dinastía austriaca en España, a la muerte de Carlos II, se inicia una nueva época, marcada, en lo musical, con el sello italiano que impusieron los favoritos del primer rey de la Casa de Borbón, Felipe V, y sobre todo su primera y segunda esposas, las princesas italianas María Luisa de Saboya e Isabel Farnesio, Duquesa de Parma. Fue la época del celeberrimo cantante Farinelli, quien, en el reinado del segundo borbón, Fernando VI, llegó a ser un personaje de extraordinaria influencia política en la corte. Baste agregar que, bajo este último soberano, se instala en Madrid, hasta su muerte acaccida 37 años después, Doménico Scarlatti, el célebre clavecinista italiano, quien compondrá allí lo mejor de su obra; y, más tarde, Luigi Boccherini, quien se aposenta por cerca de 40 años en la capital hispana, también hasta su muerte. Esto, aparte de una nube de otros músicos italianos de menor fuste, que mantienen el desbordante entusiasmo de la Corte por el arte foráneo.

Para el Perú, esta influencia se inicia después del año 1707, con la llegada del Virrey —ex Embajador de la Corte de Luis XIV— Don Manuel de Oms y Santa Pau, Marqués de Castell dos Rius, y configura un cuarto tramo en la evolución del teatro lírico virreynal. En el séquito del nuevo gobernante se contaba con una “capilla” de nueve músicos, bajo la dirección del milanés Roque Ceruti, quien luego se casaría y avecindaría definitivamente en Lima, llegando a ser, no sólo maestro de capilla de su catedral, sino el más importante dirigente de la música cortesana del virreynato, de acuerdo al gusto italianizante del momento.

Al año siguiente de su arribo, dio prueba de su talento de compositor escribiendo la música para “El mejor escudo de Perseo” original del nuevo Virrey. El Profesor Stevenson califica esta obra de “ópera mitológica” (Comienzo de la Opera en el Nuevo Mundo. “La Música en el Perú”) pese a que su propio autor, el culto vice-soberano “que llenó con instrumentos el Palacio”, según el decir de Don Pedro Peralta y Barnuevo, la titula “comedia harmónica”, típica calificación tradicional hispánica, también como la de zarzuela, para una comedia sólo con episodios cantados. A propósito de este género, Paul Henry Lang afirma que “cualquier intento por clasificar este arte lírico en la misma categoría que la ópera europea, conducirá a conclusiones erróneas” (“La Música en la Civilización Occidental”, pág. 335).

Ciertamente, la invasión de la ópera italiana se produjo aquí con bastante retraso en relación a España, en donde se inicia desde el primer momento de la llegada de la dinastía borbónica. Esto se explica porque la ópera requería cuadros de cantantes de envergadura, que se desplazaban fácilmente por las ciudades europeas, pero que, sin duda, no fácilmente se aventurarían al largo y azaroso viaje hasta tierras de América. En ésta se mantuvo todavía la vigencia de la zarzuela calderoniana, no sin recibir, desde luego, ciertos reflejos de las nuevas técnicas operáticas.

Por lo pronto, el término “ópera”, lo mismo que sucedió en la metrópoli, empieza a utilizarse con gran frecuencia, aplicado a la zarzuela o, genéricamente, a otras piezas dramáticas o números no teatrales con intervención del canto, lo que puede fácilmente desorientar al investigador. Así sucede, por ejemplo, cuando un bailarín italiano —Pelegrin Turqui— solicita a las autoridades licencia para ofrecer “variados espectáculos de bailes, pantomimas, óperas y conciertos de música y canto” o cuando el Cabildo, para celebrar la ascensión al trono de Carlos IV, preparó “tauriludios y fuegos artificiales, óperas y mascaradas bufas” (G. Lohmann, Ob. Cit. pág. 503).

La orquesta, que en la etapa anterior de consolidación de la zarzuela había sido incrementada ya, ahora, sin duda, se beneficiaba más de las conquistas y perfeccionamientos logrados a través del movimiento de la música instrumental que irradiaba desde Italia y Francia. Menudean las referencias a Corelli, Bononcini y otros compositores, algunos de ellos olvidados hoy, pero en plena vigencia entonces.

El aporte criollo y vernacular a la música.

La zarzuela, como género lírico de jerarquía, en el ámbito culto de nuestra vida musical, se mantuvo, no sólo merced a la importación del repertorio español, sino que tuvo cultivadores locales tan importantes como Don Pedro Peralta y Barnuevo, suma y compendio de nuestro culteranismo barroco. Muestra de ello es “Triunfos de Amor y Poder”, de asunto heroico y mitológico, en la línea del gran teatro cortesano. Esta obra fue presentada suntuosamente en Palacio, el año 1711, con gran participación de la música, respecto de la cual el autor afirmó haber intentado “imitar el género operístico con algunas reservas”. Sin embargo, no nos queda el nombre del compositor que colaboró con Peralta, pero podría suponerse que fuera el mismo Roque Ceruti, Director de la Capilla Real y maestro indiscutido del nuevo estilo.

Frente a esta vertiente del arte cortesano en la vida musical del Virreynato, fluye el aporte vernacular. Sabido es que indios, negros, mulatos y criollos, mostraron calidades especialmente deseables para la música y el baile, desde sus primeros contactos con el arte occidental. Esta aptitud se hizo mayormente manifiesta, igual que en el área de las artes plásticas, conforme se fue afirmando una fisonomía propia en nuestra cultura. Son múltiples, en esta época, las referencias a artistas nativos de singulares méritos, así como a piezas, como la Canción Changuitollay y múltiples yaravíes, interpretados por ellos. Como culminación de tal aporte, hemos de citar, ya en lo que a la creación culta atañe, al Licenciado Don José de Orejón y Aparicio, natural de Huacho, sucesor de Ceruti como Maestro de Capilla de la Catedral de Lima y, según algunos, superior a éste. Las obras de Orejón, escribe Samuel Claro, muestran “una calidad extraordinariamente alta y uniforme y su legado musical, particularmente porque se trata de

un compositor nacido y educado en América, enorgullece a nuestro continente y en especial al Perú" ("La Música Virreynal en el Nuevo Mundo"). Basta para comprobar tal aserto, escuchar su Cantata Mariposa, felizmente llegada hasta nosotros, en la que encontramos, por ejemplo, un recitativo y aria, concebidos en el mejor estilo dramático de la época.

El incremento de una producción artística local acusaba, a no dudarlo, un espíritu americano promisor. Las nuevas ideas de los enciclopedistas, que empezaban a infiltrarse en la intelectualidad virreynaticia, dieron aquí, como en España, en la segunda mitad del siglo XVIII, un sesgo nuevo al teatro en general y, por cierto, al teatro lírico. La reacción frente a la aristocracia alentó la zarzuela de costumbres, de espíritu burgués y popular, que fue suplantando, poco a poco, a la zarzuela heroica y mitológica de los tiempos del cortesano Peralta. El poeta Ramón de la Cruz y el compositor Antonio Rodríguez de Hita cultivan en España este nuevo género de zarzuela. Tal nuevo género llegó al Perú entre otras obras, sin duda, con el Ingenioso Licenciado Farfulla, La Retreta y La Clementina, puesta en música esta última por Boccherini, residente, como hemos dicho, en la Metrópoli. Las obras de de la Cruz y Rodríguez de Hita fueron el exponente que en ésta, correspondía a la misma evolución de la ópera, hacia lo sencillo y burgués, en el resto de Europa; pero la invasión del gusto italiano arrojó pronto esta última tentativa de oponerle a Italia un producto propiamente español. Este buen propósito hubo de refugiarse en la expresión popular, satírica y desenfadada, de la "tonadilla escénica", como la ha llamado el investigador musicólogo José Subirá, género menor, especie de ópera bufa en miniatura, precursora de la zarzuela del "género chico" del siglo XIX.

La "tonadilla escénica".

La "tonadilla" había nacido de los primitivos "tonos" o canciones de carácter festivo, con los que concluían los entremeses o sainetes que aliviaban los entre actos del primitivo teatro español, cantadas a la guitarra o el arpa por uno de los comediantes. Poco a poco, y merced al favor público, estas canciones se entonaron a dúo, o por tres, cuatro y hasta seis personajes. Así llegó a constituirse una pequeña pieza que se desprendió del entremés que anteriormente la sustentaba y que aún tomó el nombre de "tonadilla general" cuando intervenía mayor número de actores, incluso coros. De este modo, quedó constituido un nuevo género, siempre breve, que no pierde su primitivo sabor de intermedio festivo, y que, en su primera etapa de vida independiente, era todo cantado, representado por un personaje o varios, desarrollando una acción escénica que siguió llamándose impropriamente "tonadilla".

El compositor Luis Misón fue quien impuso su autonomía y exigió el acompañamiento orquestal en lugar del de la guitarra; utilizando a veces conjuntos tan completos casi como el de una orquesta de cámara. Por este

camino, la nueva vida de la "tonadilla" se consolida a mediados del siglo XVIII coetáneamente con el nuevo tipo de zarzuela de De la Cruz y Rodríguez de Hita, y es sustentada, además de Misón, por músicos de gran éxito como Pablo Esteve y Blas Laserna. Sin embargo, pese a su intrascendencia y a lo efímero aunque profuso de su producción, había de resultar, más perdurablemente que la zarzuela, baluarte del espíritu castizo.

Su mundo fue el de majas y chisperos, abates y demás tipos populares, en un clima de sátira y regocijo "grito de protesta —dice Felipe Pedrell— grito de indigenismo simpático contra el extranjerismo de la ópera". Por desgracia, esta defensa del género popular español hubo de rendirse, después de medio siglo de lucha; y, en torno al año 1810, se pudo presenciar en España la descomposición y, lo más lamentable, hasta la italianización de la "tonadilla", lo que significaba su muerte.

Entre nosotros el reinado de la "tonadilla" ocupa un lapso semejante y constituye un claro exponente del espíritu criollo, en el que se delinearon, sin duda, frente a lo netamente hispánico, perfiles diferenciales, con su agudeza crítica y la festiva rebeldía, que devendría poco más tarde en fervor libertario. No fue raro así que las "tonadillas" dieran ocasión a las más audaces alusiones personales por parte de los cómicos y a las más vocingleras intervenciones del público; que alguna vez, por ejemplo, una artista mimada se permitiera satirizar a un Señor Oidor, presente en uno de los palcos del teatro, a propósito de ciertos reveses de su vida galante, y que el público, entre el que se encontraba más de un desafecto al copetudo magistrado, prorrumpiera en desmedidas manifestaciones de aprobación, señaladamente descorteces para el aludido.

Figura relevante de este arte ligero, que interpretaba tan bien el sentir del público, fue Micaela Villegas —La Perricholi— a quien, aparte de las dotes vocales y de gracia criolla que pudiera ostentar, hicieron célebre los devaneos galantes del Virrey Amat que, escandalizada, presenció y hubo de tolerar la aristocracia limeña. Al lado de ella, actuó Inés de Mayorga —la Inesilla— su rival en el arte y su reemplazante en el temporal exilio de la escena, que le impuso a Perricholi el iracundo Virrey, a raíz de un desplante de la engreida "vedette"; habiéndose comentado en los corrillos de la afición, que Inesilla "la suplió con ventaja en el recitado y, que en lo concerniente al canto no le iba muy a la zaga". Igualmente, figuran en esta época "la tonadillera Fernanda Veramendi que, en 1790, hacía los papeles de dama principal en todas las funciones de teatro y canto" y los galanes Rull y Juan de Silva y muchos más. (G. Lohmann, Ob. Cit.).

Estos comediantes y cancionistas tuvieron a su cargo en Lima la interpretación de las "tonadillas" más celebradas en España, principalmente de Pablo Esteve, pero también la de muchas otras, producidas aquí, por compositores de los que nos quedan apenas los nombres, como el del "maestro de música" del Coliseo de Comedias y por muchos años su Administrador, Don Bartolomé Maza; Don Rafael Soria, el trujillano Don José Onofre de

la Cadena y otros; según referencias de sus contratos glosados en la obra de Lohmann Villena. Este arte ágil y efímero de la tonadilla, tan gustado y celebrado hasta las primeras décadas del siglo XIX, al fin experimentó, como había sucedido en España, aunque con algún retardo en este caso, la misma, diríamos, agresión de la ópera italiana. El éxito de esta fue facilitado por el estilo en boga de la "ópera buffa", la más afín, por su agilidad, a lo criollo, por lo que logró en seguida cautivar a los noveleros limeños, al solo anuncio del arribo a nuestras costas de dos cantantes de ópera con el propósito de dar a conocer las obras de mayor aceptación en Europa en ese momento.

El arribo de la ópera italiana.

Así se inicia el quinto y último tramo que podríamos señalar en la historia del teatro lírico virreinal. Era el año 1814 y eran los días, ya bastante inquietos, del gobierno de Abascal, cuando llegaron el tenor Pedro Angelini y la soprano Carolina Grijoni, portadores del italianismo operático que, como dijimos al principio, marcaría con su signo lo más significativo de nuestra vida musical republicana. Estos cantantes formaron el cuadro lírico indispensable con elementos locales.

El más notable de éstos fue Roldán, galán joven de comedia, que llegó a conquistar gran renombre en su género más tarde y que se improvisó tenor de ópera, para actuar en la Compañía Angelini; en la misma forma en que ofició de "bajo cómico", otro actor de comedias, José María Rodríguez, popularísimo en el público limeño; y de barítono, "el catalán", como se llamaba comúnmente a un colega barcelonés de Rodríguez, cuyo verdadero nombre se ha perdido.

Junto a ellos, y procedente de la misma compañía de comedias, actuaron en la ópera, Rosa Merino, la cantatriz limeña que años más tarde (24 de septiembre de 1821) cantarían por primera vez las estrofas del Himno Nacional, y la Paca Rodríguez, bailarina de gran aceptación, de la que Palma elogió no sólo la gracia, sino la discreción y seriedad, "raras virtudes entre gentes de teatro".

Con estos actores y los cantantes italianos, la Grijoni y Angelini, el maestro Don Andrés Bolognesi, uno de los músicos de más prestigio por entonces y Maestro de Capilla de la Catedral, organizó el conjunto, que estrenó "El Matrimonio Segreto", de Cimarosa, y cantó, además, "La Serva Padrona", de Pergolesi; y el "Barbero de Sevilla", "La Pupila" y "Le Trame per Amore", de Paisiello, y algunas otras.

Hay quienes sostienen, que Bolognesi estaba ausente por aquella época de Lima, residiendo desde 1810 en Arequipa, y que mal pudo ser el concertador y director de ópera. ("El Coronel de Milicias", por José G. Clavero). Palma afirma, por otra parte, en una de sus Tradiciones (Predestinación), que Angelini y la Grijoni eran cantantes de escaso mérito y que la compañía que formaron no fue del agrado del público.

Es de observarse, no obstante, que éste no debió ser tan desafecto a los noveles artistas líricos, que alcanzaron a dar hasta siete u ocho óperas, para las cuales se remozó el teatro en que había actuado, en otro tiempo, La Perricholi; pintándose un nuevo telón de boca y otras decoraciones, a la vez que el alumbrado de candiles fue sustituido por el de velones (Moncloa. Diccionario Teatral del Perú).

Sin duda, que las voces de que disponía el maestro Bolognesi, no debieron ser de las más descollantes, pero el repertorio en boga a la sazón, como es de verse por los nombres antes citados, era el de las óperas bufas, en el que el compromiso de los cantantes puede salvarse más decorosamente que en la ópera seria, mediante la gracia y la vivacidad en la acción, en que debieron abundar nuestros cómicos criollos, un poco audazmente ascendidos a cantantes de ópera.

En diametral discrepancia con Palma, Don José Antonio de Lavalle, en una curiosa tradición ("Caridad y Prudencia en una Pieza") a propósito del por entonces novísimo espectáculo, afirma que el revuelo que produjera en Lima no había tenido semejante en los anales del teatro criollo. No hubo, localidad que no fuera comprometida de antemano por toda la temporada y aquellas de la "cazuela" (hoy galería) o de la "mosqueta" (lugar destinado al pueblo delante de los palcos laterales) que no tenían asiento numerado, eran ocupados por muchos entusiastas, desde las 3 de la tarde de los días de función.

Parece que el Virrey Abascal, que sagazmente buscó asideros a la imaginación pública que la desviasen de los anhelos libertarios tan propagados ya bajo su gobierno, no fue ajeno a las gestiones cumplidas para organizar, con elementos nuestros, una compañía de ópera en torno a los dos cantantes recién arribados. El Virrey había tenido ocasión de gustar este espectáculo, entonces en pleno auge en España, y comprendió que podía ser, para la sociedad limeña, una más saludable novedad que las ideas de emancipación.

Y no fue sólo la novelaría teatral. El maestro Angelini se hizo el profesor de moda para las señoritas de la aristocracia y no hubo sector de la población hasta el que no alcanzase el frenesí operístico en esos días. Por las calles, a la par que en las más adustas casas de abolengo, se cantaban y silbaban los más gustados pasajes de "El Matrimonio Segreto" o "La Serva Padrona".

Ni aún los conventos de monjas se vieron libres del contagio. Según la tradición antes citada, de Lavalle, Sor Teresa de la Transverberación, del Monasterio del Carmen, organista y cantadora de villancicos y cantos sagrados en éste, como lo había sido en el mundo de otros, profanos, que supo acompañar al clavicordio con maestría, cayó en la tentación de escuchar este prodigio, cuyos ecos le llegaron en el comentario beateril, mitad timorato mitad ilusionado, del locutorio.

Lavalle narra sabrosamente la audaz e inocente escapatoria de la monja

disfrazada, por una acequia vacía que pasaba por el patio del convento; las angustias de Sor Teresa al volver del teatro y encontrar corriendo el agua, que le cerraba el paso; la llamada suplicante que se decidió a hacer, a altas horas de la noche, a las puertas del Palacio Arzobispal; y la absolución que, comprensiva y generosamente, impartió el Prelado a la cuitada melómana, a quien condujo personalmente en su calesa hasta el convento.

Poco tiempo después de la temporada de Angelini, los agitados días de la Emancipación debieron hacer impropio el ambiente para otro ensayo operístico en Lima y no hemos de encontrarlo hasta ya entrada la República, por los años de 1832 ó 1834.

Esto es lo que se puede decir de la ópera y la música de teatro en el Virreynato, ensayando una forma de sistematización de sus más significativos momentos, aunque de manera incompleta y aún fragmentaria; en primer término, dado, como dijimos, lo incipiente de la investigación específicamente musical de nuestro pasado, y además por la exigencia de comprimir los datos existentes dentro de límites que impidan la extensión desmedida de la exposición.