

ASPECTOS DEL TEATRO PERUANO

por JOSE ALFREDO HERNANDEZ

Por documento y por elemento, el teatro tiene dentro de la historia del Perú, una trayectoria que a más de definida es tradicional y constante.

Siempre que tratemos del Perú hemos de conducirnos hasta las fuentes originarias de nuestra nacionalidad y nuestra raza, o sea nuestro remoto punto de partida: el incario. En esta civilización escondida en la amplia vastedad de la América han acontecido los hechos que dan contextura a nuestro devenir histórico. Su religión, sus ritos, sus artes y sus ciencias, hinchaban los volúmenes de historiadores y cronistas; sus ceramios y sus orfebrenías; sus telares y sus ornamentarías, dan sorpresas inefables en cuanto atañe al oficio y a la belleza, y dan pábulo e interés a los buscadores de ellos. Todo lo que empieza en la nublada esperanza va poco a poco, y con la ayuda de la calma, convirtiéndose en límpida realidad, en asunto resuelto, en hallazgo concreto.

Por eso, al tratar de ocuparnos de algunos aspectos del teatro en el Perú, hemos vuelto nuestros ojos a las inagotadas fuentes de las crónicas y a los viejos legajos e infolios para indagar en ellos.

No es sólo Garcilaso de la Vega, el mestizo cronista, que nos habla de la existencia de la representación dramática y aun de sus distinciones en cuanto al motivo en la era incaica; son también Polo de Ondegardo, Prescott y el indio Huamán Poma, que lo hacen de manera directa, pues en otros como en Morúa, los Molina, etc., van derramadas por sus páginas las citas sobre las representaciones, diálogos y monólogos de efectivo nervio dramático que se realizaban tanto en los regocijos públicos como en las ceremonias sociales de palacio. Recordaremos aquí cómo

Morúa, al hablar de las suntuosas coyas o reinas, dedica palabras a los *truhanes* o bufos de la corte que monologaban en las tertulias. El mismo Huamán Poma dice que “de los Yungas —tierras de costa— venían los que hacían las farsas”. El ya citado Polo de Ondegardo al hablar de las fiestas, en especial de la magnífica de Inti-Raymi, cuenta que había danza, *representaciones* o cantares.

Garcilaso en su niñez, en el regazo cuzqueño, oyó y comentó con sus familiares las representaciones o farsas y él nos dice así: “Los amautas, que eran los sabios, no carecían de habilidad en la composición de comedias y tragedias, las cuales representaban en los días de fiesta y en las grandes solemnidades ante los reyes y señores.” Los actores de esta representación pertenecían a la nobleza y no usaban disfraces para ella, pues la argumentación y jerarquía del tema, casi siempre heroico y épico, sólo permitía a esta *élite*, mimar las hazañas, las victorias y las glorias de los antepasados. Pero cuando el tono era más llano y menos elevado el motivo, se hacían las comedias con un ambiente eglógico y pastoril y les daban entonces una proyección educacional. Terminada la actuación cada noble actor volvía a su asiento y recibía —si había alcanzado tal merecimiento— premios de alhajas o distinciones lisonjeras.

Esta habilidad y esta experiencia del primitivo peruano, las comenta Prescott de esta manera: “Lejos están de ser estériles pantomimas que divierten sólo a la vista... Las obras peruanas aspiraban a los honores de composiciones dramáticas sostenidas por los caracteres y el diálogo, y fundadas a veces por argumentos de interés dramático...” Igualmente se refiere a la comedia. El, y es natural que así lo juzgue, no encuentra la perfección de los argumentos y de los desempeños, aun los juzga toscos y recargados; pero dada la época y la situación de este imperio, aquéllo es lógicamente natural. Aún no había llegado la idea del cambio escenográfico y los peruanos representaban, en aquel entonces, en la plaza pública cuando las jornadas solemnes, y llamaban *mallqui* a lo que hoy llamamos retablo o escenario; toda la representación verificábase en él.

Anchorena al referirse a estas representaciones habla de *El Huáncay* y de *El Aránhuay* como muestras de tragedia y comedia, respectivamente. “Compuesto —dice— de versos blancos o asonantes de ocho o diez sílabas.” Se encuentran como sobrevivientes de aquel repertorio los dramas *Ollantay*, *Uscapáucar*, *Hijo pródigo*, *La muerte de Atahualpa* y *Titu Cusi Yupanqui*, que

con las alternativas y desmedros del tiempo y los *arreglos*, aún se pueden ver representados en las festividades serranas del país.

De esas piezas dramáticas, la que se alza en erguida plenitud es *Ollantay*; es ella para los historiadores como Tshudi una prueba eficaz e irrefutable de la literatura dramática incaica. Severísimos estudios, hondas indagaciones alrededor de este drama, han preocupado a hombres de ciencias y letras. Sebastián Barranca, Miden-dorff, Llorente, entre otros, han llenado de profundos estudios sus libros con éste que se me ocurre antiguo monolito de la literatura incaica. Pieza esta en que la trama y los amores de Ollantay, Estrella de Alegría, y el General Ojo de Piedra han sido motivo para que el notable escritor argentino don Ricardo Rojas, con la colaboración musical del maestro Gaitto, lo lleve al lírico retablo de la ópera.

Con este transfondo, con este telón milenario y seguro, se prueba la existencia del teatro y de la literatura teatral en la áurea y lejanísima edad de los reyes peruanos. Pero esta pre-existencia, aunque torpe y tosca en las presentaciones, y cuyo rol solamente tenían los nobles, había de servir para que cuando los conquistadores rompieran las puertas del imperio, se aunara y conjugara el acervo indiano con las recientes y nuevas importaciones culturales que indudablemente las huestes hispanas habrían de traer.

Recordando por segunda vez al inca Garcilaso veremos cómo la cooperación de los indios con los misioneros católicos en la teatralización valió muy bien para grabar ocularmente ante los infieles la nueva doctrina religiosa que ellos deseaban imponer a un pueblo que no había adorado sino a los astros del cielo, a las altas montañas, a los lagos y ríos, y a todo lo que fuera sobrenatural y misterioso.

Por eso a la llegada de los españoles podríamos decir que el ambiente era propicio y que existía verdadera atmósfera para el desempeño de la farsa; por eso cuando los *truhanes* que traía el futuro marqués de Atavillos en su cortejo, hacían los diálogos para divertir a los contertulios del conquistador, los indios probablemente no se asombraran del todo y hasta compararían quizás la nueva mímica y palabra castellana con la propia y milenaria escuela que en el incario se había establecido.

España, la metrópoli, era el espejo donde se miraba su colonia y como en ella el arte dramático lleva un ritmo acelerado, bien pronto ese ritmo prosperó en sus neas y recién conquistadas

tierras de América. Siglos aquellos en que ya decaía el romance en su forma primitiva, para insuflar la distinta y nueva simiente del arte dramático, o sea para que el canto y copla que eran en su principio se trocaran en *pasos* de comedia y en raudos momentos escenificados. Era, pues, el ingreso de la vida o el movimiento a la copla y al romance, que debería surgir en los primeros tinglados con personajes de carne y hueso.

No sólo América, novísima y novedosa, servía para recibir la savia nutricia de la Península, sino también las epopeyas de su descubrimiento y conquista habían despertado en los autores metropolitanos intelectuales inquietudes: Lope de Rueda, Tirso de Molina, Calderón, Moreto y otros muchos habían cogido temas del Perú para sus obras y aquí, en la tierra nueva e inmensa, en los vivaques bulliciosos de los conquistadores, se escuchaba durante el descanso una mezcla de romances viejos y secos con otros de nuevo cuño que cantaban las glorias del novísimo mundo; y otros, más locales y concretos aún, que decían las hazañas de Gonzalo Pizarro y lloraban la muerte de Almagro el viejo, o las desventuradas jornadas de mi antepasado Hernández de Girón.

Y, como dijimos, el romance hecho vida fue la comedia. Y ya estamos cerca de la presentación de una de ellas. En 1544, a la llegada de Blasco Núñez de Vela, dice el cronista Gutiérrez de Santa Clara, se le ofreció, entre otros festejos, “una comedia”, que no sería otra cosa que una presentación dialogada, desmañada y sencilla. Las rebeldes y torbellinescas posturas de Gonzalo Pizarro, dieron lugar a programar festejos, torneos y espectáculos que culminaron cuando entró a Lima, en 1546: coplas, música, danzas dialogadas e *invenciones* se sucedieron en tan grande regocijamiento, y Garcilaso cree hallar en ellos al chirimía Antón Alonso, al trompeta Diego García de Villalón, a Hernando de Escobar que tocaba el pífano y al granadino Baltasar de Monzón cuya trompeta, junto con los demás, alegraba las expansiones. Pero tan alegres y alborotados sucesos tuvieron que frenarse en mucho a la llegada del virrey Antonio de Mendoza, quien coincidiendo con el Concilio de 1552 puso coto a tan mundanos desmanes “para cautelar su corrección y moralidad”; desprendiéndose, pues, de todo esto, que la actividad y profusión de las representaciones eran frecuentísimas.

Amainadas las turbulencias rebeldes, decapitados los primeros caudillos altaneros, Lima, la capital, empezó a gozar su vida ancha y colonial. Su población se multiplicaba, su riqueza se iba robus-

teciendo notablemente y entonces las necesidades sociales y cortesanas impulsaron el derroche, el lujo y las diversiones. El donoso caballo y la silla chapiada quedaron arrumados en los zaguanes y pesebres de las casonas señoriales, cambiándose por las calesas y la seda, por los olanes y los encajes. Versailles difundía el afrancesamiento de su corte e Italia dejaba sentir el refinamiento musical y literario en la encofetada ciudad del virreinato; la cual recibía con gustosa disposición esta influencia que la misma madre patria propugnaba y protegía, orgullosa de que su colonia desmontase su caballería y se volviera apacible, ilustrada y culta no solamente por fines racionales sino también por conveniencia propia de sujeción y mantenimiento.

En Lima se erige la primera universidad del nuevo mundo y sus centros culturales se multiplican, floreciendo en ellos, lozanamente, la inteligencia e imaginación, siendo éstas las primeras bases académicas del teatro peruano del futuro; porque, hijo legítimo de la imaginación, el drama sólo se complementa con los grandes refinamientos del espíritu y el desarrollo fecundo de la inteligencia.

Pero, dentro de este ambiente del Virreinato, los que estaban llamados a conducir y a proteger, aunque fuera en forma indirecta el teatro eran los virreyes, y fue en tiempo del conde De Nieva, don Diego López de Zúñiga, cultivado señor frívolo y codicioso al mismo tiempo, iniciador del protocolo y tratamiento de su vastísima corte, y la etiqueta en la sociedad limeña, que aparecieron los primeros datos documentales de las representaciones dramáticas, pues su refinamiento en el gusto y su prosapia intelectual juegan un enorme papel en el desarrollo histriónico del Perú. Junto a él estaba siempre un conjunto orquestal y un astrólogo, símbolos de la alegría y la angustia, polos en que se debatía la vida de este señor De Nieva.

Monumento inicial para el estudio durante la colonia del desarrollo del arte escénico es la danza, que con tanto empeño y boato se practicaba durante la fiesta del Corpus Christi. Luégo ya conjuntamente se habla en las crónicas de las *invenciones*. En los años 1561 y 1562 se premiaban estos concursos entre los aplausos y voces del público; años después, más seriamente, culmina en una verdadera representación con envergadura dramática. Ya el tema, no solamente es de índole hagiográfica sino debe ser neta y evidentemente sacramental, como es el motivo de la fiesta que se celebra; es decir, sólo sería motivo de la inven-

ción o *auto* el tema eucarístico. Para este efecto, se mandaba construir por un mayordomo de la ciudad *el castillo*, que era una plataforma montada en ruedas, mejor dicho, un escenario rodante, una carreta. Nace así el teatro al aire libre con la presentación de una evocación sacramental, acontecimiento que sucedía por primera vez en tierras americanas, porque vale hacer notar que las representaciones teatrales sólo proliferan en los vecinos territorios del virreinato muy tardíamente y nunca con la fluidez, vigor y lozanía que en tierra limeña. Esta primera invención, presentada en *el castillo* o carreta, supondremos que no fue un dechado de corrección y perfección dramáticas, pero sí fue para los ojos fantasiosos del indiano y del mestizo feliz acontecimiento y grata diversión que perduró en el comentario y en las pláticas mucho tiempo, y por eso el acreedor al premio Alonso Hurtado vio representado entre alegrías y aplausos el *Auto de Gula*.

Autor y actor, como se oficiaba en aquel entonces, Alonso Hurtado recitó él mismo su parlamento con el éxito ya señalado, concitando con ello una efervescencia muy limeña y novelera para el espectáculo histriónico. Tan es así, que después son los gremios los que paran varias invenciones y el premio o alhaja, que era el galardón deseado, tuvo que ser repartido entre varios actores, cuyos nombres la historia ha dejado fugar. Otro acontecimiento fue cuando el espadero talaverino Alonso González, se presentó con el *Auto de Abraham*. Más tarde la historia no nos quiere consignar el nombre de otros actores principales y sólo nos deja conocer el de sus músicos acompañantes tales como Juan Rodríguez Calvo, gran tañedor de clavicordio y órgano; Diego Maldonado, gran organista, y el violinista sevillano Alonso Palma, que acompañaban en las funciones. La continuidad de estos espectáculos, el furor y el amor con que ellos eran propiciados, hicieron que los concilios amonestaran a los actores y amortiguaran dichos entusiasmos, no sólo prendidos en el ánimo de los seglares, sino también y profundamente en el de tonsurados sacerdotes, que gustaban como los que más de esta devoción del arte de Talía.

Y ya que de clérigos se trata, bien han de situarse los soldados de Loyola o padres jesuítas, frente al tinglado primitivo de nuestra éra colonial. Llegados a Lima en 1568, quisieron, como en España, fomentar en sus colegios alegorías, representaciones o sencillas tragedias, cuyas originarias fuentes estaban en los Libros Sacros; así aparecían en forma paralela en la Ciudad de

los Reyes, ya sin esperar motivo ni festividad necesaria, las primeras representaciones de teatro escolar que se dieron en el nuevo mundo, por obra y cooperación de la Compañía de Jesús, es decir, el teatro escolar peruano nacía también, *Ad Majorem Dei Gloriam*.

Los argumentos no escaseaban por este tiempo: la vida de los santos, la leyenda de los caballeros cruzados y otros allegados al credo cristiano, eran gordos veneros para los autores. Y aprovechando de ello, y ya también unida y apegada a la aristocracia avicinada en Lima, la Compañía de Jesús quiso salir de la humildad de las primeras fases dando mayor realce y esplendor a las venideras; se distinguió por esta época el reverendo padre Alonso Barsana, que años más tarde fuera el primer autor que escribió una obra dramática en Argentina (Charcas). En este plan no sólo formaban los elencos jesuíticos, los empingorotados alumnos de sus aristocráticos colegios, sino también los mestizos que aportaban su gracia y lisura tan peruleras, al parlamento sencillo y breve que se les adjudicaba, llegándose en determinada ocasión a escenificar un coloquio en doble lengua (hispana e india), gustando muy de veras y siendo muy aplaudidos directores y actores.

Una nueva etapa toma el robustecido arte que nos ocupa, cuando el Cabildo acoge la organización de los espectáculos efeméricos. Y es entonces cuando surge, por primera vez también, la forma legal apropiada para la contratación de comediantes; inaugurándose ya en tan remotos tiempos el primer pacto sobre asuntos intelectuales o quizá el esquite para lo que el Código Civil llama en nuestros días, y armonizándose con la época, contrato de representación teatral. También se preceptuaba sobre el alistamiento de las tramoyas, el testamento de los discursos inconvenientes o impropios (comienzo de la censura), etc. Así, creo yo, aparecen por primera vez frente al público el primer actor, el primer autor y el primer gestor teatral. Y fue don Joan de Morales, al mismo tiempo escribano de la ciudad, quien suscribió como gestor la primera escritura pública de esta índole, en la que se comprometía a representar en la festividad del Corpus una obra intitulada *Audiencia del alma* (no se conoce el autor), ajustando en ella también, las estipulaciones literarias y financieras de la obra. El que el Cabildo tomara la dirección de los divertimientos, no fue solamente por "que el pueblo reciba algún contento", sino porque también los gastos y emolumentos habían marcado alzas

notables para la época y el presupuesto se había inflado. Como la obra *Audiencia del alma*, no se llegó a dar por motivos desconocidos, el alcalde, don Francisco de Ampuero, pactó con don Sebastián de Arcos la representación de una obra “con ocho figuras y en ella ha de entrar —decía el contrato— Joan Baptista Calafate, representando de bobo”, y además estipulaba que el alcalde debería dar un carro aderezado, corriente y moliente, y la suma de “doscientos pesos de plata por poner y gastos de vestidos para los representantes”.

La ejecución en escena elegante, el éxito de Calafate Joan Baptista Durán que llegó a ser el mejor cómico de su época y la presencial inusual de ocho actores, acaudaló más aún el entusiasmo limeño por las representaciones, y año tras año la celebración del Corpus originó mayores y mejores funciones, como las del renombrado Pedro Enríquez y el propio Joan Baptista Durán, quien llevó su férvido entusiasmo a evoluciones y transfiguraciones que dieron al espectáculo farandulesco nuevo camino e inédito sendero, tanto por el fondo literario religioso cuanto por el encuadre de aparato y lujo como de vestuario, que llevaba a increíbles cifras los presupuestos.

Con todas estas modificaciones el escritor dramático aparece más fervoroso y continuo. El clérigo Alonso de Aguila, continuando la tradición española teatral que tanto ha debido a plumas religiosas, escribió piezas de esclarecido estilo para la farsa peruana, y empieza con él una lista que sería larga de enumerar, en la que se encuentran el padre Miguel de Acosta, que escribió la *Comedia del Cuzco* y *Vasquirán*, y el padre Cabello de Balboa, que también llevó obras al escenario. Otro peninsular, pero esta vez profano, Marcos de Ontañón y Alvarado, da a las tablas peruanas nuevas modificaciones, tanto en el estilo del vestuario y suntuosismo, pues introdujo en las galas de los cómicos “sedas y terciopelos damascosos”, como en la música de acompañamiento y la inclusión de entremeses. En estos últimos tuvo gran suceso el cuzqueño Juan Pérez, pues sus humoradas y malabares, llegaron a arrebatarse al auditorio.

Pero si los frailes, como hemos visto, reanimaron la escena colonial, como en el especial caso de los padres jesuitas, fue también un eclesiástico, y esta vez de báculo y mitra, Toribio de Mogrovejo, quien se opusiera a dicho espectáculo conmemorativo de la fiesta eucarística, combatiéndolo dura y soterradamente; llegando a ordenar en cierta ocasión que una misa pontifical y

jubileo fuesen oficiados en el día del Corpus a la misma hora que la representación; impidiendo la realización de ésta y teniendo que salir Ontañón, sus cómicos y sus castillos, a buscar apostadero frente a la Casa Consistorial, donde hubo de hacerse la comedia que los amostazados cabildantes y sus séquitos se vieron obligados a presenciar desde los balcones de la antigua casa.

Sin embargo, estas y otras numerosas trabas no pudieron derrotar el apasionado fervor farandulesco, y ya cuando llegaba el Virrey o cuando nacía un príncipe o se conmemoraba una fecha, la comedia era el número imprescindible del programa, y ya fuera la Universidad o el patio de los jesuítas, abrían sus puertas para cobijar a la gente que ávidamente acudía a ella.

Pero fue el cómico Francisco de Morales, gran actor y representante de artistas, el que debería construir la primera casa para el teatro, es decir, lo que en la historia se conoce con el nombre de *Primer Corral de la Comedia*. Y serían Morales y Ontañón quienes establecieran la primera firma comercial y artística para el mantenimiento y desarrollo del negocio teatral.

Las primeras compañías en América, como sucede en toda la historia universal del teatro, fueron ambulantes y recorrían desde Quito hasta Charcas o sea el territorio entero. El pueblo debería procurar la vida de su espectáculo favorito y no sólo era menester que lo hiciera aplaudiéndolo sino ayudándolo económicamente. Para ello se dio una ordenanza especial y al efecto fueron los gremios, en muchas ocasiones, los que sufragaron los gastos, y muchas veces también la competencia y contrapunto entre ellos dio lugar a magnificar y abrillantar más el espectáculo. Pertenecen a esta fecha los actores Cosme Damián de Tebar, Juan y Jerónimo de Montesinos, limeño este último, que bien pronto se despojó de la púrpura farandulesca por el humilde hábito de la Compañía de Jesús.

Hasta ahora hemos visto que el espectáculo había nacido y se había criado en la calle, es decir, funcionaba al aire libre. Ya, dados su edad y su ambiente, necesitaba una casa donde desarrollarse y vivir al unísono más cercano de cómicos y espectadores. Ya era tiempo de dejar la plaza principal, el atrio catedralicio, los estrechos jardines o cortijos particulares; ya existía también en Lima un amante señor del teatro llamado don Nicolás Mendoza y Vargas de Carbajal a quien le motejaron *El corregidor de las comedias*, que estaba dispuesto a darle y a patrocinarle me-

jores días a la escena peruana. Y con él y con don Francisco de Morales, como ya lo señaláramos, se inició la construcción del *Primer Corral* o sea el *Patio de la Comedia*, sito en el solar de los padres dominicos, conocido con los nombres de *Casa Honda* o *Casa de los Duendes*, y a fines de 1594 (este solar estaba situado entre las hoy calles de Polvos Azules y Pescoante). El local que así se construía tenía una capacidad de 250 personas en los altos y un mayor número de lunetas en los bajos, se cobraba cuatro patacones en feriados y dos y tres en días ordinarios; cuando “concurría muchísima gente así como de mulatas, como negras e indias, mestizas, zambaisas, muchachos y españoles, que por no poderse sentar a baxo se van a los altos”, se funda la cazuela; costando un real para hombres, dos para mujeres; negros y mulatos un real y gratis los menores.

Sólo en 1596 se habla de hacer comedia “en un tablado con adorno de lienzo pintado” y “apariencia de mar” y hacer “las nubes”, y sólo en tiempo del Conde de Superundas, don Luis de Velasco, se habla de construir tabladros para el Virrey, para la audiencia y los tribunales, diseñándose así, aunque toscamente, los primeros esbozos de escenografía y los primeros palcos oficiales. Igualmente por este mismo tiempo, aparece otra manifestación artística que había de gustar tanto en Lima y que debería dejar tan buena herencia entre nosotros: es la presentación de títeres a la manera española, y fueron los hermanos Julio y Jusepe Hernández los iniciadores, quienes la llamaron *El Castillo de Maravillas*, entre las que se encontraba una muy nueva o sea la de pagar por ver muñecos.

El espectáculo dramático se enraizaba más y más en el pueblo, el mismo Cabildo, con venia del visorrey, había aumentado el presupuesto a ochocientos pesos ensayados de plata para la celebración del Corpus y una nueva compañía permanente se encargaba de las funciones formales. Juan Meléndez, Leandro del Prado, Juan Aguado, Luis de Natera y su esposa, formaron el primer elenco permanente del Perú.

Ya el público ansioso quería cambiar, ver nuevas compañías y repertorios, por eso la llegada de los primeros conjuntos de España fue acogida con inusitado júbilo, pues traían frescas obras, nuevo estilo y personal. Los actores españoles Gabriel del Río, Baltasar Vélez, Jerónimo de Pineda; las dos Anas: Ana Morillo y Ana Oviedo, Diego de Castro y Micaela de Luján, presentándose para este ávido auditorio, por primera vez, Micaela

de Luján, la amada de Lope de Vega, con el pseudónimo de *Camila Lucinda*. El teatro era el acontecimiento permanente del año; cuando una compañía salía en jira, no faltaba otra que la sustituyera en la coronada Villa, y es curioso resaltar una modalidad muy especial en ellas, y es que a pesar de tener siempre una dama joven, existía en el conjunto un mancebo que hacía el papel de segunda dama como en el caso de Cosme Damián de Télar, que hizo alguna vez de María Estuardo con “rostro angelical, suavidad y dulzura en la voz, sentimiento y ternura de afectos”, como lo dice un comentarista. Entre el repertorio las piezas más representadas fueron: *La desdicha de la voz*, *El encanto sin encanto*, *Mañana será otro día*, *La dama duende*, de Calderón de la Barca. De Lope de Vega: *El amor enamorado*, *Del mal lo menos*, *El desprecio agradecido*, *Los locos por el cielo*. De Moreto: *El no puede ser*, *De fuera vendrá*, *El defensor de su agravio*, y de Tirso de Molina: *Palabras y plumas* y *El convidado de piedra*.

El teatro peruano nacido en el atrio de las iglesias, en firme alianza con el clero y los fines religiosos y que nutría la fe de sus feligreses, creyó encontrar, en la cofradía del Real Hospital de San Andrés, otro aliado más para su difusión. Esta real sociedad obtendría del Virrey Luis de Velasco, una disposición por la cual percibiría el impuesto de todos los espectáculos dramáticos que se dieran en Lima y ordenaba también que se mandara construir en la huerta o solar de dicho hospital, un corral que fuese el único que pudiera dar comedia dentro de la ciudad y sus alrededores. Se construiría, decía la ordenanza, “con sus aposentos e corredores e demás cosas a él necesarias hasta quedar completamente fecho”; y meses más tarde, con cierto liberalismo, se resolvió que toda representación que no se diera en él, debería pagar un derecho al referido Hospital de San Andrés.

El teatro es uno de los negocios más caprichosos del mundo; por eso todos estos privilegios chocaron contra la fría acogida que le dio el público a este local nuevo y mejor, favoreciendo por el contrario, al pequeño y primo de Santo Domingo, pues el local de San Andrés, quedaba mal situado, cerca de muladares y calles inhabitables, conociéndose la que estaba frente a su fachada con el nombre de Calle Sucia (hoy San Bartolomé). Así, pues, desfavorecido, cayó en el descuido y en el deterioro; fue necesario que el gran alarife Francisco Becerra, quizás el mejor que haya venido al Nuevo Mundo, lo reconstruyera con sus asientos

bipersonales, lo decorara el mulato Rodríguez Verdugo y se practicasen otras reformas para poderse reinaugurar en 1605.

El ambiente limense iba informándose de cierto sospechoso aspecto; las prerrogativas que los virreyes ofrecían a las bambalinas, los nuevos estilos y reformas teatrales que se cruzaban los océanos para llegar a estas riberas, las apasionadas apreciaciones del público, etc., iban transformando los tranquilos y ordenados recintos de los corrales en poco santos y pendencieros; pues se daban casos de recias luchas y riñas entre los mismos comediantes: la compañía de Los Granadinos y la de Burgos hacían sus temporadas, pero también armaban trifulca y pendencia por cualquier cosa. Ya Francisco Solano paseaba las calles de la ciudad reprochando las lascivas como descompuestas escenas, y los padres Diego de Córdova y Alonso de Mendieta aseguraban “que salía a las tablas la diosa Venus completamente desnuda”. Ya estaba, pues, planteada la escisión de la comedia hecha “a lo divino” y “a lo humano”, que culminaría con las campañas contra esta última. Ya se hablaba del arte profano y el arte sagrado, ya el Arzobispo se había erigido en el persecutor implacable que velaba por la pureza de su grey, y ya las defensas y los ataques encendían atmósferas difíciles; pero a pesar de ello el teatro resiste, y logra, bajo los mandatos de sus patrocinadores, abrir un sólido, amplio y apropiado local que se denominará *El Coliseo*, y que inaugurará el Virrey Conde de Alva, quedando situado en la calle de *La vieja comedia*, frente a la puerta falsa del convento de San Agustín.

Del palacio habían salido no sólo muchas ordenanzas protectoras, sino en palacio se había gustado de hacer teatro; la memoria del Virrey siempre dejaba constancia de especiales atenciones a este ramo. Entre los autores oficiales podemos recordar a Sáenz Cascante, el Conde de la Granja, Bermúdez de la Torre, Peralta Olavide y muchos más. El mismo don Manuel de Oms y Santa Paus, Marqués de Castell Du Rius, había tomado la péñola para escribir “una comedia harmónica” titulada *El mejor escudo de Perseo*, que se representó en los jardines de palacio, y cuya exhibición por elegancia, lujo, música y escenografía, costó algo más de treinta mil pesos. Agreguemos, además, entre los comediógrafos, a los catorce poetas del *Discurso en loor de la poesía*.

Detallar más sobre esto sería grata misión pero un tanto larga; por eso acordémonos de los nombres de Lope de Vega, Calderón, Tirso y otros autores españoles; eran aplaudidos y

tomados en todo su valor por la afición peruana. Recordemos también que dentro de esta atmósfera del tinglado colonial aparecen dos figuras curiosas en su panorama: Manuel de Amat y Micaela Villegas, *La Perricholi*, pareja, tema y esplendor que dan características saltantes al teatro de este tiempo. El, patrocinador inigualado de la farándula; representante a más de su rey de la galantería mundana y versallesca de su corte. Ella, muestra feliz de encanto y gracia criollas; de matices fascinantes y caprichosos de princesa, pasa por la historia y por la leyenda con un conjunto de coquetería y perspicacia inigualadas. Por todo eso y por sus verdaderas cualidades de artista, su figura se proyecta por el mundo entero, dejando estela de una gracia limeña casquivana y de acentos dorados del Perú.

Pese a la frivolidad que se atribuye al viejo Virrey Amat, éste dejó la más completa ordenanza sobre el teatro; por ella habrían de guiarse los contratos y la conducta de los cómicos y sus empresarios, se daban normas para la administración de los locales y hasta se creaba un fuero privativo para los actores y gente de tablas, tanto en lo civil como en lo criminal, es decir, el señor don Manuel Amat dejaba el verdadero estatuto del teatro limeño.

Como se ve, pues, el teatro durante la colonia es un intenso espectáculo, un dominante espectáculo. A viajeros, cronistas y comerciantes, que visitaban a Lima, les llamaba la atención su adelanto, y llegaban a comparar su movimiento con el de Madrid, y cuando los últimos años del siglo XVIII se desgranaban en el inexorable devenir del tiempo, uno de ellos dejó estampadas estas líneas: "Hay un teatro bastante capaz, mantiénese en buen orden y aseo, a pesar de que no dejan de fumar los espectadores durante la función; las decoraciones son medianas y los actores bastante regulares." Fray Gaspar de Villarroel dice también al respecto: "Se procura que las comedias sean religiosas; como la fábula es el alma de la comedia ninguna es tan casta que no mezclen algunos amores, pero no se representan tan torpemente; pueden sufrirse."

El teatro republicano rompe sus orígenes en la mezcla de lo que viene de la colonia y de lo que alborea en la revolución. Síntesis como había de ser todo lo que floreciera más tarde por gesto y postura. Sobre dos macizas y robustas riberas marchará la literatura teatral peruana en los primeros años republicanos; dos riberas paralelas que formarán las hispidas y agudas plumas de Pardo y Aliaga y Manuel Ascencio Segura. Ellos contempla-

rán con pupila diferente y con apreciación diversa casi los mismos hechos y las mismas experiencias y los arreboles de la primera democracia. De su captación, de su asimilación, dependerá el enfoque de proyecciones de las costumbres y maneras hacia la escena de la época.

Antagónicos por posición y cuna es feliz la discrepancia y muy halagadora la diferencia que muestran ambos en sus singulares captaciones, pero sin embargo dan al asunto peruano escenificado un concepto cabal de la realidad.

Noble como un castellano, ingenioso como un andaluz, ha dicho Raúl Porras, fue Pardo y Aliaga. Su voz fue el martillo de reproche de lo que al pasado se le había cercenado y de lo inusitado y débil que jalonaba la nueva etapa de la patria. Aristócrata de sangre y espíritu, que es lo principal, supo sostener, porque así lo sentía en lo hondo, su rechazo por las igualdades bastardas que pretendían unir forzada y forzosamente las discrepancias espirituales. Y porque cuando los medios directos no pueden ejercerse es que se encastilla en la sonrisa burlona y con el dardo de su palabra aguda, ática y castiza zamarrea, unas veces fino, otras enfadado, a todo lo que se antepone a sus ideales, ya fueran improvisados estadistas, necios escritores o traficantes del decir. Eso hizo para atacar. Para censurar costumbres, levantó su castillo teatral y en él zarandéó con su acrimógena pluma, todo lo que no se allegaba a su espíritu. Era él quien gritaba y aseguraba con bastante razón que al Perú había que darle "cultura y bienestar a palos".

Pardo y Aliaga ostenta la entereza íntima a la par de la pícaro y gracil soltura de la palabra; parecía que no amaba al Perú, pero él, hombre de estirpe y de hondura, sabía que a veces es necesario hacer sufrir para hacer amar. Y su teatro fue eso, reflejo del ambiente, zurra y polémica, descontento interno, que parecía amargo rescoldo. Sus piezas *Don Leocadio*, *Aniversario de Ayacucho* y *Una huérfana de Chorrillos*, son santo y seña de su producción teatral.

El tinglado que había escuchado las acrimonias de Pardo y Aliaga, que había golpeado contra todo lo que no sonaba a clásico y conservador, se alegra y se erige con la llegada del burlesco regocijo y gracia criolla de Manuel Ascencio Segura. El llega al teatro sin titubeos ni preparativos (es la vida misma que va a las tablas) y que por eso traía su lenguaje propio y dicharachero de limeño. Los diálogos y los parlamentos de la obra de Segura

son traslados íntegros y veraces de lo que sucedía en Acho, en Amancaes y en corrillos de beatas y mentecatas. Antagónico a Pardo, por raza y posición, tuvo su arsenal y moldes en los vocablos de sus gentes y en los eventos de su ciudad: beatas, mozas, zambitas, celestinas, viejas zalameras, donjuanes, militares retirados y jaranistas de rompe y rasga subían al retablo tal como ambulaban por la ciudad. Subían fácilmente y se colocaban como retrato o como postal parlante entusiasmando al público que, por la autenticidad de los tipos, olvidaba si era mala o buena la trama, si salía bien o no el diálogo y era más intenso y bullicioso el regocijo, cuando la escena se llenaba de guitarras, cajones y quitasueños y se emprendía el canto y el baile como en la misma pampa de Amancaes o en cualquier huerta fraganciosa de jazmines en los barrios altos...

Espejo de su tiempo fue su teatro, alegría de su pueblo y de sus costumbres. Por eso *El sargento Canuto*, *Ña Catita*, *Las tres viudas* o *El lance de Amancaes*, quedan como imborrables muestras, como clisés de su espíritu travieso, de su jocundidad innegable y de su puro y auténtico limeñismo.

Sobre estos dos riberas —casi diríamos derecha e izquierda— y el amor de su caudal, pasaron los años iniciales del teatro ya más peruano y nacional.