

Música Teatral en América

Por Samuel Claro-Valdés *

Durante los siglos XVII y XVIII encontramos en Hispanoamérica una notable unidad en los diversos aspectos de la vida civil, religiosa, política y cultural. Desde comienzos del siglo XIX hasta el presente, en cambio, esta unidad se transforma en una creciente diversidad. Esta unidad provenía de la sólida estructura imperial de España, que estableció, en el siglo XVI, las bases de una Edad de Oro intelectual y artística que perduró en su magnificencia más allá de la hegemonía política, cuando España llegó a ser una potencia en declinación. La irrupción de nuevas potencias políticas en la escena europea tuvo fuerte influencia en el panorama artístico y cultural de España. El barroco español perdió muchas de sus características individuales y, como en el caso de la música, llegó a ser más y más italiano. En las colonias españolas sucedió algo similar, si bien en Hispanoamérica el período barroco se mantuvo hasta entrado el siglo XIX, al menos en algunos de sus rasgos, tales como el bajo cifrado y el uso del continuo. Hacia la época de la muerte de Juan Sebastián Bach, en 1750, en pleno período del preclasicismo europeo, el Nuevo Mundo todavía cultivaba el estilo napolitano de ópera y cantata. Hacia 1800, en lugar de un clasicismo maduro, nos encontrábamos en la esfera de influencia de un preclasicismo sanmartiniano.

Es importante tener en consideración las diferencias existentes entre el barroco europeo y el barroco americano. Ambos no se pueden medir con la misma regla ni son totalmente comparables: son simplemente diferentes. Hay algunas peculiaridades que otorgan al barroco del Nuevo Mundo una encantadora individualidad. Permítasenos mencionar, entre algunos de sus rasgos musicales, la notable contribución de indígenas como cantantes, instrumentistas, luthiers y compositores; la influencia lingüística de los esclavos negros; el papel de la música en una sociedad regida por un poder central, donde podemos distinguir música litúrgica, música de entretenimiento en la iglesia, la corte y el teatro, y música militar; la escasez de medios, que permite principalmente el cultivo de la música de cámara, con la sola excepción de las capitales virreinales o de pueblos muy ricos, tales como La Plata (Sucre) o Potosí.

Los problemas también son diferentes. Un siglo después de la Camerata Florentina todavía no existían teatros de ópera en el Nuevo Mundo. En su lugar, los palacios virreinales hacían las veces de nuevas cámaras de un

* Trabajo leído en el Festival Calderón, "Vida Musical en el Barroco de España e Hispanoamérica", Universidad de Texas en San Antonio, febrero de 1981. Su autor es actualmente profesor de la Universidad Católica de Chile.

Conde de Bardi, en las cuales se presentaron las dos primeras óperas americanas. En 1701, en Lima, Tomás de Torrejón y Velasco puso en música *La púrpura de la rosa*, con texto de Pedro Calderón de la Barca, en la que siguió de cerca el modelo establecido por su maestro de Madrid, Juan Hidalgo. Esta obra pasó a ser el primer y último ejemplo de ópera barroca española en América. Diez años después, un libreto de Stampiglia, en italiano, fue puesto en música por el mulato mexicano Manuel de Zumaya. Este fue *Partenope*, el mismo texto utilizado por Georg Friedrich Händel en la culminación de su período de compositor de ópera italiana. En 1749 el fraile agustino Esteban Ponce de León presentó en el Cuzco una ópera-serenata, *Venid, venid deidades*, como una ofrenda al nuevo obispo de esa ciudad. El texto pertenecía, esta vez, a un poeta local, pero el estilo musical era el de una cantata napolitana en la más pura tradición de un Alessandro Scarlatti. Durante este período es posible, todavía, encontrar muchos otros ejemplos de música de escena, si bien la maquinaria escénica aparece sólo excepcionalmente, los ataques a divas al estilo de Benedetto Marcello eran inconcebibles, y los auditorios coloniales apenas lograron ser conmovidos por un puñado de castrati de segundo orden.

Con la excepción de las tres óperas mencionadas, el concepto de música teatral durante el barroco musical de Hispanoamérica debe aplicarse, más bien, a la música incidental para dramas moralizantes, comedias, sainetes y piezas de entretenimiento, así como a la música interpretada durante festejos oficiales, ceremonias cortesanas y juramentos o lutos reales.

Durante los últimos años ha habido bastante información pública alrededor de las figuras de Torrejón, Zumaya y Ponce de León¹. Por lo tanto, ofreceré aquí nuevos datos sobre música incidental durante festividades reales y otras ocasiones, especialmente en lugares que no son capitales ni ciudades importantes durante este período.

Antes de entrar en detalles me permito agregar algunas informaciones complementarias. Gracias a una circunstancia negativa, podemos decir que comedias y dramas con música incidental eran medios de entretenimiento, recreación e instrucción político-religiosa, por un lado, y gérmenes embrionarios de intranquilidad, crítica social e, incluso, sentimientos de independencia, por el otro. Esta circunstancia está representada por los continuos decretos de prohibición, tanto eclesiástica como civil, en contra de ciertos tipos de comedias y piezas, desde comienzos del siglo XVI hasta el fin mismo de los tiempos coloniales. En algunas ocasiones las comedias eran toleradas más bien que

¹ Además de las entradas correspondientes en *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* y en *New Grove's Dictionary*, sexta edición, ver: Stevenson 1973 y 1976, y Claro 1969A, 1972 y 1974.

permitidas, y muchas temporadas exitosas terminaron abruptamente bajo estricta censura. Sin embargo,

pronto se arrepentían las ciudades de no tener la diversión de las comedias, casi único espectáculo de que gozaban, y pedían licencias para tenerlas. Se concedía esta licencia, según los casos, para evitar otros males mayores, como los juegos de azar, o por favorecer a los hospitales, que en muchos sitios fueron en un principio dueños de los teatros, y más tarde tenían parte en su producto, hasta mediados del siglo XIX².

Todavía en 1816, durante el período de la Reconquista española en Chile, se requería con urgencia permiso para las entretenciones públicas, puesto que

sabe Usía que en esta ciudad no hay diversión ni entretenimiento público. . . para distraer su imaginación de lo doméstico y salir de aquella constante igualdad, en que las ideas de un día están retratadas para el siguiente³.

Los lugares apropiados para presentar comedias con música incidental no se establecieron sino que hasta fines del siglo XVIII. Si se ofrecía una comedia, ella formaba parte de una festividad organizada oficialmente, la cual podía ser pública o cortesana, y en este último caso resultaba inaccesible a la gran masa ciudadana. En el primer caso, en cambio, las presentaciones se hacían al aire libre en el Plaza Mayor, donde todo el mundo podía asistir, siempre y cuando el tiempo lo permitiera. Con todo, en diferentes pueblos del continente se construyeron algunos *coliseos* y *corrales*, como en Potosí (1616), Cuzco (1622), La Plata (1639), Ciudad de México (1670), Bahía (1729), Buenos Aires (1783) o Santiago de Chile (1815), entre otros⁴.

Una consideración final podemos ofrecer, dentro de los apretados límites de este trabajo. Ella se refiere al costo de las presentaciones y festividades donde se escuchaba música incidental, el que se puede dividir en costos de entretención y en los que quisiera denominar como costos de *lealtad*. Estos se derivan de cédulas reales que ordenaban, hasta al más alejado villorrio colonial, rendir público tributo de pesar por un monarca recientemente fallecido, o de alegría por el nuevo rey coronado. Por cierto que cada pueblo tenía que pagar de sus propias arcas los tabladros, vestuarios y banquetes y, en algunos casos, lujosas *Relaciones* impresas para informar al soberano cuán

² Moreno, 1957, p. 5.

³ Archivo O'Higgins, 1959, p. 378.

⁴ Ver: Lange, 1946, p. 414. Además, Béhague 1979, pp. 60, 66, 74; Furlong, 1969, II, pp. 153-154; Vicuña Mackenna, 1869, II, p. 510.

profundamente había sido honrado y amado por sus remotos y obedientes súbditos.

En 1556 la Villa Imperial de Potosí celebró la coronación de Felipe II con 24 días de fiestas, que costaron casi tres veces más que las gigantescas obras hidráulicas que se construyeron, veinte años más tarde, para el proceso de extracción de la plata ⁵. En Guatemala no encontramos, entre los gastos destinados a festividades reales durante los siglos XVII y XVIII, sumas sustanciales para el pago de músicos, lo que constituye un índice que apunta al bajo grado de importancia social del músico en aquella época ⁶. En 1663 el Cabildo de Santiago de Chile acordó la suma de ochenta pesos

para el tablado de las comedias y garrochas ⁷.

Cuando Luis I, el infortunado hijo de Felipe V, falleció en 1724, luego de reinar sólo siete meses, la Catedral de Bogotá erigió un monumento mortuario, o túmulo, absolutamente desproporcionado a sus méritos reales y personales ⁸.

Nuestra última observación se refiere a la estrecha relación existente entre vanidad, poder, costo y fidelidad. Pero también debemos admitir que este heterogéneo crisol ha producido para nosotros una interesante e inestimable herencia cultural de música, drama, poesía e historia, que es parte de nuestra carne y de nuestra individualidad americana.



⁵ Hanke, 1954, p. 15.

⁶ Sáenz, en 1878, p. 19, observa que "no se hallan una vez señalados ciento [pesos] para música: muestra de que su gasto era tan tenue, que no hacía bulto, y de que agregado a los otros, no era bien remunerado su desempeño, ni estimado el ejercicio de la profesión".

⁷ Actas del Cabildo de Santiago 1908, p. 167. Sesión de Cabildo del 13 de septiembre de 1663.

⁸ El manuscrito 2943 de la Biblioteca Nacional de Madrid consiste en un volumen de 133 folios, empastado en terciopelo rojo, con una lámina en colores que representa el majestuoso túmulo erigido en honor del monarca. En la dedicatoria del volumen a Felipe V, firmado por A. Manso el 12 de junio de 1726, éste se duele que mientras Europa lloraba la muerte de Luis I, ellos, en Bogotá, lo celebraban y proclamaban al trono en agosto de 1724, "Con la mayor pompa y solemnidad... en lo vistoso de las luminarias, en lo artificioso de los fuegos, en el adorno de las calles, en lo ostentoso del paseo, en lo lucido de las Marchas, en las fiestas de la Iglesia, y las de Plaza; en los Toros, representaciones, Música, y otras invenciones con que los gremios divertieron alegremente las noches a competencia de los días" (fol. 1v). El decreto de Felipe V que participaba a Nueva Granada la muerte de Luis I había sido expedido el 8 de septiembre de 1724 y se conserva en el Archivo General de Indias, Indiferente General 1608.

La dominación árabe en España dejó raíces culturales muy profundas que aún se manifiestan, tanto en la Península como en nuestro continente. Ellas mezclaron ideas, poesía, danzas y música en las venas del pueblo arábigo-andaluz. Considero de la mayor importancia el estudio profundo de esta herencia que todavía pervive en el corazón de nuestros pueblos, puesto que ella puede revelarnos muchos aspectos señalados de nuestra propia idiosincrasia. En el caso de la música de teatro, por ejemplo, todavía podemos encontrar vestigios de temas alegóricos, donde batallas simbólicas entre moros y cristianos son comunes en fiestas religiosas en México, Guatemala, Venezuela, Colombia, Ecuador, Perú, Bolivia y Chile ⁹.

Además de la herencia árabe, debemos mencionar el papel que desempeñaron los misioneros católicos, cuya misión era la de expandir la fe cristiana por todos los dominios españoles, a la vez que asegurar la presencia espiritual y política de la corona de España hasta los más distantes rincones de este inmenso territorio. La música fue considerada por los jesuitas como una gloria del arte y como un medio sublime de instrucción religiosa ¹⁰. Luego de unas pocas semanas de entrenamiento, el nuevo converso —quien previamente sólo había tenido experiencia de la vida tribal— podía cantar en latín o italiano, tocar instrumentos, construirlos e, incluso, aunque excepcionalmente, componer en el más genuino estilo napolitano. Entre guaraníes, al igual que entre tribus de moxos y chiquitos, cada pueblo tenía una capilla de música de treinta a cincuenta músicos, donde era posible escuchar corrientemente violines, órganos, cornos, laúdes, arpas y fagotes, entre otros ¹¹. Cuando los jesuitas fueron expulsados desde los ríos Paraguay y Uruguay, había sesenta y ocho misioneros, cuya grey espiritual estaba compuesta por más de noventa y un mil indios, esparcidos en cerca de treinta y una reducciones ¹². En el Virreinato del Río de La Plata se cultivó el drama en forma continuada, durante los siglos XVI y XVII, sólo en las reducciones jesuíticas y en los colegios de las grandes ciudades ¹³, puesto que los jesuitas consideraban las representaciones escénicas como elementos educacionales de primera clase. Por cierto que música y danza eran parte integrante de ellas. Conocemos el texto de un *Drama de Adán*, escrito en guaraní y castellano, donde se señalan numerosas participaciones musicales de coro, canto y música instrumental ¹⁴. Entre los indios moxos, ribereños al Mamoré —donde vivían más de treinta y cinco mil hacia 1732, de los que sólo se conservaban unos veinte

⁹ Ver Uribe, 1973, pp. 33-43.

¹⁰ Ver Claro, 1969; Sepp, 1971.

¹¹ Ver Hernández, 1913, p. 302.

¹² Ver detalle en: Santos, 1976, pp. 159-160.

¹³ Trenti, 1947, p. 18.

¹⁴ Dreidemie, en 1937, pp. 70-73, transcribe el texto.

mil pocos años después de la expulsión de los jesuitas¹⁵—, se escuchó una cantata en estilo italiano, en 1790, con texto en dialecto moxo escrito en honor de la reina María Luisa de Borbón, esposa de Carlos IV. La música y el texto fueron escritos por tres indios moxos y todavía se preservan en el Archivo de Indias en Sevilla¹⁶.

No sólo los festejos reales podían incluir comedias y música incidental. Cuando se inauguró la Catedral de Guatemala, en 1680, hubo ocho tardes de saraos donde danzaron cuadrillas de niños y niñas, alternándose cada día, con gran riqueza de vestuarios. Los niños danzaron el *tocotín*, *chichimequillo* y *talame* “al uso de los caciques de México” y las niñas representaron a las sibilas¹⁷. El último día se representó la comedia *La Matriz Coronada*, en la que seis niños danzaron entre cada acto o jornada de la obra, la cual tuvo tanto éxito que debió agregarse una semana más de comedias al repertorio oficial¹⁸.

La alegría concitada por la coronación de Fernando VI, en 1747, ha sido magistralmente representada por el pincel de Domingo Martínez, en ocho enormes cuadros que se encuentran en el Museo de Bellas Artes de Sevilla. Cada uno de ellos representa un carro triunfal alegórico desfilando por las calles de Sevilla lujosamente adornadas, acompañados de un desfile de militares con sus instrumentos de música. Cada carro representa el *Pregón*, la *Alegría*, los elementos *Fuego*, *Agua*, *Aire y Tierra*, el carro principal *El Parnaso* y el carro de *Donación de los Retratos de Sus Majestades*, el rey y la reina —Bárbara de Braganza—, rodeados de músicos con sus instrumentos. Debemos imaginar escenas similares, en más modesta escala, a lo largo de todas las colonias con motivo de esta misma ocasión, como en Cuzco¹⁹, Buenos Aires o La Serena. En Buenos Aires participaron indios de las misiones jesuitas de Yapeyú, en noviembre de 1747, en una loa a doce voces, en la que se escuchó lo que probablemente es el primer ejemplo de música de ciencia-ficción: *El año de 1775 en Buenos Aires*²⁰. En La Serena, Chile, se interpretó el 11 de mayo de 1748 *El alcázar del secreto*, de Antonio Solís,

¹⁵ Tormo, 1976, pp. 192-198.

¹⁶ Sobre este tema se puede consultar principalmente Vázquez, 1958, pp. 75-77 y 85-107; Stevenson, 1959, p. 306; Furlong, 1969, II, pp. 174-177, y Claro, 1978.

¹⁷ Sáenz, 1878, p. 11.

¹⁸ *Ibid.*, p. 15.

¹⁹ En *Anales del Cuzco* 1901, p. 423, se lee, con motivo de estas celebraciones en 1747: “El domingo 26 de septiembre hubo una mascarada muy lucida de las ocho parroquias que cerraba con un escuadrón de más de veinte Incas ricamente vestidos en su bellissimo traje con sus *mascapaychas*, y al último un carro en el que estaban los retratos del Rey Nuestro Señor y de la Reyna; dentro del carro muchos músicos con arpas, guitarras, violines y bandolas, que delante de las casas de Cabildo cantaron varios tonos con la armonía de los instrumentos mucho rato. Acabada la música arrojaron los capitulares porción de plata y, al recogerla la gente de la plaza, hubo tal alboroto, que maltrataron a un pobre anciano y a una muchacha”.

²⁰ Furlong, 1969, II, p. 151. Ver descripción en Vega, 1956, p. 97.

con sonora armonía de instrumentos y música ²¹,

con tanto éxito, que tuvo que repetirse dos días después.

En la víspera de Navidad de 1788 se dictó una Real Cédula para ser enviada a todo el imperio español. En ella se disponía celebrar los lutos por la muerte de Carlos III, conforme lo establecía la Real Cédula del 22 de marzo de 1693 —es decir, sin incurrir en gastos superfluos—, pasados los cuales se procedería a la proclamación de su sucesor, Carlos IV ²². Como testimonio de las festividades organizadas en estas ocasiones, llegaron evidencias descritas a la corte española desde México, Guatemala, Cuba, Santo Domingo, Puerto Rico, Ecuador, Perú, Paraguay, Argentina, Uruguay, Filipinas, Nueva Orleans y Florida ²³.

En Quito se representó, el 30 de septiembre y el 1º de octubre de 1789, una comedia cuyos personajes eran América, un Capitán indio, un General español, Quito, Escultura y Pintura, quienes discurrieron, en versos octosílabos, sobre los méritos reales del nuevo monarca, interrumpidos por dos participaciones musicales. En la primera, la música

tocó medio cuarto de hora.

Luego hubo un

segundo golpe de música marcial, con salva de la artillería, y concluida ésta, dio principio la música de instrumentos suaves, cantando tras el carro versos alusivos a la feliz nación española, que ha merecido del Cielo estos monarcas.

Los *dramatis personae* cantaron estos versos:

América *La gran América soy
que en lo dilatado excedo
a las tres partes del Orbe
y hago sola un hemisferio. . .*

Indio *Dijiste bien, que aunque yo
soy un rústico indio necio,
que habitador de los bosques
sólo vivo en los desiertos
a nombre de mi Nación,*

²¹ Concha, 1871, pp. 101-112. Ver también Pereira, 1941, p. 33.

²² En el Archivo General de Indias de Sevilla se conserva un legajo completo (Indiferente General 1608) con todos los informes enviados desde las colonias españolas en cumplimiento a esta Real Cédula fechada el 24 de diciembre de 1788.

²³ Archivo General de Indias. Indiferente General 1608.

*de quien los poderes tengo,
juro fiel reconocerle
por mi único rey y dueño*²⁴.

Pocos días después, el 12 de noviembre, se inició la fiesta de proclamación dispuesta por el Cabildo de Santo Domingo en la Isla Española (Santo Domingo). Durante un mes completo se sucedieron música, danzas, saraos, loas, diferentes cofradías y congregaciones de esclavos negros con sus danzas y música, corridas de toros y fuegos artificiales. Concluido el mes, el Cabildo costeó la instalación de un teatro de comedias en la plaza mayor, donde se inició la presentación de comedias con *La banda y la flor*, el 13 de diciembre de 1789. El 17 siguió *La real jura de Artaxerxes*. El 20, *Lo que luce la lealtad a la vista de la traición*. El 25, *La del caballero*. Al día siguiente, *La jarretiera de Ingalaterra* [sic]. El 27, *Apeles y Campaspe*. El 31, *El príncipe jardinero* y el 6 de enero de 1790, *La perfecta casada*²⁵. Todas ellas

fueron dispuestas con la misma libre y graciosa entrada a todas calidades de gentes²⁶.

Como final apropiado para esta impresionante celebración de dos meses de duración, los señores capitulares dispusieron

ejecutar por sus propias personas un obsequio brillante que acabase de llenar al público el concepto del regocijo que impresionaba en sus corazones esta feliz Coronación, a cuyo Soberano Objeto dedicó la Comedia Americana, o Semi-Opera *Más pueden celos que amor*²⁷,

esto último al menos un título de inspiración calderoniana. Se presentó el 13 de enero en los patios de la casa del Alférez Mayor, el más alto oficial de la Corona presente en la Isla, los que fueron adornados con la misma suntuosidad y magnificencia que para la noche de proclamación, dos meses antes. Las señoras Juana Paula de Arredondo y Vicenta Saviñón representaron los papeles principales, y los caracteres masculinos fueron encarnados por el alcalde saliente, don Fernando de Heredia, y su sucesor, don Baltazar de Castro, acompañados por los regidores y otras autoridades. La loa inicial estuvo a cargo del Alférez Mayor don Francisco Cabral, y

luego que la música hizo su señal entonaron las Señoritas un coro de la más suave armonía: se abrió el teatro, figurando una sala real; a su

²⁴ *Ibid.*, Expediente del Informe desde Quito.

²⁵ *Ibid.*, Expediente del Informe desde Santo Domingo.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*

cabecera una alcoba suntuosísima con una iluminación de transparencia, y en su centro los reales Retratos con las inscripciones de CARLOS y LUISA, que fue el mote que dio asunto al artificioso y delicado concepto de aquella dedicatoria. Siguió la Comedia, cuyas areas y coros de música arrebataron la atención. El continuo palmoteo, y la repetición de los elogios a cada uno de los representantes, daba a entender la puntual ejecución y general complacencia de los concurrentes. Concluida que fue, se sirvió un refresco general, y a continuación un baile que duró hasta las cinco de la mañana; cuya función cerró y puso fin a las celebraciones de esta real Jura ²⁸.

En San Felipe de Lerma, Salta, Argentina, un escuadrón militar, la Compañía de Forasteros, representó la comedia *La fuerza del natural*,

con algunos entremeses, música y tonadillas ²⁹,

el día 5 de diciembre de 1789. Al día siguiente entró el gremio de los Plateros, y

después de bailar representó Loas y entremeses, y por la noche repitieron los mismos Forasteros otra comedia intitulada *La Gran Cenovia*, con entremeses, música y tonadillas ³⁰.

En Florida los reales retratos de Carlos y Luisa debieron encargarse a La Habana, Cuba, de donde se recibieron con gran retraso. Como en la ciudad no había Consejo, Justicia ni Regimiento y, por consiguiente, no había cargo de Alférez Real, el Gobernador designó para alzar el Real Pendón y proclamar al nuevo rey a su hijo, Teniente de Regimiento de Infantería de La Habana. Aún más, de su peculio hizo estampar unas medallas

que se arrojaron al Pueblo, con tan plausible motivo ³¹.

En ellas figuraba

en el envés del lado a que adorna la Real Efigie, una flor de Jazmín emblemática, del nombre de esta provincia de Florida con un castillo encima, y un león debajo, por no asistirme constancia de que esta muy Leal Ciudad, aunque una de las más antiguas de las Indias, haya tenido o tenga armas determinadas ³².

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*, Expediente del Informe desde San Felipe de Lerma.

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.*, Expediente del Informe desde San Agustín de la Florida

³² *Ibid.*

La participación musical se redujo a los oficios religiosos, a la banda militar que acompañó los desfiles y a música de baile. En la Plaza de Armas hubo tres noches de *hogueras*

alrededor de las cuales, en la primera noche bailó vestida a lo indio, y remedando a aquella gente en su modo de danzar una escogida cuadrilla de dependientes de la Real Hacienda ³³.

En Santa Cruz de la Sierra, Bolivia, todos los vecinos y residentes, junto a los indios principales de las antiguas misiones jesuitas de la región de Chiquitos, rindieron un homenaje multicolor y variado al nuevo rey Carlos IV, que se inició el 4 de diciembre de 1789. Cada reducción contribuyó con

los armoniosos conciertos de música que éstas tienen ³⁴,

heredados desde los tiempos de los jesuitas. A las ocho y media de la mañana se juntaron en la plaza principal para encaminarse a la iglesia. Ahí estaban

los mencionados indios con sus arcos, flechas, turbantes de plumajes de colores, banderas y tambores, con la música ya citada de sus pueblos ³⁵.

A las tres y media de la tarde se pasó al tablado dispuesto, donde el regidor más antiguo alzó el Real Pendón de Carlos IV pronunciando las palabras de rigor, después de lo cual prorrumpieron en vítores y demostraciones de gozo

rompiendo su toque los cuatro coros de música que a este fin estaban presentes.

Después se llevó el Pendón a la Catedral, en la que

luego se entonó por el coro el cántico del Te Deum.

Posteriormente, se llevó el Pendón para colocarse en el balcón de las Casas Consistoriales, donde se expuso tres días, en los que recibió

los conciertos de música de misiones, cantando los indios de nación Chiriguana las décimas que de sus reducciones trajeron.

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.*, Expediente del Informe desde Santa Cruz de la Sierra.

³⁵ *Ibid.*

Finalizadas las demostraciones oficiales, el pueblo se congregó en la Plaza para

los bailes, y entremeses con que toda aquella noche, y las siguientes manifestaron su regocijo todos los gremios de esta ciudad, y otros lucidos sujetos que formaron sus contradanzas, máscaras y pantomimas, poniéndose en todo el pueblo las tres citadas noches una vistosa iluminación.

El 5 de noviembre por la mañana concurrieron los indios a recibir órdenes del Subdelegado don Antonio Seoane de los Santos, y le agradecieron la invitación

a presenciar un acto que nunca habían visto ellos, ni los de su nación.

El les habló una hora sobre la importancia de ser vasallos del Rey y les regaló

bastimento y víveres necesarios,

indicándoles que

se retiraran a sus pueblos, y en ellos inmediatamente que llegasen, juntasen todas sus gentes y las impusiesen en todo, corriendo la noticia a los inmediatos Bárbaros, cuando amistosamente los tratasen, y que por último procurasen esmerarse en el cumplimiento de sus oficios, celando la Ley de Dios y del Rey, sin permitir ni disimular desorden alguno.

Se despidieron los indios rindiendo honores al Pendón, y

en competente distancia de cinco por fila con sus armas y composturas, marcharon al toque de los instrumentos.

El "Celoso Jefe" Seoane también

logró el atraer de los Bárbaros yuracarés, que ya piensan en reducirse.

Les invitó a la proclamación —llegaron el tres de noviembre— y quedaron "tan agradecidos" y admirados de "esta linda función", que prometieron

convertirse a nuestra Santa Fe, y vivir bajo el amparo y protección del Rey,

así como el Jefe indio yuracaré eligió al Subdelegado como padrino y se bautizó con su mismo nombre,

que es la más singular demostración de cariño entre ellos.

El 6 de noviembre se iniciaron seis días de corridas de toros, y el 8 en la noche, en que no hubo toros, se representó

la comedia intitulada *El Segundo Séneca de España, y Príncipe Don Carlos* [cursiva agregada], con sus entremeses y correspondiente sainete.

También estuvo presente el Gobernador de la Provincia de Moxos, que expidió un certificado de testimonio de lo visto ³⁶.

Sólo a fines de abril de 1790 los naturales de Campeche, Yucatán, pudieron organizar diez días de fiestas en honor del nuevo rey, y es interesante hacer notar que el último día del mes, por la tarde,

hubo en la Plaza Mayor maroma y pantomima ejecutada por una compañía de bailarines italianos ³⁷.

*
* *
*

Quiero agregar sólo dos puntos para finalizar este trabajo, con el objeto de ofrecer un panorama más amplio de la música de teatro que se escuchó en este continente durante el período que estamos analizando. El primero de ellos será una breve lista cronológica de representaciones dramáticas con música.

En 1544 se realizó la primera representación dramática en la cuenca del Río de La Plata, en Asunción, Paraguay. Se representó una farsa, el día de Corpus Christi, que tuvo tintes de crítica política en contra del Adelantado Alvar Núñez Cabeza de Vaca ³⁸. Algunos años después, en la misma ciudad, los jesuitas prepararon

un drama, con pasajes musicales, que duró dos horas y media, y gustó enormemente a todos los espectadores ³⁹.

En 1611 los indios guaycurúes hicieron algunas representaciones en idioma guaraní, hecho calificado por el padre Guillermo Furlong como que

aquél no fue teatro español en tierra indígena, sino teatro indígena en tierras españolas ⁴⁰.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.*, Expediente del Informe desde Campeche, Yucatán.

³⁸ Furlong, 1969, II, p. 144.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Ibid.*, p. 149.

En 1622, don Luis Belmonte escribió en Chile *Algunas hazañas de don García Hurtado de Mendoza, Marqués de Cañete*, donde aparecían en el primer acto los caciques mapuches Caupolicán, Rengo y Colocolo

con gran número de indios con cajas y coros de música ⁴¹.

En 1672 la *representación de música recitativa* escrita por tres autores, con el nombre de *El Arca de Noé*, fue representada con gran éxito nueve veces en un espléndido escenario montado en el patio del palacio virreinal, en presencia del entonces Virrey Conde de Lemos ⁴². En Concepción, Chile, con motivo de la llegada del nuevo Gobernador don Tomás Marín de Poveda, a principios de 1693, y de su matrimonio con la hija del Marqués de Villafuerte, la limeña Juana de Urdánegui, se representaron catorce comedias, entre ellas *El Hércules Chileno*, la primera producción dramática nacional ⁴³. La "comedia harmónica" *El mejor escudo de Perseo*, escrita en 1708 por el nuevo Virrey del Perú, Marqués de Castell dos Ríus, intercalaba algunos pasajes cantados por zagales y zagalas, y

se ejecutó en el jardín palatino... con majestuoso aparato de mutaciones muy ostentosas, armoniosa música y hermosa escenografía ⁴⁴,

en la que se gastaron más de treinta mil pesos ⁴⁵. El maestro de capilla de la Catedral de Sucre, Blas Tardío de Guzmán, nombrado para ese cargo en 1745, compuso la música incidental para el drama calderoniano *El monstruo de los jardines*, que se preserva en el archivo de la Catedral ⁴⁶. La tonadilla escénica se entronizó en los escenarios de Santiago de Chile en 1777, como intermedios entre actos de comedias, pero sólo en 1793 recibió la aprobación oficial —si bien llena de eventualidades—, cuando Antonio Aranaz, compositor y empresario, tuvo que dedicarse a la música de escena luego de fracasar en su intento de ganar el cargo de maestro de capilla de la Catedral ⁴⁷. En 1803 el futuro patriota Juan Egaña estrenó en Santiago su melodrama

para cantar o representar ⁴⁸

⁴¹ Citado en Pereira, 1941, p. 24.

⁴² Ver Stevenson, 1973, pp. 42-43.

⁴³ Ver Amunátegui, 1888, p. 21. Además, Briseño, 1889, p. 42; Trenti, 1947, p. 277, y Pereira, 1941, p. 24.

⁴⁴ Lohman, 1945, p. 325.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 327.

⁴⁶ Ver Stevenson, 1973, p. 64.

⁴⁷ Ver Claro, 1975, pp. 127-129.

⁴⁸ Briseño, 1889, p. 42.

intitulado *El amor vence al deber*, donde se escuchó el

estruendo de una pomposa música ⁴⁹.

La exitosa defensa de Buenos Aires de un ataque inglés en 1806 inspiró al presbítero Francisco Martínez, en Montevideo, Uruguay, a escribir un *melólogo*, drama alegórico en dos actos, *La lealtad más acendrada y Buenos Aires vengado*, cuyo texto fue publicado en *El Parnaso Oriental* en 1837. La obra incluye música alusiva al sobresalto, música lúgubre, música furiosa, estruendo militar y marcha brillante ⁵⁰.

Nuestro último punto se refiere al término ópera propiamente tal. En el Nuevo Mundo este término debe considerarse con cuidado, pues algunas veces se le utiliza como sustituto para comedia o drama. En Cuzco, por ejemplo, la comedia *Orfeo y Eurídice* de Antonio Solís, que concluyó las fiestas reales en honor de Fernando VI, en 1747, fue considerada como

una fábula llamada ópera ⁵¹;

sin embargo,

la función fue enfadosa, de ningún deleite y las loas estuvieron ordinarias y desgraciadas ⁵².

La púrpura de la rosa de Torrejón, en cambio, la primera ópera propiamente tal del Nuevo Mundo compuesta en 1701, fue ofrecida como *representación música*.

Hacia 1760 la ópera napolitana comienza a ser representada regularmente, especialmente en el Brasil. En Bahía, para la boda de don Pedro y doña María, el Senado da Camera ofreció, en octubre de ese año, tres óperas escritas por Davide Pérez, compositor de la corte de Lisboa, sobre libretos de Metastasio. Estas fueron *Didone abbandonata*, *Artaserse* y *Alessandro nelle Indie* ⁵³.

Las *casas de ópera* se establecieron en el siglo XVIII en la Capitanía General de Minas Gerais. Según Francisco Curt Lange

debemos situar en el tercer decenio del setecientos el comienzo de representaciones cada vez más regulares en las llamadas *Casas da ópera*. La denominación de esos primeros teatros, en forma de edificios

⁴⁹ Pereira, 1941, p. 50.

⁵⁰ Ver Furlong, 1969, II, p. 162.

⁵¹ Anales del Cuzco 901, p. 426.

⁵² *Ibid.*

⁵³ Ver Stevenson, 1968, p. 42. Además, Duprat, 1965, pp. 93-116.

techados y provisto de bancos y “camarotes” (palcos), no se derivó de la presentación exclusiva de espectáculos operísticos... Las *Casas da opera* albergaban entre sus aún minúsculas paredes, manifestaciones que iban desde la comedia al drama, hablados, con trechos musicales en forma de pequeña introducción, interludios, danzas y un coro final, hasta el sainete, la opereta... y la verdadera ópera completa ⁵⁴.

En Villa Rica, en 1786, se incluyeron tres óperas en los festejos que

organizó la Cámara de Villa Rica, con motivo de los desposorios de los Infantes de la Corona de Portugal ⁵⁵.

Es interesante hacer notar en relación a este punto que, diez años antes, Cuba pasó a ser un temprano escenario para la ópera metastasiana con la presentación de *Didone Abbandonata* ⁵⁶ el 2 de octubre, en La Habana. Años más tarde, el 15 de noviembre de 1791, la ópera cómica de Gretry, *Zémire et Azor*, constituyó en el Teatro Coliseo de La Habana un interesante vuelco en el gusto de la ópera italiana por la francesa ⁵⁷. En 1790, en cambio, en Cuyabá, cerca del Mato Grosso, la ópera metastasiana *Ezio in Roma* ⁵⁸ demostraba que la música de teatro era la de mayor importancia no sólo en las ciudades capitales, sino también en las más remotas selvas amazónicas.

La música de teatro en América ha sido un acontecimiento artístico y social que nos ofrece, además, una mezcla extraña y fascinante de historia humana, de la política y la cultura de un continente igualmente fascinante y complejo.

BIBLIOGRAFIA

Manuscritos

Archivo General de Indias, Indiferente General 1608.

Biblioteca Nacional de Madrid, Manuscrito 2943.

Publicaciones

Actas del Cabildo de Santiago (1908), *Actas del Cabildo de Santiago. Colección de Historiadores de Chile y Documentos Relativos a la Historia Nacional*, Vol. XXXVI, tomo XVI (1660-1664), Santiago, Imprenta Elzeviriana.

⁵⁴ Lange, 1964, p. 3.

⁵⁵ Lange, 1946, p. 432.

⁵⁶ González, 1972, s/n.

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ Lange, 1964, p. 4.

- Amunátegui, Miguel Luis (1888), *Las Primeras Representaciones Dramáticas en Chile*, Santiago, Imprenta Nacional.
- Anales del Cuzco (1901), *Anales del Cuzco, 1600 á 1750*, Lima, Imprenta de "El Estado".
- Archivo O'Higgins (1959), *Archivo de don Bernardo O'Higgins*. Tomo XIX. *Confinados Patriotas en Juan Fernández*, Santiago, Editorial Universidad Católica.
- Béhague, Gerard (1979), *Music in Latin America. An Introduction*, Nueva Jersey, Prentice-Hall Inc.
- Briseño, Ramón (1889), *Repertorio de Antigüedades Chilenas, o sea, de los primeros pasos por Chile dados desde que fue descubierto hasta que logró sacudir el yugo colonial*, Santiago, Imprenta "Gutenberg".
- Claro-Valdés, Samuel (1969), "La Música en las Misiones Jesuitas de Moxos", *Revista Musical Chilena*, XXIII/108, julio-septiembre 1969, pp. 7-31.
- (1969A), "Música Dramática en el Cuzco durante el Siglo XVIII. Catálogo de Manuscritos de Música del Seminario de San Antonio Abad, Cuzco-Perú", *Year-book*, Vol. V (1969), Inter-American Institute for Musical Research, Nueva Orleans, Tulane University, pp. 1-48.
- (1972), "La Música Secular de Tomás de Torrejón y Velasco (1644-1728). Algunas características de su estilo y notación musical", *Revista Musical Chilena*, XXVII/117, enero-marzo 1972, pp. 3-23.
- (1974), *Antología de la Música Colonial en América del Sur*, Santiago, Ediciones de la Universidad de Chile.
- (1975), "José de Campderrós (1742-1812): de mercader catalán a maestro de capilla en Santiago de Chile", *Anuario Musical*, Barcelona, Vol. XXX, pp. 123-134.
- (1978), "Composiciones Canichanas de 1790", *Mapocho* N° 26, Santiago, pp. 75-86.
- Concha, Manuel (1871), *Crónica de La Serena, desde su fundación hasta nuestros días. 1549-1870*, La Serena, Imprenta de la "Reforma".
- Dreidemie, Oscar J. (1937), "Los orígenes del teatro en las regiones del Río de la Plata", *Estudios*, LVII, junio-agosto 1937, Buenos Aires, pp. 61-80.
- Duprat, Régis (1965), "A Música na Bahia Colonial", Separata del N° 61 de la *Revista de História*, São Paulo, Brasil, pp. 93-116.
- Furlong, Guillermo S.J. (1969), *Historia Social y Cultural del Río de la Plata. 1536-1810*, Buenos Aires, Tipográfica Editores, 3 volúmenes.
- González, Jorge Antonio (1972), "La Opera en Cuba", *Música. Casa de las Américas*, N° 11, La Habana.
- Hanke, Lewis (1954), *La Villa Imperial de Potosí. Un capítulo inédito en la historia del Nuevo Mundo*, Sucre, Bolivia, Universidad de San Francisco Xavier.

- Hernández, P. Pablo (1913), *Organización Social de las Doctrinas Guaraníes de la Compañía de Jesús*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Lange, Francisco Curt (1946), "La música en Minas Gerais. Un informe preliminar", *Boletín Latino-Americano de Música*, VI, Río de Janeiro, pp. 409-494.
- (1964), "La Opera y las Casas de Opera en el Brasil Colonial", *Boletín Interamericano de Música*, Nº 44, noviembre 1964, pp. 3-11.
- Lohmann Villenas, Guillermo (1945), *El Arte Dramático en Lima durante el Virreynato*, Madrid, Estades, Publicaciones de la Escuela de Estudios Hispanoamericanos de la Universidad de Sevilla, XII.
- Moreno Garbayo, Natividad (1957), *Catálogo de los Documentos referentes a Diverciones Públicas conservados en el Archivo Histórico Nacional*, Madrid, Dirección General de Archivos y Bibliotecas.
- Pereira Salas, Eugenio (1941), *Los Orígenes del Arte Musical en Chile*, Santiago, Publicaciones de la Universidad de Chile.
- Sáenz Poggio, José (1878), *Historia de la Música Guatemalteca desde la Monarquía Española, hasta fines del año de 1877*, Guatemala, Imprenta de la Aurora.
- Santos Hernández, Angel S.J. (1976), "Forma de Vida y Régimen Económico de los Indios en las Reducciones Jesuíticas del Paraguay", *Estudios sobre Política Indigenista Española en América*, II, Simposio Conmemorativo del V Centenario del Padre Las Casas, Valladolid, Seminario de Historia de América, pp. 123-166.
- Sepp, Antonio S.J. (1971), *Relación de viaje a las misiones jesuíticas*. Edición crítica de las obras del padre Antonio Sepp S.J., misionero en la Argentina desde 1691 hasta 1733, a cargo de Werner Hoffmann. Tomo I, Buenos Aires, Eudeba.
- Stevenson, Robert (1959), *The Music of Peru. Aboriginal and Viceroyal Epochs*, Washington, Pan American Union.
- (1968), "Some Portuguese Sources for Early Brazilian Music History", *Yearbook*, Vol. IV (1968), Inter-American Institute for Musical Research, Nueva Orleans, Tulane University, pp. 1-43.
- (1973), *Foundations of New World Opera, with a transcription of the earliest extant American opera. 1701*, Lima, Ediciones CVLTVRA.
- (1976), Tomás de Torrejón y Velasco. *La Púrpura de la Rosa*, edición bilingüe en castellano e inglés, Lima, Instituto Nacional de Cultura. Biblioteca Nacional, con los auspicios de la Organización de los Estados Americanos.
- Tormo Sanz, Leandro (1976), "Algunos Datos Demográficos de Moxos", *Estudios sobre Política Indigenista Española en América*, II Simposio Conmemorativo del V Centenario del Padre Las Casas, Valladolid, Seminario de Historia de América, pp. 191-202.
- Trenti Rocamora, J. Luis (1974), *El Teatro en la América Colonial*, Buenos Aires, Editorial Huerpes S.A.
- Uribe-Echevarría, Juan (1973), *Fiesta de La Tirana de Tarapacá*, segunda edición, Valparaíso, Universidad Católica de Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso.

Vásquez Machicado, Humberto, y Hugo Patiño Torres (1958), "Un Códice Cultural del Siglo XVIII", *Historia*, Revista Trimestral de Historia Argentina, Americana y Española, IV/14, octubre-diciembre 1958, pp. 65-107.

Vega, Carlos (1956), *El Origen de las Danzas Folkloricas*, Buenos Aires, Ricordi Americana.

Vicuña Mackenna, Benjamín (1869), *Historia Crítica y Social de la Ciudad de Santiago desde su fundación hasta nuestros días (1541-1868)*, Valparaíso, Imprenta del Mercurio, 2 volúmenes.