

Historia del Teatro en Chile

HISTORIA DEL TEATRO EN CHILE

Desde sus orígenes hasta la muerte de
Juan Casacuberta (1849)

por *Eugenio Pereira Salas*

Profesor emérito de Historia de América

Universidad de Chile

De la Academia de la Historia

de la Academia Chilena, del Instituto de Chile

Ilustraciones a cargo de don

Ramón Sawadra

Obra editada por acuerdo de la
Comisión Central de Publicaciones de la
Universidad de Chile

© Eugenio Pereira Salas, 1974

Inscripción n° 43.388

Edición de 3 000 ejemplares
compuesta con fotomatrices *Photon Concord*

En los talleres de la
Editorial Universitaria,
Santiago de Chile, según diseño de *Mauricio Amster*

Eugenio Pereira Salas

Historia del Teatro en Chile

desde sus orígenes

hasta la muerte

de Juan Casacuberta

1849

*



Ediciones de la Universidad de Chile

Santiago de Chile, 1974

INDICE

CAP.	Indice de ilustraciones	8
	Prólogo	11
I	Los orígenes	13
II	La tradición hispánica	17
III	Las primeras formas dramáticas en Chile Colonial	20
IV	El teatro en el siglo XVII	29
V	El teatro en el siglo XVIII	36
VI	El triunfo del neoclasicismo en la escena dramática chilena	58
VII	El teatro en la Patria Vieja y en la Reconquista Española 1810-1818	83
VIII	Los comienzos del teatro republicano	87
IX	El influjo de Luis Ambrosio Morante en el teatro nacional	107
X	El teatro entre los años federalistas y liberales de 1826 a 1830	118
XI	La crisis de 1829 y los problemas sociales del teatro	147
XII	La lenta recuperación del arte dramático	155
XIII	La conciencia intelectual del arte dramático	176
XIV	El interregno teatral de 1836 y el alegre Parral de Gómez	188
XV	La apertura del teatro en la Universidad	199
XVI	La llegada a Chile del actor romántico Juan Casacuberta	209
XVII	El Movimiento Intelectual de 1842 y el Teatro Nacional	222
XVIII	<i>Los Amores del Poeta</i> y el <i>Ernesto</i> , primeros dramas románticos	241
XIX	La intensa temporada teatral de 1843	259
XX	La supremacía teatral de Valparaíso y el Teatro de la Victoria	277
XXI	La primera temporada de la Compañía de Tiburcio López en Santiago	289
XXII	Las polémicas teatrales de 1846	302
XXIII	La expansión teatral en las provincias	313
XXIV	Las inquietudes del año de 1848	328
XXV	La muerte romántica del actor Juan Casacuberta	336
XXVI	Los finales de la época romántica	353
	Apéndice 1. Obras dramáticas representadas en Chile (1612-1849)	362
	Apéndice 2. Teatro	400
	Notas	406

INDICE DE ILUSTRACIONES

1. Antonio Ipinza, Carro del Gremio de la Carpintería, 19 de septiembre de 1789. Archivo Nacional	16
2. José Correa, Carro del Gremio de la Zapatería, 19 de septiembre de 1789. Archivo Nacional.	21
3. José María Ibáñez, Carro del Gremio de los Carroceros, 19 de septiembre de 1789.	27
4. Francisco Quroz, Carro del Gremio de la Barbería, 19 de septiembre de 1789. Archivo Nacional.	33
5. Bernardo Barahona, Carro del Gremio de la Broncería, 19 de septiembre de 1789. Archivo Nacional.	39
6. Juan de Dios Portillo, Carro del Gremio de la Sastrería, 19 de septiembre de 1789. Archivo Nacional.	50
7. Dr. Juan Egaña. Grabado de Desmadryl, en <i>Hombres Célebres de Chile</i> , Santiago, 1854	73
8. Francisco Cáceres en Oteló. Acuarela de Carlos Wood en Raúl Castagnino, <i>El Teatro en Buenos Aires en la época de Rosas</i> , Buenos Aires, 1944.	95
9. Programas del Teatro de Arteaga, 1828. Colección de Ramón Briceño, Biblioteca Nacional	108
10. Trinidad Guevara, en Raúl H. Castagnino, <i>El Teatro en Buenos Aires</i> .	129
11. Amadeo Gras, José Joaquín de Mora (Chquisaca).	140
12. Programas del estreno de <i>El Marido Ambicioso</i> . Colección Ramón Briceño, Biblioteca Nacional	151
13. Programa del Teatro del Parral de Gómez (1838). Colección Ramón Briceño, Biblioteca Nacional.	158
14. Raymond Monvoisin, Andrés Bello, Oleo. Sala del Consejo Universitario, Universidad de Chile.	163
15. Alejandro Cicarelli, Salvador Sanfuentes, Sala del Consejo Universitario, Universidad de Chile.	174
16. La Universidad de San Felipe, en cuyo interior funcionaba el Teatro de la Universidad. Cortesía del señor Horacio Suárez Herreros.	185
17. Programa del Teatro de la Calle de Duarte. Colección Ramón Briceño. Biblioteca Nacional	196
18. Portada del Pizarro, de Juan García del Río. Valparaíso, 1844	219
19. Francisco Bello en: <i>Album del Centenario del Instituto Nacional</i> , Santiago, 1913.	228

20. Juan Casacuberta. Daguerrotipo de la época. Cortesía de su tataranieto señor Alfredo Jorge Echevarne Romero	235
21. Mauricio Rugendas. Dibujo de Carlos Bello (1843). Cortesía del sr Sergio Hunneus Lavín	240
22. Rafael Minvielle. Album del Centenario del Instituto Nacional, Santiago, 1913.	246
23. F. Fernández Rodella, en <i>El Correo de la Exposición</i> , Santiago, 1875.	252
24. Programa del Teatro de la Universidad. Colección Ramón Briceño. Biblioteca Nacional.	258
25. Juan Mauricio Rugendas. Dramas de capa y espada. Colección Aurelio Fernández Barros. Talca.	264
26. Juan Mauricio Rugendas. Escena de Teatro. Colección M. Hederra de Icaza.	270
27. Programa del Teatro de Copiapó. Impreso en seda. Imprenta de Matías Morales. Copiapó.	276
28. Portada de <i>Nineta</i> de F. Fernández Rodella. Santiago, 1849.	297
29. Juan Mauricio Rugendas. Dibujo artístico de la obra <i>El Caballo de Bronce</i> , Colección M. Hederra de Icaza, Talca.	317
30. Mauricio Rugendas. Dibujo caricaturesco del estreno del <i>Macías de Larra</i> , en Valparaíso. Colección Aurelio Fernández Barros, Talca.	338
31. Portada de <i>Israel</i> de Salustio Cobo. Santiago, 1849.	359

El trabajo de ilustración fotográfica estuvo a cargo de Don Ramón Saavedra, del Departamento de Historia de la Facultad de Ciencias Humanas, desinteresada labor que mucho agradecemos.

Ha sido uno de nuestros empeños intelectuales escribir la historia del desarrollo histórico de la cultura chilena y para encontrar puntos de vista sintéticos y comprensivos hemos publicado sobre el tema dos obras: *Los Orígenes del Arte Musical e Historia de la Música en Chile* y una relativa a *La Historia de las Bellas Artes en el Reino de Chile*, además de múltiples ensayos correlativos. Nos es grato entregar ahora a los lectores esta monografía que cubre la evolución del arte escénico desde sus remotos orígenes hasta la muerte de Juan Casacuberta, simbolizando en la dramática vida de este gran actor, fallecido en la escena, el final del período romántico del teatro nacional.

El tema ha interesado a los historiadores por el significado social de esta actividad. Hay mucho de valioso en las páginas vibrantes de la *Historia de Santiago*, de Benjamín Vicuña Mackenna y en la ponderada y objetiva *Historia General de Chile*, de Diego Barros Arana pero, sin duda, debemos adjudicar a Miguel Luis Amunátegui en su libro señero *Las Primeras Representaciones Dramáticas en Chile*, el mérito de haber sido el pionero de estos estudios especializados. Prosiguen con inteligencia y maestría esta labor, Nicolás Anríquez, Nicolás Peña, Roberto Hernández, Julio Durán Cerda, Slató Brincic, el R. P. Alfonso Escudero, Mario Cánepa, Orlando Rodríguez y Domingo Piga, ensayistas de mérito que completan el panorama.

El tema tentó también a los investigadores norteamericanos: Margaret Mitchell y a Willy Knight Jones, atento a sus proyecciones en el conjunto del continente hispanoamericano.

Como en nuestras obras anteriores intentamos dar al relato específico tono histórico, es decir, cronológico y crítico, aprovechando para ello un abundante material inédito y una revisión de la prensa periódica, trabajo minucioso para cuyo objetivo hemos contado con la valiosa ayuda de la Srta. Luz María Méndez, a la que ofrecemos nuestros sinceros agradecimientos.

Detenemos la narración a mediados del siglo XIX. La trágica muerte de Casacuberta separa de una manera tajante un período en que el teatro empieza a ser actividad literaria continua y promisorio.

Libro escrito con minuciosidad en los hechos y regularidad cronológica, esperamos agregue algo más a la útil labor que realizaron nuestros antecesores en esta investigación.

Agradecemos la ayuda que nos han prestado las autoridades de la Biblioteca Nacional, de la Biblioteca Central de la Universidad de Chile, de la Biblioteca del Instituto Pedagógico y de la *Public Library* de New York.

Ha preparado el manuscrito el Sr. Luis Roberto Vera, secretario del Centro de Investigaciones de Historia Americana de la Facultad de Filosofía y Educación de la Universidad de Chile, de cuya buena voluntad e inteligente dedicación dejamos expresa constancia.

EUGENIO PEREIRA SALAS

Universidad de Chile

Santiago, 15 de enero de 1971

Los orígenes

El arte dramático colonial en Hispanoamérica hunde sus raíces en dos tradiciones escenográficas: la aborigen y la hispánica, pues como ha escrito con sagacidad un experto, el prof. Juan José Arrom: «no es exclusivamente teatro español escrito y realizado en América. El sustrato cultural aborigen ha influido»¹

De estas dos tradiciones, la indígena alcanzó cierto desarrollo en el área de las grandes culturas vernáculas del continente, y su influjo se ha dejado sentir en el desarrollo posterior de los géneros populares.

En la América prehispánica se cultivó un teatro específico que contó con sitios apropiados, actores diestros en su oficio, abundantes recursos y multiplicidad de temas y formas. Los ejemplos más notables son las llamadas *taqui*, entre los incas; *mitote*, entre mayas y nahuas y *micchauliztli* entre los mexicanos².

En la índole de estas representaciones, que en su espíritu pasaron a integrarse como sistemas de catequesis en el teatro misional, con el nombre genérico de bailes y pantomimas, había íntima relación entre templo y teatro, por ser ellos espectáculos rituales, que en su plenitud implicaban la representación simbólica del ciclo de la naturaleza: fiestas mágicas de la resurrección y fecundidad de la tierra madre.

El impacto más poderoso en esta aglutinación de formas, fue el teatro occidental, recogido en la nacionalidad del teatro hispánico medieval y renacentista, que introdujeron los conquistadores y los misioneros en el alba del proceso de la colonización de América. De esta tarea viva de aculturación dirigida nace el teatro hispanoamericano, que podría definirse con la voz de criollo

El legado indígena en el teatro chileno

El grado anímico del desenvolvimiento espiritual del pueblo araucano —médula de la futura raza— por su origen nómada, belicoso y guerrero, distaba mucho de los niveles de las altas culturas nucleares y no permite descubrir las líneas claras y conceptuales de una actividad escénica concreta. Algunos cronistas coloniales niegan enfáticamente la existencia en el país recién conquistado de instituciones que se asemejen a las del teatro maya, nahuatl, mexicano o azteca, y menos aún a algo equivalente al tipo de entretención escénica europea. El P. Diego de Rosales en su *Historia del Reyno de Chile* (1674) afirma con énfasis al hablar de las costumbres aborígenes que: «No tienen fiestas públicas, de toros, cañas, comedias (destacamos), ni las que se hacían en los antiguos anfiteatros»³. Pero el mismo cronista no se atreve a negar que cultivaran ellos géneros de entretención que en el fondo muestran la general tendencia humana a expresarse

en un diálogo colectivo. Así nos dice, al ocuparse de sus fiestas tribales, que «los toquis generales o caciques suelen convocar la tierra para estas fiestas, y en unas tienen, además de los bailes, sus entremeses, en que sacan figuras diferentes y en otras truecan los trajes hombres y mujeres».

La antropología de la cultura ayuda a interpretar la narrativa básica de los cronistas, y a extraer conceptos y acciones que explican las actividades históricas o descritas.

El relato de algunas de las fiestas hecho por testigos presenciales, los cronistas eclesiásticos o civiles, testimonian con certeza la intención coreográfica y aun escénica de ellas.

No hay duda que están inspirados en los principios de la magia simpática o imitativa que rige con su simbolismo la vida espiritual y material de los pueblos primitivos.

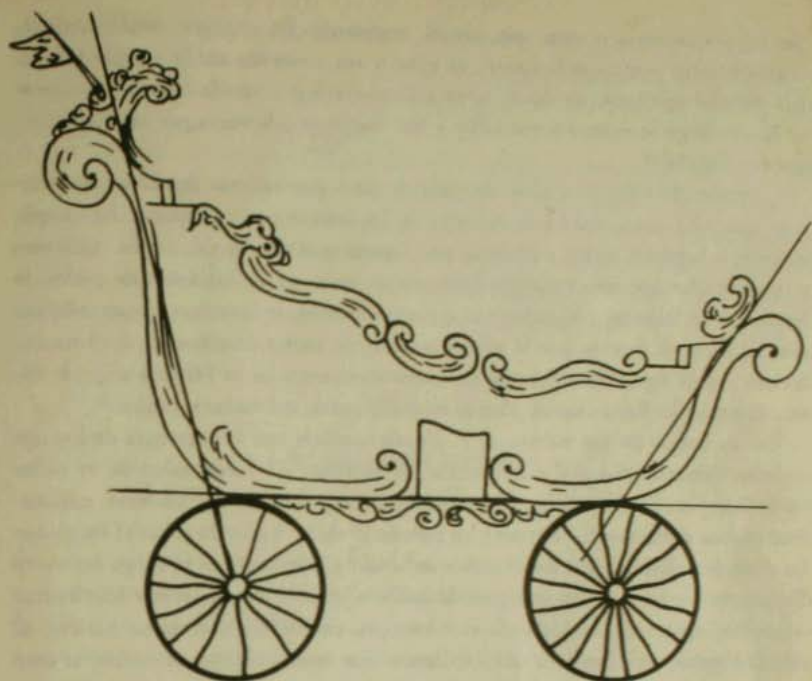
En la ceremonia del matrimonio por raptó, el *adpu*, los padres de la novia, preparaban en el lugar de la borrachera unos tablados y bancos en que bailan... y tres días antes hacen el ensayo de la fiesta y cantan los romances y tonos, tomándolos de memoria y ensayando la música con mucha chicha, que es como otra borrachera pequeña, porque el cacique que hace la fiesta paga entonces a los poetas los romances que han hecho y por cada uno le dan a diez botijas y un carnero»⁵.

A estos romanceros, comenta el antropólogo Ricardo E. Latcham, los buscaban para todas sus reuniones de importancia y los tenían en gran estima. Sus romances no siempre eran alabanzas de los presentes sino que a semejanza de los antiguos bardos, eran los depositarios de las leyendas y tradiciones de la tribu y de la raza, y con frecuencia tenían un fondo histórico que memoraba los grandes hechos de los antepasados⁶.

En el despliegue de estas ceremonias, los araucanos se valían de elementos escénicos, por ejemplo, formaba como escribe el P. Rosales, bancos o tabladillos altos que llaman *meliu*. A veces aprovechaban la sombra protectora del árbol sagrado del canelo.

Las precisas indicaciones del capitán Francisco Pineda y Bascuñán, autor del *Cautiverio Feliz*, ha permitido a los especialistas reconstruir con imaginación estos escenarios. Eran «un tabladillo en cuarto con gradas que subían en forma de pirámides truncadas, rodeadas por bancos reservados para los caciques, ulmenes y personas de importancia. Sobre este tabladillo o andamio hecho de tablores, efectuaban sus bailes, sus cantos y sus representaciones enmascarados. La primera grada tendría más o menos una vara de alto del suelo, y las demás un poco menos. El tablado de arriba era de considerables dimensiones y consistía en una plataforma, podremos decir un proscenio en que se efectuaban las representaciones. En el centro se levantaba un árbol de canelo, símbolo obligado en todas sus fiestas y ceremonias»⁷.

Se trataba, en suma, de ese género llamado tradicionalmente *pantomima*, espectáculos en que los actores, absteniéndose del uso de la palabra, expresan con todo género de gestos, acciones, pasos característicos y diversas actitudes del cuer-



LAMINA 1

Antonio Ipinza, Carro del Gremio de la Carpintería, 19 de septiembre de 1789. Archivo Nacional

po, los sentimientos o ideas que quieren transmitir. En su triple combinación de mimorecitante y músico-danzante, el género era conocido en la antigüedad como «fabulae salticae», es decir, apunta el musicólogo Adolfo Salazar, netamente lo que luego se entendió por ballet y aun con poca diferencia por bailes en el siglo xvii español⁸.

González de Nájera, al describir una de estas pantomimas araucanas nos transmite que: «La gente anda a la redonda de los bancos por un espacio del campo, mujeres y hombres todos en hilera, con figuras y disfraces tan varios, ridículos y disparatados que no se pueden bien referir; unos andan cubiertos de pieles de fieras con las cabezas boquiabiertas que caen encima de las suyas, mostrando sus grandes dientes; y otros por la misma manera con pieles de cabrones de deformes cuernos; otros traen estas prendas de cuero semejantes en su hechura a las de corro, cubiertas por fuera unas de plumas amarillas, otras coloradas y verdes»⁹.

En las fiestas de los machis, el P. Rosales señala aun la presencia de los que podrían llamarse magos y malabaristas, al escribir: «Y luego salen de sí todos los hechiceros, porque entra el demonio en ellos y dan saltos y carreras, moviéndose de una parte a otra, sin poner los pies en el suelo, bailando sobre el fuego con los pies descalzos, tragándose tizones ardiendo y arrojando en el fuego los vestidos sin recibir en sí ni los vestigios de lesión alguna. Y de esta suerte hacen otras maravillas aparentes, sacándole a uno los ojos, cortándole a otras las narices, al otro las orejas, quitándole a éste las llancas que traen colgadas al pecho, al otro las orejas, y así de otras burlas o juegos que hacen aparentemente y por arte del diablo, con que tienen abobadas a la gente y suspensa con tales pruebas, como entre los que juegan de manos, que hacen cosas que parece que si no es por el arte del diablo no las pueden hacer»¹⁰.

Y no tan sólo eran consumados malabaristas sino que también los araucanos habían creado personajes genéricos, a la manera de la comedia del arte. En una festividad de mingaco para levantar una ruca «a la hora de la comedia o de la comida (son palabras de Rosales) entraba por una escalera al hombro de las cuadrillas, un muchacho tizado y vestido a lo gracioso y bailando y cantando le llevan todo dando vueltas a la casa y dando baya a las demás cuadrillas... y el muchacho o matachín conociendo el lance, da un salto con tiempo, y todo es fiesta y risas, conque se acaba el entremés»¹¹.

Y estos graciosos debieron ser requeridos en las fiestas, porque Pineda y Bascuñán describe al igual a: «estos danzantes ridículos que traían ceñidas a las cinturas unas tripas bien llenas de lana, y más de tres a cuatro varas, a modo de cola colgando, tendida por el suelo; entraban y salían por una y otra parte, bailando al son de los tamboriles, dando coladas a las indias, chinas y muchachos, que se andaban tras ellos haciéndoles burlas y riéndose de su desnudez y desvergüenza»¹².

Estas breves consideraciones nos indican que el pueblo araucano estaba preparado anímicamente para comprender y aceptar las formas hispánicas del teatro

Habían delimitado el espacio para la concentración óptica en el escenario de sus representaciones. Vestían y disfrazaban adecuadamente a los personajes simbólicos de sus farsas tribales, y habían llegado a crear tipos histriónicos genéricos para animar los espectáculos.

Los misioneros trataron, acudiendo a la técnica didáctica de la enseñanza colectiva de sublimar un tanto sus costumbres y desarraigar el gusto «por la chicha que es su regalo y el baile que es su deleite», y evitar «por la aculturación compulsiva» la excesiva tendencia a la embriaguez en sus manifestaciones lúdicas que «convertían el teatro de sus representaciones y bailes, como escribe el P. Rosales en su *Conquista espiritual*, en teatro de gladiadores»¹³.

Capítulo II

La tradición hispánica El teatro religioso medieval y humanista

El culto religioso medieval había engendrado formas escénicas equivalentes en el ámbito católico de Europa. Los elementos constitutivos del drama surgieron de los oficios eclesiásticos, y a la idea, apunta G. Baty, «se traduce a su tiempo mediante la palabra, el canto, el gesto, el traje, el decorado, los accesorios y la iluminación»¹.

El germen estaba en los *trips*, textos dialogados cortos, en que diversos oficiantes respondían al sacerdote mientras ellos a la vez interpretaban con ingeniosos atuendos, a los personajes bíblicos.

El proceso hacia un verdadero teatro fue rápido, y como lo indica un erudito en la materia, el prof. Gustave Cohen, «estos balbucientes diálogos en latín subrayados por los gestos prescritos que se realizaban al pie del altar, pasaron enseguida a la nave, y por fin invadieron la plaza pública, las arenas, y las salas acondicionadas para contenerlas. Los primeros actores fueron sacerdotes, continuaron los aficionados: nobles, burgueses, clérigos y artesanos, y alrededor del siglo XVI, los profesionales. Los espectadores, que al principio eran los mismos fieles, aumentaron con los creyentes curiosos, y al final, por gente que no buscaba la adoctrinación sino la emoción o el placer del espectáculo»².

El año litúrgico fue reuniendo en ciclos temáticos el contenido de las fiestas religiosas. La Epifanía, con el desfile popular de los Reyes Magos, abría el año dramático con los celebrados «misterios».

La Candelaria de Febrero excitaba los bailes y la música. El Carnaval alegraba el alma del pueblo con sus fiestas báquicas y sensuales, y venía a terminar en la catarsis del arrepentimiento de la Pascua Florida, con la representación de la Pasión de Cristo y el día de Gloria, la Resurrección³.

La fiesta del Corpus Christi, nacida para la escena en 1246 en la diócesis de Lieja e introducida en toda la Iglesia por el Papa Urbano IV, fue, de acuerdo con

Ludwig Pfadl, fijada en 1312 por Clemente v, en el jueves después de la Trinidad, al paso que Juan xii (1334) proveyó con favor especial al desfile teofórico, esto es, a la procesión y fomentó su celebración con adecuadas disposiciones⁴.

Aparecen entonces como un género al intento los autosacramentales en que participan los gremios y las corporaciones con sus carros alegóricos, en que se exhiben las tallas de madera de los santos preferidos, en cuyo honor se cantan las canciones alusivas que engendran las *loas*. De las representaciones sacras surgen además nuevos tipos dramáticos de índole popular: los juegos de escarnio, las *far-sas* y las *moralidades*, origen a su vez de los *pasos* y de los *entremeses*⁵.

El año termina en la fiesta de Navidad, y en sus pesebres o belenes, de ascendencia franciscana, se escuchan los villancicos. La Misa del Gallo es pródiga en canciones vernáculas.

Dentro de estos ciclos temáticos válidos para todo el ambiente católico europeo, España acogió preferentemente y desarrolló con potencia extraordinaria, los temas navideños, y los de la Pasión y la Resurrección⁶, los dos ciclos sacros, que estudia Valbuena Prat.

A los géneros nacidos de la euforia mística popular del medievo, hay que agregar el aporte culto de la enseñanza humanística en las universidades y colegios que hace surgir un estilo de drama litúrgico llamado «teatro escolástico o de colegios».

Llegó a implantarse en forma reglamentaria en los establecimientos educacionales. Y estimuló la expansión del espíritu nuevo introducido por el Renacimiento. Y así en los estatutos de la Universidad de Salamanca puede leerse en el título LXL: «La Pascua de Navidad, Carnestolendas, Pascua de Resurrección y Pentecostés de cada año saldrán estudiantes de cada uno de los tales colegios a orar y hacer declamatorias públicamente. Item. De cada colegio cada año se representará una comedia de Plauto y de Terencio u otra tragicomedia; la primera el primer domingo de la octava de Corpus Christi y las otras los domingos siguientes».

«No sólo en las Universidades, sino en los colegios particulares —apunta Adolfo Bonilla y San Martín que ha estudiado el tema— y especialmente en los de la Compañía de Jesús (que atendió mucho a este género de ejercicios literarios tanto en España como en el extranjero) se impuso y representaron estas piezas en el siglo xvi»⁷.

Los jesuitas, buenos educadores, aplicaron esta técnica de teatro a su obra de catequesis americana y a su llegada al Perú, a México y luego a Chile la aprovecharon, luego lo veremos, en la pedagogía escolar y en el adoctrinamiento de los aborígenes, por medio de un repertorio bíblico a tono con las necesidades de un ambiente social heterogéneo.

Estos modelos renacentistas significaban una renovación de las categorías medievales, pese a que «el espíritu conservador no había perdido el recuerdo ni el gusto por las antiguas diversiones y juegos». Los humanistas, escribe

D'Amico, aprovechan las *sacre rappresentazioni* de Toscana para animar los carnavales de Lorenzo, el Magnífico⁸.

Los hombres del Renacimiento aspiran a lo que Burchardt llama «el pasaje de la vida cotidiana a la vida del arte»⁹.

El reino transitorio de la alegría se encarnaba en el gozo místico popular de los misterios, en el boato de las procesiones, con sus imágenes vivientes, los triunfos y los pastorales.

La fiesta, asociada inmemorialmente con los conceptos de lo sagrado, de lo ritual, de lo ceremonial, fue en esa época, de acuerdo con los estudios de Jean Jacquot, un medio de comunicación entre los miembros de la sociedad, una participación colectiva en sus ritos y creencias, con el objetivo de reforzar el poder de las instituciones y de las autoridades.

Para ello el Renacimiento contó con un conjunto de artes escenográficas capaces de crear variadas emociones, y pudo de esta manera dirigir la sensibilidad hacia determinados propósitos, aprovechando la ilusión óptica, a base de la perspectiva lineal recién descubierta.

La ciudad se revestía en estas ocasiones con un manto poético. Arcos de triunfo a la romana, con sus arcos triunfales cerraban las puertas verdaderas o fingidas. En la plaza, centro de la actividad lugareña, la pirotecnia de los fuegos artificiales, y los artificios de aguas redoblaban su importancia real. El uso de elegantes tapicerías alegraba el frontis de las casas¹⁰.

Las mascaradas y farsas contribuían a esta transformación irreal. Torneos, juegos de caballería: alcanñas, hachazos, sortijas, monigotes. Desfile de jinetes portando emblemas, enseñas y jeroglíficos enigmáticos explicativos. Todo ello contribuía a crear la ilusión de un marco apropiado¹¹.

El desfile de los carros constituía el acto principal. Exhibían alegres invenciones de acuerdo con la potencia económica de la ciudad y sus hombres. Desde el punto de vista americano, el más importante es el desfile llamado de *Las cuatro partes del Mundo*, en que carros y comparsas exóticas circulaban por las calles. En uno de los carros: Europa, «que reminiscente del arte clásico exhibía sus símbolos: el toro y el caballo». Asia, a horcajadas en el camello o el elefante, desfilaba con su traje multicolor, coronado por llamativo turbante. Africa, toda de negro, seguida de rugientes leones, y por último, América, heroica en el físico de los indios, portaba su carcaj y sus flechas, reclinada sobre un cocodrilo¹².

En insistimos que es este desfile el más importante, pues en él vemos nosotros el remoto origen de esas extrañas y curiosas procesiones americanas que arraigaron en el Continente, debido a su similitud con las formas primitivas de las entretenimientos socioreligiosas aborígenes. Estas *Cuatro partes del mundo* son los antepasados, a nuestro entender, de las danzas de las cofradías de chinos, turbantes, danzantes que todavía adoman el culto religioso en los santuarios populares de Chile.

Examinados con brevedad los gérmenes aborígenes e hispánicos del teatro criollo, pasaremos a ocuparnos de su actualización objetiva en los siglos coloniales.

Capítulo III

Las primeras formas dramáticas en Chile Colonial

Al tenor de los antecedentes señalados, el teatro religioso hispánico, de tipo escolástico y los espectáculos escenográficos renacentistas, son los primeros en aparecer en el estrecho marco urbano de Chile de los siglos XVI y XVII.

La Compañía de Jesús, que se afincó en Santiago a partir de 1593, y que poco a poco va adquiriendo el monopolio de la segunda enseñanza, cara a san Ignacio de Loyola, es, a juzgar por los documentos conservados, la más activa en el aprovechamiento del arte en la tarea espiritual de la conversión de infieles y en expandir la fe cristiana.

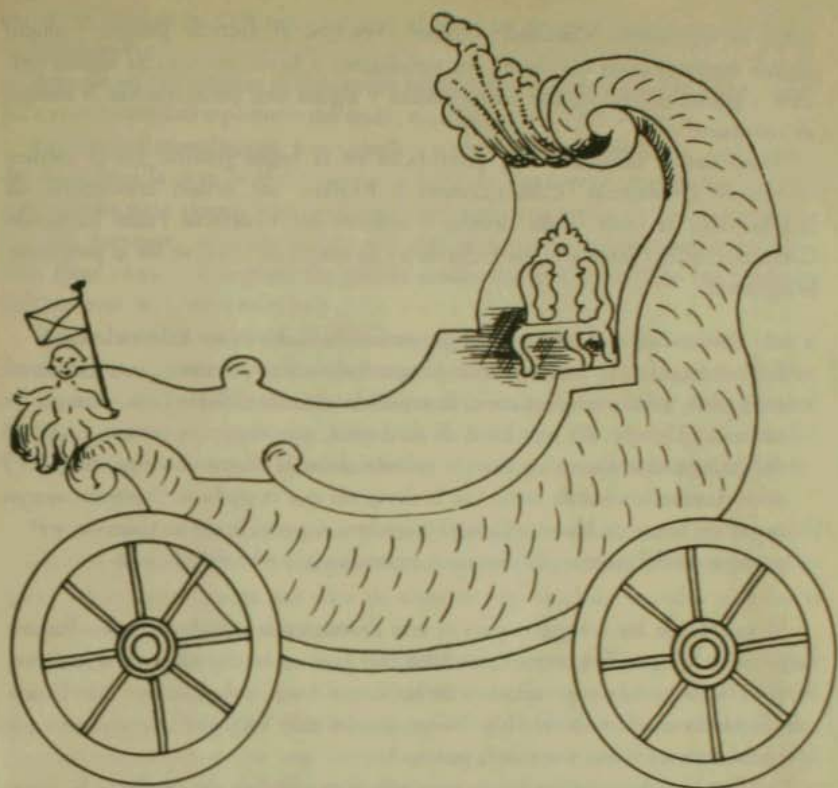
Aunque no existió en Chile, a la manera de México o del Perú, un teatro apolo-gético moral con repertorio apropiado para las multitudes aborígenes reunidas en las capillas abiertas, en la tarea de la educación de masas y adoctrinamiento de los vecinos y moradores de la capital, las piezas dramáticas sirvieron de vehículo para incorporar al indio al tipo de vida occidental.

En las numerosas fiestas que los maestros ignacianos organizaban en el seno de las cofradías de indios, morenos y negros, era habitual el empleo de métodos escenográficos, acertadamente escogidos. Por las noticiosas *Cartas Anuas* de la dinámica orden, sabemos que «los jesuitas empezaron a salir por las calles cantando la Doctrina en lengua de los indios, y llegados a la plaza se les explicaba los misterios de nuestra fe, después que en forma de Diálogos, los habían repetido»¹.

Estos diálogos se conformaban a la definición clásica, es decir, «formas para expresar sentimientos variados en su intención última y para describir ideas opuestas por medio de las conversaciones sostenidas entre uno o más personajes».

De este tipo teatral sencillo, embrión de la escena, pasaron en seguida los jesuitas a representar en locales cerrados la moralidad de los Coloquios, en actos cuya eficacia reforzaban con el empleo simultáneo de los medios olfativos de los sahumerios de inciensos y pomas de olor, las ilusiones visuales de la perspectiva y la solemnidad auditiva de los discursos, de apropiada oratoria.

Les era difícil a los maestros emplear estas técnicas de aprendizaje en un medio analfabeto, pues si bien los «negros hacían sus oraciones o coloquios con mucha música y saraos», bajo la doble advocación de san Francisco Javier y del Rey Congo, los morenos «por ser esclavos no sabían leer para atender los ensayos». Por estas razones no eran frecuentes —como apunta el P. Alonso de Ovalle, en su fresco a la flamenca de las ceremonias santiaguinas— esta clase de



LAMINA 2

José Correa, carro del Gremio de la Zapatería, 19 de septiembre de 1789 Archivo Nacional

actos en el Colegio Carolino. «Solían —escribe el escritor jesuita— añadir alguna representación que hacen los estudiantes a lo divino y otras alguna oración o poema al intento, con buena música y alguna vez, entre muchas, a manera de coloquio»².

Temprano se iniciaron estas actividades en la orden jesuita. En el inédito «Libro de Ordenanzas, Constituciones y Reglas», del primer convictorio de la Compañía de Jesús —que llevaba el nombre del Venerable Padre Edmundo Campiano, mártir jesuita—, de fecha de 23 de marzo de 1611, se lee al propósito lo siguiente:

«1. La vocación (sic) de este colegio será el de dicho Beato Edmundo cuando esté beatificado o canonizado, porque habiéndose puesto en suertes con otros siete, salió tres veces arreo, interpolada una sola el Beato Luis, y harase su fiesta el propio día a primero de diciembre, con víspera, y sermón, y comulgarán todos los colegiales; y solemnizarán la fiesta con Epigramas y otras demostraciones de letras con la devoción que se pudiere. Y alguna vez cuando el rector de Nuestro Colegio pareciere se podrá hacer un Coloquio, y el primero sea del martirio del Santo en canonizándolo o beatificándolo».

El talento de los colegiales para el arte dramático se manifestó en las festividades de la Virgen de Loreto, celebradas con gran esplendor el 10 de noviembre de 1612. «Los estudiantes, reza una de las *Cartas Anuas*, solemnizaron más la ocasión haciendo un *Coloquio del Hijo Pródigo*, y salió muy bien por la gracia con que lo representaron y buena traza de la poesía»³.

Las demás órdenes religiosas en sus institutos trataban de emular a la Compañía de Jesús, y así en el Seminario de los Angeles Custodios, fundado en Santiago por el franciscano fray Diego de Medellín, en 1584, se celebraba con la misma pompa la fiesta del Santo Patrono. El 1° de marzo de 1612 sabemos que se representó un *Coloquio del Angel de la Guarda* por cuya actuación se pagaron \$ 50 al comediante Morales⁴ por la comedia.

El título de ambas piezas, las primeras que hemos identificado en el siglo XVII chileno, nos permite algunas inferencias sobre el repertorio escolástico y además para intentar el rastreo de sus posibles autores, lo que demuestra que ya en esta alborada de nuestra historia, había en el país escritores autóctonos entregados al cultivo de la poesía dramática.

El tema del «Hijo Pródigo» es constante en el medievo tardío y en la época renacentista, que «amó esta parábola rica de movimiento y de acción». Los tratadistas han seguido los avatares de la trama bíblica desde la temprana *Moralité de l'Enfant Prodigue*, del teatro francés, a la intencionada adaptación hispánica de la *Comedia Pródiga*, de Luis de Miranda (1554) y a su culminación en los *Autos Sacramentales* de Josef de Valdivieso (1622) y en el genio de Lope de Vega, que utilizara el asunto en su *Representación Moral: El peregrino en su patria* (1604).

En América, Juan de Espinosa Medrano (1632-1688), el ingenioso defen-

sor de la poética de Góngora, escribió al igual un drama religioso con el título de *El hijo pródigo*⁵.

Aunque no tan popular el argumento bíblico del *Ángel de la Guarda*, quedó también enraizado en el repertorio del teatro escolástico.

Escrúpulos cronológicos nos impiden atribuir la representación santiaguina de 1612, sea a la obra de Valdivieso o de Lope de Vega, pero tenemos documentación precisa para afirmar que a comienzos del siglo xvii vivían en Chile por lo menos dos escritores jesuitas, amigos del arte escénico, a quienes podríamos atribuir estas obras y otorgarles las palmas académicas por haber sido los primeros cultivadores del género en el país.

El uno es el P. Vicente Modollet (1582-1667). Nacido en Cataluña vino a América, tras tres años de enseñanza humanística en Granada, enrolándose en las huestes evangélicas del introductor del humanitario sistema de la Guerra Defensiva contra los araucanos, Fray Luis de Valdivia. Fue Modollet Rector del Colegio Máximo entre los años de 1628 y 1632, y más tarde en vísperas del terremoto de mayo de 1647.

Era, además, escritor, orador y hábil misionero. «Aventajado en la poesía —escribe J. T. Medina— compuso varios autosacramentales»⁶. No sería arriesgado inferir que durante sus años de director espiritual de la orden se hubiera ocupado de estas tareas didácticas.

El otro presunto autor sería el P. Bartolomé Navarro y Vásquez (1584-1639). Nacido en Santiago de Chile, ingresó joven a la Compañía, leyendo la cátedra de artes en el Colegio. Sus contemporáneos recordaban sus extraordinarias condiciones oratorias, su voz tonante y los elocuentes ademanes. «Vivió más —escribe su biógrafo, el P. Diego de Rosales— en el púlpito que en la celda, y fueron célebres sus discursos sobre la Santísima Virgen». Muy adentrado en la política y en la historia de Chile (por desgracia no llegó a escribirla), fue «el mejor poeta de su tiempo, compuso muchos *Coloquios* para que los representasen los estudiantes cada año y en lo que más se esmeraba era en las oraciones que hacía para los días de la Santísima Virgen, sabiendo toda la música que se cantaba, no cusándose aun destas menudencias por ser cosa de devoción a la Virgen»⁷.

Aunque ninguno de estos poetas jesuitas resultase el autor de estos *Coloquios*, al menos sus biografías prueban que en ese período formativo se encontraba en Chile una literatura teatral de tipo apologético que se generalizó. Se corrobora y se destaca este espíritu creativo en las festividades que ordenó para sus colonias el piadoso monarca Felipe III, el año de 1620, en honor de la Concepción Inmaculada de la Virgen.

Obedeciendo estas reales órdenes, Santiago estuvo de fiesta, mezclándose los propósitos de catequesis con el placer renacentista de las «justas, torneos, alcancías, hachazos, máscaras, comparsas y otros regocijos públicos». El historiador de la orden jesuita, P. Francisco Enrich S. J., relata al describirlas que «En primer lugar hubo tres certámenes poéticos, es decir, tres días de representaciones ingeniosas, que a porfía y competencia de los jóvenes gallardos

y de talento, se publicaron con solemnísimos acompañamientos de a caballo, en que salieron el cabildo y la nobleza, sin que nadie se excusase.

Los actores con los trajes en que luego habían de representar, o recitar sus poesías, salían a caballo por las calles, en diversas comparsas, acompañados de gran séquito con ricas y costosas libreas. Costeó el primer certamen el Cabildo Eclesiástico, el segundo el monasterio de la Concepción o sea las Agustinas, y el tercero la Congregación de la Purísima, fundada por nuestros alumnos. Como los que costeaban el postrero eran los mismos actores, y éstos representaban, ya sus propias composiciones, ya de los maestros, tendría precisamente especial entusiasmo. En los tres se propusieron premios de mucha estimación, que reparcieron con solemnidad y aplauso a los poetas que más habían sobresalido.⁸

El tipo de diversión renacentista, cuyos orígenes hemos rastreado, hizo también su entrada temprana al país. Un caso típico sirve de claro ejemplo, las fiestas organizadas en Santiago para proclamar patrono de Chile, «para la guerra que tenían éstos contra los indios rebeldes», a San Francisco Solano, el taumaturgo. Nos ha llegado una admirable descripción de las ceremonias en la prosa barroca y encrespada del cronista franciscano Fray Diego de Córdova Salinas, que reduce a términos poéticos el acta levantada por el escribano Diego Rutil⁹.

La primera acción, y la de ingenio fue un certamen poético abierto el 28 de agosto de 1635. Un desfile de autoridades «portando una limpiísima vitela delineada con dos alas, que tomando vuelo, resuena la trompa», recorrió las polvorientas calles para mostrar a los poetas, la redondilla escrita por el oidor Cristóbal de la Cerda, que tenían que glosar:

*Sóla, no Padre Solano
Rare, sí, fue tu virtud
Porque tuvo plenitud
De espíritu soberano*

El auspicio del obispo y del gobernador del Reino y de los cabildantes que desfilaron, en medio del unánime aplauso y el tañido unísono de las campanas, realzó la majestad del evento literario.

El martes se hizo alarde general y el miércoles luminarias «que transformaron la noche en día». El jueves el activo Seminario de los Angeles Custodios preparó y compuso una máscara, bien ordenada e ingeniosa, seguida de una danza de seis gigantes, acompañados de seis enanos, regidos por un monstruo de siete cabezas.

Vino a continuación, dentro del más puro espíritu renacentista, el despliegue de los elementos: el fuego, sacudiendo llamas, el agua, vertiéndose por la boca de un búcaro; la tierra, de ropaje verde, con su cornucopia llena de frutas.

Siguieron las estaciones. La primavera, simbolizada en cuatro niños que

esparcían flores; el estío, con su corona de espigas; el otoño, con vestidura anaranjada; el invierno, debajo de fieltro.

Y cerrando el cortejo, venía la compañía de los dioses paganos, los cielos, el mar y el infierno, como los pinta las fábulas: La Luna, vestida de blanco; Mercurio y Minerva, coronados de laureles «con su acompañamiento de doctores con capirotos y borlas. El Sol iba solo como sol. Marte, armado de punta en blanco; Plutón, vestido de negro; Neptuno, con su tridente. Júpiter, con su harpón y el pereoso Saturno, con corona en la cabeza.

A imitación de las fiestas renacentistas, no faltó en la fiesta el afamado ballet de las *Cuatro Partes del Mundo*, que tanta influencia había de tener en el desarrollo de las danzas rituales de Chile. Desfiló: «La Africa, ricamente aderezada. El Rey de Guinea salió propiamente vestido. A la Africa siguió la América, vestida al uso de la tierra. El Inca vestido con propiedad. La Asia, fue el tercer lugar, rodeada de lo que abunda en aquella provincia. El Turco vestido con mucha riqueza y gala. Dio el complemento a esta gala nuestra Europa, con grave acompañamiento de grandes señores y caballeros».

El viernes se corrieron toros; el sábado, se jugaron cañas, y el domingo 11 de septiembre se armó majestuoso teatro, en el lienzo del oriente de la plaza de Armas, de vara y media de alto, terraplenado, donde se colocaron «los que habían de personar las comedias, no por comediantes sino por los capitanes, sargentos mayores, caballeros de hábitos, licenciados, y nobleza del reyno».

El vacío de abajo la «llenaba la numerosa gente de la ciudad, y la de sus valles y lugares circunvecinos, que había concurrido a ver sus maravillas».

Para el martes se fijó fecha para el reparto de los premios. Se cantó una letra en honor de Francisco Solano, cuya efigie coronaba el teatro, y el secretario leyó una oración de maravilloso ingenio en loor del santo e introdujo a Apolo que hacía el juicio de las glosas.

Las fiestas debieron prolongarse una semana más, para dar tiempo al gremio de los plateros «que se encargó de dos comedias», para cuya representación se hizo un escenario que representaba un hermosísimo jardín, con su fuente de plata, fundada en arquitectura, con basa y columna, coronada con una pirámide con cinco caños de agua, que caía en una taza sobrepuesta y cincelada.

Hasta aquí todo había sido felicidad y alegría, pero una entrada de indios en Chillán, que dio muerte a nueve soldados españoles, sembró el espanto en la apretada concurrencia, que dio por terminadas las fiestas.

Pero, como se ha escrito, «El Renacimiento no es un cambio portentoso y súbito en la historia de la civilización, es un proceso secular. Cambios, retrocesos, vacilaciones y transiciones, mezclas y asimilaciones caracterizan el movimiento»¹⁰.

En América mantuvieron al tenor su solvencia las grandes corrientes de la tradición teatral española: la medieval de sentido cristiano, pues el espíritu conservador no había perdido el recuerdo ni el gusto por las antiguas diversio-

nes y juegos, la renacentista, y la constante española, que «asimiló lo extraño sin perder nada de su personalidad»¹¹

El calendario teatral, antes de transformarse en el «año cómico» del siglo XVIII, estaba salpimentado en los siglos primeros, de ocasiones propicias a las representaciones. Sabemos por lo menos que las hubo a comienzos de año en honor de los Reyes Magos, Melchor, Gaspar y Baltasar; en los días bulliciosos del movable Carnaval; para coronar la alegría de la Resurrección después de la contrición de la Semana Santa. En la celebración del patrono Santiago, durante el paseo del Estandarte; para la Asunción de la Virgen y para la bulliciosa víspera de la Navidad, amén de los numerosos onomásticos de los santos patronos de las órdenes religiosas: san Ignacio de Loyola, y san Francisco Javier, san Pedro Mártir, san Francisco, los Angeles Custodios, san Pedro Nolasco y san Agustín.

El tono social del teatro como espectáculo oficialista y cortesano, planeando sobre las entretenciones populares, lo dio en esta época el Cabildo de Santiago. La Ilustre Corporación había incluido las comedias en los programas de las festividades reales, los sucesos de la monarquía o las ocasiones solemnes.

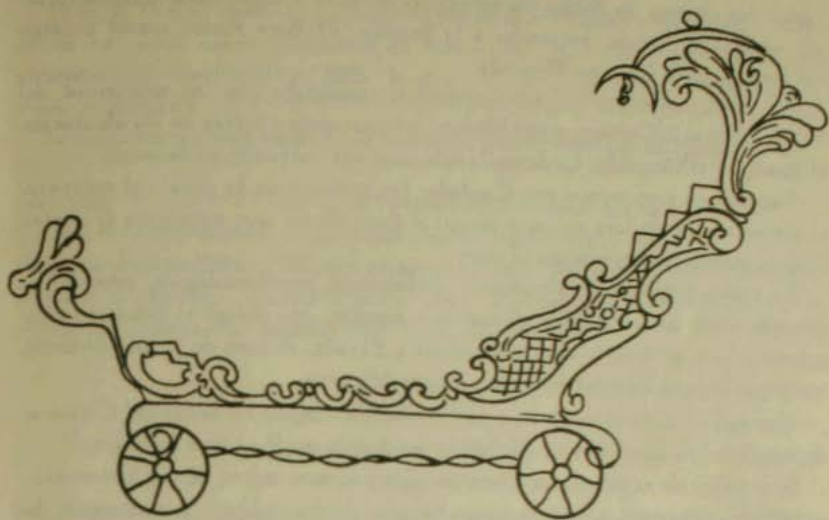
Así, el 24 de enero de 1659, se dieron poderes a don Antonio Irrarázaval y Andía, caballero de la Orden de Alcántara, para que diera razón de los tablados y distribuyera los asientos para la fiesta de la ciudad, el que fue acompañado en estas funciones por el capitán don Antonio Martínez, don Mateo de Toro y el Licenciado don Pedro Hurtado¹².

El 10 de septiembre de 1663 se levantó al igual un tablado de comedias, construido bajo la supervigilancia del capitán Juan Bautista Manso y un grupo de vigilantes distinguidos: Francisco Bravo de Saravia, Juan Alfonso y Melchor de Carvajal. Los trabajos tuvieron un presupuesto de \$ 200¹³.

A fines de ese año, para las solemnes festividades del 8 de diciembre de la Inmaculada Concepción, tan fastuosamente celebradas por los jesuitas, el presidente de Chile don Angel Pereda, con cierta intención galicana, quiso rivalizar en los festejos. Su amigo Francisco Sandoval, recién llegado de España, le procuró un novedoso autosacramental, *El Pastor Lobo*, impreso en Zaragoza tres años antes.

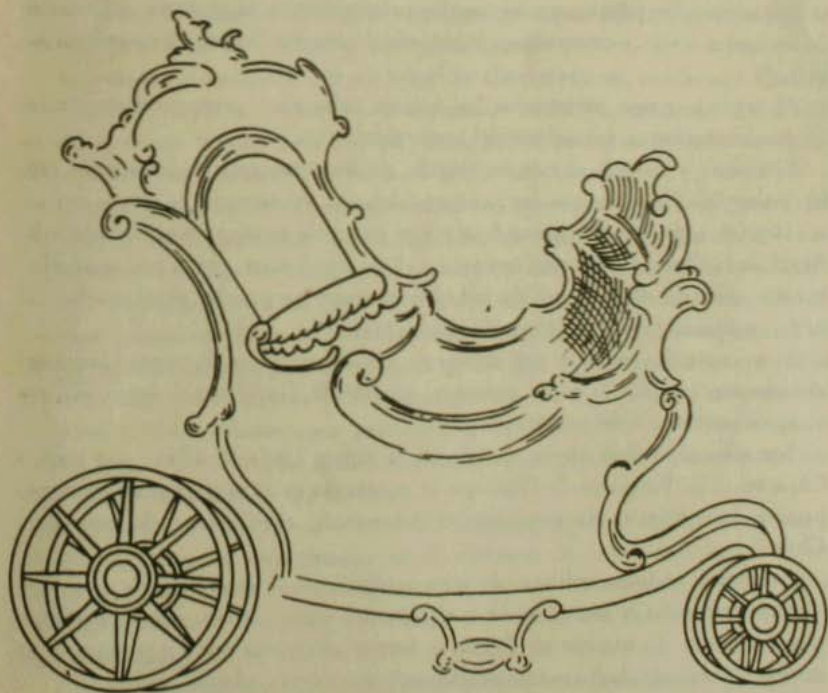
Para la fiesta pública puso trabajo de ornato en la residencia de la autoridad suprema, y en los jardines de la casa levantó a la manera de un escenario dos cabañas contiguas: la una dominada por la cruz, y la otra por la profusión frívola de flores perecederas. El rol de personajes comprendía seis caracteres masculinos y dos femeninos, a saber: *El Pastor Lobo*, es decir, el Diablo y sus acólitos el *Apetito* y el *Descuido*. La *Cordera*, feminidad pura y sus fieles ayudantes, la *Voluntad* y el *Cuidado*. Así como el *Buen Pastor*, o sea, Jesucristo.

El Gobernador en su empeño de deslumbrar al vecindario, gastó sumas ingentes en la hechura de los trajes e invitó a participar en la pieza a las damas y caballeros más prominentes de la capital. Se repartieron los roles. El difícil y temido papel de lobo malo se puso en manos de Francisco Sandoval, que para caracterizarse lucía una aterradora capa escarlata, a través de cuyos pliegues se per-



LAMINA 3

José María Ibáñez, Carro del Gremio de los Carroceros. 19 de septiembre de 1789



cibian los cuernos de Satán. Su esposa, la hermosa y dulce doña Clarita Ortega, vestida de zagala, encarnaba a la heroína. El Buen Pastor quedó a cargo del bien parecido Jerónimo Moncada.

La trama simbólica del autosacramental comenzaba con los requiebros del Pastor Lobo a la Cordera y sus lúbricas sollicitaciones a través de los alcahuetes, el Apetito y el Descuido. La doncella huía temerosa, sufriendo un desmayo.

Raptada en este trance por Cuidado (el gracioso de la obra), al recuperar el conocimiento declara su casto afecto al Buen Pastor que representa el símbolo de la redención cristiana por el amor.

La trama barroca, de altisonante declamación pseudoteológica, provocó un año más tarde una conmoción de horror y espanto, que obligó al caballero zaragozano y a su atribulada mujer a retornar a España, víctima de la maledicencia, que vio la intervención del demonio a la hora del parto.

Santiago se adhirió también a las festividades regias en honor de Carlos II, decretado, el 10 de noviembre de 1667, «tres días de toros, cañas y comedias»¹⁴.

Si a través de estos relatos literarios algo podemos inferir de las formas escenográficas anteriores a la estructura barroca de los coliseos permanentes, las noticias sobre los comediantes e historias permiten dividir a los actores de esa primera época en tres categorías. Primero los aficionados de las clases pudientes y aun las artesanas, costumbre sostenida desde los tiempos medievales. «Los burgueses —escribe Valdemar Vedel— de las distintas capas sociales se disputaban los papeles protagonistas, principalmente si se trata del reparto de los santos, reyes y emperadores y que más de una vez llegaron a sacarse en su basta»¹⁵.

Al segundo grupo pertenecían los activos colegiales, principalmente de las instituciones jesuitas, animadores del teatro escolástico.

El último, y creemos el más restringido, estaba compuesto de los actores profesionales. No hay duda que los hubo en Santiago. Al ejemplo ya citado del actor Morales, a quien se le pagaron \$ 50 por su actuación en 1612, en el Coloquio del Ángel de la Guarda, podemos agregar en 1639, aquel actor, preso por amancebamiento, que sacó de la cárcel Rodolfo Liesperguer, para poder proseguir las comedias programadas para el día de San Pedro Mártir¹⁶.

Y no sería de extrañar que hubieran tomado parte en la representaciones santiaguinas aquellos cómicos peruanos que señala Guillermo Lohman Villena en su valiosa historia del teatro virreinal.

Son ellos Cristóbal López, marido de la artista Lucía Mendieta que viajó a Chile en 1614, Pantaleón de Piña, que se preparaba en 1634 para venir a nuestro país, y Juan Martín Navarro, que en febrero de 1695 estaba de paso para Chile¹⁷.

No hemos podido confirmar de manera fehaciente la existencia de esas Academias destinadas a conservar la tradición del teatro latino, dentro del espíritu de Plauto. Existieron en España y fueron adoptadas por los jesuitas, y es posible que la orden hubiera continuado en América esta tradición erudita.

El R. P. Walter Hanisch opina que tal vez en el noviciado de Bucalemu, dotado de un excelente cuerpo didáctico de humanistas, pudieran haberse dado representaciones completas en latín, lengua que se usaba corrientemente en la poesía enigmística.

Se han conservado en los archivos nacionales tres de estas obras, a saber:

Santissima Dei Lex in Eleazaro et in vii Machabaeis Fratibus una cum Matre de Tyranni Antiocho triumphans. Prosa, verso y canto, todo en latín, 1654.

Tragicum drama Hérodís, datum a grammaticis 1631. Auctore Antonio van Torre. *Aliphius ex daemonis mancipio Christi servus*. Exhibebatur a Rethoribus auctoribus et actoribus. Bruselas 1655. Colección S. J.¹⁸

Capítulo IV

El teatro en el siglo XVII

Si el teatro cívico oficial estaba al abrigo protector del ritual cortesano de la monarquía, el clero perseguía con el rigor, falsamente teológico de la moral imperante, la escena dramática. Como la esencia sociológica de la costumbre expresa la voluntad de un grupo en cierto modo representativo de los miembros de la sociedad, la opinión pública, aunque aplaudía los cambios periódicos de la moda de Lima o de Madrid, estaba por otra parte atenta a las decisiones eclesiásticas sobre el valor ético permisible o permitido de teatro.

Esta lucha psicológica interna entre el alma medieval española y el soplo renacentista, se palpa con admirable elocuencia en las páginas que el benemérito Obispo Fray Gaspar de Villarroel, dedicó al problema en su barroco y denso tratado, *Gobierno Eclesiástico Pacífico, o sea los Dos Cuchillos*.

El culto prelado americano en sus simpáticos recuerdos, nos relata su temprana curiosidad por las comedias. Joven lego, en San Agustín de Lima, donde cursó sus primeros estudios en 1611, quiso conocer de viso este discutido espectáculo, y unido a un compañero, se lanzaron a la aventura en pos de uno de los corrales limeños, una tarde canicular. Aunque lograron llegar al corral de Santo Domingo, donde la compañía de Miguel de Burgos «representaba una comedia muy alabada por lo devota y bien representada, adobada con el entremés del *Examinador Micer Palomo*», una pendencia a cuchillo, en la que resultó gravemente herido el actor principal, Cristóbal López, aplazó la función para otro día¹, sumiendo en la tristeza a los legos.

Más tarde en España, en 1631, trató de cumplir estos anhelos juveniles, y aunque sus primeras experiencias en el convento de San Felipe fueron igualmente frustradas, pudo por fin, acompañado de sus hermanos de la orden agustina, asistir a «tres comedias», en parajes diferentes, una de ellas en los Jardines del Almirante.

Durante su episcopado en Chile, Fray Gaspar tuvo ocasión de contrastar su

no disimulada «estimación por el arte dramático con la responsabilidad de sus deberes de pastor de grey».

El 8 de septiembre de 1657, el oidor don Bernardino de Figueroa tenía dispuestas para celebrar la Natividad de la Virgen, «tres comedias que debían representarse en el cementerio del convento de los padres mercedarios». Villarroel, con íntimo agrado, prestigió con su asistencia las fiestas, y él mismo nos ha relatado, con cierto gracejo malicioso, las incidencias que ocurrieron durante la representación, a consecuencia de los eternos pleitos de etiqueta y preeminencias entre las autoridades civiles y eclesiásticas. Pese a ello, «vio la comedia», pero la irrupción en el recinto de los postergados miembros de la Real Audiencia, provocó disturbios en «las músicas, bailes y entremeses», porque anocheecía ya y «en esta ciudad de Santiago es muy perjudicial el sereno». Insistió el obispo que se prosiguiera la función. «No les fue posible —escribe— resistir mi importunación y vieron a su despecho el *entremés*. Y somos tan vengativos los prelados, que, habiéndome molido la primera vez, viera yo del porte otra media docena de entremeses para dar este mal rato a los oidores»².

Sometidas a la ley pendular de la legislación española que ora aprobaba y ora suspendía los permisos para las representaciones teatrales, las funciones prosiguieron con intermitencia en Santiago³.

En 1639, el comisario de la Inquisición, fray Tomás Pérez de Santiago, para conmemorar la fiesta de san Pedro Mártir, en el templo de Santo Domingo, ordenó, pasando sobre otras autoridades, que se programaran dos comedias, «en la placeta frente a dicho convento». Se levantaron al efecto los tablados, y todo estaba dispuesto, salvo el actor principal que había sido detenido por la justicia, acusado de amancebamiento. Por fortuna, los buenos oficios de Juan Rodolfo Lisperguer lograron sacarlo de la cárcel «para representar la comedia»⁴.

Estas incidencias parecían un anticipo de la gran polémica que la opinión pública debatió sobre el valor ético del teatro para sacerdotes y laicos.

Las opiniones del obispo Villarroel eran desde cierto punto de vista contradictorias. Las ha resumido Miguel Luis Amunátegui en su señera monografía, *Las primeras representaciones dramáticas en Chile*. Opinaba Villarroel que cometían pecado mortal los eclesiásticos que asistían a las funciones en un teatro público, junto con los legos. Tal vez por el mal ejemplo que daban. Pero podían hacerlo encubiertamente, sin duda para evitar el escándalo.

Autorizaba Villarroel la asistencia a los bailes y comedias de los clérigos, aun cuando la representación se hiciese en un local abierto y público.

Sus conclusiones eran: «Que ni los que escriben piezas dramáticas, ni los que las ponían en escena cometían precisamente pecado mortal, pues esto dependía del modo cómo estaban escritas, del modo cómo eran ejecutadas y del modo cómo eran atendidas».

Pero, si bien en principio era lícito asistir al teatro, las recomendaciones del prelado para vigilar su asistencia eran múltiples y severas, «sobre todo para las mujeres, esposas e hijas»⁵.

Con un retraso de dos años llegó a Chile, en 1662, la Real Cédula fechada en Madrid a 9 de septiembre de 1660, relativa a los espectáculos, que copiamos a continuación como claro documento de época:

«El Rey. Por cuanto, por diferentes cartas y papeles que han llegado a mi Consejo Real de las Indias, se han reconocido los grandes inconvenientes que se han seguido y siguen, de haberse permitido e introducido el hacer comedias y otras representaciones en algunos de los conventos religiosos de las órdenes de mis Indias Occidentales, contra la reverencia que se debe a lugares tan sagrados, siguiéndose de ello escándalos y ofensas de Dios Nuestro Señor y mal ejemplo a los fieles y estar en ellos con modestia y decencia.

Y para que de aquí en adelante se eviten efectivamente éstos y otros graves daños que se pueden seguir de que se continúe cosa tan perjudicial, habiéndose visto y considerado muy atentamente por los dichos de mi Consejo, como cosa de tanta gravedad e importancia y el ejemplo que se debe dar a todos y en particular a los recién convertidos a nuestra santa fe católica, he resuelto dar la presente, por la cual ruego y encargo a los muy reverendos Arzobispos de las iglesias de mis Indias Occidentales y reverendos Obispos de ellas, que de aquí en adelante de ninguna manera, por ningún caso ni para ningún efecto que sea, por lo que a ellos tocara, den licencia ni consientan que en ninguno de los conventos de religiosos y religiosas de sus distritos y jurisdicciones se hagan ni representen comedias, así en las iglesias como fuera de ellas, que por la presente lo prohíbo y que para la puntual observancia y ejecución de esto, den las órdenes más eficaces que convengan, porque de lo contrario me daré por muy deservido.

Y a mis Virreyes, presidentes y gobernadores y provinciales de las religiones de las dichas mis Indias escribo sobre esto en forma conveniente»⁶

La perentoria real orden fue contestada, el 10 de julio de 1692, por el obispo de Santiago, el franciscano fray Diego de Umazoro.

La respuesta, en el fondo, es una hábil defensa de estas costumbres enraizadas ya en el país, y para ello, después de pasar en revista las partes formales del arte dramático, se refería al caso particular de Chile. «En esta provincia —escribe— como en la más retirada de este Nuevo Mundo, no se ven jamás comedias representadas por hombres y mujeres, con quienes parece correr el peligro ponderado por los santos, sino que las suelen tal vez hacer los mancebos, hijos de vecinos y estudiantes.

Y las comedias, que estos mancebos suelen representar tienen también mucha deshonestidad, paliada con casamientos en que de ordinario se terminan». Esta doctrina del «happy end», con que el santo obispo trataba de templar las iras reales, viene a la vez referida a las sentencias del Synodo, que en su canon 62 determinaba «ubi statuimus ut nullus vir deinceps mulieris veste induatur»⁷

Indudablemente el obispo se refiere al Synodo Diocesano, celebrado en Santiago por fray Bernardo Carrasco y Saavedra, el año de 1668 en cuya constitu-

ción 5 del capítulo vi, se impidió que «las monjas representasen comedias y coloquios en trajes profanos so pena de excomunión». Eran estas costumbres remedo de lo que estaba sucediendo en España, donde como escribe Deleito y Piñuela, «eran tentación continua para las esposas del Señor, las expansiones mundanas que disfrutaban en el locutorio de sus conventos: como si las religiosas fueran monjas de sociedad, certámenes poéticos, bailes, representaciones de comedias, autos y entremeses»⁸.

En Santiago, los días de aguinaldo se reunían las educandas en el coro del monasterio y vestidas exquisitamente, cantaban y bailaban delante de la multitud que concurría a la reja del coro para recrearse con un espectáculo que no podía ser desagradable⁹.

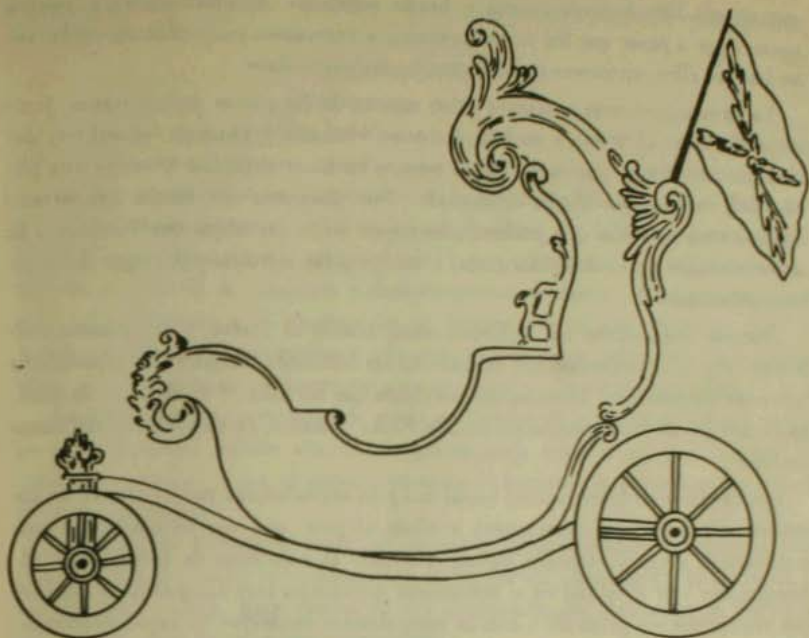
El obispo Umanzoro reforzó las medidas disciplinarias adoptadas en los conventos y «bajo pena de excomunión *latae sententiae*, cuya absolución quedaba reservada en sus manos, privaba a los súbditos de voz activa y pasiva por siete años y las que no tuvieren voto en las elecciones, bajo pena de cárcel por cuatro años, y de ayunos a pan y agua y una disciplina de corrección cada tres días todas las semanas, y a las demás novicias y niñas de educación y criadas del convento so pena de que serían echadas de él inmediatamente para no poder volver a él en toda su vida»¹⁰.

Aunque persistió la letra del sambenito eclesiástico y no el espíritu, las representaciones continuaron, en especial en los conventos de religiosos varones.

El problema volvió a presentarse un año después, pero el obispo en su nueva relación al Rey no se refiere a la mencionada admonestación, sino al conflicto de autoridad entre el obispo y los oidores de la Real Audiencia, que actualizaba el caso citado del obispo Villarroel. En carta al Rey, de 15 de octubre de 1663, informaba que «En el convento de San Francisco y en el convento de la Compañía de Jesús de esta ciudad, entre otros solemnísimos festejos que se han hecho por el felicísimo suceso que ha tenido la controversia del Ministerio de la Purísima Concepción de Nuestra Señora, se hicieron dos coloquios muy espirituales; fui convidado a ellos y no me pude negar por ser el festejo tan de mi devoción». En medio de las discusiones protocolares sobre el ornato del sitio y el lugar de preeminencia que le correspondía, el obispo con humildad se «contentó con asistir al Coloquio, pudiéndolo estorbar».

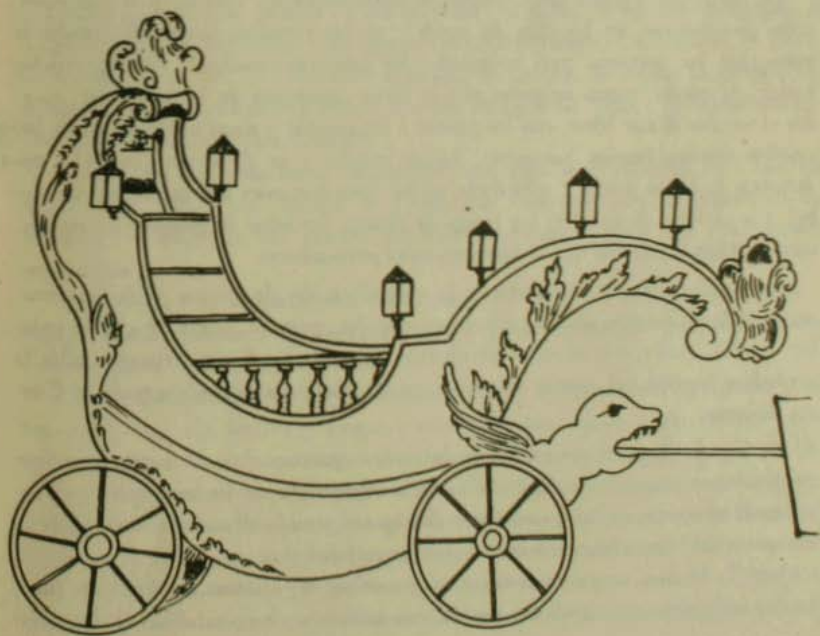
Sin embargo, días más tarde al proceder las autoridades a levantar el tablado para la comedias públicas en festejo del nacimiento del Serenísimo Príncipe, el obispo, al observar que volvían a repetirse las descortesías hacia el clero, «se negó a asistir a la representación»¹¹.

Las recreaciones dramáticas tomaron cuerpo durante el período de gobierno del Presidente Francisco Meneses, ese discutido Barrabás, mecenas del arte, alabado y vituperado por sus contemporáneos, que asistió a las comedias montadas en el pórtico del templo de San Francisco y en el Monasterio de las Monjas Agustinas¹². Algunos funcionarios reclamaron por esta decisión y opinaban «que no debieran hacerse estando las cosas de la monarquía en tantos aprietos,



LAMINA 4

Francisco Quiroz, Carro del Gremio de la Barbería. 19 de septiembre de 1789. Archivo Nacional



que no era bien hubiera alegría y fiestas públicas». El clero sostenía, por su parte, «que a pesar que los actores eran hijos de vecinos y estudiantes, en las comedias por ellos representadas había mucha deshonestidad».

La denuncia se hizo extensiva a los autores de las piezas representadas, Jerónimo Hurtado, el Viejo y su hijo Jerónimo Hurtado y Quiroga, «hombres, decían los acusadores, que se gastan el tiempo en hacer comedias y versos con publicidad, mostrando mucha liviandad». Por desgracia no hemos encontrado ninguna otra mención que pudiera ilustrarnos sobre las obras de Hurtado, a la sazón contador de la Real Hacienda, y asiduo a las tertulias palaciegas del rumboso gobernador¹³.

Aunque continuaron las recriminaciones contra el teatro, y los pleitos cortesanos por la distribución del tablado en las funciones oficiales, las esporádicas funciones continuaron. Sabemos con precisión que las hubo el 15 de julio de 1698, en el colegio de los mercedarios de San Pedro Nolasco, en celebración del santo patrono¹⁴.

Los cambios en la estructura social del país introducidos por el aporte de las mujeres españolas que comenzaron a afluir al país, una vez terminado el proceso heroico de la Conquista, fueron refinando el bajo tono de la sociabilidad. Aunque hay cierta verdad en el testimonio del obispo fray Gaspar de Villarroel que afirma que «la gente de Chile es naturalmente modesta», el lujo introducido por la moda barroca que avasallaba el virreinato y la península, produjo una elevación del standard de vida dentro del tipo agrario-campesino imperante.

En las largas vigiliass del invierno se entretenían los santiaguinos con «convites abundantes», en los días de santo y en las tertulias familiares sonaba la música de las guitarras para acompañar las sabrosas tonadas o los regocijados bailes. Al otoño, meses opíparos por la faena campesina de las matanzas, sucedía el verano al aire libre, con los paseos a las quintas y casas huertos, donde los criollos «tienen buenos banquetes, bailan mucho y se divierten todo el día», mientras la plebe acude a refocilarse en las inmediaciones del cerro San Cristóbal. Las carreras de caballo, los juegos de chueca, las riñas de gallos y los rodeos, compensaban la falta de recreaciones teatrales permanentes.

Las procesiones dramatizadas y la escenificación de piezas religiosas conservaron largo tiempo un marcado sabor popular, pero «a fuerza de querer exhibir en ellas más y más al vivo los objetos de piedad», desnaturalizaron ellas la verdadera función del teatro, inspirado en las doctrinas pedagógicas de la Contra Reforma.

De España llegó el acicate de modalidades desconocidas. El barroco en busca de elementos para satisfacer la fantasía extremada de los escritores encuentra en el exotismo de las costumbres aborígenes y en la dramática historia de la conquista del Nuevo Mundo motivaciones sensacionalistas.

José T. Medina en su enjundioso ensayo sobre la «historia de América, fuente del antiguo teatro español», resume con acierto su origen. «Con el descubri-

miento del Nuevo Mundo —escribe— los españoles hallaron en él, como lo notaba Calderón de la Barca en una de sus comedias,

aves, peces, fieras, troncos
montes, mares, riscos, selvas

el cielo mismo y las estrellas les ofrecían espectáculos nuevos; hombres de raza desconocidas hasta entonces, que hablaban idiomas que les eran propios, sistemas de gobiernos peculiares, especialmente notables en México y en el Perú, imperios que regían monarcas de un poder tan absoluto, y a la vez, en parte tan paternal, como no era posible imaginar más; y por sobre todo eso, se produjo para ellos el proceso de la conquista y descubrimiento de tantas vastas regiones, que hizo se presentaran a la imaginación de futuras generaciones hombres que los realizaron con cortísimos medios y sólo merced a un valor indomable y a una constancia que fue capaz de contrarrestar a sus enemigos y a la propia naturaleza¹⁵.

América comienza a ponerse de moda en Europa. Y así como el tabaco, la papa y el chocolate habían alterado la gastronomía tradicional, por la vista, el oído, el olfato y el gusto, el nuevo continente va haciendo su entrada en las artes y en la vida cotidiana.

Y no sólo en España el teatro se inspira en estos episodios, el Renacimiento integra a los indios en las coreografías de los ballets cortesanos y la ópera de la restauración inglesa, hace caudal de las desventuras de Atahualpa y Moctezuma en sus dramas de intención antiespañola.

La publicación de *La Araucana*, de don Alonso de Ercilla y Zúñiga ofrece heroicos argumentos chilenos a la dramaturgia hispánica, y así sucesivamente la imprenta publica o se estrena en los tablados los *Hechos de don García Hurtado de Mendoza* de Luis Belmonte y un grupo de colaboradores; *Los Españoles en Chile*, de González Bustos; *El Gobernador Prudente*, de Gaspar de Avila; *La Beligera Española*, de Pedro de Rejaule y *Arauco Domado*, de Lope de Vega y su extraviada comedia de los *Hechos de Juan Gómez*¹⁶.

Aunque no hay constancia documental que pruebe el montaje en Chile de estas obras, salvo los *Españoles en Chile*, que comentaremos al tiempo de su estreno, la influencia del género histórico es evidente entre los intelectuales americanos.

Hacia 1634, un episodio del *Cautiverio Feliz* de Francisco Núñez Pineda y Bascuñán dio ocasión a un ingenio peruano para representar en Lima una comedia acogida «con ruidosos aplausos»¹⁷.

En el Flandes Indiano, en la heroica frontera araucana de Concepción tuvo lugar en 1693, «la festiva y singular recepción, tan lucida como costosa», con que a la usanza barroca se acogió al nuevo y fastuoso gobernador Tomás de Porveda, en celebridad de su desposorio con doña Juana Urdanegui, hija del marqués de Villafuerte, familia de las más distinguidas de la ciudad de los Reyes. A la altura de su «equipaje y tren magnífico» estuvo el festejo que nos ha transmitido el cronista Córdoba y Figueroa. «Constaba el obsequio, escribe el cronista, de catorce comedias, y la del *Hércules Chileno*, obra de dos regnicolas, toros y

cañas, cuyas demostraciones, antes ni después vistas, bien dan a entender la aceptación y aplauso que causó su ingreso»¹⁸.

Esta representación, conforme a la nueva moda escénica, nos demuestra que continuaba en los espíritus el influjo de Alonso de Ercilla, pues, sin duda, este Hércules Chileno es el cacique Caupolicán, héroe de la Araucanía y personaje al igual de ciertas comedias de Lope de Vega y Calderón de la Barca.

Capítulo v

El teatro en el siglo XVIII

Los espectáculos teatrales que en las grandes ciudades americanas —México o Lima— habían alcanzado la categoría de diversiones permanentes en «corrales», casas de comedia o coliseos, sólo en el correr del siglo XVIII tomaron importancia en Chile, entre las diversiones populares.

Los cultos gobernadores del siglo XVIII, imitando lo que habían visto en la Corte de España, quisieron emular la vida palaciega de la metrópolis, patrocinando funciones que atrajeran sobre ellos la popularidad y el entusiasmo. Como un remedo del Salón de Comedias, que poseía el Palacio Real desde la época de Felipe II, en 1709 el gobernador don Juan de Ustari hizo construir con vista al patio interior de la residencia de los capitanes generales en la plaza de Armas, un *Salón de Comedia*, que adornó con una hermosa reja de fierro forjado, un ventanal con balaustradas y tres puertas de acceso. El techo estaba decorado con 23 vigas de ciprés, y el piso entablado con madera de patagua¹.

La construcción marcaba el triunfo del barroco sobre el antiguo tabladillo separado del público y convertía en una sólida unidad los mal distribuidos espacios. «La arquitectura del antiguo teatro humanístico —escribe Paul Henry Lang— que antes se extendía libremente, queda delimitado y el decorado de frente como una pared. Era la obra de Andrea Palladio, y el primer ejemplo, El Teatro Olímpico de Verona, en que se colocó un fondo de escena permanente, calculado para proporcionar una ilusión perfecta»².

Aunque no sabemos con certidumbre documental si se efectuaron allí representaciones dramáticas, podemos deducir por el auge de los espectáculos singulares y privados que los gobernadores debieron aprovechar el local para sus expansiones artísticas íntimas.

Por lo demás constatamos que en la alborada de este siglo ilustrado y renovador, el teatro se estaba expandiendo a lo largo del país, con explicable preeminencia de la capital.

En Valparaíso, apunta su historiador Benjamín Vicuña Mackenna, «en una ocasión se vio también alguna lóbrega bodega transformada en alegre teatro, teniendo los espectadores por asiento los costales y representándose por un solo sexo, comedias u autos sacramentales de una monotonía capaz de avasallar al más rebelde insomnio»³.

En 1702, luego que doña Catalina de Iturgoyen, condesa de Vega de los Reyes, casada con el gobernador Acuña, convalació de las molestias de un duro parto, los vecinos prepararon una comedia en su honor. Doña Catalina y su madre afrontaron para el bien común social asistir a esta representación pagana, condenada en los pulpitos como «peligrosa e inductiva de la relajación más perjudicial»⁴.

El tono de estas representaciones debió ser el que recogió un observador erudito, el ingeniero francés M. Frezier, que en el mes de octubre del año de 1712 vio comedias en el pórtico de la iglesia de San Francisco «al fulgor de las velas y a todo aire». «Difícil sería —escribe— relatar el argumento pues los asuntos eran variados y seguidos; propiamente hablando no eran más que intermedio de farsas, mezclados con danzas y bailes muy bien interpretados, y aun hermosos a la manera del país. La música consistía en un arpa y algunas guitarras o vihuelas»⁵.

En la ciudad de La Serena, en 1708, «con ocasión del nacimiento del príncipe heredero Luis I, se representaron tres comedias; dos a cargo de las compañías de milicias y una del comercio»⁶. Pero la fiesta que da la medida de la extensión territorial de ese espíritu renacentista que señalamos anteriormente, es la celebrada en el mes de abril de 1708 en la capital nortina para la jura y aclamación del nuevo rey, Fernando VI.

Toda la gama de las ceremonias religiosas y civiles se desplegó en las calles y recintos de La Serena, desde el *Te Deum Laudamus* entonado con reverente solemnidad en la iglesia mayor, las luminarias públicas, las mojigangas de los gremios de pescadores y sastres, con risibles invenciones de entremeses y los tres días de lidia de toros.

Mientras tanto el maestro carpintero Juan Serín acumulaba la madera y ponía en pie «el tablado en forma de teatro», donde habían de representarse las comedias. Después de seis semanas de trabajo, el viernes 10 de mayo «se empezó la primera comedia intitulada *Resucitar con el agua o San Pedro Masara*, escrita por tres ingenios, Lanini Sagredo, José Ruiz y Jacinto Hurtado de Mendoza, compuesta de quince personajes, galanes, damas y ángeles, adornados de mucha cantidad de joyas. Los enredos de la ingeniosa trama fueron ejecutados con destreza por los cómicos.

Para hacer resaltar el motivo de la festividad, se insertó de entrada una loa, que arrancó los aplausos de los vecinos y forasteros.

Al día siguiente se montó la segunda comedia, *El Alcázar del Secreto*, escrita por el distinguido historiador y comediógrafo, Antonio de Solís y Rivadeneyra (1610-1688), dentro del estilo calderoniano de intriga y sátira⁷. «Los personajes estaban —reza la crónica— admirablemente vestidos y adornados, por lo cual el espectáculo constituyó una vistosa y gustosa representación. Se destacó por su empaque el actor que «hizo de Alzina», de voz singular y gracia especial, lo que incitó al montaje de ambas comedias los días domingo y lunes. Repitiéndose, al

igual, la loa, concertada al asunto del glorioso e invicto monarca, Fernando vi y nuestra heroica reina Doña María, infanta de Portugal-

Con ella se cerraron los «veinte días» continuos de alegría que reinaron en la tranquila y señorial ciudad de La Serena⁸

El género se estaba extendiendo a mediados del siglo hacia el sur del territorio. En la ciudad de Talca, con motivo de la ceremonia de la colocación de la primera piedra de la Iglesia Mayor, el cabildo ordenó en noviembre de 1759 que «los gremios hicieren mojigangas y algunos bailes, para lo cual fueron llamados»⁹

Al año siguiente, el 1° de septiembre de 1760, en las fiestas organizadas por la ciudad para la exaltación al trono del príncipe heredero, la comisión que presidían Dionisio Opazo y Francisco Silva, programó «dos comedias»¹⁰

No tardaron mucho en repetirse al paso del gobernador de Chile, Manuel Amat y Juniet para «quien se representaron una comedia con algunos sainetes o entremeses, por personas respetables que le causen alguna diversión»¹¹

Hacia 1760 estas entretenciones pasaron a codificarse en los artículos del «Ceremonial del Cabildo», válido, sin duda, para todas las ciudades del país que ordenaban perentoriamente que: el día de la «jura de los reyes» se organicen «tres noches de fuegos, tres de carros, tres de comedias y otras diversiones, que a todas ellas asistan la Real Audiencia, y el Cabildo Protribunal, en el Tablado que para esto se forma en la Puerta del Palacio»¹²

Pese a estos adelantos en el aprecio colectivo del teatro, la iglesia mantuvo suspendida sobre la cabeza de los fieles la anatema eclesiástica, y en 1729 el obispo Alonso del Pozo se opuso a las comedias que se preparaban en el tablado de la Plaza de Armas¹³

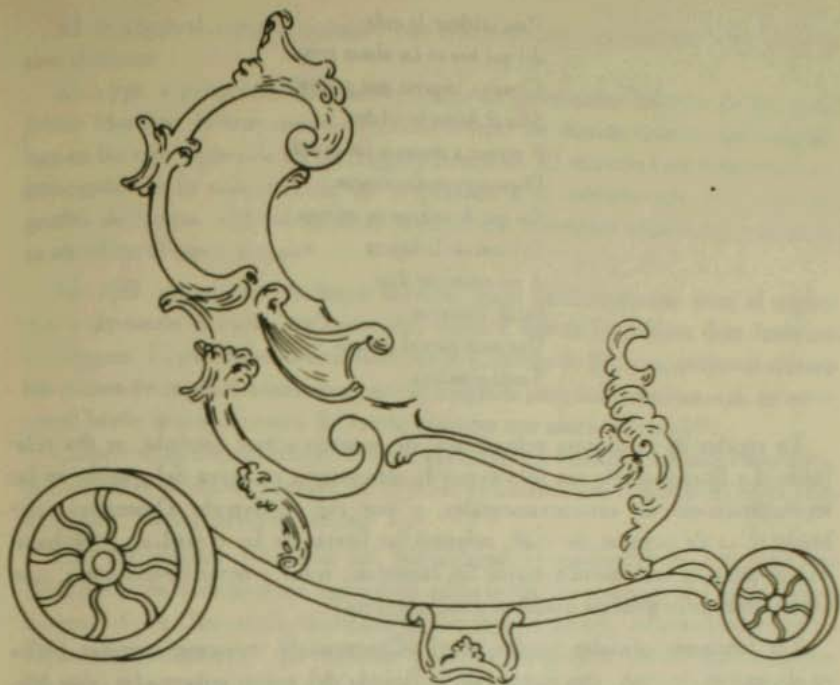
Sin embargo la fuerza de la costumbre triunfó como siempre, y con motivo de la llegada al país en 1746 del obispo, Dr. Juan González Melgarejo se organizaron fastuosas ceremonias en su honor.

La pieza de resistencia fue una *Loa en obsequio y celebración del Obispo de Santiago de Chile*, Dr. Juan González Melgarejo¹⁴

Conforme al modelo retórico que circulaba en América, tenía el carácter de una cantata circunstancial en encomio de un personaje o para la celebración de algún suceso. Se planeaba el asunto con personajes simbólicos, repartiéndose la trama entre solos y coros. Toda la fuerza de la obra estaba en el lirismo que en toda ella se expresaba y tanto los solos como los coros debían tener aquella entonación propia de un homenaje artístico de alabanza.

El argumento de esta loa es ingenuo y alambicado. Dialogan el entendimiento, la voluntad y la memoria: «siendo todas una misma cosa en el alma, aunque somos / operaciones diversas pues todas tres con el Alma / y el Alma es toda cualquiera / en que cada parte es toda / como indivisible esencia»

El dinamismo se entregaba a la intervención del coro y a la acción de algunos personajes que simbolizaban el uno, el tiempo pasado viejo; y el otro el presente mozo, el último, el tiempo futuro, con una brújula. Y en un clima de cajas y chirrimias terminaba la loa.



LAMINA 5

Bernardo Barahona. Carro del Gremio de la Broncería 19 de septiembre de 1789. Archivo Nacional

*Para celebrar la vida
del que hoy en las almas reina
Como tu imperio más propio
Sólo el Alma lo celebra
Y porque a obsequio tan grande
Dignos personajes vengan
Sin que desluzcan tu aplauso
Del sentido la bajeza
A sus potencias dice:
Salid, Potencias,
Que no es para el sentido
Tanta grandeza.*

La rigidez de la censura eclesiástica, de acuerdo a este ejemplo, se iba relajando. La Iglesia quería tan sólo evitar la intromisión excesiva del pueblo en las representaciones de autosacramentales, y por eso el Synodo Diocesano celebrado el 12 de octubre de 1748, reformó las fiestas de las cofradías, prohibiendo «so pena de excomunión mayor las comedias, toros y otras diversiones», que organizaban estos gremios piadosos y bullangueros¹⁵.

Las funciones oficiales fijadas en el «Ceremonial», tuvieron singular brillo en diciembre de 1755, con motivo de la llegada del nuevo gobernador, don Manuel de Amat y Junient. El cabildo nombró a Pedro Lecaros y Ovalle, corregidor y justicia mayor para ir a su encuentro, y el día 28 de diciembre, en la esquina de la Merced los señores del cabildo tomaron juramento, en un hermoso sitio sobre un estrado. De acuerdo con los datos que se citan en un estudio de Mario Cánepa Guzmán, se habilitó para la fiesta «el amplio patio de la casa solariega de don Mateo de la Cerda y Sánchez, ubicada en la calle de San Antonio, casi esquina con la de Huérfanos».

En esta oportunidad afirma el citado crítico «se presentaba un actor portugués, Juan Coello, que había arribado al país desde las provincias transandinas en compañía de dos farsantes más. En el grupo venía una actriz, Mariquita Contreras. Coello se había distinguido por sus anteriores actuaciones en el atrio del templo de la Compañía, donde hizo el papel de San Juan Evangelista, en un autosacramental de Semana Santa, compuesto por el padre Juan Vivanco, maestro del colegio jesuita. También en el patio del colegio declamó unos versos amatorios del mercedario Tirso de Molina»¹⁶.

La presencia de una actriz profesional, de acuerdo con la afirmación de Cánepa Guzmán, nos lleva a adelantar la fecha del trabajo conjunto de hombres y mujeres en los tablados chilenos.

Los datos de Barros Arana indicaban la fecha de 1773; los de Roberto Hernández, 1793; podría decirse que a mediados del siglo XVIII había desaparecido la discriminación de sexos en el teatro nacional¹⁷.

El ceremonial cortesano siguió cumpliéndose con rigurosidad a lo largo de esos decenios.

En 1776, a propósito del nombramiento de gobernador interino de Francisco Javier Morales, la corporación edilicia ordenó las fiestas usuales que culminaban en las tres noches de toros, fuegos y comedias. El maestro Luis Romero estuvo encargado de la construcción de la portada y el tablado que hizo «con dos gradas de firme». «El escenario se revistió con alfombras alquiladas y velas para alumbrar el espectáculo»¹⁸.

En 1788, en el mes de mayo tuvieron lugar las ceremonias «con el esplendor y devoción debida», en honor del nuevo e ilustre Presidente don Ambrosio O'Higgins. El presupuesto acordado por el Cabildo de \$ 1.500, permitió al maestro pintor Pedro José Mena, preparar el tinglado para las comedias, que no tuvieron el brillo deseado a causa del fuerte aguacero que azotó la ciudad¹⁹.

Comenzaban a introducirse en estos espectáculos escénicos los *juegos de volantín*, que desde el primero de enero de 1776, se ejecutaron con regularidad en la Plaza de Armas²⁰ en los meses de verano.

Las autoridades religiosas no descuidaban el esplendor de sus funciones. Las fiestas de consagración del nuevo edificio de los jesuitas, el famoso templo barroco de la Compañía, dedicado al Arcángel Gabriel, levantado por los coadjutores germánicos, dio ocasión para un magnífico despliegue alegórico. «Los estudiantes obsequiaron, después de terminadas las fiestas, al obispo Alday con un autosacramental, o sea academia muy variada, cuyas composiciones poéticas en versos castellanos, latinos y griegos, se conservaban en los archivos del convento de la Orden»²¹.

Si bien no conocemos esta obra, en cambio el historiador peruano P. Rubén Vargas Ugarte ha publicado un interesante *Coloquio de la Concepción*, que nos informa del espíritu que animaban estas piezas dramáticas que se montaban, como hemos ya visto, el 8 de diciembre, el popular día onomástico de la Virgen María²². Escrita dentro de los moldes del género sacroprofano, expertizado por el erudito editor: «los conocimientos de que hace gala el autor sobre los argumentos con que se prueba la verdad del misterio de la Concepción de María inducen a pensar que sólo quien estaba versado en estas materias eclesiásticas podía haberle dado cima».

El Coloquio destaca los dos planos barrocos de la literatura española de la época. Por lo alto lo sobrenatural, teológico y filosófico; por lo bajo la vida cotidiana, objetiva y a veces vulgar, en que dialogan estas ideas. Está claro en el texto el trasunto calderoniano y las formas cómicas utilizadas por Francisco de Rojas.

Los personajes simbólicos hablan en el coloquio, a saber: La Devoción, la Escuela y el Poeta, mientras lo cotidiano está representado por los estudiantes y la Beata. La música subraya la intención de la fiesta o a veces da el tono lírico culto.

La representación se inicia, a la manera de un himno, con este prólogo:

MUSICA

*Pues alegre, señores
nace María,
de fuerza he de cantarle
la letanía.
Oíganla, oíganla todos
que es de la Iglesia
aunque parece mía*

*La puerta del cielo se abre
hoy, porque nace María
si es puerta para la gloria
por ella no entró malicia.
Con sus Purísimas luces
la viste el sol de justicia
sin que la ofusquen las sombras,
como a estrella matutina
Stella Matutina
sin las manchas de fealdad
tan pura como ella misma
sin empañarse en la culpa
como espejo de justicia
Speculum justitiae*

Aparecen en seguida los dos estudiantes con sus banquillos, en que se sientan. Su lenguaje es vulgar y chocarrero:

*Ay señor que sabañones
antes de decir la arenga
me persignaré yo, como
me lo enseñaba mi abuela
Por la señal de la canal
cayó una teja mató una vieja,
ojalá las maten todas.*

Sale luego el Poeta:

*Me meto sin que me metan
y tú diste la razón
diciendo que era poeta
cuyo oficio es el de meterse.
En cuanto venga o no venga
pues hasta en los infiernos
los vio metidos Encas
una vez que estuvo allá.*

El tono festivo y folklórico continúa hasta que salen por un lado la Devoción y la Escuela, vestida de dama y una Beata con su rosario.

La Escuela «bachillera y habladora / que con sus sofisterías / grita más que cuatro monjas

La Devoción interrumpe

*¿Dime, escuela, como assi
atrevidamente loca
una gloria tan ajena
quieres celebrar por propia?*

En tiradas en que se mezclan latinazgos y ramplonerías, se plantea el problema teológico

*La luz del entendimiento
en doctrina filosófica
precede a la voluntad
en sus efectos y obras
luego si el entendimiento
a la escuela es a quien toca
se sigue por consecuencia
forzada, no, si forzosa
que la escuela fue primicia
quien descubrió cuidadosa
la inmaculada pureza
de tan celestial señora.*

El noble diálogo entre los símbolos, vuelve a interrumpirse con la intervención de la Beata, el personaje mejor delineado de la obra, la figura del donaire dentro de la tradición del gracioso hispánico²³

*Yo soy una muy virtuosa beata
de la limpia concepción
San Francisco y Santa Clara
200.000 indulgencias
gano todas las semanas
300 golpes de pecho
2.000 coronas bien largas
disciplinas y cilicios
y mucho más que me falta*

El Poeta explica la intervención de la beata

*Yo te lo diré muy claro
cuando supe que salía
también la beata al tablado
juzgué que le amanezaba
alguna ruina a Santiago*

porque un poeta y una beata
y un estudiante marrano
son un diptongo de Judas
y una conjunción del diablo.

Luego se sigue una graciosa interpolación de las declinaciones latinas. La Devoción refería nuevamente el diálogo con donosura poética, en que los unos con argumentos teológicos y los otros con la fe sencilla del pueblo, tratan de explicar el misterio de María.

Termina el Coloquio con un elogio del insigne prelado asistente que se nos ocurre sea el obispo don Manuel Alday, la simpática intervención de la Escuela que ponen el broche de oro: «Y dos asuetos también / piden a los niños la escuela», el tradicional «calducho».

Tras estas funciones esporádicas precursoras, aparecen las primeras tentativas para establecer en Santiago un teatro permanente. En efecto, a fines de 1777, José Rubio presentó al cabildo una solicitud, en que pedía autorización para representar «algunas tonadillas, sainetes y entremeses». El gobernador Jáuregui, funcionario progresista y activo, no vaciló en patrocinar la solicitud del empresario, y así pudo el esforzado empresario ofrecer una serie de veinte funciones, escalonadas entre la Pascua de Navidad de 1777 y las Carnestolendas de 1778²⁴, temporada que recibió el nombre de «Año cómico».

«Los pobladores de Santiago, escribe Barros Arana, se apresuraron a concurrir a un espectáculo tan nuevo y tan extraño para ellos. Allí no había decoraciones ni aparato escénico; algunos mulatos, notables por su desplante, estaban vestidos de casacas como los oficiales de la Guardia del Gobierno, para representar a los reyes magos, Herodes, Pilatos; dos o tres mujeres, más recomendables por su locuacidad que por la cultura de sus maneras, se habían cubierto de vistosas sayas para desempeñar el papel de la Virgen María, Santa Isabel. Los espectadores salieron contentos de la primera representación. El público se agolpó (a pesar del precio de tres reales por persona) a las puertas del teatro improvisado para la segunda función y la concurrencia no desmayó durante dos meses consecutivos. La compañía alentada por tan felices resultados, llegó a poner en escena algunas comedias del teatro antiguo español»²⁵.

El repertorio ofrecido al vecindario demuestra un cambio en la sensibilidad del ambiente, pues si bien se mantiene una obra típica de la época barroca, las otras comedias apuntan hacia un gradual proceso que conducirá al triunfo de la modalidad neoclásica en las escena.

Se estrenó entonces el *Desdén con el el Desdén*, de Manuel Moreto y Cavana (1618-1669) y la admirable comedia quedó incorporada al habitual repertorio colonial, que aplaudió su delicado texto poético y su musicalidad, que anticipa el espíritu del siglo XVIII.

El público rió a mandíbula batiente con el realismo popular, cercano a la ópera bufa de *El Domine Luccas*, de José Cañizares (1676-1750), «comedia de figu-

rón», de una comicidad escénica a veces vulgar, pero siempre divertida. Y se entretuvo con la comedia barroca de González Bustos, *Los Españoles en Chile*, del ciclo que deriva de la popularización de *La Araucana* de don Alonso de Ercilla y Zúñiga.

Muy cerca del corazón popular estaban los héroes aborígenes e hispánicos: don García Hurtado de Mendoza, Almagro, el joven Rengo, Caupolicán, Colocolo y Fresia y el gracioso Mosquete, enredados en una complicada trama que termina con el suplicio de Caupolicán y el casamiento de Almagro con doña Juana y el de los héroes araucanos ya rendidos y bautizados, Tucapel y Rengo con Fresia y Gualeva.

«Los araucanos —escribe Peña— están pintados con nobleza y los versos, por lo general armoniosos, contribuyeron a su popularidad»²⁶.

El buen éxito financiero dio fuerzas al diligente empresario para presentarse nuevamente ante el cabildo y solicitar esta vez: «una casa de comedias estable». El ejecutivo gobernador Jáuregui para evitar las frecuentes disputas de autoridades, creyó prudente consultar el asunto con el vigilante obispo Alday. Con fecha 20 de marzo de 1788, el ilustre prelado daba respuesta a la encuesta oficial de si era posible «representar con los mismos sujetos de ambos sexos que sirvieron en la que por estos dos meses anteriores se han ejecutado».

En su carta se repiten los argumentos tradicionales en contra del teatro y se invoca para ello la autoridad de Bossuet, el príncipe de Conti, el cardenal Aguirre y los reglamentos vigentes en España. Hace el prelado sutiles distinguos entre la comedia «antigua» sana y conforme a las decisiones de los concilios y la «nueva» que lisonjea las pasiones.

Esquiva Alday, con habilidad discursiva, el fondo ético del tema, y afirma que si bien pueden proseguirse las representaciones en los países que tienen ya una tradición escénica, se oponía en Chile, pues «en esta ciudad donde sólo se han representado muy de tarde en tarde y por unos pocos días, sirviendo algunos muchachos para los papeles de mujer, hay más motivo para que se niegue el establecimiento del Coliseo».

Por último refuerza sus argumentos invocando motivos económicos: «la crisis por que atraviesa el país a causa de los bajos precios de la exportación de trigo, sebo y cordobanes, y el paulatino aumento del lujo en los últimos treinta años, pese a las pragmáticas prohibitivas»²⁷. No obstante las observaciones del obispo Jáuregui —amigo de los espectáculos públicos—, informó favorablemente la solicitud de Rubio, antes de su precipitada partida al Perú, en julio de 1780²⁸.

La élite intelectual seguía con interés el desenvolvimiento del teatro. Manuel de Salas desde Lima escribía a su cuñado José Antonio de Rojas: «Allí en Santiago están adelantados porque están haciendo plaza firme de toros y coliseo». Sin embargo, las condiciones financieras impidieron la materialización del proyecto, y durante algunos años los santiaguinos debieron contentarse

con escenarios improvisados en zaguanes o patios o bien haciendo uso de los carros —tablados de secular tradición hispánica.

Ludwig Pfandl, al describir las fiestas populares de la Península, describe los carros de esta manera: «Apoyado en una plataforma fija, montada sobre ruedas, se elevaba un ingenioso mecanismo, distribuido en varios pisos, con sus decoraciones, cambios de escena y accesorios teatrales, que hacía posible no sólo la comprensión del aparato simbólico-alegórico de la dramaturgia religiosa, sino también su representación real y animada. Los carros eran arrastrados por bueyes, que —cuando la situación económica lo permitía— iban cubiertos con ricas mantas, coronados de flores y con los cuernos dorados»²⁹.

Más modestos que los descritos por Pfandl, fueron los que construyeron con prolijo afán de superación los maestros mayores de los gremios de la capital, con motivo de la subida al trono de su Majestad Carlos IV, y que acompañamos en gráfica ilustración de época.

«Después de tres noches de mojiganga —atestigua un documento coetáneo— pasearon bajo los arcos triunfales los carros de los gremios.

Adelante iba el carro de la carpintería, precedido de un embajador a caballo, vestido de militar, doce pajes y un piquete de veinte hombres con sus tambores. Dentro del vehículo «iban dos personas para la representación de un sainete y la música que lo acompañaba». Lentas mulas enjaezadas, con similar comitiva y alumbrantes hachones encendidos en la mano, arrastraban el carro del gremio de los zapateros, con tres damas y la música correspondiente. El sainete de los carroceros fue interpretado por tres personas y tres instrumentarios y tres músicos que cantaban.

La loa del carro de los barberos era trechada por tres personas, más dos violines, su arpa y sus dos niñas cantoras».

Y el vistoso desfile de carros, embajadores y muchedumbre proseguía con la representación de un sainete por el gremio de sastrería; otro por tres personajes de la cofradía de los herreros; uno equivalente por los albañiles, sombreros y cereros y por último las «ciertas letras y el sainete de cuatro personas», del carro de los bronceros³⁰.

El Presidente don Ambrosio O'Higgins, espíritu ilustrado y renovador, para dar mayor lucimiento a estas fiestas reales, que realzaban en el ámbito criollo, el respeto hacia las instituciones del Imperio, ordenó al distinguido arquitecto, don Joaquín Toesca que levantara, conforme a los cánones acostumbrados, un teatro provisional. Desde el mes de julio se ensayaron allí con mucha diligencia las comedias que solamente vinieron a representarse en la Pascua de Navidad, acto que puso fin a las fiestas «muy a satisfacción y beneplácito del público»³¹.

Nicolás Peña afirma que en el elegante teatro de Toesca se presentó el siguiente repertorio. Una repetición del *Domine Lucas* de Cañizares y de los *Espanoles en Chile* de González Bustos enraizadas ya en el aprecio público.

Y se estrenaron *El Genízaro de Hungría*, de Juan de Matos Fragoso (circa

1612-1689), poeta dramático de origen portugués que se había distinguido por la facilidad de la invención, bien que los argumentos de sus comedias pecaran por disparatadas e inverosímiles.

De mayor calidad psicológica, un desafío a la comprensión del arte debieron ser para el auditorio chileno el *Hipocondríaco*, adaptación anónima, hecha en 1787, sobre el original de Jean Jacques Rousseau y *El Mayor Monstruo los Cielos*, de Calderón, en que el genial dramaturgo encarna en el Príncipe Polidoro el temperamento colérico-melancólico del hombre hispánico en el período barroco³².

Coincidiendo con estas ceremonias políticas hubo además en Santiago algunas funciones íntimas de teatro, demostraciones obsequiosas con que el Monasterio de la Limpia Concepción, comunidad que venía distinguiéndose desde siglos anteriores por su cultivo íntimo del género dramático, celebró la llegada del nuevo obispo, don Gaspar Sobrino y Minayo³³.

La *Demostración Obsequiosa*, celebrando la instalación pontificia del Sobrino y Minayo como «Vivo Apolo de un Religioso Parnaso», es una obra, que su regocijado autor define «no es comedia ni tragedia - ni es auto y en suma nada», y que podemos asimilar a la de una loa circunstancial como las hubo en caudal suficiente en esta época.

Se inició la función con el himno en que la música y las voces del coro enaltecen la personalidad del obispo.

A tan festivos aplausos
no falte alma, no
que no respire alegre
viva nuestro Pastor
y a sus palmas y laureles
forme el Sol sus doselos
triunfando en sus albores
sus prendas, talentos y primores
y al rayar hoy más bellas
aplaudan las estrellas
la dicha que gozamos
en toda aquesta esfera
logrando de tal sol
y luz que alumbra en ella.

Poco antes de terminar la introducción musical, entran «cuatro de sus domésticas, llevando el nombre de otras tantas de las nueve musas, que allá con delirio celebró el poético desvelo». Son ellas Melpomene, Clio, Caliope y Euterpe.

Melpomene «la citara de luto revestida/y la voz de sollozo inconsolable «hace el elogio nostálgico del finado obispo Manuel Alday», que acentuaban sus compañeras en diálogo

CALIOPE. Recójanse los lutos que vestía
su famosa floresta y sus estrellas

haciendo ver que opacas las hacía
 la falta de su Apolo siendo bellas.
 EUTERPE. Reverdezca el laurel que macilento
 pronosticaba estragos inmortales.
 MELPOMENE. Però pues de mi dicha sabedora
 ya lo soy, bien será que diligente
 deponiendo mis penas y mi llanto
 dé al cielo gracias con su alegre canto.

El entrecortado diálogo de encomio destaca las cualidades éticas del digno sucesor de Alday y, a la vez, la actividad de la abadesa que ha organizado el obsequio, la veterana sor Francisca de los Reyes.

La estructura regular de la loa, hasta el momento simple discurso retórico en verso, sin mayor movimiento que el cambio de voz de las musas, se altera con la intervención del gracioso de la comedia costumbrista, encarnado en esta ocasión por el «Placer», que «al estilo guasero», hoy diríamos criollo, pone la nota alegre, directa y simpática en el estiramiento protocolar de la recepción al contar con desenvoltura dos chascarros para el regocijo general.

Poca bulla caballeros
 aguárdense camaradas
 no piensen estos señores
 que está la fiesta acabada.
 Aún todavía nos resta una
 muy larga jornada
 y así paciencia queridos
 y vaya de bufonada.
 Iba un pobre caminante
 por la desierta campaña
 y encontrando un paisanillo
 dijo con voz mesurada
 amigo no me dirás
 adonde está la posada
 y él al estilo guasero
 alargando una hocicada
 dijo, por allí, por allí está
 el rancho de la Contanza.
 Sigue el pobre su camino
 por una tierra muy árida
 oyendo fieros bramidos
 y ninguna voz humana
 hasta que de andar cansado
 haya una triste posada.

Así ha de suceder
 en esta comedia o farsa
 que nuestra Madre Abadesa
 ha dispuesto muy ufana
 tan seca como friona
 toda descalabrada
 ni es comedia, ni es tragedia,
 ni es auto, y en suma nada
 de que la oigan aburridos
 pregunten por la posada
 yo les aseguro amigos
 que hasta el fin de la jornada
 aunque por «placer» pregunten
 no me han de ver más la cara
 todo ha de ser seriedad
 placer no contento nada
 el chillido de las monjas
 Mucho eleison, kirie eleison
 gloria nada.

La segunda jornada de la «demostración obsequiosa preparada por la Madre Abadesa del Monasterio de la Limpia Concepción, se llevó a término con el montaje de una loa en forma de autosacramental»

Los personajes alegóricos que intervinieron en el acto fueron: El Gran Padre de Familia, en hábito de buen pastor; el Angel Custodio de Chile, la Caridad, la Liberalidad, la Mansedumbre y la Ciencia.

La noción de tiempo se produjo con la aparición del monarca Carlos III y su confesor. El humor popular quedó encarnado en el más vivo de los personajes, el «Placer Villano», que a la manera del gracioso de la comedia hispánica, intervenía en forma directa, chocarrera y a veces grosera, con un desenfado que asombraría a los habituales contertulios del teatro escolar de las actuales reparticiones de premios en los colegios particulares.

Junto al personaje de la «Beata», de la loa de 1745, el Placer Villano, presentan las características del futuro teatro popular, ese sainete costumbrista, de profundo raigambre en la escena dramática del siglo XIX.

Los elementos escénicos estaban concertados a la manera típica de este género dramático. La Música, trechó la función con sus himnos, destinados a reforzar melódicamente el texto.

Ven padre de pobres

Ven pastor amado

ven a consolar

tu pobre rebaño

Ya el invierno triste

por ti se ha ausentado

las flores hermosas

se ven en el prado

En el escenario se veía al comienzo un trono en el que estaba sentado el Gran Padre de Familia, rodeado de ángeles figurados.

El Angel Custodio abría el diálogo pidiendo un nuevo obispo para desplazar las excelencias del difunto Alday

Humildemente te ruego

te acuerdes en tu clemencia

y este miserable pueblo

que ha sido de tus piedades

sin ejemplar el objeto

logre un nuevo obispo

un Pastor Supremo

que enjuge sus lágrimas.

El padre de familia

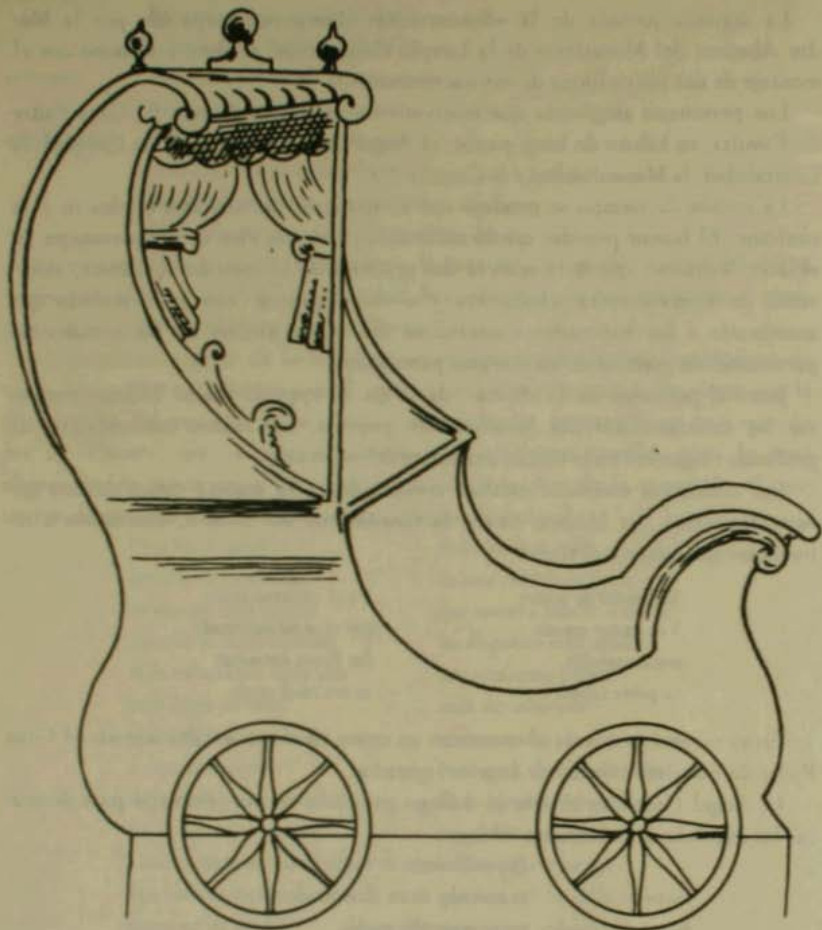
Cesa, cesa Custodio y no prosigas

no enternezcas mi pecho compasivo

los clamores de tu triste pedido

han llegado a mi piadoso oído.

Proseguía la trama con el envío de un mensajero a Carlos III, «que de aquel reino tiene dominio». Comenzaba otra escena, y aparecía Carlos III, «como pensativo leyendo las Epístolas de San Pablo».



LAMINA 6

Juan de Dios Portillo, Carro del Gremio de la Sastecería, 19 de septiembre de 1789. Archivo Nacional

*Que mal presume quien piensa
que es mucho alivio el reinar
cuando a un monarca rodean
los cuidados sin cesar
Mucho peso es la corona
y nadie sabe pensar
más que alivios en un Rey.*

Quedábase dormido el monarca y un ángel aparecía anunciando la buena nueva del nombramiento del sucesor de Alday.

Intervenían la Caridad, la Liberalidad, la Ciencia y la Mansedumbre para relatar la biografía del nuevo prelado. Se enunciaban los méritos conquistados en Quito, en que había demostrado su «bondad para la pobre doncella, la viuda y el desvalido»; su actitud durante la epidemia del sarampión:

*Cada enfermo allí ocurría
por lo que le era preciso
víveres para el sustento
remedios para el alivio
y aun luces para alumbrarse
y el dinero apetecido
de suerte que todos eran
sin escasez socorridos.*

La Sabiduría destacaba las prendas intelectuales que lo adornaban, y las etapas de su carrera desde su primer nombramiento de canónigo en Zamora hasta su labor en la sociedad quiteña, donde antes de su llegada:

*Todo era pasatiempo
el arte de jineta
modas, bailes, saraos
povos en las cabezas
pisaverdes y chatres
funesta consecuencia.*

Al despertar el monarca de su sueño ordenaba su nombramiento, por intermedio del confesor:

*Se llenará de contento
el feliz pueblo chileno
y conocerá cuán bueno
es el Dios omnipotente
pues ha mirado clemente
a la aflicción de aquel reino.*

Un actor leía el decreto de nombramiento firmado en San Juan de Letrán, el 15 de diciembre de 1788, y la Iglesia tomaba razón:

*Sobre mi cabeza pongo
con gran veneración
estas Bulas y Despachos.*

Viene por último la graciosa intervención del villano, que insufla en la retórica pomposa, el toque de la realidad. Sin duda, hay en el trozo alusiones al proceso de reforma de los conventos de monjas emprendido por el Gobernador don Manuel de Amat y el obispo Alday, y más de una leve crítica a estas decisiones. Es un trozo costumbrista, pro forma de los futuros sainetes chilenos.

Las representaciones dramáticas descritas continuaron al mismo tenor en las temporadas de 1791 y 1792, a cargo del meritorio empresario José Rubio.

El 9 de enero de 1793, los regidores del Cabildo de Santiago, en vista de las apremiantes necesidades del erario municipal, acordaron a pluralidad de votos, se estableciera, sin pérdida de tiempo, «una casa pública de comedias a semejanza de la que había formado Joaquín Toesca para las fiestas reales de Carlos IV». Firmaban el acta connotados personajes: José Ramírez Saldaña, Ramón Rosales, José Miguel Prado, Juan de Espejo, Juan José de Santa Cruz, Juan Domingo Tagle, José Teodoro Sánchez, Francisco Gutiérrez de Espejo, Manuel de Salas, Dr. Francisco Javier de Larraín, todos animados de un claro espíritu progresista.

La petición se puso en conocimiento del gobernador, don Ambrosio O'Higgins, ausente por entonces de la capital, quien desde Los Angeles pidió su parecer al obispo Blas Sobrino y Minayo. La voz de la Iglesia, emitida por carta de 22 de febrero de 1793, proclamó nuevamente su inalterable política de temor y desconfianza sobre el carácter ético de la escena dramática. En la línea tradicional abierta por el obispo Villarroel, continuada por los concilios y synodos y expresada con valentía por el obispo Alday, Sobrino y Minayo discurría en forma similar a sus antecesores. No toma posición rígida e implacable, sino un tono admonitorio. El obispo comprendía que el tema «es una de las más controvertidas y problemáticas desde los primeros siglos de la Iglesia», y basándose en el tratado del dominicano Daniel Concino, *Spectaculis Theatralis*, se manifestaba contrario a la idea de legislar sobre el problema.

Sus argumentos personales son prácticos. Se atemoriza por los espectáculos nocturnos y los excesos de libertinaje; destaca el peligro de la promiscuidad de los sexos y niega el valor económico de las entradas de los espectáculos, por cuanto las utilidades serían imaginarias para el erario, debido al desarrollo del boato, «especialmente de las señoras mujeres que suelen empeñarse en aumentar el lujo, costeando frecuentemente alguna cosa nueva para no presentarse con una misma ropa y no ser en esta parte menos que otras que por tener mayores facultades pueden practicarlo»³⁴.

El movimiento en favor del teatro era, sin embargo, irresistible, brotaba de la entraña ilustrada de la nueva sensibilidad artística estimulada por los gobernadores refinados.

El Cabildo de Valparaíso, por ejemplo, en 1791 había concedido privilegio exclusivo, por dos años, a Loreto Hinojosa para establecer un coliseo permanente en un edificio contiguo al castillo de San Antonio.

Un informe pericial de 24 de diciembre del mismo año describe el modesto

edificio «como cuarto ochavado, con su gradilla para los asientos, su claraboya para la luz»³⁵

Esta disposición de ánimo favoreció las pretensiones del maestro español Antonio Aranaz, elevadas al conocimiento del cabildo en marzo de 1793. Era Aranaz oriundo de Santander y músico de profesión. Pasó a América contratado para dirigir la orquesta del Teatro de la Ranchería en Buenos Aires, desempeñándose en este cargo desde su llegada en 1787 hasta el incendio del teatro el año de 1792³⁶. Habiéndose abierto en Chile un concurso para proveer el cargo de maestro de capilla de la Iglesia Catedral, Aranaz vino a Chile acompañado de su hijo. Por desgracia el puesto se había entregado ya a la competencia del maestro catalán Joseph de Campderós y por ello debió cambiar su giro artístico. Músico hábil, adivinó el posible desarrollo del nuevo género de la «tonadilla», que había introducido en el país el empresario José Rubio. En el mes de marzo de 1793, olvidadas ya las críticas del obispo, Aranaz pidió licencia «para algunas funciones cómicas en los mismos términos que se habían hecho en otras temporadas en la ciudad», y para dicho objeto, acondicionó el patio de una casa, que había arrendado con este propósito.

El oidor Tadeo Diez de Medina, sin titubeos y escrúpulos, concedió la licencia, y Aranaz pudo ofrecer, con el concurso del flautista José Bevelaqua, cinco funciones consecutivas, que tuvieron buena aceptación en el público.

El género había prendido. Estaba hecho a base de canto y baile popular, con solos, duos, tercetos y coros. La ejecución duraba de 15 a 20 minutos y era acompañada de una pequeña orquesta, que al principio se mantenía oculta y más tarde fue colocada delante del escenario.

La tonadilla popularizó innumerables motivos folklóricos hispánicos y enriqueció el acervo popular, en forma que se ha visto en ella, el germen del «idioma musical español», es decir la fusión y amalgama de los elementos rurales, con aquellos heterogéneos de la música urbana, unidos por una técnica vocal e instrumental bien desarrollada.

Aranaz compuso algunas tonadillas que hemos publicado en nuestro libro *Los Orígenes del Arte Musical en Chile*³⁷.

Por desgracia durante el desarrollo de las funciones, «por haberse permitido la venta y concurso de gentes de ambos sexos hasta deshoras de la noche», el mismo oidor, Diez de Medina, que reemplazaba en sus funciones al gobernador O'Higgins, «creyó conveniente publicar un bando prohibiendo que ninguna persona de cualquiera clase o condición que fuera, se mantuviese en los tablados después de las diez de la noche bajo multa de veinte pesos para los nobles y quince días de presidio si fuere plebeyo el contraventor»³⁸.

Aranaz, afectado económicamente por la interrupción momentánea de las funciones, siguió insistiendo ante las autoridades para obtener un nuevo permiso, pues el otorgado por el cabildo hacía referencia tan sólo «a los días de Pascua y festivos del mes de abril».

Antes de reconsiderar la medida adoptada, el oidor creyó oportuno, el 18 de

junio, pedir informe al alcalde de Santiago, Juan Rodríguez Ballesteros, conocido por su férrea voluntad e independencia de criterio.

El informe del funcionario es un largo memorial en que se vuelve a tocar el candente tema de la licitud del teatro. Pero en lo tocante al cometido específico de examinar el espíritu y la letra de las tonadillas, Rodríguez Ballesteros se manifiesta favorable al nuevo género teatral. «Puede ser —anotaba— no sólo indiferente sino útil según la materia y el objeto de sus acciones y composiciones, si la sátira excede los límites de la razón, si la gracia raya o toca en los límites de la liviandad es detestable y aun punible. Si las frases o equívocos son juegos de voces y conceptos salados y agudos, siendo partos de una fantasía exagerativa y burlesca, sin resabios de torpeza y obscenidad, divierten y deleitan la imaginación»³⁹.

Pasaba en seguida a dar un juicio sobre las tonadillas que con música de Aranaz había escuchado, dictamina como testigo presencial, y hace únicamente el reparo de alguna que otra letra poco decente, que el empresario de inmediato corrigió. No observó escándalo alguno en el comportamiento de los asistentes, ni el menor desorden, sino que todos salían gustosos y divertidos de las tonadillas.

Concluía dando su juicio favorable al género, pues «el pueblo necesitaba justos ensanches que evitaran los indebidos y que vayan los sujetos laboriosos a otros sitios que pueden declinar en diversiones menos sencillas y honestas».

La tonadilla arraigó en el gusto popular. Corta, ingenua, chocarrera, matizada de expresiones vernáculas, servía de instrumento satírico a las actividades públicas.

Aunque pronto dejó de ser género aparte, sus expresiones danzantes bole-ras, tripilies, polos, etc., pasaron a ser los indispensables fines de fiestas de las funciones dramáticas, como veremos en su oportunidad.

Aranaz continuó a cargo del teatro hasta 1796, año en que se trasladó a Valparaíso. Regresó a Buenos Aires a comienzos del siglo, y volvió definitivamente a su patria en 1802⁴⁰.

Paralela con las funciones de tonadilla se desarrollaron las representaciones de comedias, y así en junio de 1794, para premiar el merecido nombramiento de O'Higgins de Teniente General del Reino, después de 25 años de servicio a la Corona, hubo tres días de «toros, comedias y juegos»⁴¹.

Las actividades teatrales hasta el momento habían estado entregadas a la empresa interesada y comercial de algunos modestos empresarios, surgidos en los medios histriónicos profesionales. A partir de esta época el tono social del teatro empezó a refinarse. Fue, como veremos a continuación, tema predilecto en las tertulias intelectuales con la música, la poesía y la política.

Un funcionario distinguido, Ignacio Torres (1760-1827), contribuyó a este exaltamiento. Nacido en Quito, futuro periodista republicano, editor de la *Gazeta del Gobierno* (1818), Torres había llegado a Chile alrededor de 1790 y desempeñaba en los medios burocráticos administrativos cargos deli-

cados como el de escribano público de Santiago (1791-1801) y parecidas funciones en el activo Tribunal del Consulado, germen de múltiples iniciativas de progreso. Tertuliano asiduo e ingenioso en los salones de nuevo cuño, el funcionario elevó al cabildo el 20 de noviembre de 1795, inspirado sin duda en las pláticas de los grupos de élite, la solicitud de permiso para «hacer tres o cuatro comedias desde la Pascua hasta el Carnaval». Los cabildantes «encontraron que no había el menor embarazo para que se le franqueara la licencia, sino que es laudable que así se empiece a fomentar en esta ciudad una diversión pública que a más de entretener honestamente a los ocurrentes, les instruye y aún mejora las costumbres»⁴².

Aunque no sabemos con seguridad si se verificaron estas funciones, al menos al año siguiente encontramos algunas actividades teatrales curiosas. En Santiago, el Regidor Perpetuo José Antonio Sánchez de Loria, organizó en honor del Presidente don Ambrosio O'Higgins, elegido Virrey del Perú, una representación privada e íntima en su honor.

Se montó en escena los días 10 y 11 de abril de 1796, una loa, de esas que Cortarelo designa de «casa particular», que sirvió de exordio a la comedia intitulada *El Más Justo Rey de Grecia*, escrita en 1715 por el poeta y militar español, Eugenio Gerardo Lobo (1679-1775), alias el Capitán Coplero, obra de exagerado gongorismo.

Los personajes de la loa eran símbolos de las ciudades de Santiago, Penco, Osorno y Los Angeles, las que discurrían en tono enfático sobre el progreso que había significado para ellas la dinámica administración del Presidente O'Higgins.

Comenzaba con el merecido elogio del gobernante, que hacia la ciudad capital

Desciendan los Dioses
o presten sus ecos
para que se elogie
a un Héroe supremo
al virtuoso, al noble
Político atento,
al famoso O'Higgins
sabio, justo, recto.

Si el órgano humano
carece de aliento
que exprema su nombre
que cante sus hechos:
Ansias las Musas
saldrán al empeño
con templadas liras
y exquisitos metros.

Y a este tenor poético, circunstancial y claudicante, discurrían las ciudades, enumerando con acuciosidad histórica, lo mucho y excelente que O'Higgins había hecho en favor del país⁴³.

A fines del mismo año Talca, conmovida por la llegada de sus títulos de ciudad, preparó para los días 24, 25 y 26 de diciembre la representación de «tres piezas de comedia que el vecindario graciosamente había determinado costear, con sus entremeses correspondientes, sainetes y loas». Corrió con el arreglo del tablado en la plaza Francisco Cienfuegos, y la repetición de las tres

comedias se hizo en un teatro que formó en el patio de la casa consistorial Nicolás Cienfuegos

Pero todavía el teatro no estaba bien enraizado en el país, pues los cabildantes «supuesto que el común de las gentes son inclinadas a las diversiones del país como son los juegos de la chueca y carreras», ordenaron un gran partido entre los jugadores de la costa y de la cordillera, que seguramente contó con mayor público que las comedias de la casa consistorial⁴⁴

Lo que queda muy claramente establecido como corolario de este capítulo es la impronta barroca en los espectáculos lúdicos, aun en las provincias extremas del largo territorio. Este espíritu anima la alquitarada descripción de las *Fiestas Reales de la Plaza de Valdivia*, escrita en 1760 por el cronista y poeta Pedro Usauro de Bernabé

Su biógrafo, fray Gabriel Guarda, nos introduce en la genealogía barroca del cespío estilo del empeñoso escritor aragonés. El 31 de diciembre se armó con todas las galas literarias imaginables para describir los pormenores del fasto ocasional con que el orgulloso vecindario valdiviano dio lustre al ceremonial prescrito para la jura de los reyes.

Del día 4 al 9 de noviembre, el Comisario General Juan Antonio Garretón, Sargento Mayor de la Plaza, concertó las variadas ceremonias. Se cantó primeramente el *Te Deum* solemne acostumbrado, y en las noches el concurso popular con sus «divertidas danzas jocosas», alegró a los moradores y a los indígenas que acudían presurosos a participar en la inusitada fiesta⁴⁵

Después de las corridas de toros, con banderillas, rejones y suertes varias, le tocó su turno al teatro. Los improvisados cómicos, «los más distinguidos oficiales de la localidad», pusieron su empeño en realzar la interpretación del estático auto intitulado: *El triunfo del deseo y jura de Chile*, escrito al intento por el fecundo narrador Martínez Bernabé.

El elogio del monarca —tema único de la pieza introductoria— estuvo entregado a los simbólicos personajes habituales, esta vez: el Deseo, el Celo, el Triunfo y la Fama, que rivalizaban subrayando con manida retórica los episodios de la vida del empeñoso y renovador Carlos III.

DESEO:

Yo a concurrir a la Juras
del grande Carlos Tercero
a esta América he venido
y asistiendo en estos reinos
hasta Valdivia he llegado
para saciar mis deseos.

FAMA:

Y Yo por la razón misma
que me hallo en todas es cierto,
y por esta misma causa
y por aumentar el triunfo
hallarme en su jura quiero.

El repetido y monótono hipérbole remata al son de la música, «así a la Española como a la Francesa», con estruendo de clarines, cajas y salvas de artillería, en una unísona alabanza del monarca.

Rey deseado de la Iberia
que es un Marte en lo guerrero
es un Numa en lo prudente
Un Carlos Quinto en aciertos
Más compasivo que Augusto
más piadoso que Pompeyo

Alejandro liberal
y un Seleuco justiciero
y así todos repetimos
complaciendo los afectos
Viva don Carlos Tercero.

Al día siguiente se formó «un hermoso teatro primorosamente dispuesto, cuyo adorno se componía ya de colgaduras tan ricamente matizadas que si el arte imita a la naturaleza aquí pudo aprender la naturaleza del arte, pues en perfecta disposición se levantaba a mayores triunfos y ya de cuadros y maravillosos países que pudieran remedar los de Petronio». Fue un día teatral completo con su loa, «músico sainete y jocoso entremés».

También la despertó el celo
se recite la comedia
del Desdén con el Desdén
en que Moreto da muestras
de lo agudo de su ingenio
y conceptos de su letra.

La Loa en celebración de la Jura de Nuestro Rey y Señor, corrió a cargo del proteico Martínez de Bernabé, y en el estrado «adornado con más flores que jardines», la Gobernadora, rodeada de coros de ninfas, presidió los actos.

Salieron al escenario, Marte, la Prudencia y la Justicia a repetir sus ultrarrecargados elogios:

JUSTICIA

Pues atentos escuchadme
que aunque pudieran las señas
manifestar quien soy
yo diré relación plena
de mi ser: soy la Justicia
como bien lo manifiesta
esta espada y esta palma
que en mis manos se balancea
con una castigo infamias
con otra virtud se premia.

No soy tan horrorosa
como me juzga la Idea
por mi valor se acredita
y en igual balanza puesta
ostento fiel la Justicia
desinteresada Astrea.

Y al tenor van discurriendo las demás potencias hasta que la contienda termina y se abrazan los personajes, unidos en el común amor al monarca.

La representación del *Desdén con el Desdén*, de Moreto y Cabaña, fue todo un éxito por «la facundia de los actores, el rico adorno de los trajes y el completo y obsequioso aplauso».

Cuatro horas había durado la función hasta que, «caminando ligera la torpe noche», se retiraron todos muy complacidos de los novedosos espectáculos

teatrales, descritos con recargo retórico e intención barroca por la pluma del cronista⁴⁶ valdiviano.

El triunfo del teatro no fue absoluto. El vaivén de la legislación española y, sobre todo, la acción de la jerarquía eclesiástica seguía imponiéndose en determinadas coyunturas. Aun la dinámica orden de los jesuitas, que con tanta habilidad había aplicado los resortes del teatro a la catequesis, prohibió estas representaciones más de una vez.

Sabemos que a raíz de la visita que hizo al Convictorio de San Francisco Javier (que ya había cambiado su nombre), el P. Manuel Bissu, Provincial de Chile, el 1° de agosto de 1727, se ordenó «Prohíbo seriamente las representaciones de comedias, entremeses o actos (sic) sacramentales; por ningún pretexto, ni título de regocijo porque semejantes ocupaciones distraen mucho de los estudios, traen más ruido que utilidad, competencias en los adornos, y afán a sus padres, fuera de otras indecencias ajenas de nuestra circunspección y crianza»⁴⁷.

Capítulo vi

El triunfo del neoclasicismo en la escena dramática chilena

En el correr del siglo XVIII novedosas corrientes estéticas, emergidas del espíritu de la Ilustración, habían transformado el arte teatral. El neoclasicismo iba triunfando por doquier en Europa, y en forma avasalladora, cubriendo distancias, llegó hasta la remota Capitanía General de Chile, donde encontró favorable acogida.

En la arquitectura, Joaquín Toesca y sus discípulos habían implantado cual dogma el racionalismo académico, y cada día eran más abundantes las construcciones civiles en reemplazo de las que dejara el barroco religioso, de tipo bávaro, introducido por los coadjutores jesuitas.

Esta transformación urbanística era impulsada desde arriba por los Capitanes Generales, y en las postrimerías coloniales, Agustín de Jáuregui (1773); Ambrosio O'Higgins (1788); Gabriel de Avilés (1796) y Joaquín del Pino (1798), ejercieron valiosa influencia cultural¹.

El teatro, expresión sociológica colectiva, sigue el camino que le trazan algunas personalidades señeras, animadas por la actitud filatrópica y racionalista que aparece en España bajo la dinastía de los Borbones, en especial Carlos III y sus ministros. Parece que se tratara de dar vuelta la espalda al esplendoroso barroco escénico, que se mantiene vivo en las entreteniciones populares.

El proceso había sido largo en la península. Se inicia con tres hitos fundamentales: El *Teatro Crítico*, del P. Feijoo (1742-1760); el *Arte Poética*, de Luzán (1737) y la publicación del *Diario de los Literatos* (1737-1741), que fue el vehículo de proyección hacia el ambiente.

Aunque hay resistencia de parte de algunos críticos (Nasarre, Montano y Velásquez), la campaña de Nicolás Fernández de Moratín conduce al triunfo. El teatro recibe especial preocupación de las autoridades, y los escenarios se animan con los nuevos géneros dramáticos: el melodrama, la tragedia clásica decadente, la comedia de magia y la sentimental, la llamada «larmoyante», heredera del tipo burgués de Diderot, embrión del romanticismo en lontananza².

La moda neoclásica llegó con relativo atraso a Chile, y Santiago tuvo su época dorada de teatro en los años de la administración del presidente Luis Muñoz de Guzmán (1799-1803), debido en gran parte al influjo social de su refinada esposa María Luisa de Esterripa, «la incomparable y bella Marfisa», cantada por los contertulios de sus veladas, en versos repentistas y galantes. Allí se reunían en íntimo cenáculo los intelectuales santiaguinos a comentar las transformaciones que estaba experimentando la escena española y europea, la música y la poesía.

Estos cambios estilísticos se pueden apreciar en los considerandos de la petición elevada al Cabildo por el distinguido factor del Tribunal del Consulado, Ignacio de Cos e Iriberry. En su larga disquisición se inspira en los principios estéticos del polígrafo e historiador italiano Luis Antonio Muratori. A la luz de esos conceptos teóricos, Cos e Iriberry examina la realidad teatral chilena. Observa en primer lugar la espontánea curiosidad del pueblo por todo lo que sea espectáculo: «Apenas se oye un violín —apunta— y algunos carruajes a la puerta de una casa, se llenan los patios, corredores y antesalas de espectadores de todas clases que pasan por indecibles incomodidades a trueque de alcanzar a ver bailar alguna pieza de escuela u oír cantar algunas seguidillas. Tráigase a la memoria el apresuramiento con que no ha tanto asistían con muchas horas de anticipación las gentes al estéril y arriesgado espectáculo de un volatinero, sin embargo, lo incómodo e indecente del local en que hacía unas habilidades, que no en vano repugnaban a la vista del tímido bello sexo como acreditó su desgraciada caída».

Apoyaba Cos e Iriberry sus pretensiones de levantar «un teatro cómodo, capaz y seguro, según las reglas que prescribe el arte de la arquitectura», en concretas ideas sobre la renovación ineludible del género teatral.

«En efecto —escribe— no hay que recurrir en el día a las extravagantes composiciones de los tiempos pasados (léase barroco) que ni deleitaban los ojos por que no hacían con propiedad la ilusión que se pretendía, ni dejaban en el alma la menor impresión saludable.

Tampoco es necesario —agregaba— recurrir a aquellos dramas de ingenios desatados que no observando las unidades de acción, tiempo y lugar destruyen toda verosimilitud, corrompen la literatura y entablan y perpetúan el mal gusto; tampoco aquellas comedias llanas de amores exaltados en que se ve ridícula y escandalosamente burlada la vigilancia de un padre por el denuedo de un temerario galán y la astucia de los confidentes. Tampoco es necesario hacer reír al pueblo recurriendo a aquellos sainetes llenos de torpes necedades que lejos de corregir al pueblo o vulgo, le hacen cada vez más insolente, desatento y grosero y estragan su paladar en términos que tiene por insípido quemar en los oídos junto con la ar-

monía, aquellas sales irritantes que abundan algunas tonadillas tanto más perjudiciales, cuanto que ayudada la memoria de la consonancia del verso las conserva, retiene y repite. Lejos del teatro que proponga semejantes composiciones. Lejos de una capital en que por lo mismo que no ha habido teatro, ni se ha formado el gusto en esta parte hay la proposición de crearlo bueno»³.

Al tenor de los considerandos de Cos e Iriberry continuaron las funciones esporádicas del rigor ceremonial, tales fueron los pantagruélicos agasajos que celebraron la llegada del gobernador Joaquín del Pino, en que las tres comedias fueron tan sólo un simple episodio de una larga y dispendiosa comilona⁴. En cambio en la recepción del presidente marqués de Avilés la lograda conciencia del teatro como espectáculo serio se advierte en las Actas del Cabildo, que en su sesión del 19 de octubre de 1798, ordenaba: «que con el acostumbrado celo se arbitrara un teatro de regular decencia y se hiciera el presupuesto de su costo y demás gastos que ocasionaren las personas que representen dichas comedias»⁵.

Si Cos e Iriberry anuncia la buena nueva, el egregio escritor humanista y pensador político, Juan Egaña (1768-1826) es el vocero por excelencia del ciclo neoclásico que se prolonga en Chile hasta las primeras décadas republicanas.

Nacido en Lima, niño prodigio y profesor a los 16 años, Egaña vino joven al país, donde por su prodigiosa actividad y simpatía pasó a ser uno de los genuinos representantes de una estética que encarnaba los principios de la Ilustración católica⁶. Su modelo fue Pietro Metastasio (1698-1782), genial libretista que dio a los músicos del siglo XVIII, la trama de una tragedia moderna, noble y académica. En Metastasio la poesía era melodramática en sí misma, y dominaba la orquesta acompañante: «Música y palabra consecuentemente no eran rivales sino coordinadas paralelas; eran dos lados de una misma cosa, una unidad ideal»⁷.

La acogida cosmopolita de Metastasio podría encontrarse en lo que señala Karl Vossler, «en la acción siempre animada, los caracteres bien diseñados, su poesía siempre sencilla y de agradable sonoridad; toda su manera de ver la vida de un matiz sonrosado, sin profundidad ni sombras»⁸.

Por desgracia este género de melodrama en que sus impulsores creían ver una fuerza que impulsaba la regeneración del teatro, se desvirtuó en América, y «a fuerza de suprimirle la música —escribe Bosch— no les quedó sino la letra, transformándose por inclinación natural en ese dramón que dominaría la escena en los decenios iniciales del siglo XIX»⁹.

Pese a las estrecheces económicas de la época, Egaña creyó firmemente en esta obra de progreso, y en la tranquilidad pensante de sus días de campo, se entregó a la ingrata tarea de verter al español el melodrama de Metastasio sobre «el heroísmo de la joven Zenobia, hija de Mitridates, rey de Armenia que amaba a Trínidalo, príncipe de los partos, pero mantenía los fieles lazos conyugales que la ataban a su esposo Radamisto».

En pleitesía y homenaje a «la urbanidad activa y a la amabilidad del hechicero trato de la Bella Marfisa», Egaña entregó a la tertulia de su dama palatina, esme-

rada traducción del poeta Cesario, cuyo raudal lírico era el favorito de los asiduos asistentes a estos torneos de íntima poesía.

Aunque es una traducción libre y modificada, *El Amor vence al Deber*, sigue muy de cerca el original italiano, como lo veremos comparando cada original.

Comienzan ambos textos con el diálogo de Zopiro junto a Radamisto, dormido a la vera de un sauce. Metastasio escribe:

No, non m'inganno: é Radamisto
Oh come
Secondano le stelle
Le mie ricerche! Io ne vo in traccia, e'l caso
Solo, immerso nel sonno, in parte ignota
L'espone a' colpi miei. Non si trascuri
Della sorte il favor. Mora. L'impone
L'istesso padre suo. Rival nel trono
Eil'odia; io nell'amor. Servo in un punto
Al mio sdegno, e al mio Re.

Egaña traduce

No me engaña el desco; es Radamisto
Los cielos favorecen mis conatos
Sin buscarle la suerte lo presenta
Sumergido en el sueño, el lugar mismo
Con su retiro mi designio empena
No dejemos pasar estos momentos
Que la dicha oportuna nos franquea
Debe morir: su padre así lo ordena
Como rival del trono le aborrece
Yo del amor: sirvamos en un punto
Al enojo del Rey y a mis recelos.

Y al terminar el acto tercero, el coro subraya la moraleja del melodrama:

E' menzogna il dir che Amore	Miente quien dice que amor
Tutto vinca, e fia tiranno	Vence todo, y más tiranos
Della nostra libertà	de la humana libertad
Degli amanti é folle inganno,	Solo es el mortal insano
Che scudando il proprio error	Quien para cubrir su error
Lo chiamar necessità	Le llama necesidad

Para reforzar la intención galante de su empresa, el traductor agrega al final un «cogollo» ditirámico a la gobernadora:

*¿Cuál de tu luz brillante
Será el fulgor entero
Si un rayo pasajero
Sorprende el alma así?
Todos los grandes dones
Que el cielo economiza
En ti, bella Marfisa
Pródigo quiso unir¹⁰.*

Al acompañar la traducción a un amigo, José Antonio de Rojas, Egaña explicaba su intento: «La heroína de mi drama tal vez no podrá presentar aquella magnificencia que tuvieran Catón, Tito o César. Para nuestros tiempos me pareció mejor entretenerme en el modelo de una mujer casada y virtuosa; y para nuestro teatro y espectadores, exaltar la fidelidad y el amor racional, que aunque no tienen aquella elevación de la grandeza romana, son pasiones más conocidas y sentidas de todos, sin necesidad de imponerse en la historia y en las costumbres latinas».

Fiel a la estética neoclásica, Egaña se complace en afirmar que «las unidades están observadas con escrupulosa regularidad: el diálogo no es profuso; la música tiene el sonoro de los consonantes y septisílabos en los pasos que lo piden. Va en verso suelto porque es el más acomodado al recitado, según lo practican con tanta felicidad los grandes maestros del arte. El asonante, dice un célebre autor, hace fastidiosa una larga poesía por la monotonía que cansa el oído. Es cierto que el verso suelto debe ser más armonioso, así para que brillante los pensamientos, como porque la consonancia alucina el oído y hace pasar todos los defectos; pero ya he dicho que no salgo por responsable ni de una prenda lírica ni filosófica de mi obra»¹¹.

Pese a los obstáculos materiales que obstaculizaban el montaje de una obra del tipo de *La Cenobia*, el autor y su dilecto grupo se regocijaron de las posibilidades optimistas que ofrecía la construcción de un Coliseo permanente en Santiago.

La idea acariciada por Cos e Iriberry, vino a materializarse el año de 1802, debido a la llegada al país de un empresario emprendedor y audaz, con experiencia teatral en Buenos Aires. Se llamaba Joaquín Olaz y Gacitúa, y de acuerdo con los datos apuntados por el historiador Mariano G. Bosch, había sido alrededor de 1786, el primer acróbata e introductor del género en el Teatro de la Ranchería. Este espectáculo había agradado al público por lo original. Bailarines de cuerda floja, saltadores de a pie, bailes de alfombra y volatín, haciendo buenas suertes en la maroma tirante y ejercicios de cuerda, más o menos auténticos sobre el tapiz, eran los atrayentes números que había introducido Olaz¹².

El arte volatinero prendió, al igual en Chile, corriendo parejas su popularidad con la tonadilla escénica, simpático género lírico que se había captado el favor de los concurrentes.

Introducido el volatín en Santiago por la empresa de Juan Antonio Rubio y su sucesor el asentista Andrés Manuel de Villarreal, el arte gimnástico quedó en ade-

lante incluido como apéndice en los contratos de arrendamiento teatral, que entregaba al empresario que obtenía el permiso municipal. «uno o dos días de volatín» en la temporada.

Las buenas utilidades económicas del espectáculo fueron satisfactorias, y así, en 1802, los tres días de volatín que se hicieron en la plaza de toros, alcanzaron una recaudación de \$ 150, descontados los gastos de la música, avaluados en \$ 36¹³.

Fue el género un motivo de distinción social y complacencia para las familias distinguidas, que rivalizaban en ofrecer «diversiones de volatín en las casas privadas, como se ejecutaron en septiembre de 1803, en la mansión del marqués de la Pica¹⁴.

El campo nacional estaba listo para la semilla que traía Olaz y Gacitúa. Fueron estos decenios —como ya dijimos— la época dorada del teatro colonial. La inteligente protección de doña María Luisa de Esterripa y Guzmán, la bondad del gobernador, y el prestigio intelectual que había adquirido la escena dramática en el conjunto de las entretenciones serias, hicieron posible temporadas de importancia entre los años de 1802 a 1808.

La compañía de Gacitúa tenía en su elenco al primer galán, Nicolás Brito, atractivo para las mujeres y a María Josefa Morales, la simpática primera dama, «tan recomendada en la comedia que cuando ella no representa hay muy poca concurrencia».

A los elementos profesionales se incorporaron (sin duda, una revolución social), personas aristocráticas que enrostraron la crítica despiadada del medio ambiente pacato. Juan Antonio de Santa María, apasionado animador y actor aficionado, no obtuvo por sus heroicas actuaciones sino el siguiente veredicto: «No se le ha conocido destino ninguno muy bueno, salvo el único que ha tenido de teatrista o comediante, representando al público en aquel gesto de descastada bleza»¹⁵.

Además de un elenco suficiente, el teatro poseía —como veremos en detalle— los recursos escenográficos suficientes para montar las obras del repertorio hispánico.

La larga y agitada carrera de Olaz y Gacitúa en Chile comenzó con algunas funciones de volatín en el patio de la Moneda Vieja, a beneficio de los niños expósitos, sujetas a un pago previo de \$ 300 en derechos.

Bien recibido por el público y envalentonado por la política que seguía Muñoz de Guzmán, en lo relativo a las comedias, Olaz y Gacitúa creyó que había llegado el momento de dotar a la ciudad de Santiago con el teatro que reclamaba el vecindario. Asociado a un capitalista, el comerciante don Judas Tadeo Morales, obtuvo de él un préstamo de \$ 2.000, al 1 1/2% mensual, para «adquirir las maderas para la casa de diversión pública»¹⁶.

El teatro fue construido en el basural de Santo Domingo, en el sitio que poseía don José Santos Fuenzalida, que más tarde se llamó la plaza de las Ramadas.

Gracias a los datos obtenidos en los papeles inéditos que aquí se aprovechan,

podemos intentar una somera descripción del primer coliseo que tuvo la ciudad de Santiago¹⁷.

Sin originalidad arquitectónica, con el aire macizo de las casas de adobe reforzado, se elevaba, en planta rectangular de dos pisos, el edificio del teatro. Su carácter de coliseo podía inferirse tan sólo de un retablo sobre una peana labrada con siete figuras decorativas, que adornaban sus puertas, y un gran cartel adosado, con el anuncio del programa de la función que se iba a representar. A la hora del espectáculo se colocaba «una mesa con cuatro cajones para recoger el dinero de la entrada». El control se hacía por boletos especiales, de tres clases, sellados con un cuño de tinta.

Un portalón postizo —con tres divisiones— servía de acceso al interior. Se penetraba por un pasadizo que albergaba «el cuarto de repartimiento de los refrescos con una mesa para arriesgar suertes», y las escaleras para ascender al segundo piso. Seguía el clásico patio abierto —el corral, de las comedias españolas— rodeado por sendos corredores, cortados a tramos por pilastras de piedra, que servían de sostén. En los corredores estaban embutidos los «cuartos» o palcos. Al fondo, vecinos al escenario, los más importantes: el de la Presidenta, «con barandilla de festones, que lucía en lo alto una corona imperial grande» y «un sol», símbolos de la monarquía; a la izquierda, el «cuarto» de la ciudad o del Cabildo, con el escudo de armas del Gobierno y de la Villa. Había, además, una primera serie de numerados 3, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 14. La mayor parte tenía entrada directa desde la calle. En el piso superior estaban los de menor categoría, 12 palcos blanqueados, separados unos de otros, por tabiques de coligües.

En el recinto del patio descubierto estaban las «lunetas» numeradas, de 48 asientos y 35 hanquillos. Más atrás, donde la visualidad era imperfecta, 29 bancos fijos que formaban una localidad inferior.

Vecina a la puerta de entrada, se alzaban las graderías de ocho tramos de la «cazuela».

El escenario ocupaba el fondo y tenía como adornos un transparente y una embocadura, con dos bastidores y un arco. Tres docenas de candilejas en la parte superior, y cinco candilejas para los atriles de la música, colocados en la parte basal, daban luz a la escena. La iluminación del teatro se obtenía por medio de siete grandes arañas de cristal y doce mecheros de resplandor¹⁸.

Para hacer funcionar el Coliseo, don José Olaz y Gacitúa contrató como administrador a don José Morgado.

Las funciones que en el flamante Coliseo se ejecutaron fueron de dos clases: en primer lugar las comedias y sainetes del repertorio español y nacional. En segundo lugar los espectáculos populares de volatín. Para estimularlas el administrador Morgado había celebrado contrato con otros elementos histriónicos transandinos: «los facultativos del arte», José Cortés y José de Baquero. El primero conocido en Buenos Aires bajo el apodo de El Romano, con larga trayectoria en el Teatro del Sol de esa ciudad¹⁹.

Las cláusulas del noticioso contrato obligaban, en resumen, a lo siguiente:

Las funciones debían ser ejecutadas por los contrantes y su «payaso», sin que por ningún pretexto pudiera mezclarse algún otro individuo del arte, pero se les permitiría que en las pantomimas de representación o de baile, pudieran servirse de los cómicos de ambos sexos que tuviera la casa, siempre que pactaran con ellos sus contratas, y estas ocupaciones no los distrajeran de dar cumplimiento a sus representaciones cómicas, que en todo caso serían las preferidas.

Se les entregaba el Coliseo por seis semanas, de las cuales podían elegir a su arbitrio los días martes, miércoles o jueves para dar sus funciones. Podían usar de los telones, bastidores, bambalinas, y demás utensilios. El teatro costearía los sirvientes, la iluminación y la música. El canon de arrendamiento era de \$ 90 diarios, que debían ser entregados al término de la función²⁰.

Las comedias debieron representarse con cierto lucimiento a juzgar por el utilaje que poseía el Coliseo. Los decorados eran numerosos y variados, como podemos darnos cuenta por el inventario, hecho por los «maestros del arte liberal de la pintura», José Manuel Aguirre y Bartolomé Silva

Primeramente,	la embocadura del Teatro	12
Itn.	el telón de boca	26
Itn.	el salón largo con diez bastidores	17-4
Itn.	el Salón Real con diez bastidores	14-4
Itn.	el de vista de Sala, solo	00-2
Itn.	el telón de vista de calle	16
Itn.	el telón de bosque, con dieciséis bastidores que le acompañan	18
Itn.	el telón de jardín, solo	09
Itn.	un solio pintado de color damasco	02
Primeramente,	un telón de templo arruinado	01-4
Itn.	un telón de tiendas de campaña con tres bastidores que le acompañan	18
Itn.	por siete bambalinas	04
Itn.	por un navío pintado	02-4
Itn.	por otro telón de campaña, solo	03
Itn.	un telón de ciudad con dos bastidores	09-6
Itn.	por un telón de cárcel	01
Itn.	por cuatro bastidores de muralla	02-4
Itn.	un telón de mar, con tres bambalinas	03
Itn.	por otro bastidor de bosque	00-6
Itn.	un telón de color piedra con cuatro bastidores	04
Itn.	una mezquita con unos arcos y su puerta	03
Itn.	por un telón de fuente con unas estatuas	02-4
Itn.	por cinco retratos y dos serpientes	02-4
Itn.	por cuatro figuras en cartón y palo pintados y una verjilla, todo eso	02

ltn.	por dos mundos, tres coronas y dos escudos de armas y un sol	09
ltn.	por un portón garfiado	09
ltn.	por un panteón garfiado	01
ltn.	por dos escudos de armas del Gobierno y el de la ciudad	09
ltn.	por seis figuras pintadas en tabla	09
ltn.	por tres teloncillos que sirvieron en un café	06
ltn.	por cuatro bastidores chicos de muralla	02
ltn.	por un pedestal escrito y pintado	06
ltn.	por unos cajones color piedra	02
ltn.	por un cetro y una pilastra	02
	Monta la suma	370-0 ²¹

La tramoya del teatro era movida por «130 rondanas» y un complicado «aparato de jarcias». La mayor parte de las decoraciones se confeccionaban en el escenario mismo, que poseía para ello «un barredor para pintar lienzos y un carbón de zapatero». Los utensilios de carpintería consistían en «un serrucho inglés, un escoplo, un martillo, un azadón, una plana y una azuela».

En una mediagua, anexa al escenario, se guardaba en espaciosos arcones, el conjunto de ropería. Era rica en disfraces y trajes de carácter, como lo prueba el prolijo inventario que acompañamos.

Primeramente,	dos pares de calzones de choleta	en 001-2
ltn.	un vestido lila, nácar viejo	en 005-4
ltn.	otro de paño de grana	en 001-0
ltn.	un camisón teñido negro de género de China	en 006-0
ltn.	otro camisón verde con su cinta falsa	en 008-0
ltn.	dos vestidos de niño de sanguilla	en 007-0
ltn.	dos vestidos de niño de choleta rosada con calzón negro	en 002-4
	cinco chaquetas de soldados, choleta caña y plomo	en 009-5
ltn.	dos chaquetas de bayeta ordinaria	en 008-0
ltn.	un camisón de linon	en 005-4
ltn.	un traje a la turquesa de mujer	en 019-1
ltn.	un camisón de linon bordado sin adornos según el estado	en 008-0
ltn.	un viro de tafetán y monillo con un paño de choleta	en 002-4
ltn.	un camisón de muselina de color según su estado	en 005-0
ltn.	otro de espolín de seda	en 014-0

ltn.	dos camisones de lienzo blanco	en 006-0
ltn.	dos monillos, el uno de lama falsa	en 001-0
ltn.	dos gorras de mujer	en 007-0
ltn.	un vestido con chupin bordado color cardenillo viejo	en 008-0
ltn.	un vestido con chupin bordado género de seda verde claro	en 007-0
ltn.	un vestido solo de tornasol	en 005-0
ltn.	un vestido de tornasol con chupin bordado viejo y corto	en 008-0
ltn.	un vestido de sanguilla con calzón	en 006-0
ltn.	un camisón de muselina de manga larga sin cinta	en 006-0
ltn.	un vestido de jenciana azul claro y calzón	en 004-4
ltn.	un vestido de petin azul viejo	en 004-4
ltn.	un vestido de granilla	en 005-0
ltn.	uno de paño de seda azul	en 007-0
ltn.	otro de terciopelo de color viejo	en 005-0
ltn.	otro de espiguilla morada	en 006-0
ltn.	otro de terciopelo negro viejo	en 002-0
ltn.	otro de bayetón viejo	en 001-4
ltn.	cuatro vestidos de bayeta completos	en 014-0
ltn.	un calzón de bayeta	en 000-4
Primeramente,	cinco gorras para granaderos	en 005-0
ltn.	una chaqueta y pantalón de bayeta	en 001-4
ltn.	cuatro pares de pantalones de tocuyo	en 004-0
ltn.	seis casacas y cinco chaquetas de bayeta por su estado	en 006-0
ltn.	un vestido de cotense para bufón	en 001-0
ltn.	dos gabanes de tocuyo pintado	en 005-0
ltn.	un gabán de bayeta	en 000-3
ltn.	dos chaquetas de lienzo color rosado	en 003-0
ltn.	tres chaquetas de sanguilla	en 004-4
ltn.	una chaqueta de raso de lana azul	en 004-0
ltn.	un ceñidor de lana	en 000-3
ltn.	ocho chalecos de badana	en 001-0
ltn.	una cortina de filipichin con franja falsa	en 008-1
ltn.	un par de calzones de cotonía y tres chalecos	en 013-0
ltn.	una bandera de Juan con su palo	en 002-0
ltn.	una bandera de tocuyo	en 005-0
ltn.	once lazos de cintas	en 002-0
ltn.	un vestido y chupin de montar para mujer	en 006-0
ltn.	una cotilla y tonelete	en 004-0
ltn.	un monillo de sarosa	en 000-6

ltn.	una cotilla de hombre de lama falsa	en 001-4
ltn.	dos calzones cortos, uno de seis y el otro de badana	en 003-0
ltn.	un vestido de paño bordado viejo	en 010-0
ltn.	dos gorras de hombre	en 005-0
ltn.	siete marriones de dorar	en 008-6
ltn.	cinco marriones sin dorar	en 005-0
ltn.	cinco cotillas plateadas, cinco rodela y dos aseguradores	en 012-0
ltn.	cuatro alas de badana	en 001-0
ltn.	cuatro espadines maltratados	en 008-0
ltn.	dos sombreros viejos armados	en 001-2
ltn.	un sable para soldado	en 003-0
ltn.	un tonelete de platilla pintado	en 000-4
ltn.	noventa y tres medias de tocuyo	en 023-3
ltn.	486 varas de bayeta en colores	en 060-6
ltn.	dos pares de botines de badana	en 000-4
ltn.	siete barbas	en 000-7
ltn.	dos camisones bordados y un chal	en 036-0
ltn.	un vestido de paño bordado acanelado	en 014-0
ltn.	un vestido de paño azul	en 012-0
ltn.	un vestido de tercianela blanca	en 012-0
ltn.	siete varas de cristal blanco	en 008-6
ltn.	un chupin de tisú de oro	en 010-0
ltn.	ocho sombreros de lana	en 004-0
ltn.	un jubón de safon	en 006-0
ltn.	una y media varas de gasa	en 003-0
ltn.	tres cotas de cotense pintadas	en 001-4
ltn.	una chaqueta y calzón de majo guarnecida	en 018-0
ltn.	unas cortinas de filipichin y una sobremesa	en 006-4
ltn.	cinco sombreros de lana	en 008-0
ltn.	cuatro pares de calzones negros	en 005-0
ltn.	un chupin blanco con galón	en 005-0
ltn.	dos chupines de seda bordados	en 003-0
ltn.	siete uniformes cortos de sanguilla con color nácar a seis pesos cada uno	en 036-0
ltn.	seis chalecos de tocuyo teñido	en 003-0
ltn.	cinco pantalones de tocuyo teñido	en 003-6
ltn.	cuatro pares de medias botas de cordobán	en 003-0
ltn.	una sobremesa de damasco	en 006-0
ltn.	seis cojines forrados en cotense y bayeta	en 006-0
ltn.	una guitarra	en 003-0

ltn.	dos chaquetas y un chupin, una de raso de lana y otra de sanguilla	en 007-0
ltn.	dieciséis varas de alambre	en 002-5
ltn.	un traje de chaqueta de lama falsa	en 005-0
ltn.	cinco toyitas para obsequio	en 001-4
ltn.	un copon de palo dorado	en 001-0
ltn.	veintiuna varas de tres cuartas de choleta a 7rs	en 019-0
ltn.	un dosel de cotense de rollo con nueve varas	en 009-0
ltn.	tres y media varas de tocuyo en el escotillón	en 000-7
ltn.	ciento siete y media varas de bayeta para el Telón	
	Café de Mezquita, Barco, Cajones de Muralla, con más de diez varas de dos bastidores que son ciento diecisiete varas, que a dos reales son	029-3
	Total	737-5

El repertorio de piezas dramáticas que se representaron en el Coliseo podemos deducirlo de los inventarios donde figuran las siguientes comedias:

Tomos	Comedias		
4	44-11	Primeramente cuatro tomos en 4° con cuarenta y cuatro comedias, en sainetes y una tonadilla que reglo las primeras a 3rs, el sainete en dos y la tonadilla en uno, y así importa todo	16-7
3	34	Id. tres tomos en 4° de pergamino con treinta y cuatro comedias de Calderón que a los mismos tres reales hacen	12-6
3	43	Id. cuarenta y tres comedias sueltas que al propio precio importan	16-1
8	10-45	Id. ocho tomos en 8° y de pasta con cuarenta y cinco sainetes y diez comedias de dn. Ramón de la Cruz a 2rs. los primeros y a tres las segundas, asciende todo a	19
2 de 21		Id. veintiún sainetes sueltos a dos rs	9-2
2 de 21		Id. setenta y cinco etiquetas de comedias hechas que regulo a rl. cada una	9-3
		Total	79-3

Esta regulación se ha hecho atendiendo a que la mayor parte de las comedias y saynetes que hay se han representado ya y las que no son de poco mérito. Concluida esta tasación se me han manifestado

Tomos	Comedias		
2	24	Dos tomos más de comedias de Calderón, con 24 comedias; que a los mismos tres rs. hace	9
1	28	Un tomo de sainetes con veintiocho, que a 2 rs. cada uno hacen	7
		Gran total	99-7

El público acudía con placer a las representaciones y las aposentaduras estaban siempre repletas. El producto del arriendo de los palcos de temporada producía más de \$ 500 y tenemos a la vista el dato que en tres noches de comedia, quedaron libres fuera de todos los gastos, \$ 258, cifra que puede servir de término de comparación con las utilidades de otras actividades».

Las comedias se presentaron de manera discreta y regular en Santiago, en las temporadas de 1802 y 1803. El acontecimiento principal de ese último año cómico fue el estreno de la traducción de Metastasio, debida a la pluma incansable de Juan Egaña.

El autor tenía aprehensiones sobre la posibilidad de llevarla a la escena, y así se lo había manifestado a su insigne protectora, María Luisa de Esterripa, al presentarle el texto original.

«No os aconsejo —le escribía— que la mandéis a nuestro teatro donde es preciso declamarlo todo por falta de música y despojarlo de la exigencia de su acción por defecto de actores».

La presidenta no obstante siguió empecinada en los preparativos, y con «una música incidental», que no conocemos, fue montada en escena, en noviembre de 1803. La función estuvo precedida de una loa, en que a la menera usual se hacía el superlativo elogio de la bella Marfisa, que el coro voceaba en claudicantes versos:

Esta corona inmortal
En el templo del honor
Da el destino celestial
A quien forme con primor
La más ilustre mortal.

Para explicar al público el sentido del nuevo género del melodrama, Egaña insertó en la loa algunas glosas características que confirman su adhesión al credo neoclásico de moda:

En el diálogo entre Latona, La Virtud, Juno, Silvano y Amor, Latona pregunta:

¿Qué fiesta es?

AMOR responde: *Una traducción*

De un melodrama muy bello

LATONA: *Yo no creía que los dioses*

Tuviesen rasgos de necios

SILVANO: ¿Ignoras que el melodrama
Es el más sublime extremo
Que tiene poesía
En lo heroico y en lo tierno?
¿Que es en formar las pasiones
Lo más primoroso y bello?
¿Que debe ser la acción
Agitaciones y afectos?

LATONA: Pero ya tendrás gran música
Hecha por un docto ingenio
Para cantarle la pieza
Con acordes instrumentos

AMOR: Sabe que ni la cantamos

LATONA: Pues, amigo, por lo menos
Siquiera habrá preparados
Actores, teatros y sucesos
Donde haya el gusto italiano
Decoro, expresión y afectos
De la locución francesa
Los alemanes prospectos
Y la fantasía inglesa

AMOR: No te canses; no tenemos
Más que amor y gratitud
Y el más serviente deseo
De agradar a esta señora.

SILVANO: Pues con algo más debemos
Contar en nuestro favor
Y es con el público afecto
Y bondad del auditorio
¿Pues cómo un chileno, viendo
Que esta pieza se trabaja
En su propio y patrio suelo
No perdonará las faltas
Para alentar los ingenios?
¿Quién será tan inhumano
Que mire con duro ceño
La primera producción
De su país, cuando el objeto
Es la expresión del amor
Y prueba del rendimiento
A tan amable persona?

El *Amor vence el Deber*, fue representado dos veces consecutivas en noviembre de 1803. La primera turbada por el ruido de una fuerte lluvia que casi no permitió escuchar a los actores. La segunda tuvo un concurso extraordinario, y «fue oída con bastante aceptación, sobre todo por los jefes», es decir, el presidente Muñoz de Guzmán, su dinámica esposa y su corte intelectual²⁴.

La rutina del año cómico en sus inicios quedó interrumpida, el 14 de febrero de 1804 por causa de las disputas por motivos económicos entre el asentista y su administrador, José Morgado. Olaz y Gacitúa con el fin de determinar de una manera jurídica sus legítimos derechos en el negocio, obtuvo la firma de un nuevo contrato, sellado en la escribanía de Ignacio Torres, otro de los contertulios de las veladas literarias de la presidenta.

El documento fijaba un nuevo plazo de arrendamiento por dos años, un salario de \$ 300 al año al administrador y su obligación de buscar asignaciones para los cuartos y asientos de luneta, el nombramiento de los cargos fijos de cobrador y boleteros y la correcta contabilidad de las finanzas.

Una cláusula precautoria fue que «en caso de no haber cien personas en el teatro a la hora de la función debía suspenderse el acto»²⁵.

Estos pequeños tropiezos, síntomas de una coyuntura desfavorable, no impidieron la reapertura de los espectáculos teatrales.

Juan Egaña, envalentonado por la cariñosa acogida de la Cenobia, escribió además diversas piezas dramáticas que por desgracia parecen extraviadas. Los bibliógrafos anotan sus comedias: *Porfia contra Desdén*; *El Amor no halla imposibles*, y algunos sainetes, *El Marido y su sombra*; *Amor y Gravedad* y *Poliferonte o El Valor Ostensible*²⁶.

Hemos podido, al menos, ubicar una de estas obras. El último sainete, bajo el título de *El Valiente a la moda*, «trabajado en una hora y preparado en media para representarse en la hacienda de la Dehesa del Conde». Nos sirve para mostrar la otra faceta del traductor de Metastasio, su sentido del humor²⁷.

La idea deriva de ese eterno personaje, el soldado fanfarrón que eternizó Plauto (255-184 A.C.) en su *Miles Gloriosus*, progenitor latino de los capitanes fracasas, tragabalas, matamoros, etc. La influencia de Plauto se dejó sentir fuertemente en el teatro europeo. Grismer en su acucioso ensayo sigue la huella de *Miles Gloriosus* en la escena dramática desde el *Auto del repelón* de Juan de la Encina, *La Farsa del Nacimiento* de Lucas Fernández, *La Comedia Soldadesca* de Torres Naharro, hasta el teatro de Lope de Vega²⁸.

La estirpe se prolongó también en Francia en el *Bravo de la Illusion Comique* de Corneille; en el *Capitano* de L. Dolce en Italia, y hasta muy entrado el siglo XIX continuaba el tema interesando a los sainetistas. Celia M. Nieto Arana, ha estudiado con prolijidad dos manuscritos que posee la Biblioteca Nacional de Buenos Aires, con la historia de *El Soldado Fanfarrón*, representados en la escena bonaerense²⁹. En Chile la primera versión con dicho nombre la encontramos en un sainete montado en el Teatro de Santiago, el 2 de diciembre de 1834³⁰.

El personaje de Plauto lo encarna, el Dr. Egaña, en el soldado Poliferonte, que



LAMINA 7

Dr. Juan Egaña. Grabado de Desmadryl, en *Hombres Célebres de Chile*, Santiago, 1854

junto con su hermana Marta, el portugués Vasconcellos, un astuto colegial y una criada son los animadores de la graciosa trama.

El colegial, henchido de latinazgos, y el plácido portugués están enamorados de Marta, pero también temen al hermano:

*¿Qué es hermano? Un cancerbero
un Dragón, un tragagentes
su valor tan estupendo
que para sólo un revés
de su sable me comprendo
que no hay pescuezo en usted.*

Para dominar a la pseudofuria, el colegial convence al portugués que se finja muerto, mientras él se disfraza de fantasma. Al entrar a la casa Poliferonte «muy arrogante y armado con todas las armas que en adelante dirán los versos», expresa su valor en los siguientes:

*Vive Dios que de honda yo te mato:
¿Hazaña llamas este garabato con que he dejado heridos
a cincuenta, y sólo he muerto diez años que son sesenta?
En el campo jamás agua tomaba
y sólo con la sangre me saciaba:
por tener hambre un día mis lombrices
hice un jogote de seis mil narices
Vive Dios que son locos mis extremos.
Hermana, ¿no hay demonios que matemos?*

Del lado del cadáver surge el colegial en forma de espectro, que hace resucitar al portugués. Poliferonte aterrado abandona su postura de bravucón e inducido por el colegial

*Prometa pues si se le deja vivo
no ser ya balandrón provocativo
mostrarse complaciente con su hermana
Poliferonte exclama:
¡Oh primor de la lengua castellana!
Alcahuete o rufián se me dijera
En Árabe o romance de otra era
y de plumas y pencas no escapara
si en el siglo de las luces no endulzara
de aquellos tiempos la moral austera
complaciente seré cual se me quiera
que no será en el mundo lo primero
pasar de fanfarrón a ser ventero.*

El sainete, ingenioso y bien movido, termina con la moraleja de Marta

*Ni será nuevo en el mundo
hallar muchos bravos de estos
que corrompen la moral
y perturban el sosiego
del ciudadano tranquilo
insultando con dictérios
y atroces provocaciones.
Mas si falta el sufrimiento
y los ponen a la prueba
o algún eminente riesgo
de la patria los convidan
a que defiendan su suelo
o se retiran cobardes
o alegan impedimentos.*

De las obras de Egaña estrenadas en el año cómico de 1804, se conoce el texto de su *Loa: Pitágoras y los Genios*, montada en la solemne ocasión del natalicio de Carlos iv³¹.

La *Loa*, cuyo título nos trae a la memoria una comedia de Lope de Vega, *El Moderno Pitágoras*, tiene las características de las obras de magia que empezaban a difundirse en América.

Emplea Egaña para producir estos efectos, la poesía enigmística de cierto auge en Chile en el siglo xviii. Por el escenario desfilaron Pitágoras y los símbolos de las ciencias surgidas de su filosofía de los números: La Gametría y la Noctarruca, de acuerdo a la clasificación del P. Kircher.

Pitágoras se vale, en incongruente anacronismo, del cuadrado mágico para expresar el pensamiento que «la suerte que el mundo ciego llama causal es la esencia de todo orden, pues su efecto no depende de nuestro arbitrio, sino del sabio Gobierno de un Dios».

Por medio del recurso de los anagramas Luis Caro... L. Savio... etc., se disfrazaba el panegírico del monarca, en un elogio que concluye al unísono de todas las ciencias cabalísticas, que proclaman: «Viva Carlos, feliz siempre reinando. Y viva el sabio Luis, siempre mandando».

La obra fue dedicada al Gobernador y Capitán General don Luis Muñoz de Guzmán, y en la carta envío, fechada 15 de octubre de 1804, se alaba «la vida científica y llena de merecimientos y probidad del ecuaníme y pundonoroso Presidente».

No hay duda que la loa, «escrita con la mayor celeridad», no alcanza mayor mérito que la «tierna efusión de un alma», que quería expresar su afecto y reconocimiento a un noble funcionario español.

El carácter «revoltoso, suspicaz, inquieto y altanero», del asentista Olaz y

Gacitúa, provocó al corto tiempo nuevas situaciones conflictivas. De común acuerdo con el administrador, cancelaron el reciente contrato, y Olazé pudo solicitar el apoyo financiero de Francisco Javier Rengifo, empleado superior de la Casa de Moneda.

Para efectuar las indispensables reparaciones del escenario, Gacitúa fijó su cuota de aporte en la cantidad de \$ 3.479, 2 reales, y a la vez, Rengifo se comprometió a saldar los compromisos económicos de su socio con la testamentaria de Tadeo Morales, y a entregar la suma líquida de \$ 445 al contado. Pactaban el contrato por dos años —conforme a la licencia del Superior Gobierno— en los mismos términos de las escrituras anteriores, salvo la obligación de «otorgar a Juan José Gacitúa, hijo de don Joaquín, la facultad de expender el refresco de la casa, tomando Rengifo como compensación un palco por el tiempo de la compañía, para su familia»³².

A los pocos meses de firmado este contrato volvieron a repetirse los mismos incidentes que habían malogrado la temporada anterior, al extremo que la nueva empresa debió disolverse. Olazé y Gacitúa puso sus últimas esperanzas en una reforma integral del Coliseo. Meses después encontró en la persona de Manuel Zarzosa, rico industrial, fabricante de fideos, el capitalista que necesitaba para dar cima a esta idea.

Del 22 de febrero de 1805 al 12 de junio del mismo año, Zarzosa renovó la casa de comedias, invirtiendo en la obra la suma de \$ 3.507,5 rls. Modernizó el escenario, amplió la utilería, cubrió el patio con techo de madera y reforzó el edificio con vigas y postes.

El modernísimo teatro de la plazuela de las Ramadas se transformó en el centro de la vida social, gracias al apoyo que en todo momento le dispensó el Presidente Muñoz de Guzmán y especialmente su esposa doña María Luisa Esterripa.

Estaba ella orgullosa de su actividad, y complacida pudo escribir a una amiga: «Esto ha estado en la pascua muy divertido, los tres días muy brillantes y concurrido el paseo y teatro. Muchos carruajes nuevos, las damas muy petimetras. Anoche he visto el Nacimiento de mi señora Paula Verdugo que está muy precioso. Son las novedades que ofrece nuestro Chile por ahora»³³.

La moda teatral encontró, sin embargo, la resistencia del clero. «En septiembre de 1805, un fraile llamado Urrutia, se permitió predicar en el púlpito contra el teatro y los paseos nocturnos a la Alameda, y aunque otro Presidente habría levantado aquel reto hasta un escándalo, Guzmán se contentó con hacer del asunto motivo de chanzas alegres en su tertulia»³⁴.

Por desgracia el auge del espectáculo no pudo salvar a Olazé y Gacitúa de los compromisos contraídos, y en el mes de noviembre, Zarzosa se presentó a la justicia pidiendo la disolución de la sociedad. El teatro fue embargado por los acreedores y el Gobierno nombró un interventor, cargo que recayó en Fernando Cañol.

Una nueva oportunidad se presentó al desgraciado asentista en marzo de 1806, en que llegó a Santiago procedente de Buenos Aires, el profesor Joseph de Herre-

ra, alias Specialli, «con cierta compañía de cómicos y músicos», quien ofreció utilidades de \$ 1.500 semanales a los atribulados socios.

Los recién llegados formaban parte de la compañía del Coliseo Provisional de Buenos Aires, construido por el arquitecto Martin Boneo, en 1803, a instancias de Ramón Aignase y Joseph Specialli, que actuaron de capitalistas³⁵.

Sin duda, no vino a Chile el total del numeroso conjunto sino algunas figuras descollantes, entre ellas: José Specialli, el director que fungía al mismo tiempo de primer galán. La primera dama, seria y jocosa, Josefa Ocampo y el tercer galán y protético barbas, Antonio José Pérez, al parecer español. El resto lo integraron los veteranos del Teatro de las Ramadas, Nicolás Brito y María Josefa Morales, todavía ídolos del público santiaguino.

Las negociaciones entre los empresarios se tomaron en un compromiso, que reproducimos por tratarse de una pieza típica de la época, y ahorra muchos comentarios:

Contrata del arriendo del Coliseo de Santiago de Chile, celebrada entre Dn. Joaquín Olaes de Gazitúa y Dn. Manuel Zarzosa, sus Dueños y Dn. Josef de Herrera Ramírez, Alias Specialli.

1. Cap. Dichos dueños entregarán a dho. arrendatario el Coliseo, al promediar la presente Cuaresma, con todos utensilios y Enseres por un Inventario regular y esacto.
2. Volverán a recibirlo al fenecer la contrata en la misma forma, sufriendo el desmérito que hayan adquirido por su huso, no el menoscabo de piezas de consideración si es lebe.
3. El tiempo de la contrata será de un año cómico, esto es desde el día primero de Pascua de Resurrección de ochociento seis, hasta el Martes de Carnabal de ochocientos siete inclusive; en cuyo espacio cobrarán los Dueños de la Casa al concluirse la representación, treinta y siete pesos quatro reales; en los días Domingos; de los que pagarán los Dueños, las derramas de censos, obras pías...
4. Durante el Tiempo de la contrata queda el arrendatario obligado a verificar función todos los Domingos del año útil y además en todos los días llanos y feriados, a su arbitrio, sin que quede obligado en ello, a dha. contribución.
5. En caso que las disposiciones del Gobierno, Rogativas Públicas, Temporales excesivos, Muerte de Monarca y otros accidentes de consideración entorpezcan el curso de las representaciones, no será por ningún pretexto obligado el Arrendatario a dha contribución, ningún pretexto frívolo del predicho, podrá absolver el dexar de verificarla todos los Domingos.
6. Será de cargo de los Dueños de la Casa, vencer quantas objeciones se presenten contrarias a las representaciones; tango por

parte del Gobierno, como parte del edificio, sin exigir para esto estipendio del Arrendatario.

7. A los Dueños no les queda voz activa ni pasiva en el Coliseo, ni a ninguna otra cosa, ni persona acreedora a los efectos que en él se contienen y que se hayan entregado al arrendatario; por lo que el dho. será absoluto en su administración; admitiendo y despidiendo no sólo a los individuos que le parezcan utiles o inutiles, sino también a los Transeuntes, Profesores de Cuerda, Danzas, Sombras, Física Experimental, fuegos líricos, etc., y en caso de presentarse alguno de éstos a solicitar Plaza en el Coliseo deberá entenderse con el Arrendatario, sin que en esto tengan interbencción alguna ni lucro los Dueños, ecepto los mencionados Domingos.
 8. En caso de no convenirse los dueños al estipendio dho. tomarán si gustaren la utilidad de los Palcos (esceptuando los dos inmediatos al Teatro) en todas las funciones; advirtiendole que será de su cuenta el cobrar el alquiler de ellos solamente, y no las entradas, que estas son en abono del Arrendatario.
 9. Precederá para la balidación de este contrato la aprovación de él por el Supremo Gobierno en todos los artículos de que se compone; abilitando a el arrendatario para que pueda berificar las representaciones, no sólo los Domingos expresados, sino también en los demás días llanos, que lo juzgue oportuno, sin necesidad de obtener nuevos permisos ni practicar diligencias anecsas a dho. fin.
 10. El nuevo arrendatario se obliga a perfeccionar en lo posible la Compañía que actue en su tiempo tanto en la dirección y enseñanza del estilo que hoy se practica a su costa a los Individuos de que se componga, adornando a cada uno con el traje adecuado a el personaje y Nación que se requiera, con toda la propiedad, ornato y brillantez.
 11. Representarán asi mismo por su dirección y a su costa todas las piezas, Pei-Piezas, Saynetes, Monologos, de la última y más moderna colección de escogidas que se han representado y representan actualmente en nuestra Corte; y ofrece además quantas se vayan dando a luz en adelante; pues tiene para ello pagada subscripción en España.
 12. La nueva compañía que ofrece el dho. Arrendatario Director será compuesta de algunos de los que más hayan complacido en la anterior temporada añadiendo a ella otros varios cómicos de Buenos Ayres para aumento de la diversión.
- Y porque estamos convencidos en todo lo arriba expresado, siendo nuestra voluntad que tengan efecto los Artículos sobre dichos.

tomos para nuestro pago los 27 Quartos que nos quedan útiles. Dejando a favor y en abono del arrendatario todas las regalías expresadas; y porque empiece a dárse cumplimiento a el todo esta contrata firmamos el presente, en tanto que se solemniza y otorga instrumento público de igual tenor, en la ciudad de Santiago de Chile, a 7 días del mes de Marzo de 1806³⁶.

Los acontecimientos teatrales se precipitaron en una acelerada curva de crisis. Los postergados acreedores, entre otros la testamentaria de Tadeo Morales que cobraba \$ 1.000 insolutos, y Francisco Javier Rengifo que exigía \$ 700, obtuvieron de las autoridades un decreto de embargo de «los bienes y casa de comedias de Dn. Joaquín Gacitúa». El día 21 de mayo de 1806 el pregonero hizo saber a los vecinos la noticia de la subasta del teatro. A fines del año, a pesar de haberse repetido nueve veces el pregón, «no había nadie que hubiera hecho una regular postura que alcanzara ni aun a cubrir el principal demandado».

El teatro, no obstante, siguió funcionando «para no perjudicar a los actores», y «además, porque no podía dudarse que nuestro vecindario está ya muy acostumbrado a la diversión de comedias, que muchas personas desean que se perpetúen, sin las contingencias a que han estado sujetas». Para satisfacer estos justos anhelos, el Gobierno nombró interventor de los espectáculos a Fernando Cañol.

Sin recursos, Olaz y Gacitúa quiso regresar a Buenos Aires. Retenido por las autoridades, realizó una gira por algunas ciudades del país, permaneciendo un año y medio entre Concepción, Talca y Curicó y visitando aun los pueblos menores³⁷.

Tal vez haya sido el desgraciado asentista el animador de las funciones de teatro en esos lugares. Sabemos con seguridad que en Concepción, a comienzos de 1806, hubo representaciones escénicas. «En la actualidad —reza un documento— se celebra en una de las casas de esta ciudad, una comedia para la diversión pública. En ésta se ha acomodado un cuarto al Sr. Intendente en el mismo que estuvo dicho señor por la noche con doña Rita Sota, don Juan de Dios Puga y su mujer doña Isabel Vidaurre y el teniente Luis Garretón»³⁸.

Y aun el pequeño pueblo de Nancagua, la tienda de Alejandro Valencia, se transformó en Casa de Sainetes, el 24 de enero de 1808, dirvirtiéndose «mucha gente con la representación hasta últimas horas de la noche, en que se promovieron ruidosos desórdenes»³⁹.

De regreso a Santiago, Gacitúa, acogido al privilegio de pobreza, siguió litigando por intermedio de su abogado Lorenzo Urra.

En junio de 1808, a la muerte de su antiguo socio, Manuel Zarzosa, obtuvo la devolución de \$ 700⁴⁰.

Aunque Gacitúa afirmaba en sus escritos judiciales que «había desistido de las ideas de fomentar las representaciones cómicas así porque carezco de facultades como por haberse ausentado los individuos más idóneos y diversos, que podrían desempeñar la representación», continuó, pese a estas palabras, sus actividades de actor y volatinero, estableciéndose en el país definitivamente.

Las incidencias anotadas produjeron como es natural un colapso en las actividades teatrales. En vano la activa presidenta doña María Luisa Esterripa nombró, como juez privativo de la Casa de Comedias, a un hombre de sociedad, don Pedro Díaz de Valdés, quien para evitar los escándalos que venían repitiéndose en el teatro, redactó un severísimo «arreglo y método que debe observarse, por los concurrentes a la representación teatral, cuyo espectáculo agradable, desempeñado con exactitud, corrige los defectos, ridiculiza las pasiones perniciosas, y proscribe las costumbres desarregladas del público, reconociendo la virtud premiada y el vicio castigado y vituperado»⁴¹.

La última tentativa para rehabilitar el arte escénico en la época colonial, fue la del Dr. Antonio Alvarez de Jonte.

En 1809, en vista de la delicada situación producida en España por la intervención napoleónica, los vecinos del Reino se reunieron para buscar los medios económicos necesarios para la defensa de Buenos Aires. Alvarez Jonte propuso entonces, como una de las medidas para allegar fondos, un impuesto sobre las funciones de teatro.

Fino dialéctico, de cultura filosófica poco común, Alvarez Jonte defendió su punto de vista en un interesante memorial que insertamos:

En quanto a lo 3º, siendo asunto digno del más fino pulso Político no me lisonjearé de poner un medio el más eficaz y pingue, para el más necesario y útil según las circunstancias del Reyno.

El hombre no está siempre de acuerdo consigo mismo sobre el grado de estimación en que debe tener la facultad de discurrir que es característica de su noble especie. Agitado continuamente, con el deseo de conseguir, y con el temor de perder, sufre con igual martirio la memoria, los males pasados, y la incertidumbre de la felicidad que espera. La inquietud de su pensamiento lo hace volver sobre el principio de donde partió, y no puede perder de vista el triste espectáculo de las miserias a que está expuesta su existencia. Todo lo que se llama recreo, diversión y pasatiempo, no es en el fondo otra cosa que un curso para huir de la presencia de sí mismo y abstraerse de las consecuencias de la meditación naturalmente maliciosa, la mayor parte de los hombres no puede subsistir sin conceder a la actividad de su espíritu algunas treguas. Los Espectáculos Públicos proporcionan con menor peligro y más utilidad.

Penetrados de la verdad de esta proposición los los Legisladores instituyeron las diversiones públicas como parte especial del orden y de la felicidad común. El año Sabático, el día de la Expiación, aunque eran actos solemnes de Religión, proporcionaban diariamente, públicas diversiones, al Público Israelítico. La descripción que nos ha dejado Virgilio del espectáculo naval que Eneas dio a sus prófugos secuaces nos da motivo para inferir con toda seguridad que aun entre los Frigios era admitido el uso de las diversiones públicas.

Los Griegos erigieron sus Theatros pa. entretenimiento y escuela del pueblo. La Lucha, el Cesto, el Pugilato interesaban a un pueblo Marcial lisonjeando su inclinación dominante. Los Romanos a medida qe. se engrandecían con las conquistas se esmeraban en todo lo que tenía relación con la diversión pública. Las Peleas de Gallos, de Perdices, de Fieras, los Espectáculos Theatrales, representaciones dramáticas al paso que servían de diversión, las convertían en la utilidad de la República. En el siglo 10 los Pueblos del Norte que invadieron la mayor parte de la Europa, luego que aseguraron sus conquistas y se vieron reunidos en sociedad, cifraron toda su utilidad y placer en las Justas y Torneos. En fin no ha habido ni hay Nación o Pueblo en quienes brillasen algunos destellos de Política o cultura qe. no apurasen todos sus esfuerzos en proporcionar espectáculos Pubcos. pa. utilidad y entretenimiento de sus habitantes. En Ynglés entre otras diversiones qe. le franquea la magnificencia y buen gusto de su País, aun en medio de sus mayores apuros no dejan de entretenerse con las comedias de Driden. El Italiano siempre suspira por el Carnaval y las máscaras. El Francés está dedicado por las Tragedias, al Español nunca le han faltado corridas de Toros u otras diversiones Theatrales. La convinación de sucesos y variaciones del tiempo han creado nuevas costumbres y éstas han dado el tono a las diversiones públicas. Pero el Theatro ha sido el que ha privado siempre por ser una diversión más análoga a nuestra naturaleza. Mirado como entretenimiento nada encierra de malo según el parecer de St^o Thomas y dirigido con el fin de evitar mayores males qe. acarrean a la sociedad los ociosos vagabundos es, no solo útil sino necesario como lo fue en la antigua Grecia. Si todo lo dh. comprueba evidentemente la necesidad y utilidad de algunos públicos espectáculos en Santiago de Chile, Pueblo numeroso, como son Comedias, Toros... ¿Qué cosa más oportuna qe. entablar estas diversiones y convertirlas en utilidad y beneficio de la Ciudad de Bs. As. ? ¿Qué otro arbitrio podrá emprenderse qe. sea menos gravoso, más suave y más útil? ¿Cuál otro cuya imposición no encandescan los ánimos de los habitantes del Reyno?

Mi pensamiento al paso que es de suma utilidad y provecho al País, propone un medio y arbitrio pingue y tenaz, capaz casi por si solo de desempeñar con Ayre al Reyno de Chile sin mayor gravamen. Porque supongamos qe. se abra el Coliseo por dos veces a la semana poniendo en el estado de lucimiento qe. antes ha tenido. ¿Quién dejará de concurrir máxime en las circunstancias presentes qe. todos afligidamente se querellan en la inacción en que se hallan?

Puesta la entrada de cada individuo a 4 rs. a quanto no monta la suma al cabo del mes? Sé muy bien qe. han declamado contra el Theatro algunos hombres qe. mirando con horror todo lo que suena a diversión pública, desearían ver anihilados los más inocentes placeres.

No se me oculta qe. muchos naturalmente insensibles a todo lo que no tie-

ne relación con sus ideas censuran todo lo que no extriaban en los principios de su rígida doctrina. Pero ni unos ni otros son Jueces competentes en esta causa cuyo conocimiento los aleja su profesión o su genio. Las grandes Ciudades y Pueblos no deben ser claustros estomacales y así en todos ellos debe haber según máximas de una Santa Política diversiones públicas que hagan menos perjudiciales a los ociosos y que alimenten con un inocente recreo las fuerzas de los hombres ocupados que necesitan descansar después de haber cumplido con las obligaciones de la profesión que ejercen en la sociedad.

Esto es por lo que hace al principal medio que propongo⁴².

El Coliseo de la Plazuela de las Ramadas permaneció enhiesto hasta 1818, pero sólo irregularmente se abría para funciones públicas, debido a los excesivos gastos que demandaba su mantención. Las funciones de teatro y volatín, se dieron, como en épocas anteriores en los patios de casas particulares cedidas o arrendadas para tal objetivo. Algunos astutos comerciantes arreglaron escenarios en las casas-fondas para diversión de la clientela regular. Uno de ellos, Ambrosio Gómez del Valle, chapetón honrado y prudente que alcanzó más tarde el grado de teniente de policía en los tiempos de la Reconquista Española de 1814, obtuvo buen éxito en estos intentos. El negocio, de cierta envergadura capitalista, resultó una especulación afortunada.

Logró en arriendo, «la casa principal del Colegio de los Jesuitas en ochocientos pesos anuales, y la transformó en un espacioso sitio de recreación». La amplitud de la casa-fonda, a cuyo zaguán penetraban las opulentas carrozas policromadas de la gente de rumbo, permitió en ella el desarrollo de una vida social intensa entre los parroquianos. Había allí salas de malilla, y de billar, y con el patrocinio de doña María Luisa Esterripa, el hada madrina del teatro, se trató de construir en el patio interior un proporcionado coliseo de comedias.

El café y el teatro siguieron las contingencias de la política nacional, y en febrero de 1813, el Gobierno Patriota canceló el contrato de arrendamiento por las ideas antirrepublicanas de su dueño, mientras la multitud enfurecida destruía los billares y trucos⁴³.

Comenzaba una nueva era para el teatro, que analizaremos en capítulo próximo.

El teatro en la Patria Vieja y en la Reconquista Española 1810-1818

El violento proceso de la guerra de la Independencia alteró la sensibilidad colectiva. Rotos los frenos ideológicos de una sociedad cerrada, paternalista y aristocrática, afloró a la superficie el instinto espontáneo y libertario que tiñó de alegres colores juveniles el tono oficialista y grisáceo de la vida en las postrimerías coloniales.

El tipo de recreación sufrió, por estas causas psicológicas, un curioso proceso de «popularización». El pueblo se vuelca a la calle y acude en sus horas de esparcimiento a las chinganas, tipo de fondas donde las cantoras criollas animan las danzas de la tierra, ahora en auge, y a las que concurren en fraternal algazara las familias patricias, imbuidas del credo republicano y liberal.

Las tertulias hogareñas tienden a desaparecer o transformarse en cenáculos literarios, y los varones se congregan a la hora de la charla y el cotilleo, en los cafés abiertos por la moda del siglo XVIII. En el portal Fernández Concha estaba instalado el Café de Jaramillo, donde los patriotas se entretenían en los «juegos de carteo». Los vecinos más respetables se sentaban en las mesas del Café del Comercio, regentado por el bondadoso Francisco Barrios.

Las chinganas habían aumentado prodigiosamente. Na María Rutal y ña Teresa Plaza, la chingana jefe, al decir del memorialista José Zapiola, fueron sus más dinámicas animadoras en las vecindades del Puente de Cal y Canto. Mónica Urbina, Juana Luz, Loreto Martínez, María Calderón, «las guañacas», las llevaron a todos los barrios capitalinos.

Luego proliferaron las quintas y los sitios abiertos de recreación, como el célebre Parral de Gómez, en la calle de Duarte; Las higueras del Tuerto Trujillo, y el animado Nogal, y allí a la vera de un grata sombra se deleitaba esta esforzada generación, al acorde de guitarras de la Monona¹.

El teatro estaba en decadencia después de la crisis de fines de siglo que hemos relatado. «Antes de 1818 —escribe Zapiola, por entonces en sus frescos 17 años— estaban reducidos que tres o cuatro individuos, más por necesidad que por vocación arrendaron algún solar o casa vieja para las funciones teatrales a cielo raso, los días festivos del verano. Llegando la Cuaresma se suspendían esas funciones y se reemplazaban con una diminuta compañía de volatineros, en que el joven actor dramático Pedro Pérez, después de haber calzado el coturno trágico en los roles de Pirro, Bruto, Oxman y Otelo, tomaba el traje de Culantrillo para desempeñar el papel de payaso de Gacitúa que era el volatinero jefe de la compañía»².

Un testigo norteamericano, uno de los introductores del arte tipográfico en el

país, Samuel B. Johnston, completa el gráfico relato del ameno cronista. «La noche del domingo —señala— se gasta comúnmente en el teatro que está siempre rebosante de gente tal día. Los actores son siempre mulatos o de casta mezclada, representan al aire libre, de ordinario en el patio de una posada y mientras más truhanes sea lo que representan tanto más agrada la pieza. Un saltimbanqui o un titiritero siempre gusta más que un buen actor»³.

En medio de esta reversión a lo folklórico, sólo conocemos una noble iniciativa, la del regidor-secretario del cabildo de Santiago, el talentoso político y escritor guatemalteco, Antonio José de Irisarri, quien en la sesión del 26 de enero de 1813 obtuvo de los regidores la firma de una representación elevada colectivamente a la Junta Gubernativa de la propuesta que él tenía hecha «de levantar un coliseo firme»⁴.

Al conocerse esta decisión capitular el Dr. Juan Egaña preparó, inspirado en su tendencia ordenadora y reglamentista, un memorándum intitulado: «Noticia Breve que podría tenerse presente al establecerse el ramo de representaciones públicas en esta capital y juicio que se forma sobre sus progresos». En su articulado Egaña fijaba la duración del año cómico republicano: cinco representaciones en cada cuatro semanas distribuidas en todos los domingos del año (se supone exceptuada la Cuaresma) y la quinta aplicada por el subastador o bien el juez con su intervención en los días y años de los Sres. Reyes, en las Pascuas y otros días festivos y carnestolendas», lo que daba un total anual de 56 a 57 días de teatro.

Continuando la costumbre ya establecida, el Juez debía vigilar «la modestia de las acciones», «continuar las comedias presentadas, si dan ocasión a que las gentes tímidas sientan prejuicios intensos». Para mayor solemnidad los días de función debería colocarse un piquete de tropa a la entrada del espectáculo.

El subastador, por su parte, debía ocuparse del «manejo de la gente de ambos sexos de que se debe componer la cuadrilla de farsantes y sirvientes». En cuanto a los precios de las localidades dejaba los palcos a discreción de los empresarios, fijando tan sólo la entrada general en «cuatro reales por hombre y tres reales la mujer».

Por desgracia los tristes sucesos de la guerra echaron por tierra estos nobles propósitos, y, poco más tarde, el heroico desastre de Rancagua, del 1° y 2 de octubre de 1814, entregaba de nuevo el país a la dominación española.

La Reconquista Española (1814-1817), por extraña paradoja supo aprovechar como medio psicológico de aquietamiento de espíritu y olvido de la causa, siempre latente de la independencia, los recursos del teatro. Durante esos años de dura represión, en que alcanzaran triste celebridad el capitán San Bruno y sus esbirros, el gobernador Casimiro Marcó del Pont, espectacular y amanerado en sus costumbres, buscó los fondos para abrir un nuevo teatro, el primero que hubo en Chile en que los asistentes estuvieran bajo techo. Allí algunas novedades fueron representadas, seguidas de los indispensables fines de fiesta y sainetes.

Terminados los preparativos se abrió, el domingo 24 de julio de 1815, en la calle de la Merced esquina de Mosquito, el ansiado coliseo.

En el elenco dramático de la compañía figuraban elementos ya conocidos de la afición teatral. «Su primer galán era Nicolás Brito y la primera dama Josefa Morales, que con tanta justicia —decía el periódico *Viva el Rey*—, han merecido siempre los aplausos de todas las personas de buen gusto y es de esperar —agregaba el anuncio— hayan perfeccionado las gracias de que los dotó la naturaleza y de que den a los espectadores una noche digna de la ilustración de nuestro siglo»⁶.

A las ocho y media de la noche se abrieron las puertas del teatro para la representación de «la famosa comedia» *El Sitio de Calahorra o La Conspiración Española*, de que era autor el P. Raimundo Diosdado Caballero (1740-1820), jesuita español emigrado a Roma, donde bajo el pseudónimo de Filiberto Parripalma, escribió algunas obras de trama hispanoamericana, entre otras, *El Hermano de Cortés*.

La orquesta penosamente reunida amenizó la función, a la que se dio término con el gracioso sainete *El Chasco de las Caravanas*.

No sabemos si se interrumpieron momentáneamente las funciones, pero si podemos asegurar que se reanudaron al año siguiente. El 14 de enero de 1816 se montó la primera parte de *El Emperador Alberto y la Adelina*, comedia en tres jornadas y en versos, estrenada en Madrid en 1801, arreglo al español de Antonio Valladares y Sotomayor, uno de los editores de *El Semanario Erudito*⁶.

No faltó el consabido sainete, *Los Locos de Marca Mayor*, que bien puede ser uno de los múltiples escritos por Lope de Vega.

La segunda función del año, 2 de febrero, presentó *La Virtud triunfante de la más negra traición*, repitiéndose esta vez el anterior sainete.

El 22 de febrero se repuso en el cartel la celebrada pieza de Moreto, *El Desdén con el Desdén*, favorita del público, con lo cual se quería allegar fondos para la compañía. Intervino en la música incidental una cantora nueva, que hizo las delicias de los espectadores. El sainete *El Maestro de Escuela*, y una divertida pantomima puso término al espectáculo.

La Semana Santa vino a interrumpir las funciones, pero la Compañía Cómica deseosa de servir al público solicitó y obtuvo del Superior Gobierno la licencia necesaria para representar comedias «todos los días de precepto que lo permita el tiempo, desde el domingo de Pascua, y en consecuencia se anunciaría por los carteles la comedia con que se dará principio y la hora».

El empresario, el sábado 13 de abril, abrió la boletería después del «Aleluya» para «alquilar los cuartos a los precios acostumbrados» y vender los boletos que distribuía el comisario, en el primer patio de la casa.

El 8 de mayo tuvo lugar el beneficio de la primera dama, Josefa Morales, con un triple programa que incluía el drama trágico en un acto *Marco Antonio y Cleopatra*, la comedia de figurón *La Criada más sagaz* y el sainete *El abate y el albañil*. La primera de estas obras era del dramaturgo Francisco Leyva Ramírez de Arellano (1630-1676), imitador de Calderón, hábil en la invención y en el enlace artístico y en las aptitudes para desentrañar el argumento histórico⁷.

Para ayudar la penosa situación financiera de la actriz se habían subido los

precios de las localidades, recomendándose en el periódico la asistencia de los fieles admiradores.

Pese a la constante protección del Gobierno y al prestigio oficial derivado de la presencia de Marcó del Pont «en el adornado palco» de su predilección, sin duda por razones políticas, el pueblo se resistía a acudir a estas representaciones «chapetonas» y daba rienda suelta a su contenida aspiración libertaria en las chinganas. Allí las cantoras alentaban el espíritu patrio entonando al son de la guitarra esa circunstancial tonada de las «Desdichas de la Pepa», que en su claro eufemismo simbolizaba a la Patria.

La represión gubernativa alcanzó con su dura mano a las «diversiones del Tamar», que fueron suspendidas por Bando el 1° de febrero de 1816. En vano Mónica Urbina hacía valer argumentos sentimentales en su nombre y en el de sus compañeras alegando la numerosa familia y la formalidad de estas «casas donde nunca ha sucedido una desgracia». La persecución fue mantenida y no se autorizó «en adelante ningún instrumento músico», en los sitios populares de diversión⁶.

No obstante estas medidas extremas para desviar al público hacia el Coliseo oficial, la situación de los cómicos era precaria. Marcó del Pont incansable vino nuevamente en su ayuda y, bajo su firma, ordenó el trámite de licencias para abrir una fonda en el patio del local de la calle Mosquito. Se trataba de «proteger con la asistencia de los parroquianos a la pobre y desgraciada compañía», que «hasta ahora no ha logrado más recompensa de su trabajo que la satisfacción de servir».

El local «cómodo donde podía fumarse al abrigo de la intemperie», fue —de acuerdo a la *Gaceta del Rey*— «una reunión de placeres que satisfacen el gusto, el oído y la vista».

Durante el resto del año la compañía fue retribuyendo en sucesivas funciones el apoyo gubernamental y el espontáneo apoyo del Presidente, exacerbando para ello el tono de propaganda hispánica en los programas.

El 4 de octubre, día del cumpleaños de Marcó del Pont, los cómicos le manifestaron su «amor, respeto y gratitud», montando en escena: *El Valiente Justiciero* y *el Ricohombre de Alcalá*, las deliciosas comedias de salón, de Agustín de Moreto y Cavana (1618-1669). Una loa de circunstancias ensalzaba la gestión administradora de Marcó, «héroe capaz de hacerle olvidar (al pueblo) sus pasadas desgracias y restituirle con ventajas todos los bienes de que les despojaron los facciosos».

Días más tarde, y como canto de cisne de estos sentimientos de fidelidad al rey, la compañía montó una loa «en elogio de su Majestad, que mereció —anuncia la *Gaceta*— los mayores aplausos y el autor con esta propísima sentencia: No un rei, un padre en mí os espera, la cual forma el retrato más cumplido de nuestro señor Fernando VII, príncipe dado por el cielo en su misericordia para la felicidad de sus vastísimos dominios».

Los clarines de Chacabuco y Maipo pusieron «broche de oro» a la última temporada teatral de la época colonial. La fuga de Marcó del Pont, el animador de la temporada hispanizante de la Reconquista vino a cerrar un ciclo histórico en que bajo la hegemonía imperial de España, se había plasmado lentamente una conciencia nacional y republicana.

Capítulo VIII

Los comienzos del teatro republicano

Al decidirse la suerte futura del país como nación independiente y soberana en las gloriosas batallas de Chacabuco y de Maipo, los ciudadanos encontraron la paz necesaria para preocuparse de la vida del espíritu.

El problema cívico por excelencia que ocupó a los gobernantes fue la difusión de la cultura y de los principios básicos republicanos de libertad y convivencia democrática. Entre los medios imaginados por la primera generación idealista, para mantener vivos estos sentimientos, estaba el teatro.

Ya en 1812, en la *Aurora de Chile*, el primer periódico nacional, Camilo Henríquez había expresado esta tesis didáctica: «La instrucción —escribía— se comunica de muchos modos: los discursos políticos, la lectura de los papeles públicos y la representación de dramas políticos y filosóficos, deben ocupar el primer lugar. Yo considero el teatro únicamente como una escuela pública, y bajo este respecto es innegable que la musa dramática es un grande instrumento en las manos de la política»¹.

La república orientó así la escena al conjuro de esta doctrina, tal vez utilitaria, pero bien intencionada. Años después Juan Egaña en su *Código Moral* nacionalista dio categoría legal a la idea: «los teatros y espectáculos dramáticos serán una escuela de moralidad y virtudes cívicas. No se permitirán espectáculos dramáticos que no se dirigan a fomentar el sentido de amor a la patria»².

«El primero que vio claro el asunto —escribe Julio Durán Cerda, en su ensayo *El teatro en las tareas revolucionarias de la Independencia de Chile*— fue Camilo Henríquez, indudablemente uno de los elementos decisivos en la lucha para formar una conciencia revolucionaria profunda en un pueblo que aún no terminaba de despabilarse del largo sueño colonial»³.

Desterrado en la Argentina, el fraile de la Buena Muerte desde las columnas de la *Gaceta de Buenos Aires* y de *El Censor*, periódico que él mismo dirigía, libró ardiente batalla contra la concepción del teatro que había imperado entre los intelectuales de la Colonia.

En julio de 1817 ingresa a la Sociedad del Buen Gusto, eco lejano a la distancia del tiempo histórico de la Academia del mismo nombre, fundada en Madrid en 1749. Tuvo al igual el objetivo de promover un concertado esfuerzo social para introducir los preceptos del neoclasicismo en el teatro, pero animada a la vez por la combatividad ideológica en pro de la Independencia espiritual.

Camilo Henríquez, corifeo de esta campaña, basaba sus doctrinas en el concepto que el teatro convenía a los intereses de la Patria Libre, por ser «espejo en que el hombre pueda ver retratados sus vicios para corregirlos y moralizar así sus costumbres».

«Acostumbrados nuestros abuelos —dictamina— en *El Censor*, a ver representar únicamente las comedias de Calderón, Montalván y otros tales, juzgaban que el teatro tenía una natural tendencia a corromper la moral pública». «Debe —apunta en otra ocasión— coadyuvar a la enseñanza e ilustración del pueblo. La voz de la filosofía es demasiado árida para muchos; conviene suavizarla, amenizarla con las gracias de las musas».

El énfasis quedó puesto en el repudio de todo aquello que recordara el pasado colonial, pues veía que, aunque «circulando en las manos de todos, las obras teatrales de Voltaire, Boissy, Crebillon, Maffei, Moratin, Piron, Corneille, Molière, Racine, Shakespeare y Kotzbue, que habían excedido las glorias de Sófocles, y Eurípides de Grecia y de los Plautos y Terencios de Roma, no se recogían los frutos opimos de su lectura por ir detrás de los absurdos góticos de los Calderones, Montalvanes y López de Vegas»⁴.

Esta afirmación ecléctica y desproporcionada del apasionado fraile define, en cierto modo, el juicio de valor de los escritores de la Independencia sobre el arte dramático. William Shakespeare (1564-1616), comienza a aparecer, aunque disfrazado por el neoclasicismo, en los estrados escénicos de la América hispana, a la manera de un genio eterno, creador sublime de personajes inolvidables.

Voltaire (1694-1778), el breviario de esta época deísta, encarna para ellos el espíritu de la Ilustración, y aunque el valor de su aporte dramático sea escaso en relación con su genial maestría de historiador y novelista, su defensa de la libertad espiritual concede a sus dramas *Alzira* o *Mahomet* un mérito relevante.

Viene luego, en la cita de Camilo Henríquez, que nos sirve de muestreo estadístico de autores, el grupo de la dramaturgia francesa de la brillante época de Luis XIV; el heroico Pierre Corneille (1606-1684); el apasionado Jean Racine (1639-1699) y el encantador Molière (1622-1773), a quienes el público americano rinde pleitesía por sus aportes clásicos, olvidando lo mucho que ellos habían espigado en el teatro hispánico, ese mismo que Camilo Henríquez y sus contemporáneos trataban de sepultar en el olvido.

Prosper Crebillon (1674-1762), de quien se ha dicho que hizo esfuerzos para reanimar la tragedia moribunda, remedios que acabaron por matarla, figuró en el repertorio teatral de esta época con sus obras convencionales y confusas: *Idomeneo*, *Electra* y *Rhadomisto*.

Para clarificar el heterogéneo número de títulos que se montaron en los escenarios de Hispanoamérica, tenemos que agruparlos en géneros, partiendo, como lo hace Angel Valbuena Prat en su valiosa *Historia del Teatro Español*, «de la decadencia del último barroco, la comedia de magia, la ópera y el drama heroico»⁵.

No hay, sin duda, simultaneidad entre el hacer teatral hispánico y el americano. Los influjos llegan a veces con considerable atraso; a menudo el medio produce aculturaciones tempranas, y aunque hay equivalencia en los gustos, el repertorio cambia con mayor frecuencia debido a la tardía formación de un auditorio permanente.

En Chile, como lo hemos visto, se señala con rigor cronológico temprano, el melodrama lírico a la manera de Metastasio, tan caro a la sensibilidad del Dr. Egaña y a los tertulianos de la Bella Marfisa.

Gozaron luego de enorme popularidad dos autores: el italiano Vittorio Alfieri (1749-1803) y el inglés Joseph Addison (1672-1719).

Aunque Alfieri había visitado España, en la plenitud de sus 20 años, su influjo no se debió al contacto personal, sino a su temática que subyugó al pueblo peninsular en los decenios de 1810, en pleno proceso de la Guerra de la Independencia contra Napoleón, que tiene marcado paralelismo, por su índole liberal, con la Revolución Americana.

E. Allison Peers en su utilísimo ensayo sobre *The Vogue of Alfieri in Spain*, señala las incidencias cronológicas de este influjo⁶.

El noble Alfieri vivió al igual que los patriotas de la Emancipación, en un mundo político dualista de esclavos y tiranos, y fue el impenitente rebelde contra todo tipo de opresión tiránica, execrada en la retórica vehemente y poética de sus dramas.

Bruto Primo, tragedia en cinco actos, estaba concebida «como un espectáculo ofrecido a un pueblo revolucionario para alentar sus sentimientos e impulsarlo a la acción». Modelo de teatro jacobino, sus solemnes tiradas contra Tarquino, el Soberbio, fueron interpoladas con frecuencia por los dramaturgos españoles y americanos.

Bruto Secondo, su continuación temática, es otra tragedia política antitiránica, impresionante monólogo, en el trasfondo histórico latino de Bruto y Julius César, a quien trata de convencer, el senador romano, que renuncie al poder supremo en beneficio del pueblo, y cuya negativa lleva al noble Brutus a preparar las trágicas jornadas de los idus de marzo y al asesinato de César.

Las 22 tragedias de Alfieri en palabras de Karl Vossler, «se impusieron por su trama sencilla y la fogosa rapidez de su desarrollo. Su moral es sana, aburguesada y optimista: su gracia es ligera, amable, atractiva y superficial»⁷, lo que permitió su fácil adaptación en España y por reflejo de su doctrina liberal, en la Hispanoamérica revolucionaria.

Aunque el *Catón de Utica*, de Joseph Addison, el galano moralista del *Spectator*, no tiene el mismo empaque poético de los dramas de Alfieri, sirvió también para inspirar al pueblo conciencia de sus deberes, al contemplar la muerte de Catón, «el más virtuoso de los romanos, y la de Sócrates, el más virtuoso de los griegos»⁸.

Del drama heroico derivó la tragedia decadente de los neoclásicos franceses que tuvo en España enorme boga entre los años de 1762 a 1800, de acuerdo al

juicio crítico de Charles B. Quaglia⁹. Nicolás Pradon (1932-1698); Dormont de Belloy (1727-1775); Antoine-Marie Lemercier (1723-1793); F. Tomas Arnaud y Jean Baptiste Sauve, en todos los cuales late el espíritu ilustrado de Voltaire y de los enciclopedistas, provocaron el entusiasmo que hizo surgir una promoción española de adaptadores de estos dramas que iremos señalando en su oportunidad¹⁰.

En el segundo grupo se incluye la «comedia de magia» —combatida por tontos y troyanos— que tuvo enorme popularidad. Los empresarios derivaban de ella gran parte de sus beneficios, que calcula John A. Cook en su valiosa monografía *Neo-Classic Drama in Spain*, en cifras apreciables. Hubo ciertas piezas de este tipo que lograron alcanzar 24 representaciones consecutivas, record en esta época de alternado repertorio¹¹.

El pueblo se deleitaba con estas fantasmagorías espectaculares, de rápidos cambios de escena, saltos, acrobacias, desapariciones, milagros, y los maquinistas se esforzaban en idear recursos escenográficos, recurriendo a novedosos sistemas audiovisuales para imitar extraños ruidos y silencios escalofrantes, que suspendían en medrosa expectación a los concurrentes.

Prototipos del género fueron las conocidas obras: *El Mágico de Salerno* de J. Salvo y Vela, a base de las aventuras del mago Pedro Valayerde; *El Custodio de Hungría*, de Antonio de Zamora, y el *Anillo de Gíges*, de José de Cañizares¹².

El último género en alcanzar renombre fue la comedia sentimental. De origen francés, se atribuye a Nivelles de la Chaussée, la primera obra del género. *El prejuicio de moda*, traducido por Luzan en 1751, y que engendró el *Regañón General* (1791), de Jovellanos, la contribución señera de España¹³.

Las comedias de magia se exportan pronto a América, y aunque recibieron idénticas críticas de los intelectuales, ganaron el favor de la masa popular.

El tipo se conoció bajo varios nombres: «comedia larmoyante», lacrimógena y comedia urbana. Camilo Henríquez acertadamente la bautizó de «comedia que llaman tierna, invención de los tiempos modernos».

El influjo determinante en el desarrollo de este tipo de literatura dramática viene de la obra del discutido dramaturgo alemán Augusto Federico von Kotzebue (1761-1819), cuya carrera cosmopolita y aventurera en Rusia, Francia y Austria, terminó con su asesinato en las revueltas estudiantiles alemanas. Autor fecundo (cerca de 200 títulos coleccionan los bibliógrafos), con instinto del teatro y frescura de invención y de estilo, introdujo en la escena la moral sentimental, y los temas exóticos en sus tragedias americanas. *Die Sonnenjungfrau* (Las Vírgenes del Sol) arreglada, imitada y plagiada por diversos autores como a continuación veremos, y *Die Spanier in Peru*, el Pizarro, de Sheridan. Su drama antihispánico *El Negro Esclavo* exalta la inocencia a lo Rousseau del buen salvaje¹⁴.

El estreno en Madrid en 1800 de *Misantrópia y Arrepentimiento*, pro-

vocó una reacción en cadena que vino a significar el triunfo definitivo de la «comedia sentimental urbana».

El escenario de las grandes jornadas de estas obras fue cosmopolita; al unísono se estrenaban en Francia, Alemania y España, y luego en América donde encontraron favorable acogida por sus reivindicaciones psicológicas.

El teatro colonial, lugareño por excelencia, extendió su área de acción mancomunada después del triunfo de las armas patriotas. Chile y la Argentina quedaron así unidos por los lazos de los grupos teatrales, por los artistas trashumantes que montaban un repertorio equivalente en Santiago y Buenos Aires. A partir de 1826 Lima pasó a ser por igual otra plaza de importancia. Hubo también tempranas vinculaciones teatrales con Ecuador y Colombia.

Por las razones aducidas, el primer dramaturgo republicano de Chile, Fray Camilo Henríquez, escribió y publicó en Buenos Aires sus producciones.

La Camila o *la Patriota Sudamericana* obedece en su técnica y en su espíritu a las ideas estético-sociales neoclásicas del fraile de la Buena Muerte: «el teatro sirviendo de vehículo didáctico de las nuevas ideas»¹⁵. Los cuatro actos de la débil trama se desarrollan en el Ecuador, en una choza en las márgenes del Marañón o el Amazonas, en la selva, en la choza del cacique de los omaguas. El fondo histórico es fidedigno, de acuerdo con el juicio de Jorge Salvador Lara, un auténtico testimonio sobre el Quito de 1810. El argumento sencillo: «un caballero quiteño y doña Margarita, su mujer y la hija, Cecilia, huyen de la represión y masacre del 2 de agosto, y se refugian en el poblado de los indios omaguas. El cacique (cosa extraña), educado en los Estados Unidos, por diversas artimañas salvadoras, la devuelve a los brazos de su marido Diego, a quien todos creían muerto, y que vivía oculto entre los indios»¹⁶.

Los personajes son en verdad meros símbolos de las ideas del escritor Miguel L. Amunátegui en la biografía del fraile, ha escrito con cierta picardía que «Camila era el mismísimo padre Henríquez con faldas».

Las críticas de los miembros de la Sociedad del Buen Gusto fueron adversas a la obra, pero Camilo Henríquez aunque indignado por esta fría recepción al credo patriota, después de publicarla en 1817, siguió escribiendo. Su segunda producción teatral se intitula *La Inocencia en el asilo de las virtudes*, y la acción o discurso se desarrolla en una posada de Philadelphia. Pagaba con ello tributo de admiración a los Estados Unidos, «que avanza —escribía en 1816— con pasos de gigante hacia una grandeza y una prosperidad sin ejemplos». Los tres actos constituyen un elogio al sistema penal y carcelario de ese país, costumbres judiciales que transformaban el infame presidio en un reformatorio, tal como lo imaginaban los pensadores idealistas de la primera generación republicana¹⁷.

«Pero ni *la Camila* ni *la Inocencia* son obras teatrales propiamente dichas —escribe el distinguido crítico Raúl Silva Castro— sino proclamas políticas en que se prolongan los editoriales de la *Aurora* o del *Monitor Araucano*, disertaciones sobre temas que habían interesado al periodista. Si alguien preten-

diera llevarlas a la escena, pronto echaría de ver que no hay en ellas un argumento capaz de retener la atención del auditorio, ni personajes creados con fuerza dramática, ni situaciones inesperadas y brillantes, y que en cambio abundan los discursos y hasta proposiciones sobre lo que deben aspirar a ser los países americanos»¹⁸.

La actividad renovadora de fray Camilo Henríquez y su concepción cívica del teatro ejerció influjo en el país y su pensamiento fue glosado por el periodista venezolano, establecido entre nosotros, Francisco Rivas, en las columnas del periódico de su dirección *El Argos de Chile*. El artículo abunda en consideraciones de esta índole. «La música, la poesía y el canto tienen un influjo directo sobre la organización moral de los individuos» —afirma Rivas— y al pasar en animada revista el rol del teatro en la Grecia clásica, la Italia Renacentista, la Francia de Luis XIV y la Inglaterra de Shakespeare y algunos períodos de España, llegaba a la conclusión que «el hombre agitado por el placer o la melancolía había encontrado siempre en los espectáculos la ilusión, un nuevo ser que lo reanimase y entonasen las fibras exaltadas o debilitadas».

El escritor proponía medidas prácticas para supeditar la indiferencia, con que se había mirado entre nosotros el talento de la declamación seria, entre otras el establecimiento de una Sociedad Protectora del Buen Gusto, que se ocupase de indagar la existencia de actores y actrices capaces de componer una compañía provisional o bien contratarlos en Europa.

El Gobierno podría facilitar un edificio apto, y además editar una serie de obras selectas, por ejemplo, la *Roma Libre* o la *Muerte de César*, que permitiera presentar a los extranjeros visitantes un teatro decente¹⁹.

Las doctrinas neoclásicas de Camilo Henríquez, duplicadas en su efecto por la intervención periodística de Francisco Rivas, se abrieron paso en el mundo literario y en el ambiente teatral.

A partir de 1817 un empresario animoso, el hábil Francisco Dinator, experto en promover entretenciones y animador del Café republicano que llevaba su nombre, pudo reabrir las puertas del imponente edificio del antiguo claustro de los jesuitas, cuya sala de teatro había sido destruida en parte por las turbas sobreexcitadas en los aciagos días de 1813. Previo contrato se habilitaron para este objetivo «el salón grande y el patio que se extendía al costado poniente de dicho salón». El administrador de la empresa se comprometía, a la recíproca, al pago de un canon de arrendamiento mensual de \$ 34²⁰.

En este escenario, el Cabildo de Santiago montó por su cuenta, a partir del 6 de marzo, cuatro aparatosas funciones teatrales, en que se estrenó la tragedia en tres actos de Jean Francois Gerault, intitulada *La Jornada de Maratón*, o sea *Le Triomphe de la Liberté*, traducida por el argentino Dr. Bernardo Vélez, y en la que se explotaba hábilmente las analogías históricas, adecuándolas a las circunstancias americanas²¹.

Las funciones continuaron en ese local en el transcurso del año de 1818. Poseemos datos miscelánicos de algunas representaciones. Así por ejemplo,

el 29 de julio, el viajero inglés Samuel Haigh, vio en escena un drama o farsa anticlerical, cuyo peregrino argumento relata con deleitación, y que podría ser ese repetido sainete *Santa Tristeza* Tonganini, del que hablaremos más adelante.

A fines de año, el 25 de diciembre, el cónsul de los Estados Unidos, D. G. Worthington, presenció el estreno del drama, en tres actos, del ingenioso Charles Simon Favart (1710-1792), *Solimán II*, que se repitió el día 28 y el 1° de enero de 1819²², con el título de *Las Tres Sultanas* se conocía este arreglo de Rodríguez Arellano.

En el correr del año se presentaron dificultades al astuto Dinator, por motivo del traslado al espacioso salón de los jesuitas de las aulas de clase del reabierto Instituto Nacional. En junio, debido a la actitud conciliadora del Senado Conservador, se pudo arreglar momentáneamente la situación creada, exigiéndosele, sin embargo, al empresario el pronto abandono del local y el pago de los cánones de arriendo ya vencidos²³.

Francisco Dinator amenazado en sus intereses por la orden de evacuación, buscó ayuda en el Cabildo, a cuya deliberación entregó una solicitud para la construcción de un nuevo Coliseo en el sitio, conocido con el nombre de Basural. Por desgracia la estrechez de los medios financieros de la corporación edilicia impidieron satisfacer las demandas compensatorias del activo empresario²⁴.

Las últimas representaciones efectuadas bajo su patrocinio, fueron las funciones patrióticas del 12 de febrero de 1820, en que se subió a escena una loa *Introducción a la tragedia de Guillermo Tell*, escrita por el santafenino Bernardo Vera y Pintado, diálogo de dos araucanos en el campo de batalla de Chacabuco, en cuyas pobres estrofas el autor declara con énfasis que: «odio la tiranía aborrecible», que ama la libertad, ama la gloria —y el yugo siente que a su patria oprime»²⁵.

El *Guillermo Tell* es, sin duda, una de las múltiples tragedias traducidas o arregladas por la facundia del discutido Luciano Francisco Comella (1716-1779), adaptación del original de Antoine-Marie Lemercier (1722-1793), dramaturgo del ciclo de Voltaire, declamatorio pero buen conocedor de los recursos escénicos.

El lento ritmo de progreso en el teatro nacional, fue acelerado por la simpática y bondadosa personalidad del comandante Domingo Arteaga, edecán del Director Supremo Bernardo O'Higgins, quien con la constante ayuda del gobierno, se entregó con conocimiento y entusiasmo, y generoso desprendimiento, a esta tarea cívica.

Arteaga encontró un sólido apoyo en el comerciante vizcaíno Nicolás de Aldana, prisionero de la fragata *Perla*, el que por haberse educado fuera de España y por sus ideas liberales, fue autorizado para hacerse cargo de los espectáculos en decadencia. Poco después se concedía a Aldana, la nacionalidad chilena, con lo cual no hubo obstáculos para el desempeño de sus funciones directivas²⁶.

Aldana abrió primero el viejo teatro colonial de la calle de las Ramadas, vecino

al Puente de Palo, local que estaba casi en ruinas, y pudo dar allí, en medio de múltiples incomodidades para los asistentes, algunas funciones esporádicas a fines de 1818.

La afluencia de público impulsó al activo empresario a buscar un local apropiado donde pudieran corregirse los defectos e irregularidades que se observaban en el vetusto recinto. El periódico *El Sol*, con fecha 1° de enero de 1819, apoyaba estas justas pretensiones. «Entre las diversiones —comenta el editorialista— ocupan las comedias un lugar muy distinguido, porque todo lo que es intelectual debe tener preferencia. Los estados se engrandecen con el ejercicio de las facultades mentales; el pueblo se ilustra y se extingue la barbarie. Por consiguiente, es hacer un gran servicio al Estado el fomentar esta especie de entretenimiento; y es acreedor a las gracias de la Patria el empresario que nos ha proporcionado en estos días alguna distracción en el teatro provisorio». Había que pensar con seriedad en edificar un buen Coliseo permanente²⁷.

Nicolás Aldana trasladó el tinglado escénico a la calle de Catedral, al salón grande que había servido de cuartel al escuadrón N° 8. El Coliseo provisional abrió sus puertas el domingo 30 de mayo de 1819.

Se dio principio a la temporada con la representación de *Roma Libre*, es decir, el *Bruto Primero* de Alfieri, en la traducción del apasionado poeta Antonio Saviñón, cuya suerte quedó unida al ascenso y fulminante caída del liberalismo español.

El 31 de mayo se montó *La hidalguía de una inglesa*, y el 1° de junio, la ineludible comedia *El Diablo Predicador*, de Luis Belmonte, piedra de toque de los actores cómicos, esta vez entregada al gracejo de Juan Peso²⁸.

El 20 de agosto se dio por primera vez una tragedia, *El triunfo de la naturaleza*, basada en la transcripción del poeta portugués Vicente Pedro de Acuña, de *Las Vírgenes del Sol*, de Kotzbue. Luis Ambrosio Morante la había vertido al español, con las consabidas variantes a la moda. La obra sostenía la tesis de lo absurdo y antinatural efecto de la reclusión de las jóvenes en los claustros, cuya renuncia a las libertades individuales toleraban y reconocían como válidas sólo los gobiernos retrógrados.

Sus personajes son —apunta Mariano G. Bosch— Ataliba (Atahualpa), Rey de Quito; Cora, Virgen del Sol; Amazilia, su confidente; Palmar, príncipe de la sangre; fray Bartolomé de las Casas; Alonso de Molina, caballero español, y el Sumo Sacerdote del Sol.

Los infortunios de Cora, destinada a la hoguera en holocausto de desagravio a los dioses, termina con la noble actitud de Bartolomé de las Casas, que rescata a los enamorados en nombre de los eternos principios humanitarios²⁹.

Para realzar la intención moralizadora de la obra, el poeta argentino avecinado en Chile, Bernardo Vera y Pintado, hizo poner en escena, a manera de introducción, una «petipieza», que Juan García del Río, el notable periodista de *El Telégrafo*, alababa por marcar la senda a los que «trabajan en imbuir el espíritu de independencia y libertad, en elevar el alma, proponiéndose por objeto la mejora de la naturaleza humana»³⁰.



LAMINA 8

Francisco Cáceres en Otelo. Acuarela de Carlos Wood en Raúl Castagnino, El Teatro en Buenos Aires en la época de Rosas, Buenos Aires, 1944

El manuscrito de esta pieza inicial que se conserva en el Archivo Vicuña Mackenna fue publicado por Nicolás Anríquez. Especie de diálogo cívico-político circunstancial escrito en «versos asonantes que no carecen de mérito». Los interlocutores son personajes simbólicos: el caudillo Guampay «de la ilustre prosapia de Lautaro» y su fiel mujer la hermosa Teclay; el Capitán de la Fragata Insignia de la Armada, García y Pedro. La escena se desarrolla en la desembocadura del río Bío-Bío, a la vista de la espesa selva araucana.

Guampay se prepara para resistir a los déspotas aventureros y al toque de las cornetas convocará las legiones de Arauco. Se extraña de la presencia de los agueridos marinos, que al grito de «Viva Lautaro, viva el Almirante» (Lord Cochrane) —el creador de la Escuadra— desembarca en la región, pero una vez que comprende la intención patriótica libertadora se une a ellos entonando en remate final un himno en honor de O'Higgins: «Celebrad al héroe - Chile por su empeño - triunfante camina - y ya el mar domina - que tanto temió - Una escuadra fuerte - de la nada creada - hoy es respetada - e infunde terror».

A pesar del precio subido de las entradas: lunetas, cazuelas a un real; y los cuartos de 3 a 4 pesos por noche y de la estrechez de los duros asientos y la poca capacidad para el numeroso público que acudía a las funciones, el público favoreció al espectáculo, pero con la esperanza que el Gobierno habilitara un coliseo adecuado y permanente. Los reclamos de los asistentes eran continuos, en especial por la mala costumbre de fumar en la sala, lo que hacía irrespirable la atmósfera, reñida con la decencia y la comodidad³¹.

En diciembre de 1819, García del Río nuevamente insistió en sus ideas progresistas. «Si queremos tener un teatro —escribía— que sea verdaderamente escuela de moral y de buen gusto, en donde el ciudadano aprenda de un modo entretenido sus derechos y sus deberes, debe proceder el Gobierno a hacer una contrata formal con uno o muchos particulares para la construcción de un teatro sólido y permanente. Estimulados entonces los empresarios por su propio interés, por la probabilidad de ganar si hacen alguna cosa, elegirán para la colocación del teatro el paraje más a propósito para la concurrencia general y cuidarán de su solidez, comodidad y propiedad».

A este teatro le asignaba García del Río la tarea cívico-política en que estaban empeñadas las élites de su generación, tratar de enseñar «a los jefes de las naciones y a los palaciegos los terribles efectos de la tiranía, de la injusticia, de la ambición y del fanatismo», y había que buscar «el repertorio apropiado para difundir los principios éticos y poner la moral en acción».

Estas obras —a su certero juicio— debían ser nacionales o sobre temas nacionales, y en «lugar de representarnos costumbres y acciones extranjeras de Persas, Griegos, Romanos, etc. representaran las nuestras, las costumbres de los Americanos, los sucesos gloriosos de nuestra revolución, siendo esto un móvil poderoso para hacer que el pueblo los tenga siempre presentes, y se aplauda de ellos».

Se ocupaba, por último —el periodista neogranadino y futuro político—, en su medulosa presentación, de la elevación del rango social de los artistas. «Es evi-

dente que nunca los tendremos buenos si no nos despojamos de la miserable preocupación que nos hace considerar vil el arte importante de la declamación, el arte que pinta y expresa todas las degradaciones del sentimiento con la mirada, la voz y el gesto». Inspirándose en la actuación escénica de los grandes actores europeos, del francés Talma, del inglés Kemble, Mrs. Siddon, O'Neil o Stephen, apoyaba las excelencias del teatro europeo dignas de imitarse. «Allí apenas necesitan los actores de apuntador porque estudian sus papeles y los saben perfectamente; no hacen reír a los circunstantes con sus desatinos en los pasajes donde el alma había de experimentar emociones tiernas o tristes, y usan siempre un traje acomodado al papel que desempeñan»³².

Maduro ya el ambiente por la incesante prédica de los intelectuales, tomó sobre sus hombros, el Comandante Domingo Arteaga, la tarea de convertir en realidad estos pensamientos teóricos.

Era la persona apropiada, pues a su honorabilidad ciudadana y a los encantos personales de su trato afable, unía la protección oficialista del Director Supremo, don Bernardo O'Higgins, en quien latían al igual estas mismas inquietudes artísticas.

Esta labor delicada se realizó por etapas. Primero se debía contar con el elemento humano favorable para la renovación escénica. La coyuntura se presentó al encontrarse entre los prisioneros españoles, acampados en Quillota, aptitudes histriónicas e inclinación por el teatro. El asentista Nicolás Aldana, obedeciendo las órdenes de Arteaga, se trasladó a dicha ciudad, y previas entrevistas, eligió al que debía actuar como director de escena, el Coronel La Torre, «prisionero también y fanático aficionado». «El fue —apunta José Zapiola, en sus simpáticos *Recuerdos de Treinta Años*— el primer maestro que tuvieron Cáceres, Peso y demás actores», de la primera época. Escribió un texto que llamó *Alcorán del Teatro*, en donde había consignado algunos preceptos sobre declamación, acompañados de trozos sacados de las tragedias y comedias ya representadas. «El estudio de tal cuaderno —agrega con leve escepticismo— había servido bien poco a los actores, y eran éstos tan escasos en conocimientos profesionales, que a veces decían en alta voz, dirigiéndose al público o a los actores, los «apartes»³³.

Los ensayos proseguídos en Quillota, terminaron en los primeros meses de 1820, fecha en que el Ministro de Guerra, don Ignacio Zenteno, autorizó al Comandante Arteaga y al asentista Aldana —a cuya vigilancia se entregaban los prisioneros— para trasladarse con ellos a Valparaíso y Santiago³⁴.

La segunda etapa se cumplió al encontrarse un edificio satisfactorio para abrir el nuevo coliseo. Por decreto gubernativo perentorio —que la viuda se negó a aceptar—, se entregó al asentista la casa del rebelde Ignacio Arangua, situada en la calle de Catedral, frente al espacio abierto, conocido como Plazuela O'Higgins, por un canon de \$850 de arrendamiento anual. Aldana se hizo cargo del edificio en el mes de mayo y contrató los servicios del maestro mayor de carpintería, Fran-

cisco Alvarez, para rehabilitar el local. En dos meses de incesante labor, el nuevo Coliseo estaba presentable³⁵.

En julio, el regidor Salvador de la Cavareda, Director de Obras Públicas, mandó que se hiciese reconocimiento y vista de ojos de la construcción. El agrimensor y arquitecto Vicente Caballero, con fecha 11 de julio, evacuó su informe, que dice: «y examinado con escrupulosidad en su construcción y firmeza, le encuentra suficiente para resistir cualquier empuje de huracán o movimiento de tierra, advirtiéndole a V. que se han remediado los pequeños defectos que tenía y no se debe dudar en el día de su seguridad»³⁶.

El aspecto exterior del edificio nos es conocido por el relato del viajero inglés Samuel Haigh: «El conjunto general del teatro era bastante bueno, y aunque la casa era de madera con vigas reforzadas y amarradas con lazos de cuero, sin embargo, el recinto resultaba sólido y cómodo». «El único techo del teatro —agrega— era la constelada bóveda celeste, lo cual resultaba muy agradable en un clima tan benigno, bajo un firmamento sin nubes y una luna clara y brillante»³⁷.

El flamante Coliseo, además de los movibles asientos de platea, tenía dos órdenes de palcos y una extensa galería. Su capacidad se calculaba en ochocientas plazas, pero más de algún cronista hace subir el número a 1 500.

En el telón de boca, sipario pintado por el ciudadano Mena, se había estampado con letras doradas, una inscripción alusiva, arreglo de Bernardo Vera y Pintado:

*He aquí el espejo de virtud y vicio
mirad en él, y pronunciad el juicio*³⁸.

La compañía dramática organizada por Domingo Arteaga era numerosísima, «tan numerosa —escribe Zapiola— como no se ha visto jamás. Tres primeros galanes, cuatro barbas, tres graciosos, siete actrices, e infinidad de partes por medio».

Del elenco se han conservado los nombres, asociados a una larga y meritoria labor, de:

DAMAS:	Lucía Rodríguez, Josefa Bustamante y Angéla Calderón
GALANES:	Francisco Cáceres, N. García y Francisco Navarro
BARBAS:	Juan del Peso y Angel Pino
GRACIOSOS:	Isidro Mozas y N. Hevia
BARBA Y PRIMER GRACIOSO:	Pedro Pérez

A los acordes de la primera *Canción Nacional*, que había compuesto el inolvidable artista Manuel Robles, músico, torero, violinista y bohemio, se abrieron, el día 20 de agosto de 1820, natalicio de Bernardo O'Higgins, las cancelas de teatro. Para alentar la concurrencia los precios eran bajos. Dos pesos los palcos; dos reales la entrada y uno la luneta. El Director Supremo y sus Ministros y familiares esta-

ban presentes. Predominaban en la platea los trajes militares, de amplias charreteras y dorados. La tenuta civil se inclinaba a la moda introducida por los argentinos del Ejército de los Andes: chaqué o levita, calzón de espumilla, medias largas y zapatos de becerro. Las mujeres, aburridas del estiramiento colonial y de los incómodos guardainfantes o la apretada crinolina, iban vestidas con la confortable y elegante sencillez de las modas inglesas, mientras las plebeyas asistentes a la cazuela —repleta en su mayor parte por militares— iban envueltas en el democrático pañuelo de rebozo.

La pieza de resistencia de la función fue el *Catón de Utica*, el noble drama de Joseph Addison, traducido por el argentino Bernardo Vélez, tan del agrado de la concurrencia republicana.

La temporada del flamante Coliseo continuó durante dieciocho noches, con tablero vuelto los días miércoles y domingos, que eran los de estreno.

El teatro había conquistado el favor público, y una ingeniosa cuarteta popular recordaba a los santiaguinos la ubicación ética de su afición, entre las virtudes teologales

En la Aduana está la muerte
El Juicio en el Consulado
La Gloria en la Compañía
Y el Infierno en el Teatro³⁹

En adelante, las horas de función transformaban la ciudad en un espectáculo público. Las bandas de música recorrían las calles céntricas hasta colocarse en el ángulo de la Plazuela, atrayendo a los curiosos con sus marchas marciales⁴⁰. Numerosos soldados, con sus grandes gorras y sus fusiles al hombro, plantados como postes en diversos sitios del local para resguardar el orden, dificultaban la entrada.

En la puerta voceaba el «anunciador», personaje encargado de la propaganda de los espectáculos. José Zapiola nos ha descrito sus pintorescas funciones: «El exordio obligado del anuncio era: «Para tal día se convida a tan respetable público...». El fin de este anuncio jamás dejaba de ser saludado con alguna palabra burlesca o con silbidos por los muchachos, y esto sólo cuando el actor no había cometido alguna ligera equivocación, pues en este caso la pifia era general. Otras veces cuando lo que se anunciaba no era del agrado del público, éste protestaba, pidiendo otra tragedia o comedia más de su gusto. Esto daba lugar a ciertos diálogos muy vivos entre el público y el anunciador, quien tenía que consultar en voz baja con el empresario, lo que aumentaba la confusión y el alboroto»⁴¹.

La tramoya escénica del teatro era bastante primitiva, de acuerdo con los datos de los cronistas. La sala se alumbraba con velas de sebo «que sólo podían reanimarse despavilándolas en los entreactos». El proscenio recibía la tenue luz de «sus seis u ocho candiles o tazas de barro ordinario».

El humo de estos artefactos creaba una «verdadera niebla de pestilente olor».

La escenografía estaba entregada a la diligencia del pintor Mena, el ciudadano José Mena, quien de acuerdo a lo transmitido por Vicente Pérez Rosales, en sus *Re-*

cuerdos del Pasado, era «el hombre de los equivalentes, que todo transformaba en una «cantería». Los árboles sobre el campo blanco parecían bonetes verdes de cucurucho, ensartados en un garrote. Después de la cantería era el pino el sácame-con-bien en las selvas teatrales⁴². Unicamente al intervenir más tarde el actor Santiago Villalba la ilusión escénica mejoró, como veremos.

El vestuario lo ha descrito con evidente exageración José Zapiola, pues el viajero Samuel Haigh apunta: «Los trajes de los actores eran mucho mejor tenidos que lo que se hubiera podido esperar, y aun algunos eran costosos»⁴³. Zapiola, en cambio, dice: «las tragedias griegas o romanas eran las únicas en que había alguna verosimilitud, aunque muy remota. Los personajes de la Edad Media se presentaban casi siempre vestidos de frac o levita, y más ordinariamente, con el traje militar del día».

A tono con el ambiente interno estaba la conducta de los asistentes a las apoteosidades populares. Reinaba un aire campechano. El público cortaba con aplausos extemporáneos los pasajes más interesantes del drama antes de terminar la declaración. A veces intervenía con gracejo criollo en los espectáculos. «En el simulacro de las batallas, los de afuera animaban a los del prosenio; en el baile, los de afuera tamboreaban el compás, y si alguno hacía de escondido y otro parecía que lo buscaba inútilmente, nunca faltaba quien lo ayudara desde la platea diciendo: *bajo la mesa está*»⁴⁴.

Las funciones se dividían en tres partes: primero el melodrama, tragedia o comedia sentimental, que eran precedidos por una loa en las ocasiones cívicas solemnes. Venía en seguida el indispensable sainete y por último el fin de fiesta.

El sainete, voz que aparece en el vocabulario teatral alrededor de 1778, casi siempre era tomado de los volúmenes del inagotable don Ramón de la Cruz (1731-1794), el fecundo autor que había llevado a la escena con gracia y picardía los tipos de la España castiza, sobre todo madrileña del siglo XVIII.

Muy populares fueron también los sainetes de raigambre andaluza compuestos por el versátil autodidacta y fecundo autor, Juan Ignacio González del Castillo (1763-1808). Este tipo festivo servía de pildora tranquilizante tras los truculentos dramones y pseudotragedias. Prolongaban el tema de las farsas coloniales, y siempre se adornaban con alusiones circunstanciales, sátiras de políticos o gruesos chistes de raigambre criolla. Un ejemplo de estos arreglos sería el sainete que recuerda María Graham, *La corrida de toros en Casablanca*, destinado a criticar las menguadas lidias con que se vanagloriaba dicha ciudad⁴⁵.

José T. Medina, en su *Historia de la Literatura Colonial*, remonta a los siglos de esa época este género, y entre ellos acoge como primicia chilena, al sainete que refiere las aventuras del Profesor Tremendo, quien con el apoyo de su ayudante, el travieso Silverio, explota a los alumnos de la escuela, hasta la intervención del Dr. don Gervasio, padre de un pupilo, que se niega a aceptar estas trampas y provoca el esperado desenlace⁴⁶.

Manuel Concha, en su *Crónica de La Serena*, atribuye al vecino Pedro Nolasco Miranda, el conocido sainete español Santiago afeita al burro, que el vecindario recordaba «por la ridícula circunstancia de haber aparecido en escena el gracejo con un burro aparejado y haber aparentado hacerle la barba con una gran navaja de madera»⁴⁷

Samuel Haigh, en julio de 1818, asistió a una «farsa teatral española», cuyo argumento transmite a sus lectores como modelo típico del sainete popular. «Un cazador aparece en busca de caza, con una señora que se supone sea su mujer. Matan cada uno un pájaro y se sientan con toda naturalidad a prepararlos para servirse los. Entonces llega un indio salvaje que procura obtener las simpatías de la dama, y mientras la corteja en la forma más civilizada que le es posible, entra el marido, mata al galán y en seguida se va. El cazador no sabiendo qué hacer con el cadáver, por último lo coloca de pie en una posición extraña y abandona el recinto. En ese instante entra el Deán y al ver que el indio no le rinde ningún homenaje, le asesta un golpe, de cuyas resultas el cuerpo se desploma. El sacerdote piensa que ha dado muerte al salvaje, pero apacigua su conciencia, suponiendo que la víctima se ha ido al infierno por no ser cristiano»⁴⁸

A María Graham, la viajera inglesa, le tocó en 1820 escuchar el sainete titulado *Los Locos de Sevilla*. En su trama el gracioso de la pieza, un mendigo, ha ido a parar al manicomio de la ciudad, donde los locos, empeñados cada uno en granjearse su amistad, le hacen mil jugadas. No me fue posible —escribe— compartir el regocijo con que la concurrencia celebró esta farsa, y experimentó un sentimiento de alivio cuando hubo terminado»⁴⁹

José Zapiola agrega detalles curiosos a los que hemos apuntado.

Algunos sainetes —nos dice— se repetían con frecuencia, entre ellos *San Tristeza Tonganini*, en que tenía lugar una procesión, en que el gracioso Pedro Pérez era paseado en el proscenio en andas, disfrazado de santo, cantando los alumbrantes esta copla:

El Señor San Tristeza
al pueblo de Coquimbo
Sea bienvenido

Recordaba Zapiola otro en el que se simulaba un entierro, en que al pasearse por el proscenio los acompañantes cantaban dos coros, alternando estas estrofas:

¿Por qué van a los duelos tantas visitas?
—Para tomar chocolate los nueve días
¿Por qué lloran las viudas dando chillidos?
—Porque antes no enterraron a sus maridos
Dinero y descanso tengamos
—Amén⁵⁰

El humorismo, un tanto negro de algunos de estos sainetes, parece que deleitaba al público asistente, que reía a mandíbula batiente de estos chistes ingenuos los unos, y de doble intención o directos los más. Preparaban ellos el ánimo festivo para la tercera parte de la función, el infaltable *fin de fiesta*, en que tomaron carta de ciudadanía algunas tonadillas tradicionales o algunos trozos de lejana raíz floklórica, los polos, las seguidillas manchegas, las jácaras, los boleros y la cachucha, interpretadas por el español Juan Pose y la chilénísima Rosa Lagunas, pareja que adquirió fama, cantando la conocida tonadilla *El Tripili, Trapala*, «música graciosa y alegre con su poesía, que terminaba en el estribillo coreado de: *peluquín, peluquín de Antón*»⁵¹.

Todo el espectáculo estaba reforzado por la música de una orquesta, de siete a ocho instrumentistas bajo la dirección del maestro Manuel Robles, el popular «cojo», encumbrador de volantines, el benemérito autor de la hermosa y melódica primera *Canción Nacional*. El conjunto acompañaba los fines de fiesta e interpretaba las sinfonías y oberturas concertantes con que se daba comienzo la función, y noche a noche electrizaba al auditorio patriótico, con la siempre solicitada repetición del vibrante himno patrio.

El juicio que del Coliseo y de sus funciones emiten los extranjeros es un poco más optimista que la despiadada crítica de los memorialistas nacionales. «Hay aquí —comenta un viajero británico, Peter Schmidtmeier— un teatro que puede contener probablemente ochocientas personas. Los actores son prisioneros españoles y hasta donde puedo juzgar carecen de modelos e instrucción. Observé la primera fila de palcos que son privados, llenos de mujeres con aspecto de grandes damas, de elegantes figuras y modales, de buen porte y peinados de buen gusto; algunas morenas, otras rubias, todas ataviadas con elegancia. A la distancia el efecto era inglés, en grado considerable. Los vestidos sin recargos de adornos, y creo yo que se veían mejor por ello. En la platea estaban las tapadas, o sea las damas que no tienen palcos o no pueden cambiarse el vestido, van allí de incógnito con un chal sobre las cabezas. El público prefiere la tragedia a la comedia, y quizás porque en ese escenario sea el tipo de drama más susceptible de producir efectos»⁵².

El clima, un tanto populachero de las representaciones teatrales, rebajo la calidad de los espectáculos, que el Gobierno ilustrado de O'Higgins organizaba como un medio de propaganda de sus ideas políticas. El furor antieclesiástico de las piezas y sainetes, montados en el concurrido escenario del Teatro del Comandante Arteaga, provocaba a la inversa la violenta reacción de los católicos, animosidad que degeneraba con frecuencia en reyertas espectaculares en la sala.

Esta batalla ideológica tomó giro imprevisto en el mes de septiembre de 1820, tanto que el Cabildo de Santiago juzgó conveniente dirigirse al Senado Conservador, reclamando el nombramiento de un juez de teatro «para evitar los escándalos contrarios a la moral y a la religión»⁵³.

El Senado para evitar un nuevo conflicto de autoridad con el poder ejecutivo,

actitud que era frecuente, evacuó su informe el 14 de octubre, y amparándose en la ley que había creado *La Junta Protectora de la Prensa Libre*, dictaminaba que, de acuerdo con lo establecido, «el juez debía ser o el Gobernador-Intendente o uno de los miembros de la Municipalidad». El entredicho vino a agudizarse por la intervención del Procurador General, don José María Arteaga, quien, indignado «por el espectáculo que se ha dado al pueblo en el coliseo en la noche del 22 de octubre de 1820, bajo el nombre de comedia (*El negro más prodigioso*, de Fco. de Robles), ha reunido a la vez la inmoralidad, la indecencia, la falta de gusto y de decoro», tomó la iniciativa.

Nuevamente llegó al Senado Conservador la nota del Cabildo, y para evitar futuros conflictos, acordó la H. Corporación, el 27 de octubre «se entregara al Director Supremo la decisión de nombrar alguna persona docta y bien conceputada para desempeñar el cargo de censor de teatro»⁵⁴.

Las tensiones constantes entre los mencionados poderes del Estado eran los síntomas del profundo malestar político que iba aflorando a la superficie, incubado por la lucha ideológica entre liberales y conservadores. La Iglesia empeñada en una tímida liberalización de sus estructuras coloniales, bajo la dirección del Obispo José Ignacio Cienfuegos, no veía con ojos gratos la tendencia anticlerical de las piezas estrenadas, pero tampoco quería autorizar la vieja tradición de la representación de «autos sacramentales», por los gremios artesanos y el pueblo. Los «autos», vehículo auténtico de la religiosidad popular, venían sufriendo una metódica campaña en su contra. Durante el reinado de Fernando VI se habían suprimido en España «las comedias de santos», y en los años del gobierno ilustrado y progresista de Carlos III, soberano imbuido de los principios racionalistas de la Ilustración, cayeron los autos en definitiva desgracia, al ser suprimidos, por Real Cédula de 11 de julio de 1765, por la principal razón de: «ser los teatros lugares muy impropios y los comediantes instrumentos indignos y desproporcionados para representar los sagrados misterios»⁵⁵.

Los mismos argumentos que esgrimieron en España los intelectuales, entre otros, Nicolás Fernández de Moratín (1737-1780) y Gaspar Melchor de Jovellanos (1744-1811), calificándolos de «absurdos, monstruosos y perjudiciales a la dramática», sirvieron de fundamento a la orden votada por el Senado Conservador, el 8 de marzo de 1821, que suprimió su vigencia teatral en Chile. «Si alguna vez se han permitido —se lee en el acta— y expuestos al público autos sacramentales como más análogos a las circunstancias, se han visto precisados los Gobiernos a suprimirlos, como que se ridiculizaban en ellos unas ceremonias que deben mirarse con respeto».

Al mismo tiempo que se suprimían los autos sacramentales, el Gobierno ordenó el cierre del Coliseo durante la semana de la Cuaresma, para ajustarse a los cánones eclesiásticos.

Estos prolongados incidentes no alteraron, sin embargo, la rutina teatral del país, y el Coliseo entre los años de 1820 a 1822, en que se producen nove-

dades de importancia, mantuvo su brillo en las noches de celebración cívica de sucesos importantes o de homenaje a las autoridades.

El 30 de agosto de 1820, onomástico de Santa Rosa, María Graham, la viajera británica, asistió al Coliseo. Los apuntes de su delicioso *Diario* dan la fresca sensación de verdad, pues quería «darse cuenta en los entretenimientos públicos del carácter e inclinaciones del pueblo». Reservó un palco para la función de esa noche, y con sus amigas, después de tomar el mate con las señoras Izquierdo, acudió al espectáculo. Entraron por una puerta del bajo muro que separaba el edificio del Consulado del templo de los jesuitas, hasta el recinto cuadrado, dentro del cual se alzaba el teatro, que evocó en su ánimo «los teatros provinciales que suelen verse en Europa en las ciudades de provincia». El golpe de vista era favorable. «El interior dista mucho de ser deslucido —apunta—; en esta materia he visto cosas peores en París. El escenario es bastante amplio, las decoraciones muy buenas, pero el proscenio demasiado bajo. A la derecha del proscenio el palco del Director, adornado con sederías azules, rojas y blancas. Al frente el cuarto del Cabildo, menos suntuoso, pero adornado con los mismos colores. En Chile —comenta— hay mucha afición al teatro y casi todos los palcos están arrendados por todo el año, de modo que sólo por favor especial conseguí uno esta noche».

El teatro estaba colmado, y la bella raza de las mujeres imprimía relieve al conjunto de la sala. Poco después llegaron el Director y su familia, las indiecitas inclusive. Acostumbrada María Graham a ver tributar homenaje a los soberanos europeos, se puso de pie e hizo una reverencia, y con no poca confusión observó que era la única, en toda la sala, que hizo tal cortesía. «En el palco directorial tomaron —agrega— mi reverencia como una manifestación individual y me devolvieron el saludo. La concurrencia solicitó el himno nacional, tocado y cantado como se acostumbra, antes de comenzar la representación».

«Los actores —nos ilustra— hablan con voz muy clara, una excelente cualidad, pero sin expresión, y más bien que declamar parecen repetir una lección de memoria, defecto que hizo desmerecer mucho la pieza. Era ésta *El Rey Nínus Segundo*, pero no recuerdo ningún rey de este nombre que haya tenido la trágica historia que se le atribuye en este drama. Hay en ella amoríos y asesinatos al por mayor, y si mis recuerdos no me engañan la intriga de la pieza tiene algo de la historia de *Zenobia*».

La obra que provocaba dudas a la curiosidad humanística de la culta viajera era *Nino II*, escrita en francés por Carlos Brifaut (1781-1857) y traducida con valentía por José Joaquín de Mora. Su estreno en Madrid, en el Teatro del Príncipe, el 4 de junio de 1813, fue un gran éxito, y produjo entradas de taquilla fabulosas.

El arreglo de Mora estaba destinado a eliminar los escollos políticos que amenazaban su estreno y el rol protagonista estuvo a cargo del ídolo de la época, Isidoro Maiquez, que seguía la línea del creador francés y maestro suyo, el famoso Talma.

Se desarrollaba en Ecbatana y relata los crímenes de Nino, asesino de Tamiro, rey de Asiria, su hermano, cuya mujer codicia, Elcira, logra escapar del incendio del palacio ocultándose.

Abandona su retiro para ver a su hijo Zorame, y es tomada prisionera y procesada. La sentencia la condena, pero Nino declara inesperadamente ante el Tribunal que Elcira es inocente y se suicida⁵⁶.

El teatro acompañó el regocijo de la conciencia liberal que esperaba milagros de la diferida Constitución de 1822 proclamada sólo en las postrimerías del régimen autocrático de O'Higgins.

La apertura de la Convención preparatoria en julio de dicho año se llevó a efecto con iluminaciones vistosas, fuegos de artificio, globos aerostáticos, recién llegados y cuatro exhibiciones teatrales.

En la primera noche se repuso la infaltable *Jornada de Maratón* de Jean François Gerault, protagonizada por el talentoso Cáceres, «que se distinguió altamente». Subió a escena una nueva tragedia histórica de J. González del Castillo (1763-1800), que junto con destacar los méritos de Lucía Rodríguez, reforzaba la propaganda del espíritu constitucional de O'Higgins. Se dio fin a la serie con el ampuloso Oscar, fils d'Ossian, del meritorio discípulo de Voltaire, François Thomas Arnauld (1718-1805), traducida al castellano por Juan Nicasio Gallegos (1777-1853).

Camilo Henríquez trechó la obra con una Loa, al Director Supremo que la popular artista recitó con unción republicana, poniendo énfasis en la siguiente alusión optimista:

*Por vos tendrá la Patria sabias leyes
instituciones sabias y benéficas
y correrá a torrentes la abundancia
florecerán las artes y las ciencias*

*Convención Honorable: habéis llenado
de la Patria el deseo y las ideas,
el Cielo os recompense con sus luces
sus bendiciones y sus influencias⁵⁷*

El 20 de agosto, onomástico de O'Higgins, ya rutina teatral, hubo otra función de homenaje a los frutos de la Convención.

Al ejecutarse la Canción Nacional de Robles, el público rindió tributo al Director Supremo. Luego Lucía Rodríguez pronunció la consabida Loa, otra de las producciones ditirámicas del incansable Camilo Henríquez, versos de alabanza que remataban:

*Por último: que uniendo las olivas
al eterno laurel de sus guirnaldas
el asombro se hiciese de su siglo
la libertad civil dando a su Patria*

*Genio de Arauco, O'Higgins es el héroe
O'Higgins viva, triunfe de la Parca*

Tras la acostumbrada música militar de una marcha intencionada, se dio fin a la velada cívica, con la representación de *Acmet, el Magnánimo*, de Melchor Fernández de León, sin duda con la intención que el público uniera en sus recuerdos al personaje de la obra y al político que se festejaba.

La sala del Coliseo arreglada especialmente por el Comandante Arteaga permitió el desarrollo de una «exhibición brillante y grandiosa»⁵⁸.

En el juego dramático de estas primeras temporadas republicanas, el Coliseo que regía con simpático decoro el dinámico Domingo Arteaga, sobresalió tan sólo, en un nivel histriónico superior, Francisco Cáceres. «Oriundo de Andalucía, nacido en Sevilla en 1794, educado en Granada, se había alistado — reseña M. L. Amunátegui — en el ejército español, y después de haber combatido en la Península, fue enviado a la guarnición de Valdivia, donde alcanzó el grado de sargento, en los momentos en que Lord Cochrane atacaba la plaza en febrero de 1820»⁵⁹.

Manuel Blanco Cuartin, en su adolescencia funambulesca, fue testigo de los comienzos de su triunfal carrera, y evoca en términos cariñosos su actuación. «Agraciado de rostro, de voz poderosa a la vez que suave y tierna, decoroso en sus modales, fácil y elegante en sus movimientos. Sin embargo, por lo que después he podido ver y aprender, faltábale a Cáceres ciencia, no del alma ni de las pasiones, sino de los preceptos del arte. Su acción era un tanto exagerada, demasiado enfática y cantante en su declamación, su modo de vestir no siempre correcto»⁶⁰.

La crítica de Blanco Cuartin recaía, como veremos más adelante, sobre la escuela de teatro puesta en boga por Maíquez, el ídolo de España y de América, pero Cáceres tenía pasta de gran actor, y reaccionando por el esfuerzo y la constancia, pudo elevarse a la categoría de astro en el poblado firmamento de los escenarios de Lima, Montevideo y Buenos Aires, donde disfrutó de una legítima popularidad.

Hombre culto ensayó desde joven la interpretación de las grandes creaciones teatrales, y así, estrenó en Chile, el *Otelo* de Shakespeare, que marca la constatación de la aparición del genio británico en la escena nacional.

No era, por desgracia, el legítimo Shakespeare, barroco y humano, desbordante de poesía y acción, sino el autor disfrazado por la retórica neoclásica. Haigh, testigo del estreno en Chile del *Otelo*: «Vi también representar el *Otelo*, traducido al español, sin más semejanza con el original que lo negro de la cara de Otelo y el ahogo de Desdémona»⁶¹.

Se refiere, calculamos, a la versión de Teodoro de la Calle, inadecuada transcripción de Jean François Ducis (1733-1816), el «bon Ducis de los franceses», cándido adaptador de las tragedias del comediógrafo británico, adulterada en nueva transformación criolla.

Desdémona se había convertido en Edelmira; el protagonista no era negro

sino un poco morocho. Yago era Pésaro, muy intrigante pero ni cruel ni vengativo. Los demás personajes estaban suprimidos⁶².

Aunque pudiéramos ver exageración en estos conceptos, la adopción del romance endecasílabo y el empaque retórico de las tiradas aparte, permitieron la difusión de un Shakespeare, con gusto a tragedia neoclásica, sabroso de todos modos para el paladar del público de aquellos tiempos⁶³.

Capítulo ix

El influjo

de Luis Ambrosio Morante en el teatro nacional

La llegada al país de Luis Ambrosio Morante, «notabilísimo actor dramático», encauzó el teatro chileno por la senda que había abierto en la península la maestría de Isidoro Máiquez (1768-1820), el apuesto galán immortalizado por el genio de Goya, en magnífico retrato. En esas postrimerías de un siglo de intensa vida teatral, en que el inglés Garrick encarnaba la técnica de la naturalidad y Talma, el francés, la retórica inflamada, Máiquez, actor juvenil de voz oscura y rudeza de modales, aprendió en Francia el arte de la escena y estando en su período armónico, su talento se evidenció en un vasto repertorio, en que sus grandes triunfos están unidos al *Bruto*, de Alfieri, que para él tradujo el poeta Sabinón; *La Vida es Sueño*, de Calderón y el *Otelo*, de Shakespeare¹.

Además de su extraordinaria popularidad escénica, Isidoro Máiquez simbolizaba ideológicamente la encarnación del mártir del liberalismo hispánico, pues estaba unido a los episodios definidores de la Insurrección del 2 de mayo y en el Motín de Riego, efemérides liberales.

Entre los pueblos de habla castellana, Máiquez representaba el arquetipo de la actuación escénica, y desde lejos, todos querían imitarle.

Su fama había llegado a Chile en boca de los viajeros nacionales en la península, entre otros Ventura Blanco Encalada, quien en sus apuntes autobiográficos nos ha dejado una cariñosa semblanza del actor, a quien trató con cierta intimidad. «Fisicamente — escribe — era bellissimo, perfecto. Su rostro agraciado y de líneas incomparables, ojos profundamente negros y bien rasgados, nariz recta y fina, flexible a todas las emociones, boca grave, frente meditativa. El cuerpo gallardo, su andar majestuoso, su voz suave y metálica, en el amor, terrible, estridente, profundamente cavernosa en la cólera, los celos, la indignación y el espanto. Y para que nada faltara a embellecerlo, Dios le había regalado un alma sensible, una inteligencia excesivamente delicada y perspicaz y una gracia en el decir que pocos podían competir con él en chanza y donaire².

VIVA LA PATRIA!

Honor á la Exma. Junta Gubernativa provisoria.

Para el Domingo, Lunes y Mártes, el Teatro prepara tres espectáculos escénicos de primera clase subdivididos en el orden siguiente.

DOMINGO.

Abrirá el proscenio---La vista del Salon Régio, y despues de una soberbia obertura, pronunciará *la Sra. Marta Lopez* una valiente alocucion. Concluida, se representará la 2.^a parte del *Aristodemo*, sublime tragédia, compuesta en toscano por el *el Sr. Monti* traducida y arreglada por el *Sr. Mora*.

El Sr. Zappuci, cantará una Aria seria del Maestro Rossini, que será el fin de fiesta.

LUNES.

CEDER EL ODIOS POR EL AMOR DE LOS HIJOS.

6

LAS LAGRIMAS DE UNA VIUDA.

En seguida un Dueto de primer orden, obra del Maestro Generali.--Sainete-- El Abogado Chusqueado

MARTES.

LA MUERTE DE RIEGO

Dueto Bufo del Maestro Generali.

Sainete. El Castigo de la Estofa,

El Teatro estará iluminado y decorado en lo posible,

A las 9

NOTA. El Lunes es 1.^a funcion de las 21 que componen la 5.^a temporada del año Cómico. Los SS. que quieran proseguir con sus aposentaduras y lunetas, lo avisarán en tiempo oportuno.

Era éste el ejemplo que imitaban los actores americanos de la época de la Independencia, y podían hacerlo con cariño por cuanto su personalidad intelectual coincidía con las ideas políticas que se agitaban en el ambiente. Hay, sin duda, por ello muchos puntos de contacto entre Máiquez y Morante, poeta que dedicó al actor un soneto, que termina con esta cuarteta decidora:

*Inimitable actor, que mereciste
entre los tuyos la primera palma
y amigo, alumno y émulo de Talma
la admiración del mundo dividiste*³

Domingo Arteaga, para renovar el Coliseo a costa de sacrificios económicos, contrató, como «actor modelo», a Luis Ambrosio Morante, por entonces en Mendoza, a cargo de un grupo de aficionados locales. El sueldo prometido era de 60 mensuales, y además se comprometía a alojarlo en su propia casa de la calle de Compañía. Morante, andariego y curioso, aceptó de buen grado el contrato, pasando a Chile, en compañía de su íntimo amigo, el meritorio filósofo, poeta y músico argentino Dr. Crisóstomo Lafinur (1797-1824), en noviembre de 1822, con quien había trabajado en las tablas⁴.

Había alcanzado Morante el nivel superior de su asombrosa carrera. Nacido al parecer en el Perú, otros dicen Montevideo, alrededor de 1784, después de una infancia dura que cuidara solícita su adorada madre, comenzó su carrera teatral en Buenos Aires. En 1803 actuaba de consueta, calígrafo y cantante en la Compañía de José Specialli, antes de pasar el conjunto a Chile. Años más tarde se distinguía como autor teatral al estrenar *Idamia*, alcanzando merecida fama en el género con *El Hijo del Sur* (1816), y el melodrama circunstancial *El 25 de Mayo*, con música de Juan Crisóstomo Lafinur, en que vació su espíritu patriótico y sus arraigadas y agresivas ideas liberales. La obra premiada por el Cabildo bonaerense le dio prestigio nacional. Compañero de Camilo Henríquez en la Sociedad del Buen Gusto, fue el autor de 8 obras originales y 19 traducciones o adaptaciones, acompañadas siempre de loas introductorias en las que su apasionado temperamento vaciaba sus inquietudes políticas⁵.

Morante —escribe Paul Groussac— «figuró no sólo por su importancia profesional, sino también como autor dramático fecundo. Tiene pasajes de marcado carácter escénico, más que literario; se revela en su conjunto la mano de un profesional y no la de un literato. La práctica del oficio suple la ausencia de inspiración»⁶.

Morante, «grueso, de baja estatura y de tez morena, de allí su apodo de «mulato Ambrosio» que le aplicó Ventura de la Vega, grave de voz sentenciosa, tenía posesión del teatro, pero su figura no predisponía»⁷. José Zapiola subraya estas observaciones del cronista argentino José Antonio Wilde. «Bajo y grueso de cuerpo, de vientre abultado, de color moreno, era, sin agraviarlo, feo; pero de él podría decirse sin faltar a la verdad, lo que siempre se dice de las

feas: que era simpático. Y lo era sobre todo cuando hacía papeles de barba, sacerdote, etc»⁸.

Luis Ambrosio Morante debutó en Santiago poco antes del espantoso terremoto del 16 de noviembre de 1822. Eligió para su estreno la popular tragedia en tres actos, en verso endecasílabo de Manuel José Quintana (1772-1857), *El Duque de Visco*. Quintana, «el poeta de las ideas del siglo XVIII» —en definición de Menéndez Pelayo—, se había inspirado o más bien seguido muy de cerca una obra inglesa, *The Castle Spectre*, de Mathew Gregory Lewis (1775-1818), que deriva a su vez del influjo que produjo en Inglaterra la novela de Horace Walpole, *El castillo de Otranto*, inicio de esa moda literaria llamada «gótica», por los tratadistas, con truculentos relatos de aparecidos en los siniestros sótanos de castillos medievales⁹.

La obra estrenada en Madrid, el 19 de mayo de 1801, había corrido mundo pese a la extrema inverosimilitud de sus violentas escenas.

El complicado argumento refiere los trágicos amores de Enrique, el Duque, que ha asesinado a Teodora, su amante que tiene amores con su hermano Eduardo, y que cree haber encontrado en Isabel, hija de uno de sus vasallos, la imagen de su víctima.

Al resistirse Isabel es arrojada al subterráneo del lóbrego castillo, donde descubre la trama de su nacimiento. El Conde de Oren viene en su rescate y sitia el castillo¹⁰.

Aunque José Zapiola afirma que la obra había sido ya estrenada en el país por Cáceres, se montó con una propiedad en el vestuario y aparato escénico desconocido hasta entonces. Morante preparó en el escenario una orquesta que hizo sonar sus instrumentos al levantarse el telón. Pero los fieles de Cáceres que veían en él un extranjero, hicieron caso omiso de esta verdad, y la acogida fue glacial, lo que no perturbó la asombrosa tranquilidad del actor protagonista.

En el segundo acto, lo más logrado de la tragedia, en que el duque aparece des-pavorido, pidiendo socorro a dos criados negros a consecuencia de un horroroso sueño que acababa de sufrir, en que se creyó transportado a las tumbas de su castillo donde descansan.

*De mis nobles abuelos las cenizas
bajo el mármol de honor que las agobia*

Morante lo desempeñó con admirable maestría y propiedad, conquistándose de pronto el favor público que hasta ese momento le era desfavorable.

Al finalizar la obra los críticos alabaron: «su voz poderosa y correcta». Otros encontraban que «aquel feísimo mulato encerraba en su alma chispas de ese fuego sagrado que se llama genio».

Algunos pocos le reprochaban su falta de naturalidad y ciertas exageraciones en determinadas escenas¹¹.

Los juicios eran certeros, porque Morante era el representante de la retóri-

ca teatral neoclásica. Sus movimientos de expresión eran monológicos; las frases estaban medidas por un aceptado código de comunicación, en que la voz en diapasón ordenado subía y bajaba sin matices, en cadencias repetidas, para recalcar los movimientos del alma.

Para crear el clima apropiado, la actitud fisiológica del abrir y cerrar de ojos, la exageración facial, la gesticulación en molinete de las manos y los trucos sanguinolentos del maquillaje, recalcaban las entonaciones de la voz que iban del susurro hasta el grito.

Las funciones estrenadas por Morante al parecer se interrumpieron a consecuencia de la terrible catástrofe del terremoto de Santiago y Valparaíso, pero al comienzo de 1823, y como dictamina *El Tizón Republicano*, «después que la afición nuevamente excitada con la presencia del digno Morante hizo perder el miedo que había causado el terremoto», continuó el año cómico¹².

Hubo que hacer reparaciones en la sala de comedias, algunas de las cuales no fueron del agrado común por haberse «juntado los escaños y ya no se puede entrar y salir sino de medio perfil». Además la mala costumbre de la dilación de los intermedios «en que a veces podía representarse una pieza entera», con el ánimo de ayudar a los concesionarios del café, provocaba vociferaciones entre los contertulios.

El Hombre Agradecido, de Francisco Comella, comedia de costumbres de mediano mérito, fue la segunda obra que representó Morante, encarnando al protagonista con gran maestría, lo que le valió la acogida estruendosa del auditorio.

La función definitiva que consolidó su prestigio en el país, fue el estreno de *El Abate de l'Épée*, drama truculento en 5 actos de Jean Nicolás Bouilly (1763-1842), traducción española de Juan Manuel Estrada, de enorme difusión. «Apenas asomó, en la escena fue saludado —apunta Zapiola— por un largo y no interrumpido aplauso. Vestía, como era de rigor, el traje correspondiente a su papel y trabajaba con Lucía Rodríguez «la actriz chilena más hermosa y de más mérito que hemos tenido, la que desempeñaba el rol de joven mudo». La ilusión era completa. En el segundo acto del melodrama en que el abate se presenta en casa del abogado defensor de su pupilo arrojado de provincia para usurparle sus bienes, y la elocución en monólogo, en que cuenta la trágica historia del niño, fue dicha por Morante con voz conmovedora, con una acción nobilísima y con la unción más persuasiva, que enajenó de tal modo al público, que entre el fin de la narración y el estallido del aplauso hubo un intervalo de silencio de indescriptible emoción. Esa noche cesó toda vacilación y Morante fue desde entonces el actor favorito¹³.

En junio de 1823, el volteriano Morante puso en escena la pieza del Dr. Miguel Cabrera Nevares, español avecindado en Argentina, *El Aristodemo*, ataque a la religión y una prédica incesante del más resuelto deísmo. Desenvuelve, el argumento, la lucha del filósofo Polignesto contra el Sumo Sacerdote Cleofante, que encarna las más viles supercherías.

La tragedia terminaba en un inflamado aparte en que Morante extendiendo sus brazos declamaba, interpolando la obra,

*Pueblos del mundo,
Ved aquí los tiranos que os oprimen*

La obra dividió a la opinión pública, y mientras los liberales exaltaban a Morante y el drama, los conservadores y el Clero hacían llegar al Gobierno sus protestas. El público, excitado por la polémica, acudía en masa a escuchar la representación. Las autoridades oficiaron a la Comisión de Revisión y de Teatro para pedir su clausura. Fray Tadeo Silva, en *El Observador Eclesiástico*, con fecha 21 de junio apuntaba: «Sin meterme yo en la cuestión, ni decir si es o contra el espíritu del cristianismo, observo solamente que no debe el Gobierno permitir las representaciones que perjudican la religión y las costumbres. El *Aristodemo* es una pifia completa de las ceremonias de la Iglesia y se ha representado ya dos veces»¹⁴

En nombre del Gobierno, Agustín de Larraín se dirigió a la Municipalidad comunicándole que: «he ordenado al Director del Teatro no se represente la pieza intitulada *El Aristodemo* mientras no sea revisada como era mandado. Deseo que Uds. se tomen un trabajo con la brevedad posible y espero que se sirvan notificarnos el concepto que les merezca la comedia anunciada»¹⁵.

Pese a las disposiciones del Director Supremo, don Ramón Freire, parece que la censura dio su aprobación a las representaciones futuras, pues la obra continuó su carrera triunfal en el escenario santiaguino, siendo la pieza básica de algunas temporadas.

Los repetidos homenajes a Luis Ambrosio Morante culminaron el día de su beneficio. Nunca se había visto una función de teatro más concurrida. El público quedó maravillado con la novedosa presentación. Se había pintado y retocado el escenario con el mejor gusto. Los palcos se guarnecieron con cenefas, con los tres colores del pabellón patrio. Se reemplazó la iluminación precaria de las malolientes velas de sebo por la que arrojaban vistosas arañas y lámparas de esperma, luz que servía para destacar la belleza de la concurrencia femenina.

El telón de boca quedó adornado con un cuadro alegórico, hermosamente delineado y compuesto de blasones gloriosos con alusiones a la empresa conjunta de Chile y la Argentina en la epopeya de la emancipación.

La orquesta del maestro Robles ejecutó una hermosa obertura, que preparó a los espectadores para los sentimientos que expresaba la obra escogida, la sentimental novela de Bernardin de Saint Pierre, *Pablo y Virginia*, en arreglo escénico de Juan Francisco Pastor. El elogio de la vida natural a lo Rousseau, tan afín a la sensibilidad de esa época, produjo su efecto. Morante interpretó a la perfección el ingenuo papel de Sabi y la despedida final entre Virginia y Pablo, arrancó muchas lágrimas al auditorio femenino.

En el intermedio una *Sinfonía* con violín obligatto, alivió la larga espera necesaria para montar una ópera bufa, *El Poeta y el Músico*, exquisita pantomima lírica, música de Simon Mayr (1763-1845), el maestro de Donizetti, en que lucieron las timbradas voces de Navarro y Morante¹⁶.

Concluyó la función con la graciosa sátira, del delicioso moralista francés Sebastián Roch dit Chamfort (1741-1794), interpretada por Juan Peso, que con auténtica naturalidad y vis cómica, animó el diálogo epigramático de *El Comerciante de Esmirna*¹⁷.

A la lucha ideológica que inclinaba en contra de los espectáculos teatrales a una parte considerable de la población, se agregaron para su desprestigio algunos episodios chocantes acaecidos en el proscenio del teatro. La prensa acogió con cierto regocijo festivo, el incidente que durante una representación había suscitado Angela Calderón, favorita del público por su «hermosura y buena voz», la cual al recibir pifias por su actuación en una tonadilla de fin de fiesta en vez de los habituales aplausos, avanzó airada a las candilejas pronunciando las frases lapidarias: «Pueblo indecente de m... que por tres reales que paga, con licencia de la gente...» ex abrupto que obligó a bajar el telón.

Días más tarde, la Calderón ofreció al público una excusa redactada, al parecer, por el Dr. Vera y Pintado¹⁸.

La prensa recogió otro de estos incidentes, el provocado por la representación de *Santa Tristeza Tongarini*, en que el gracioso Pedro Pérez y Morante aludieron al pueblo de Coquimbo en el estribillo que cantaba disfrazado de santo. El *Tizón Republicano* insertó, el día 5 de mayo, una carta de excusa de Morante, en que explicaba que no había querido significar Coquimbo sino Apoquindo, mentira piadosa que por suerte fue perdonada¹⁹.

La oposición conservadora aprovechaba todos estos incidentes para lanzar sus críticas al Gobierno. La víctima propiciatoria fue el Comandante Arteaga, atacado violentamente por presentarse vestido de militar, «con todas sus alitrancas, colgajos y zarandajas», en las horas de función de la casa de comedias. El empresario se defendió exhibiendo su hoja de servicios a la causa del arte dramático: «obra siempre ruinosa en un país apenas nacido a la vida del arte», y que «hasta el momento sólo le había producido ingentes pérdidas».

Nada describe este estado de ánimo mejor que el Memorial dirigido al Senado Conservador, poco antes de la caída de O'Higgins, en el cual con hipocresía y desenfado se trata de arrebatarse a Arteaga la dirección del Coliseo para entregarla, en nombre de la humanidad, a una Junta de Beneficencia hospitalaria.

Se lo atacaba, con malicia criolla y desenfadada retórica barroca, por los «desconciertos de una representación que estúpidamente termina tardísimo atendiendo, puede ser, a lo más a la venta del figón y del mesón». Se hacía hincapié en el hecho de ser los actores prisioneros de guerra. «Al foro salen galeotes por fuerza que al vivo representan *El Cómico a Palos*. Las damas se brujelean, cantarinas las habrá, bailarines ni de chicoteo se enganchan. De músicos

hay vigilia. De luces mucha templanza, pero de precio suma potable que suena grande función. La suerte de los que apuntan no disparan; los que cobran no retizan, los que encienden no despabilan, los del hielo no sorbetea, los que lo miden no lo prueban, los que guisan no cucharean». Radiografía satírica de los espectáculos del Teatro de Arteaga²⁰.

Pese a estos ataques, el Teatro prosigió sus funciones animadas por el victorioso Comandante Arteaga, que había sorteado los peligros inherentes a la pérdida de la ayuda oficial de su amigo O'Higgins, ahora en el exilio.

Para ensanchar el campo de estas actividades logró abrir en Valparaíso un nuevo teatro. Gracias a la ayuda del Ministro don Ignacio Zenteno, Arteaga construyó un modesto local, en el galpón o bodega del viejo y derribado monasterio de San Agustín, que le fue entregado en arrendamiento, pese a la oposición de algunos vecinos que veían en este acto del Cabildo una profanación sacrílega de un templo secular²¹.

«Tanto el teatro —escribe un viajero sueco, Bladh— eran mediocres, pero las funciones eran muy concurridas»²².

La beligerancia teatral volvió a repetirse en 1823 a consecuencia de la batalla ideológica por la proclamada Constitución de 1823, redactada por el Dr. Juan Egaña.

Durante las tres noches de celebración de los beneficios políticos que se esperaban de este nuevo cuerpo constitucional, laborioso y complicado en sus nobles intenciones éticas, se improvisó un escenario en el que se presentó *El Drama de la Constitución*, representación alegórica de las vicisitudes sufridas por el país antes de dictarse la ley constitucional. La obra ha sido atribuida al Dr. Juan Egaña, quien «con esta representación rememoraba en el día más feliz de su vida los lejanos melodramas de su juventud»²³.

La euforia constitucionalista no alcanzó a durar un año. Apenas subió al poder Ramón Freire, el 19 de julio de 1824, comenzaron los ataques contra el Código de Egaña. Uno de sus más ardorosos impugnadores fue Luis Ambrosio Morante, quien en dos ocasiones, el 25 y el 28 de julio, declamó en el teatro pidiendo «trabajar en la felicidad pública obstruida por el mezquino Código llamado de 1823».

En la función del 28 de julio, en una alocución introductoria a la comedia *Aristodemo*, recitó con calor y propiedad estos sintomáticos versos que extrac-
tamos:

¿Por qué será que en la era de las luces
Se haya de entronizar el fanatismo?
¿Y por qué la orgullosa aristocracia
Ha de mostrar aun su pecho erguido?

La civilización que en marcha augusta
Se nivela al espíritu del siglo,
¿Ha de retrogradar y someterse
A la impotente fuerza del prestigio?²⁴

La labor de Morante se mostró activa durante todo el año de 1824, período de lucha política sin cuartel entre las facciones chilenas.

Intervino en la feroz campaña contra el Nuncio Apostólico, Monseñor Juan Muzi, llegado al país en marzo de 1824, montando en escena, en el Coliseo de Arteaga, la obra de José de Cañizares, *El Falso Nuncio del Portugal*²⁵, con apropiada escenografía para excitar la burla contra el prelado. La primera entrada del Nuncio se hizo por la platea, y Morante en traje cardenalicio repartía bendiciones. Para hacer más directa y objetiva la burla, no se omitió ningún detalle, y Morante se tapó un ojo con venda negra para identificarse con Monseñor Muzi.

La comedia se repitió varias veces con beneplácito de los liberales y el furor de la Iglesia.

A fines del año cómico, el 23 de noviembre, montó Morante otra base de propaganda, el *Felipe II*, de Alfieri, interpolada con ferocidad, y que como de costumbre presentó al público en una vibrante alocución:

*Cuando otra vez la majestad de Chile
reúne en congreso su soberanía
cuando la libertad ha presidido
la obra que fue mil veces de la intriga
cuando reciben la legislatura
ciudadanos que llevan por divisa
la liberalidad, rectitud, luces
y una esperanza de la Patria digna:
¿Qué modelo mejor podrá en su obsequio
el teatro presentar en este día
que el cuadro contrapuesto de un tirano
y de un déspota cruel las tristes víctimas?*²⁶

La fuerte personalidad de Morante continuó imponiéndose hasta finalizar la temporada. Subieron a escena dos obras suyas: el arreglo de *Ericia Vestal* de Jean Gaspard Dubois-Fontenelle (1737-1812) y sobre todo la loa mitológica, *El refugio de amor en Chile*. Sirvió a esta obra para marcar una fecha en los anales del teatro chileno, el estreno de *Hamlet*, sobre lo cual no tenemos, por desgracia, mayores datos. En cambio, la loa, cuyo original se conserva en el Archivo Nacional de Buenos Aires, comenzaba «con una observación estrepitosa a los últimos compases de la cual aparecía Venus, protagonista de la obra».

Terminaba la representación con los siguientes versos:

VENUS: *¡Vivan! Y del amor la madre ofrece
junto con sus Tres Gracias al hechizo
de las bellas chilenas la Manzana
de Oro que en Ida, Paris a mi arbitrio
destino por hermosa: deseando*

que los renuevos dulces y queridos
que reproduzcan sus amores tiernos
sigan de Libertad por el camino:
Para que desde un Polo al otro exclamen
Viva del bello sexo el Patriotismo

MERCURIO: ¡Que viva! Y de la paz y unión concorda
el Numen de Eloquencia, afrenda el signo
de ese pueblo inmortal, para que absortos
ambos orbes aclamen siempre unidos.
«Viva eterna la Unión Americana,
»y Viva Chile en todo Peregrino».

CUPIDO: ¡Viva! y Viva del Fénix las edades
sin que el tiempo sus glorias
dé al olvido.

La loa mostraba, al decir de Vicente Gesualdo, una de las características de las obras de Morante, la música. Su teatro tiene un constante apoyo musical y sus enfáticas representaciones tienen siempre música de fondo, «elementos sonoros que necesitaba para completar su patriótico mensaje»²⁷

Fue ésta una de sus últimas apariciones ante el público en dicha temporada. Poco después se alejaba del país rumbo a Buenos Aires, donde lo esperaban sus admiradores porteños.

No todo había sido buen éxito en las funciones. Hubo noches de teatro, «donde la jocosa Talía y la lúgubre Melpómene abrieron la escena que sólo Morfeo pudo concluir con sus somníferas flores»²⁸

El alejamiento de Luis Ambrosio Morante que regresó a Buenos Aires, llamado por sus múltiples adoradores porteños, a comienzos de 1825, aceleró la crisis teatral. El Coliseo de Santiago había sufrido en el terremoto graves daños en su estructura de madera, que inquietaba a las autoridades edilicias temerosas de un derrumbe peligroso, y además la afición teatral se iba ausentando de sus funciones, por estar casi siempre animadas de un espíritu político proselitista, que fatigaba a los aficionados al teatro no comprometido.

La opinión pública empezó a ocuparse con insistencia del tema.

«Es lamentable —decía el suplemento extraordinario del *Década Araucana*— el estado de decadencia a que está reducido el teatro de esta ciudad. El que lo frecuenta no ve más que palcos y asientos desocupados, y casi se avergüenza de encontrarse allí con tan poca gente». Se debía esto a que no estaba a la altura del vecindario, a la incomodidad de sus asientos, a la mala calidad de las actrices especialmente y a la monotonía del repertorio»²⁹

El *Patriota Chileno* insistía en el problema y creía que «la falta de concurrencia a la única diversión pública decente que existe en una población de cer-

ca de 70.000 almas era un fenómeno de aquellos que deben fijar la atención del filósofo y del hombre que piensa»³⁰

El único que no dormía era el activo Domingo Arteaga. Cargado de hijos y de preocupaciones, había trasladado sus esfuerzos a Valparaíso, donde la vieja lonja del templo de San Agustín iba recibiendo reparaciones, de las que surgiría el llamado Teatro Cómico, gracias a la protección del Cabildo y del Gobierno, que lo ayudaba para mantener el arriendo del sitio, disputado por otras autoridades. Arteaga se decidió a comprar ofreciendo un tercio más de la tasación³¹

En la capital una coyuntura favorable, envalentonó al activo empresario. En 1821, el Supremo Gobierno, después de largas deliberaciones, había ordenado el traslado del convento de las Clarisas de la Victoria, situado en el ángulo de la Plaza de Armas y la calle Monjitas.

En octubre de 1825, Arteaga elevó a las autoridades una petición de compra del estratégico sitio para elevar allí un nuevo salón. A pesar que en principio se autorizó la venta el día 11 de noviembre, las condiciones de plazo y los defectos legales de las primeras escrituras, obligaron a Arteaga a abandonar el proyecto³².

La suerte parecía adversa. A comienzos de febrero de 1826, Arteaga anunció las últimas funciones del Coliseo, fijadas para los días 12, 13 y 14 del mes, lo que «probablemente —decía la prensa— no dejará otro sentimiento en el corazón de los concurrentes que el dolor de saber que después de estas últimas tres representaciones quedará cerrado el templo de Thalia».

Esfuerzos desesperados permitieron una reapertura en el mes de abril. El día 2 se exhibió la comedia en dos actos, *Los Celos de Gerardo o El Magnánimo Gondrán*; el 3 otra en cinco actos, *Werter o el Abate Seductor*; el 5, la tragedia de Juan González del Castillo, *Manlio Capitolino*; el 19, *La Noncia o Víctimas del Claustro*, que bajo el título original de *Melanie*, había provocado sinsabores a su autor, De la Harpe; el domingo 22 se dio la última función, con *La Prueba Caprichosa*, seguida de la indispensable tonadilla y sainete³³.

A pesar de estos esfuerzos, a mediados de mayo, el día 12, el empresario Arteaga se despedía con tristeza del público. «Y nos quedamos —decía *El Patriota Chileno*— este invierno sin teatro, pero esperando del Gobierno que contribuya al lustre del Estado, y adelantamiento de la civilización, prestando su apoyo a las tentativas de rehabilitar la sala»³⁴.

Una crisis interna amenazaba al espectáculo dramático, su falta de popularidad. El grueso público iba desinteresándose del contenido retórico e ideológico de las representaciones y prefería divertirse en las bulliciosas chinganas o los cafés que habían agregado a sus entretenimientos de billar y de juegos de naipes, números selectos de canto y baile, con escenarios improvisados, en que a veces se montaban sainetes y obras cómicas.

El primero en dar estos pasos fue el asentista Carlos Fernández, del Café de la Nación, de la Plaza Independencia frente al Cabildo, que abrió una sala

al aire libre, construida por Andrés Gorbea en el patio interior, que luego recibió el pomposo nombre de Teatro Nacional.

En vano los empresarios astutos habían tratado de aprovechar las comedias de magia y los espectáculos de fantasmagoría, pero los escándalos que en el teatro se suscitaron el 4 y 5 de abril de 1824, movieron al Gobierno, por intermedio de don Fernando Errázuriz, Vicepresidente de la República, a prohibir este género de representación teatral³⁵.

Arteaga no se daba por vencido y compartía su tiempo entre Valparaíso, su tierra natal, y su residencia capitalina, buscando las fórmulas para resucitar el teatro.

Agitaba ya su idea de formar una sociedad por acciones que prohió Lauxsion Lavayse, basada en aportes financieros particulares, y con la garantía de los posibles abonados. La capacidad económica del teatro de Santiago para afrontar un empréstito se calculaba en los siguientes guarismos:

6 palcos de platea a 500 pesos		\$ 3.000
3 palcos de	2a clase a 450 pesos	1.350
6 palcos de	3a clase a 400 pesos	2.400
2 palcos de	3a clase a 350 pesos	700
16 sillas de	1a clase a 100 pesos	1.600
8 sillas de	2a clase a 90 pesos	720
75 lunetas de	1a clase a 85 pesos	6.375
75 lunetas de	2a clase a 75 pesos	4.125 ³⁶

Ese total anual de \$20.270 era en el fondo la garantía de un negocio arriesgado, que sólo lentamente comprendieron los sostenedores del teatro.

Transitoriamente a la vieja sala republicana, unida a los efluvios patrióticos de la Independencia, se le hicieron algunos arreglos. El agrimensor del Gobierno, el arquitecto Vicente Caballero, ideó una especie de anfiteatro para aumentar su capacidad, y a la manera de un fénix que renaciera de las cenizas, el Coliseo de Arteaga abrió sus puertas el 14 de junio del año cómico de 1827³⁷.

Capítulo x

El teatro entre los años federalistas y liberales de 1826 a 1830

La ciudadanía chilena vivió a partir del año de 1826 un período político de inestabilidad, de anarquía, que prepara la reacción conservadora que va a triunfar en la Revolución de 1830, la que por inspiración del gran Ministro

todopoderoso, Diego Portales, estructura sobre las bases sólidas de la Constitución de 1833, la existencia histórica de la República.

El teatro en su contenido sociológico de espejo del ambiente, refleja en cierto modo esta peligrosa transición. La escena concebida como vehículo de propaganda doctrinaria, bastión antihispánico, anticlerical y racionalista, tiende a transformarse, por el desgano y cansancio de la generación libertadora, en un útil pasatiempo, el desahogo «catártico» de las inquietudes cotidianas.

Pese a los esfuerzos del Estado, la cultura no había alcanzado la munificencia con que habían soñado los espíritus optimistas de la época inicial republicana. El país se debatía en cruel lucha partidaria, y los escasos recursos económicos de la República eran insuficientes para asegurar un bienestar compartido y estable. No obstante signos culturales auspiciosos comenzaban a observarse. La música —punta de lanza— estaba dando firmes pasos por el camino de un relativo perfeccionamiento y la Sociedad Filarmónica, fundada y dirigida por la inteligente y tesonera personalidad de Isidora Zegers de Vic Tupper, está produciendo óptimos frutos, no tan sólo en la capital sino en las provincias, signo del despertar de una refinada sensibilidad.

El quebranto escénico de fines de 1826 encontró por estas circunstancias remedios adecuados para una convalecencia acelerada.

Los establecimientos educacionales dieron el primer impulso a esta recuperación. A partir de 1827, en los días solemnes de la repartición de premios, adoptaron la costumbre de celebrar actos literario-musicales de regocijo para los alumnos, padres y apoderados.

El Rector del Instituto Nacional, el Pbo. Blas Reyes, apasionado del teatro, contrató a Antonio Pineda para dirigir las tres comedias que se representaron en el salón del colegio el día 27 de enero. Con la música corrió el renombrado compositor y clarinetista, José Zapiola, que recibió la suma de \$ 75 por su labor¹.

Estas ceremonias privadas no estaban comprendidas en el cálculo del año cómico profesional que abarcaba 68 días de trabajo escénico, escalonados en cinco temporadas repartidas en los meses de marzo, agosto, septiembre, octubre y finales de año, dándose preferencia a las funciones de los domingos y días festivos cívicos y religiosos, exceptuando la rigurosa cuaresma.

En el mes de marzo, y con abono previo para 12 representaciones se iluminó el menguado escenario del Café de la Nación o Teatro Nacional, reparado por el distinguido profesional hispánico, Prof. Antonio Gorbea, y cuyo escenario —de acuerdo a un suelto de prensa— «era un patio amueblado de malos muebles más apropiado para títeres que para artistas de verdad, y que no ofrecía ninguna de las circunstancias necesarias para mantener la ilusión de los espectadores»².

Basándonos en el contenido de un interesante documento de la época, el elenco de una compañía dramática digna de respeto debía contar con los siguientes elementos y sujetarse a un arancel de salarios que copiamos:

Primera dama al respecto de 50 pesos mensuales	524—3
2a. ídem, con un peso diario	319
1a. graciosa, con 25 pesos al mes	262—1/2
Una sobresaliente con 25 al mes	262—1/2
Una cantora con 40 pesos al mes	419—2
Una mujer para acompañamiento con 10 pesos al mes	104—7
Cuatro hombres que alternen en los papeles	
1 y 2 galanes y barba a un peso diario	1 276
Un gracioso con 25 al mes	262—1/2
Cinco hombres para los demás papeles cortos a 12 al mes	628—6
Un primer apunte con 25 al mes	262—1/2
Otro ídem, con 16 al mes	168
Un tramoyista con 25 al mes	262—1/2
Un maestro de música compositor con 400 por la temporada	400
Por la música a 25 cada comedia	1 700 ^a

Para cumplir estos requisitos hacía falta por el momento los actores adecuados. De las huestes iniciales del Coliseo de Arteaga continuaron ejerciendo con empeño su profesión: Francisco Navarro y N. García, entre los segundos galanes; la hermosa Lucía Rodríguez, de primera dama; Josefa Bustamante y la novel Dolores Fonseca, de segundas. Juan Peso continuaba atrayendo con su gracejo hispánico, aunque su trabajo era irregular por haber dedicado parte de su tiempo a los negocios.

Isidoro Mozas, N. Hevia y el veterano barba cómico Pedro Pérez, servían más bien los papeles regocijados de los sainetes, mientras la picaresca Angela Calderón y la Sra. Salvatierra, elemento nuevo, de hermosa voz de soprano, seguían fieles al género en decadencia de la tonadilla escénica.

Angel Pino, el hombre malo de la película, por interpretar siempre los papeles ingratos de traidor, mantenía su repudiado prestigio. Mucho había progresado, el joven porteño, hijo de un relojero de la ciudad, Juanito Velasco, ese «juanete» como decía su maestro Francisco Cáceres, que servía con indolencia múltiples roles, que eran casi siempre una improvisación, pues era distraído y corto de memoria.

La penuria de primeras partes, debido a la ausencia de Luis Ambrosio Morante y Francisco Cáceres ya consagrados en Buenos Aires, fue compensada con la llegada a Chile de tres valores de importancia: Teresa Samaniego, Santiago Villalba y Domingo Moreno Ramos.

Teresa Samaniego era una distinguida artista profesional, formada en los tablados españoles a la vera de esa extraordinaria personalidad femenina de Rita Luna (1770-1832), el émulo femenino de Máiquez. Rita Luna, de origen

humilde, se había impuesto en los estrados, en la cruel batalla escénica, sobre sus populares rivales la Tirana, la Juana y Gabriela Laposta, a partir de su sensacional actuación en la *Esclava del Negroponto*, en la temporada de 1791. Original en su actuación, dentro de la aceptada línea neoclásica, Rita Luna, ordenada y un tanto convencional, había formado por imitación y estudio a un grupo de artistas que hicieron perdurable la memoria de las veladas de teatro clásico en el Teatro de La Cruz, en los años de 1797⁴.

La Samaniego, hermosa y apuesta en su juventud, refinada en su trato social, impetuosa en sus convicciones políticas liberales, e inteligente en sus puntos de vista estéticos, vino a América en 1825, trabajando con grán éxito en Montevideo.

Pasó a Buenos Aires, y «como buena actriz del género serio», supo conquistar buenos aplausos en *Fragilidad e Hipocresía* y más aún —escribe Bosch— en el papel de Diana de *El Desdén con el desdén*, en el que tocó casi la perfección»⁵.

En 1826 llegaba a Chile en compañía de sus dos hijos, continuadores de la profesión materna, la espiritual Emilia y el imberbe José Hernandez.

Santiago Villalba vino poco después. Su extraordinaria *vis cómica* y sus conocimientos escenográficos, le valieron al punto de ser uno de los elementos básicos de la vida teatral de Chile, donde actuó con regularidad y entusiasmo hasta 1833.

De Buenos Aires llegó también Domingo Moreno Ramos, granadino simpático y espiritual, artista múltiple, un *utilité* de la jerga teatral, que con la misma pericia y talento «pasaba de la tragedia a la comedia con tanta facilidad como del dramá más lacrimoso al sainete bajo y chocarrero»⁶.

La imposibilidad de abrir el Coliseo de Arteaga por sus deplorables condiciones arquitectónicas, hizo posible la concertación de una temporada cómica en el Teatro Nacional de Carlos Fernández, el animador del Café de la Nación, que se prolongó desde el 25 de febrero al 17 de julio de 1827.

El debut del nuevo conjunto se efectuó⁷, con la tragedia de Víctor Alfieri, *Los Hijos de Edipo*. La crítica con singular beneplácito aplaudió la actuación de la primera actriz: «Hemos visto brillar —escribía el crítico de *El Verdadero Liberal*— a la señora Samaniego. El papel de Jocasta ha sido desempeñado en nuestro concepto de un modo admirable y hemos observado con placer la impresión que causó en el público. Por nuestra parte confesamos habernos sentido profundamente afectados en muchas de las escenas ya tiernas ya patéticas, ya fuertes o terribles de una pieza en que Alfieri elevó la poesía trágica al más alto grado. La Sra. Samaniego apareció siempre digna del papel de Jocasta. Su acción constantemente noble, su expresión en la que resplandecen las inspiraciones de la naturaleza, su carácter jamás desmentido en medio de la alternativa y agitación de las más fuertes pasiones, y una declamación fácil y siempre apropiada a las circunstancias son prendas difíciles de reunir, y que

hacen colocar a la Sra. Samaniego en el rango de las primeras actrices de la escena española al lado de las Bermejós y de las Ritas Lunas.

Hemos notado en los trajes bastante riqueza y lo que es más propiedad. El papel de Antígona y el de Eteocles fueron en general bien desempeñados. En el de Polinice notamos a veces alguna frialdad en la acción, aunque en su lenguaje se veía bastante vehemencia y en el de Creore una inferioridad notable. Su poca expresión y una declamación monótona y sin vida son defectos insufribles y que jamás podían dispensarse a un carácter tan principal como el de Barba.⁸

A los pocos días montó la Samaniego otra pieza de Alfieri, el *Felipe II*. El citado crítico encontraba la obra arcaizante y anacrónica y por pertenecer su argumento a una época un poco lejana debería haberse sujetado a la estricta verdad histórica.

«Alfieri —escribe— quiso darnos el espectáculo de dos hechos fantásticos, cual es la muerte de Isabel de Valois y del príncipe Carlos, pero no debió perder de vista el fin moral que constituye el principal mérito de toda composición dramática.

El desempeño de los papeles por los principales actores fué bastante bueno, mas no hubiéramos querido ver a la Sra. Samaniego haciendo el papel de hombre y desluciendo su mérito, porque estas inversiones pugnan demasiado con la naturaleza para que puedan jamás agradarnos ni causarnos ilusiones»⁹.

El problema de la ambivalencia de sexos en el teatro es remoto. Carmen Bravo Villasante en su excelente monografía sobre *La mujer vestida de hombre en el teatro español*, remonta sus orígenes al siglo xvi y ve en ello la influencia italiana renacentista, en especial del poeta Ariosto. Más que un reflejo de las costumbres, es una creación literaria utilizada por los dramaturgos del Siglo de Oro. Lope de Rueda sería el precursor, y Lope de Vega desde su obra *Los hechos de Garcilaso de la Vega* (1585), y en especial en *El lacayo fingido* (1559), llevaría a la escena mujeres disfrazadas de hombre. Según la autora son de dos tipos: la mujer enamorada que recurre al disfraz para encontrar o alcanzar a su amado; o la mujer heroica, varonil, que desprecia su sexo.¹⁰

Estos tipos pasan al acervo común y los emplean tanto Tirso de Molina, como sus sucesores¹⁰.

De esta tradición se derivó, sin duda, la costumbre de entregar a personas del sexo masculino ciertos roles escénicos. Es usual en el siglo xviii, en las funciones de ópera en que se buscan tonos de voces apropiadas para dar la sensación que se busca, un ejemplo es el contra-tenor, castrati, en que destacó Farinelli.

Sin duda, hay también elementos sexuales involucrados, que tendrían una explicación en esa desviación conocida como «travestiten», la necesidad del disfraz para ciertas urgencias psicológicas.

El ejemplo de Teresa Samaniego no es aislado. Veremos a veces las damas jóvenes actuando en papeles de barba, y el estreno del *Pilluelo de París*, de Bayard, como veremos, dio ocasión a resonante polémica sobre el tema en el

país. En la ópera romántica Teresa Rossi se hizo notar por esta tendencia que nunca fue del agrado del público chileno.

La insistencia de la compañía en programar tragedias históricas produjo cierto cansancio en el auditorio. Al recapitular los méritos del conjunto del Teatro Nacional un crítico escribió: «En suma diremos: que la compañía es buena, pero son detestables las piezas que representa. Esto es abusar de la paciencia del público entreteniéndolo con los amores de Dido, Armida y con otras malas comedias que ni siquiera tienen el mérito de los embrollos italianos».

Reclamaba el escritor —lo que constituye un síntoma importante de cambio— que se repusieran en escena las grandes producciones dramáticas españolas. «Somos grandes partidarios de la comedia, pero por motivos religiosos impugnaba a los actores el haber representado durante los días de la Semana Santa que celebra nuestra Iglesia»¹¹.

Además de estas críticas conservadoras en lo tocante al aspecto sacro, los periódicos insistían en la mala calidad de la sala del Teatro Nacional y también en la conveniencia de «iluminar el teatro como corresponde y en disposición de que podamos distinguir colores y objetos, sin necesidad de tener constantemente pegados a los ojos anteojos, lo que al fin de la jornada puede producir una oftalmia, que nos prive de concurrir a la única diversión que ahora tenemos». Pedía, además, que no se permitiera a los abonados «fumar en la sala y un mayor orden en el vestíbulo, o sea entrada, en que se nota un vocerío muy parecido al de las tabernas»¹².

Los incidentes de las funciones en Semana Santa y las críticas provocaron la intervención de la Ilustre Municipalidad que: «considerando los abusos que se han introducido en las compañías cómicas de resulta de la falta de un reglamento que prefije la obligación que contrae un actor respecto del público y considerando que en todos los países cultos se han dictado providencias para esta clase de la sociedad, cuyo objeto es ilustrar al público, perfeccionar el gusto y mejorar las costumbres por medio de un recreo y pasatiempo honesto», aprobaron la redacción de un Reglamento de Teatro, cuya redacción se encargó en primer lugar a don Bernardo Vera y Pintado, y por enfermedad de éste al profesor del Instituto Nacional, José Manuel Cobo, que vino a terminarlo en el mes de marzo de 1827.

Por tratarse de un documento típico que refleja la actitud legal frente a los espectáculos, creemos del caso insertar in extenso su original:

Capítulo I

Del Director Censor de Teatros.

1. Habrá un Director Censor de Teatros con las atribuciones siguientes: Cuidar de la seguridad, decencia y decoro del teatro tanto por lo que respecta a la sala y demás oficinas de este establecimiento.

Velar por el estricto cumplimiento de los contratos de los actores y dar cuenta de los infractores al Gobierno local para que se les aplique las penas que más adelante se detallarán.

Velar que al principio de cada temporada se fijen las listas de las piezas que deban ejecutarse en toda ella, después de haberlas examinado y sobre que el primer galán y primera dama, como directores de escena hagan el reparto de los papeles según convengan sus caracteres, siempre consultando el mayor lucimiento del espectáculo.

Demarcar a los actores los trajes que deberán vestir los caracteres que representen, procurando guardar la propiedad que exijan.

Tener especial cuidado en la elección de las piezas que deban representarse y hacer que alternen en la escena las tragedias con las comedias, presentando al público, unas de costumbres, otras sentimentales, algunas de gracioso, cuidando escrupulosamente que ninguna ataque la moral, relaje las costumbres ni ofenda las leyes del país.

Señalar por semanas los días y horas para los ensayos, llevando la cuenta de los que falten de concurrir a la hora señalada para imponerles la pena que se detallará en su lugar. Para esta operación de señalar las horas a los ensayos se entenderá con los directores de escena.

Cuidar de que éstos repartan los papeles con la suficiente anticipación para que puedan los actores tener tiempo para estudiarlos.

Velar que a la hora anunciada se dé principio a la función.

Capítulo II

De los actores.

Estarán sujetos en todo lo que detalle el capítulo anterior al Director censor de teatros.

Lo estarán igualmente en los ensayos y ejecución de las piezas a cuanto les prevengan los directores de escena.

Estudiarán y desempeñarán sus papeles que éstos les presenten y no podrán excusarse de ello, a menos que el Director censor de teatros conozca que se exige de ellos más de lo que previenen sus escrituras o contratos particulares: so pena de pagar, por primera vez, una multa de ocho pesos, que se les descontará de su sueldo; por segunda vez 16 y por tercera diez días de arresto en el cuartel.

Vestirán las piezas según y como se designe por los directores de escena, observando siempre la decencia y aseo que exige el decoro que debe guardarse al público: bien entendido que también deberá consultarse en ello las facultades de cada actor. Ninguno podrá añadir, variar ni cortar nada de los papeles que se le reparten, sin el consentimiento del Director censor de teatros.

Deberán asistir exactamente a las horas señaladas para los ensayos

y el que se retrase más de media hora se le aplicará la multa de dos pesos por primera vez, seis de segunda y ocho días de arresto por la tercera, sin perjuicio siempre de tener que representar su papel en los días señalados.

El actor en quien el Director censor conociere tenacidad para no estudiar su papel y lo desempeñare mal será castigado con ocho días de arresto por primera vez y 15 por la segunda, rebajándosele la mitad del sueldo.

Si por no haber estudiado su papel, no pudiera darse la función anunciada el día señalado en la lista, se rebajará al actor motivante la mitad del sueldo del mes, quedando obligado a representarlo tres días después o de lo contrario puesto en arresto hasta que la aprenda y la ejecute.

Todos los actores deberán estar vestidos y prontos media hora antes de darse principio a la función y el acto en que deban aparecer.

Todo actor que se presentare ebrio en el teatro o faltare el respeto al público ya sea de gesto o de palabra será conducido a la cárcel pública donde permanecerá según el tiempo que exija la gravedad de su falta y gozando entretanto solamente de medio sueldo.

Capítulo III

Del régimen interior.

Ninguna persona de cualquier clase que sea podrá entrar al vestuario de los actores durante el tiempo de la representación y a menos de una licencia del primer actor de la escena.

No se admitirá a ningún individuo entre los bastidores durante la representación.

Tampoco se permitirá la entrada a ningún niño a no ser que tenga que representar en la pieza que se ejecute.

Toda orden del director de teatro será obedecida puntualmente y al intravento se le aplicará una multa o arresto según la gravedad de su falta.

Se prohíbe a todos el fumar fuera de los cuartos de vestuario¹³.

Suponemos que este reglamento draconiano, que entregaba a las fuerzas policiales la vigilancia de los actores, y que legislabá los mínimos detalles de la escena, no se llevó a la práctica, pese a su buena intención de mejorar las condiciones que imperaban en la escena santiaguina.

Las discordias internas en la compañía dramática del Teatro Nacional y la renuencia del público por asistir a las funciones, provocó un conflicto interno que determinó la escisión del espectáculo. No era sólo una crisis económica por falta de público, sino un rompimiento social. La sensibilidad popular no había encontrado en el repertorio historicista, político e ideológico, a veces interesado y comprometido del teatro en boga, el esparcimiento apetecido para las horas libres de trabajo. No comprendía bien el sentido de estas

piezas dirigidas a una élite embargada por las ideas antagónicas de la libertad o de la tradición, que planteaban problemas ajenos a sus intereses lúdicos algo violentos. Prefería, como veremos a continuación con mayor detalle, la movida entretención algo etílica y sensual de las chinganas. Esta fatiga psicológica fue uno de los hechos determinantes del rompimiento teatral.

«En lugar de una compañía homogénea, se formaron dos conjuntos dispares; el uno permaneció en el estrecho local abierto del Café Nacional, donde acudían «los que querían reír», el otro, capitaneado por la voluntad resuelta de Domingo Arteaga, serviría a «los apasionados de eternas emociones»¹⁴.

Mientras duraban las gestiones del incansable empresario para renovar el Coliseo de la Plaza O'Higgins, la compañía se trasladó a Valparaíso, donde bajo el amable patrocinio de las colonias extranjeras, que sumaban 3.000 almas, y de la poderosa burguesía comercial naciente, iba tomando decisiva importancia como centro teatral. La cifra demográfica de la ciudad iba alcanzando ya a los 20.000 habitantes.

En el mes de marzo la troupe de Arteaga tomó parte en la función en beneficio de la construcción del Panteón, organizada por el activo gobernador, don Ignacio Zenteno. Se puso en escena, bajo la pericia escenográfica de Villalba, una tragedia en tres actos, la obra inicial del reputado dramaturgo francés Gabriel Marie Legouvé (1764-1812), *El Caín o la Muerte de Abel*, traducción de Antonio Saviñón, en que el autor rompía con la manida técnica de la tragedia pseudoclásica y ensayaba el drama moderno. Los juegos pirotécnicos en el jardín del Edén y la truculencia del argumento, atrajeron la atención de los espectadores. Como fin de fiesta se exhibió el sainete *El Recluta por fuerza*, de González del Castillo, subrayado por la graciosa tonadilla *La Señorita del Tocador*¹⁵.

Al filo de las festividades del mes de septiembre una atroz tragedia verdadera, más violenta que las que se montaban de continuo, vino a sacudir a los concurrentes del teatro. El día 9, mientras los tranquilos espectadores escuchaban las incidencias de «una comedia cuya bien representada representación había fijado la atención de todos los espectadores, que se disponía a compadecer la injusta muerte del virtuoso Juan de Galaz (Jean de Calais, de Laya) y la desesperada situación de la infeliz familia», entró al teatro en completo estado de embriaguez un oficial de la fragata inglesa *Doris*.

Advertida su entrada, fue conminado a abandonar la sala, y el café continuó, pero en medio del espanto de la concurrencia, el marino sacó su pistola ultimando al sargento de artillería José María Muñoz, que cayó bañado en sangre. La multitud enfurecida se volcó en las calles tratando de ultimar al torpe agresor, interrumpiéndose así la función. La oportuna llegada del cónsul británico impidió que el incidente tuviera mayores consecuencias¹⁶.

Acallado el desgraciado episodio, el teatro se preparó para celebrar las gloriosas efemérides del mes de septiembre, que dio ocasión también a otro incidente, esta vez de índole ideológica, provocado en el fondo por la irasci-

bilidad hispánica de Teresa Samaniego y su familia, temperamentos liberales atrevidos, que no desperdiciaban ocasión para combatir a Fernando VII y sus huestes reaccionarias.

El día 16 una loa inicial recalcó la importancia de la fiesta y sirvió, al mismo tiempo, en ese buscado paralelismo ideológico, de introducción a la tragedia del idolatrado Victor Alfieri, *Virginia Romana*¹⁷, traducción de Dionisio Solís.

Días después la Samaniego montaba otro de sus grandes éxitos, *La Condesa de Castilla o Almanzor en Burgos*, escrita por el poeta anacreóntico y nostálgico, Nicasio Álvarez Cienfuegos (1764-1809), que luego comentaremos.

El énfasis sentimental de la complicada trama, fue reforzado por la intervención de Emilia Hernández, niña prodigio, hija de Teresa Samaniego, quien puntualizó el sentido del 18 de septiembre, en una loa inflamada de fervor patrio, deísmo y libertad, que iba a provocar resquemores y molestias a la empresa y una polémica ideológica en el diario *El Mercurio*.

La loa, escrita al parecer por Victorino Garrido, comenzaba con entonación patriótica:

Chilenos: hoy es el día
Que trizasteis las cadenas
Que os visteis libres de penas
Y adquiristeis bizarría
Tembló en él la tiranía
Derrocóse el despotismo
Y desplegando un civismo
Que os ha cubierto de gloria
No se leerá en vuestra historia
Sino rasgos de heroísmos.

Las continuas alusiones a la «libertad de conciencia», a la tolerancia religiosa, los versos satíricos al Ministro Diego Portales y el «santo estanco de las luces y de la libertad como existe el del tabaco», provocaron un juicio de prensa, que no tuvo mayor importancia sino servir los propósitos de los autores, pues en todo Valparaíso «andaba en boca de las viejas y muchachas aquella frase de:

El Cielo os conceda ver
La Libertad de conciencia».

No todo fue alabanza hacia la liberal empresa. Un sabio alemán, Edmundo Poeppig, describía estas actividades en la negativa forma siguiente: «El edificio del teatro indecente y ruinoso, las representaciones que se hacían en él eran o aburridas o repugnantes»¹⁸.

Mientras tanto en Santiago arreciaba el clamor general para la construcción de un «teatro que correspondiera a la capital de Chile y a la civilización de sus ha-

bitantes». Un articulista de *El Verdadero Liberal*, encontraba las causas de este empeño en «el aumento de la afición, el aprecio y la veneración por un arte que tanto influye a la mejora de las costumbres y en el pulimiento de los modales y el lenguaje». Bajo la enseña de los nombres eternos de Molière, Corneille, Rousseau y Voltaire, definía la escena como «el entretenimiento de toda alma sensible»¹⁹.

Domingo Arteaga, hábil para captar la euforia periodística y dirigirla, puso empeño en llevar adelante el proyecto, que bajo la firma de Lausion Lavaysse había distribuido en 1826. Reduciendo a términos generales sus proposiciones concretas hizo correr en las oficinas, las esferas del Gobierno y en el refinado círculo de los intelectuales y músicos, volantes y hojas sueltas, en que trataba de llegar al mismo tiempo al corazón y al bolsillo de esas entidades y personas. En forma clara y racionalista, en un lenguaje inspirado en los dogmas de la Ilustración, invocando «la marcha progresiva del entendimiento humano», Arteaga y sus asesores letrados, proponían la organización de una sociedad escénica bien calculada a base de una suscripción popular de \$ 10.000, divididos en 200 acciones de \$ 50 cada una, justo el dinero que faltaba para terminar las labores arquitectónicas de dar solidez al edificio y decencia y ornato a la sala.

El asentista se obligaba a pagar un interés anual del 10% y a amortizar por sorteo veinte acciones al año, con la garantía del teatro, sus enseres y bienes.

Para regular la temporada se fijaría un precio fijo de dos reales por persona la entrada; dos por el asiento de luneta, veinte reales por el palco tomado por función y dos pesos por el mismo cuando se contratara por la temporada. Estos precios sólo podrían subirse en caso de traerse una compañía de baile o de ópera²⁰.

Estas sumas estaban en consonancia con la realidad económica de la vida teatral. Como se desprende de un documento que tenemos a la vista, los gastos de una empresa eran subidos. Agregando a los salarios de los artistas ya anotados, el gasto de cobradores, iluminación, guardas e imprevistos, se llegaba a una suma de \$ 9 347,1 por año cómico.

En cambio una buena empresa podría recoger, según el mismo presupuesto, beneficios netos de \$ 10.200 en las 68 noches del año cómico, lo que arrojaba una ganancia para el empresario de \$ 852,6²¹.

La atinada propaganda de los periódicos, en especial *La Clave* y *El Verdadero Liberal*, lograron convencer al público. «Quedaron inscritos al final —según M. L. Amunátegui— sesenta y seis accionistas, la mayor parte de los cuales renunció a las ventajas del interés y del sorteo. Entre los suscriptores figuran el futuro ministro todopoderoso don Diego Portales, el general Francisco Antonio Pinto, gran amigo del teatro que lo introdujo en La Serena durante su gobierno; José Manuel Borgoño, Ministro de Guerra; Manuel Blanco Encalada y su hermano Ventura; Melchor José Ramos, el Dr. José Pasaman; José Tomás Ramos, el Pbo. Blas Reyes, Vicente Llombard y Pedro Alessandri»²².

Para modernizar el viejo Coliseo, Arteaga escogió a su amigo y experto profesional Vicente Caballero, arquitecto como hemos visto de la primera trans-



LAMINA 10

Trinidad Guevara, en Raúl H. Castagnino, El Teatro en Buenos Aires

formación de la sala. En agosto los trabajos estaban adelantados. Se agregaron galerías colaterales, se agrandó el proscenio, se dio más amplitud a las puertas de acceso y se modernizaron las lunetas.

En noviembre, Vicente Caballero para acallar toda posible crítica pidió la intervención de otro profesional para que revisara las obras, «un teatro —dice en su nota— que aunque no de los mejores, pero que puede suplir por ahora para entretener la diversión pública con los auxilios tan escasos y mezquinos que ha tenido la empresa».

La tarea fue confiada, el 27 de octubre de 1827, a Andrés A. de Gorbea, quien evacuó un informe favorable, que terminaba en términos dubitativos: «la obra en mi concepto no aparece amenazar, ni aun remotamente el menor desastre»²³.

A fines de año se procedía a la apertura de la sala del Coliseo de Domingo Arteaga. Los concurrentes estaban de plácemes, pues se había contratado especialmente en Buenos Aires, a Luis Ambrosio Morante, en el cenit de su prodigiosa carrera. Todavía conservaba sus arrestos de tribuno y la fidelidad a la noble causa de la libertad política. Algunos actores, ignorantes y envidiosos de su mérito, le declararon una «guerra sistemática», que el actor aceptó con resignación.

Las diez funciones extraordinarias para las cuales había sido contratado, se iniciaron con la *reprise* de su obra favorita *El Abate de la Espada*. Sólo al finalizar el último acto, el público aquilató los extraordinarios méritos de su caracterización²⁴.

A los dos días, Morante entregó la palabra a su fiel colaboradora, venida al igual de Argentina, María López, quien con el mismo fervor del primer actor, recalcó el significado de la fiesta cívica y de la batalla de Chacabuco.

¡Ah! El tiempo es este que el tranquilo arado
al fin cruzando con la espada altiva
el parabien se den y gusten juntos
de la paz suspirando las delicias
a la sombra del árbol majestuoso
de Libertad²⁵.

Las funciones del 24, 25 y 26 de febrero estuvieron dedicadas a la presentación del *Duque de Visco*, genial creación de Morante, y al estreno de dos producciones del diligente actor. Una de ellas, *La Enterrada en Vida* o *Las costumbres del tiempo de la barbarie* de Pelletier-Volmeranges, se mantuvo largo tiempo en la cartelera teatral. La segunda *Tupac-Amaru*, drama en cinco actos, arreglo de una obra francesa, fracasó en Santiago al igual de lo sucedido en Buenos Aires. Los personajes del drama eran el Corregidor Santelices; Tupac-Amaru, bajo el nombre aborigen de Candor-Cauqui; Micaela Bastidas, su mujer e indios mitangos. La escena en el Alto Perú, en la provincia de Tinra²⁶.

La intención política de Morante era manifiesta, trataba de destacar la famosa rebelión aborigen, «ni más justificada ni menos feliz que otra», como se dice

en el epígrafe del original, palabras tomadas del abate Funes. Esta intención llega a su clímax a la caída del telón, en que el indio Tupac, adelantándose hacia el público, declamaba:

*¡Compañeros!
Hagamos ver a cuantos nos degradan
lo que pueden los sudamericanos
cuando la libertad sus brazos arma
Marchemos al combate, a las victorias
a derrocar la prepotencia hispana
¡Oh!, quiera el que dirige los destinos
dar pleno fin a la obra comenzada*²⁷

Como de costumbre, Morante para dar cierto suspenso a la trama, recurrió a la música incidental, y en el original que se conserva entregaba a la obertura una anticipación de todos los efectos del drama. Entre bastidores, «se imitaba la furia del viento al trasponerse el sol para caer la noche»; los toques de bocinas y caracolas señalaban la reunión de los indios, y la festiva marcha final, el triunfo de Tupac-Amaru²⁸.

En el correr del año cómico de 1827, además de las *reprises* de obras del repertorio (ver apéndice), se estrenó el día 13 de mayo una pieza nacional, *La Chilena*, escrita por Manuel Magallanes, de quien luego hablaremos. La comedia tenía por objetivo defender el sistema federalista de gobierno, y fue escrita «en siete horas», en homenaje a la subida al poder del Vicepresidente Francisco Antonio Pinto.

La obra circunstancial tuvo pésima acogida. Pedro Chapuis, en *El Verdadero Liberal*, la definía como «una miserable rapsodia, que los actores no habían aprendido, y que el público no había escuchado. Lo único bueno que contenía la pieza —escribe con ironía— era un Viva Freire y un Viva Pinto, que la joven actriz Emilia Hernández había pronunciado con mucha gracia»²⁹.

La función de mayor trascendencia fue la noche de beneficio de Morante, que escogió para su lucimiento el *Idomeneo*, tragedia de Nicasio Alvarez de Cienfuegos (1764-1809), que según afirma John A. Cook, nunca fue representada en España. Era una tragedia en el sentido de Aristóteles «la imitación de una acción». El argumento seguía de cerca a Eurípides y a Racine, y para información del público, Morante lo resumía en su lenguaje enfático y manierista. «En pos de la destrucción de Troya, disuelto el pacto de la Confederación griega, Idomeneo, rey de Creta, alzó las velas y puso la proa en dirección a su patria, mas a la vista de ésta, fue acometido por una furiosa tempestad. Viendo ya inútiles los arbitrios que la pericia náutica puso en obra para salvar la nave, ofreció a Neptuno sacrificarle la primera víctima humana que encontrase al desembarco. Cumplióla en su mismo hijo».

En su empeño de «agradar sirviendo», Morante dispuso una novedosa *mise en*

scène y al alzarse el telón «una obertura precursora de la tempestad y del naufragio, prepara el ánimo a los espectadores».

Aunque no hay constancia escrita parece que las parrafadas de Alvarez de Cienfuegos, no satisficieron las esperanzas del auditorio, que encontró mayor regocijo en los finales de fiesta: *El Secretario* y *el Cocinero*, arreglo de Eduardo Gorostiza, y el monólogo, *El Soldado Exorcista*, que mostraba otras fases de la maestría teatral de Morante³⁰.

Hubo también en dicho año cómico uno de esos escándalos teológico-teatrales que dividían en filas de batalla a los espectadores. Esta vez lo provocó el estreno de *El abate seductor*, sátira contra el clero que conmovió la opinión pública.

Al finalizar la temporada el elenco dramático de Arteaga sufrió una dura pérdida con la partida al Perú de la familia Samaniego.

En Lima —de acuerdo con los datos de Moncloa y Covarrubias— Teresa debutó el 8 de noviembre con la extraordinaria presentación de *Lo cierto por lo dudoso*. Emilia Hernández confirmó sus antecedentes en *Mariquita, la golosa*, y la recién adquirida madurez escénica de su hermano José quedó atestiguada por su soberbia interpretación de *Sancho Ortiz de las Rocas*³¹.

El proceso de decadencia del teatro fue detenido en algunos aspectos por la proteica personalidad del intelectual gaditano José Joaquín de Mora (1783-1864), tan íntimamente unida a la historia americana por los lazos de su diferenciada actuación en Argentina, Chile y Bolivia. Poeta, erudito y polemista, de preparación filosófica y económica neoclásica, Mora fue uno de los defensores del liberalismo político y a su diligencia se debe en gran parte la Constitución de 1828³².

Dentro de la actividad intelectual de Mora el teatro ocupa lugar de importancia. En los años juveniles, Mora apasionado de la escena que presidía con dignidad el impetuoso Máiquez, había adherido a la estética teatral neoclásica, como se manifiesta en su representativa polémica contra Bohl de Faber, augur del romanticismo a la vista.

Pero, como bien dilucida el Prof. Luis Monguio, había en esta inclinación un principio dialéctico aplicado a la realidad política de España. Con mayor claridad se nos revelan sus ideas en el ensayo *Arte Dramática*, que trae un curioso paralelo entre el teatro de Calderón y el de Shakespeare. Mora se inclina a favor del genio británico, basado en el principio realista que el autor inglés, «busca la verdad y siempre la presenta desnuda, aun a riesgo de ofender los ojos delicados»³³.

En el quehacer escénico las predilecciones de Mora definen sus espontáneos gustos estéticos en la dramaturgia. A su pericia en el diálogo se deben algunas adaptaciones que se montaron en escenarios de la península.

Fue una de ellas, *La aparición y el marido*, arreglo de *Le Tambour Nocturne*, o *Le Mari Devin*, de Philippe Néricault Destouches (1680-1754), que era a su vez, como escribe Monguio, arreglo de la obra de Joseph Addison, *The Drummer* o *The Haunted House*. El teatro de Destouches se distinguió en la literatura como un intento de restauración de la comedia de caracteres, y gracias al talento epigramáti-

co del autor, éste defiende con habilidad en sus piezas principios éticos intentando corregir los vicios.

En el Teatro de la Cruz se estrenaron al igual, otras dos adaptaciones, *La comedianta*, de Jean Stanislas Andrieux (1759-1833), que subió a la escena en mayo de 1818, y *Los huéspedes o El barco de vapor*, arreglo de *Le Capitaine Belronde*, de Louis Benoit Picard (1769-1828), su autor favorito³⁴.

Ya hemos hablado de la representación de *Nino II*, de Brifault.

Al pasar a América José Joaquín de Mora continuó su labor, estimulando en sus escritos y actuaciones el cultivo del teatro.

Durante su breve estada en Buenos Aires, dedicó un elogio en la *Crónica de Buenos Aires*, la representación de la tragedia *Arjia*, de Juan Cruz Varela, acierto dramático, inspirado en la *Merope*, de Voltaire, «que encuentra llena de belleza, noble en su estilo y de un diálogo animado».

El 10 de febrero de 1828, llamado por el Presidente Francisco Antonio Pinto, Mora arriba a Santiago, participando de inmediato en la vida teatral del país, que estimula con su esfuerzo.

El día 26 de febrero de 1828 José Joaquín de Mora participa por primera vez en la escena dramática chilena, con una alocución declamada al iniciarse la representación del drama de Quintana, *El Duque de Visco*, aprovechando esa ocasión para hacer la apología de la ya redactada Constitución política de Chile:

Esta, chilenos, prenda apetecida
de ventura y amor, hoy os ofrecen
de la patria los padres generosos
Leyes que os van a dar que al pobre igualen
y al opulento; que de industria rieguen
los gérmenes fecundos; y dilaten
la esfera de su acción y de su vida;
que del comercio el giro laborioso
francas y generosas faciliten,
derrocando las góticas barreras
que de la codicia estúpida le impuso;
leyes que el templo de la augusta Themis
abran a todos, sin que el brillo infando
del oro eclipse el resplandor celeste
de la justicia santa; leyes puras
que nunca el crimen, ni al favor se doblen³⁵.

Su aparición no fue esporádica. Su presencia personal y la habilidad de su pluma están presentes en todas las incidencias preparatorias del excelente año cómico de 1828.

La segunda temporada, que se inició el domingo 10 de agosto a las 8 de la noche, lució como la más importante.

Se inició con la presentación de uno de los numerosos dramas escritos por el fecundo escritor Gaspar Zabala y Zamora (1753-1813) *El justiciero imparcial*, conocida también en los anales del teatro con el nombre de *El buen Gobernador o Las colegiales de Cambray*. La obra entretuvo al auditorio que salió muy complacido. El sainete *El Pago del Centinela*, admirablemente encarnado por la legítima vis cómica de Santiago Villalba contribuyó a este buen estado anímico del público.

A la semana siguiente se puso en la cartelera (17 de agosto) «una tragedia de primer orden», *Los Templarios*, de Francois Reynouard (1761-1836), obra que se había difundido en los escenarios cosmopolitas debido a la protección que le dispensara en París Napoleón Bonaparte, y que según los críticos demostraba «una energía corneliana y gran elevación en los caracteres». La traducción se debía al infatigable Morante, y se incorporó entre las favoritas. No faltó tampoco esa noche el habitual sainete regocijante, esta vez *El Terco*³⁶.

El repertorio se modernizó en las próximas semanas con el estreno «de la hermosa y moderna pieza», *El Chismo*, de Francisco Mesaguer, que luego comentaremos; «la sublime y nunca bien ponderada» *El Error y el Honor*, y los fines de fiesta, *Los Cortejos Burlados*, *El Huso de Casilda*, *El Sueño* y *El Perlato*.

En la décima función de abono subió a la escena, *La Dama Labradora*, de Vicente Rodríguez de Arellano (1786-1806), infatigable y popular poeta navarro cuyas obras encontraron cariñosa acogida en la sensibilidad del público chileno.

Al iniciarse el mes cívico de septiembre, el teatro reforzó sus programas, contratando a la vez una orquesta de importancia, dirigida por el virtuoso violinista italiano S. Masoni, uno de los impulsores del cultivo de la música seria en el país. Intervino además el temperamental tenor Santiago Migoni, que introdujo la costumbre, en reemplazo de las tonadillas en decadencia, de cantar arias italianas en los entre actos. Por desgracia su negativa a interpretar los himnos nacionales en las funciones oficiales iba a producir resonante polémica con el empresario Arteaga, que canceló su contrato³⁷.

Conocemos, por los avisos del diario *La Clave*, el primero en ofrecer sus columnas a las actividades artísticas, los títulos de las obras presentadas por la Compañía, que fueron: la obra inédita *La Noche Terrible de un Proscrito* (día 4); la reposición de *El Justiciero Imparcial*, de Zabala y Zamora (día 6); *Catalina II, Emperatriz de Rusia*, de Francisco Conella y las piezas obligadas de los bufos: *El queso de Matilde* de Luis Moucín, *Los Malos Criados*, *El Dormilón*, *Don Marcos Miseria* y *Los Segundones*, graciosa comedia en tres actos.

Las tres funciones dedicadas a la glorificación de la Patria fueron ampliamente difundidas por la impresión de un programa ad hoc encabezado por un vibrante *Viva la Patria* en honor de la Junta Gubernativa Provisional³⁸. Los espectáculos escénicos fueron de primer orden.

El día domingo Matilde Rodríguez, predilecta de los concurrentes, con «valiente dicción», declamó su loa introductoria:

Rayó dos veces la brillante aurora
De este día feliz, y abrió dos veces
Torrentes de ventura al pueblo insigne
Dos veces sus reflejos ilustraron
De la patria querida el noble triunfo
Otra de bélico lauro y los trofeos
Otra de sabia ley el libro augusto³⁹

A continuación, entre las marchas triunfales, el himno nacional de la orquesta, y los duetos apasionados de Migoni y Marta Guerdi, y las arias dulces de Rossini, llegó el turno a otro de los aportes de José Joaquín de Mora al teatro nacional, su traducción y arreglo del *Aristodemo*, de Vicente Monti (1754-1828).

A la inversa del truculento drama de Nieves Cabrera, Vincenzo Monti había concebido, «con su leve y flexible fantasía», una obra que se mantuvo en las carteleras teatrales de Italia y de Europa. Dotado de una rica imaginación, el abate era un liberal sincero, enamorado de la libertad, alcanzando con sus producciones dramáticas, vibrantes, pero sin profundidad, una boga comparable a la de Metastasio.

El argumento —como lo relata M. L. Amunátegui— extraído de una leyenda griega, se refiere a un episodio trágico de la larga guerra entre Esparta y Mesenia. Invadida Mesenia y consultado el oráculo, el mensaje obligaba a los vencidos a sacrificar una doncella casta y pura en aras de la victoria. La víctima escogida huyó, y uno de los guerreros, Aristodemo, ofreció a su hija en reemplazo de la fugitiva.

La doncella Limna, condenada al sacrificio por la férrea voluntad de su padre, recurre a la estratagema de declararse embarazada para salvar la vida. Aristodemo enfurecido ultimó con su propia espada a la infeliz doncella. Aristodemo triunfante, pero obsesionado por el espectro sangrante de su hija, perdió el juicio, poniendo fin a sus días ante el sepulcro de Limna.

La obra matizada de fuertes expresiones deístas, provocó cierto horror en el pacato público asistente, pero por su tono revolucionario se mantuvo en el repertorio durante el auge político de los liberales⁴⁰.

El día lunes —de acuerdo al programa impreso— continuó con las celebraciones cívicas representándose *Ceder por el odio de los hijos* o *Las lágrimas de una viuda*, otra de las comedias larmoyantes en boga, paliada en su suspenso dramático por la petipieza, *El abogado chasqueado*.

El martes continuó la prédica política liberal con el estreno del drama circunstancial en cinco actos de Félix Mexía, *Rafael del Riego* o *La España en cadenas*, que bajo diversos subtítulos: «No hay unión con los tiranos, morirá quien lo pretenda», alcanzó popularidad en los escenarios de España y América⁴¹.

El castigo de la estafa fue el sainete escogido para rematar la función.

La temporada mantuvo su público en el correr del mes de septiembre y a los livianos fines de fiesta *Las bodas del tío Carcoma* de Luis A. Monlin, *Los colegiales*, *El avaro arrepentido*, se agregaron en el programa la pieza en tres actos *El Molino de Ke-*

ben o Las aventuras de Teguelli; Las cárceles de Lanberg, «sublime pieza de buen teatro»; El novelero, El esquenteo y En la desgracia se conocen los amigos, pieza nueva.

Nuevamente interviene José Joaquín de Mora en el teatro al auspiciar la representación de Dido, de su amigo el poeta argentino Juan de la Cruz Varela.

«Realizada según el molde seudoclásico — escribe Raúl H. Castagnino — pone en endecasílabos el Canto iv de La Eneida»⁴². «Es — escribe un tratadista — una bellísima elegía antes que una tragedia».

Los versos fueron bien recibidos por los asistentes, desde el comienzo del primer acto en que Cáceres dijo con desenvoltura el monólogo de Sergento:

*Fuera mengua, en verdad, si hubiera Eneas
Formado tal designio: mas Nestor,
¿No miras tus sospechas disiparse
Bien como el humo se disipa al viento?
El amor a la gloria y a la fama
Es superior a todo, y los inciensos
Que los héroes ofrecen, nunca suben
En honor de otro Dios, ni en otro templo.*

La sala ofreció esa noche un soberbio espectáculo, pues el comandante Arteaga, «en obsequio del cumpleaños del primer magistrado», había encargado a Santiago Villalba que decorara el magnífico salón regio, golpe de vista que cautivó a la distinguida concurrencia.

La función nocturna se abrió con la simpática alocución de la Sra. López:

*Con fraterna alegría
De las musas el plácido recito
Ensaye este homenaje respetuoso
Honor eterno al jefe virtuoso
Himno eterno al ilustrado Pinto»⁴³.*

Antes de alzarse el telón, José Joaquín de Mora en una alocución «la mejor pieza de esta clase que hasta entonces se hubiera recitado en el teatro chileno», el vate español elogió la obra constitucional de Francisco Antonio Pinto en estas sonoras estrofas:

*Don es del cielo, grato a los mortales,
la incorrupta virtud; don es del cielo
la benéfica mano que a los males
presta blando consuelo;
don suyo es el celoso patriotismo,
noble desprendimiento de sí mismo,*

*que de la Patria en el augusto templo
el propio ser gustoso sacrifica
que con loable ejemplo,
del valor los esfuerzos santifica;
don del cielo es en fin el magistrado
con estos altos dones adornado»⁴⁴.*

Pero José Joaquín de Mora no contribuyó únicamente al desarrollo del teatro con la intencionada adaptación del *Aristodemo*, de Monti sino con *El marido ambicioso*, comedia en tres actos y en verso, que subió a la escena por primera vez el 18 de septiembre, para solemnizar la promulgación de la Constitución liberal de 1828, que él mismo había redactado. Era una adaptación libre, en versos asonantados de *Le Mari Ambitieux*, de Louis Benoit Picard (1769-1828).

En el prólogo de la edición de su obra, Mora dice que sólo tiene en común el título y dos o tres escenas. «La diferencia entre las costumbres que pintó aquel excelente poeta dramático y las que yo he querido exponer, la dificultad de sostener la atención de nuestro público con cinco actos, en que los diálogos ahogan la acción y enfrían el interés, y el deseo de formar un carácter que conviniese al género en que sobresale el señor Villalba, son los motivos que me han impulsado a separarme casi enteramente de aquel modelo».

La comedia fue bien recibida. «La situación dramática del argumento es —escribe M. L. Amunátegui— la de un marido a quien la ambición hace desde luego no fijarse en los galanteos que un potentado, cuyos favores pretende alcanzar, dirige a su mujer; pero a quien más tarde los celos atormentan, cuando repara en lo que sucede y corrigen de tan culpable imprevisión»⁴⁵.

La compañía, para excitar la concurrencia del evasivo público, que sólo concurría a las citas oficiales, debió apresurar el cambio periódico de obras, las que a veces sólo se mantenían un día en la cartelera. Se dio el 5 de octubre otra de las numerosas obras del fecundo Vicente Rodríguez de Arellano, *La Reconciliación de los dos hermanos*, arreglo de Kotzbue; con la divertida petipieza, *El Farfulla de las mujeres*.

Villalba preparó nuevas decoraciones para el estreno de *Los falsos hombres de bien*. «Siempre que el proscenio se abría —se lee en un suelto de *La Clave*— se renovaba la primera sorpresa, y la vista se recreaba nuevamente en la elegancia y hermosura de las columnas, en el brillante reflejo de los dorados, en la ingeniosa simetría de todas sus partes y en el magnífico espectáculo que formaba su conjunto».

El jueves 16 un nuevo autor de importancia vino a sumarse a los anónimos o insignificantes escritores que surtían el mercado del teatro. Esta vez no se trataba de una de esas tragedias sublimes que estaba ya aburriendo a los concurrentes sino una obra «que sorprende la realidad de la vida por el lado risueño», *Mal genio y buen corazón*, de Carlo Goldoni (1707-1793). «Artista nato, en el parecer de Francesco de Sanctis, trataba de reducir a lo razonable a un público acostumbrado a la hipérbole, a la antítesis y al ridículo de lo gigantesco y lo romanesco»⁴⁶. De trama sencilla, que se desenvuelve con fogosa rapidez, pintó Goldoni la vida veneciana, en la línea que España había conocido en los sainetes de don Ramón de la Cruz. Con gracia ligera, amable y atractiva, supo crear un teatro de caracteres que ha conservado su plena vitalidad.

Pero estos ensayos eran tímidos en el país y se trechaban con la reposición o estreno de esas tragedias sublimes o las comedias lagrimosas que conquistaban de inmediato el afecto del auditorio ansioso de novedades. Augusto von Kotzbue,

el hombre de moda en los escenarios peninsulares, aportó sus *Husitas de Magdeburgo*, traducido por el joven consueta del Teatro de Cádiz, José Fedriani, con el título más apropiado a la escena española de *Los Moros de Granada* o *Guerras Civiles de Zegries y Abencerrajes*⁴⁷.

Alejandro Duval (1776-1842), el defensor del neoclasicismo contra el romanticismo de Víctor Hugo, estuvo representado por *El opresor de la familia*, que corresponde a su *Tyrán Domestique*. Desconocido nos es *El Ermitaño del Monte Polipo*. Estas novedades eran apuntaladas por el siempre actual Villalba, que se lució en los entremeses: *El payo de la carta*, *Los majos de vencidos* y *Los criados y el enfermo*.

Para atraer el grueso público, siempre el más numeroso, se montó, el día del beneficio de Morante, la siempre bien recibida farsa de Luis de Belmonte, *El diablo predicador*. Todo el mundo reía con las peripecias de fray Antolín y sus maromas en la cuerda floja. La personificación del personaje y el complicado mecanismo de la tramoya escenográfica, estuvieron confiadas al impagable Santiago Villalba, quien puso término a la concurrida función, con el gracioso fin de fiesta, *Las tramas de la Garulla*, original de Gaspar Zabala y Zamora, otro de los proveedores del repertorio teatral de esta época de transición.

Una nueva nota cómica la dio en el mes de noviembre, otro de los clásicos de la risa, *El Dómine Lucas*, de José de Cañizares, «cuya comicidad tan burda que parece basada en payasadas propias del circo, tiene muchos detalles que la elevan a un plano de mérito teatral»⁴⁸.

Llamaron al igual la atención, la tragedia urbana *Beverley* o *El jugador inglés*, de Bernard-Joseph Saurin (1706-1781) que pasó al repertorio usual, y *El fruto de un mal consejo y prisionero de guerra*.

Hubo además repetidas funciones de tonadillas para delicia de los ancianos, a cargo del trío de la Sra. Salvatierra, Villalba y Morante, a las que se agregaron los sainetes *Herir por los mismos filos*; *El día de Correo* y *El extremeño en Madrid*, de Breton.

A los esfuerzos personales en favor de un teatro culto y refinado vino a sumarse la simpática personalidad de Ventura Blanco Encalada (1790-1856). Educado en España, teniente del Regimiento de Dragones de Sagunto, vivió en la península una intensa vida espiritual, frecuentando a los poetas y escritores, Quintana y Olavide, y asiduo asistente a las representaciones teatrales en la época de Máiquez. Desde 1816 trabajó activamente en el país desde los más altos puestos públicos que desempeñó con patriotismo y eficiencia. Ministro interino del Interior y de Relaciones, se alejó momentáneamente de la política en 1828, para dedicarse —como escribe su biógrafo M. L. Amunátegui— «al cultivo de las letras».

Su íntima amistad con José Joaquín de Mora, cuyas ideas liberales defendió, tal vez se deba a la inspiración del poeta gaditano, su pasión por el teatro, enraizada en él⁴⁹.

En la temporada de noviembre, la Compañía de Arteaga puso en escena su

versión de *Méropé*, de Voltaire, «bella traducción de esta obra inmortal», escribía la *Gaceta de Chile*.

«El público ha sabido apreciar —se lee en la *Gaceta de Chile*, bajo la firma de Mora— el mérito del poema y el de los versos sonoros y castizos en lo que ha vertido el traductor. Su estilo y destreza en manejar el difícil verso blanco anuncian un gusto delicado y un conocimiento profundo de los buenos modales.

Debemos también un justo tributo de elogio a los actores, que se esmeraron en dar a la pieza todo el realce posible. La decoración pintada por el señor Villalba es verdaderamente magnífica y de un gusto clásico».

El estreno de una traducción nacional dio ocasión al inteligente crítico para anticipadoras reflexiones sobre el destino del arte dramático en Chile.

«No nos hallamos —apunta— en situación de tener una literatura dramática nacional; pero podemos formarla estudiando los excelentes modelos que nos suministran otras naciones, y de las cuales la mayor parte nos son accesibles por medio de buenas traducciones. No debemos descuidar las producciones escogidas del teatro español, tan fecundas en primores de toda clase, tan abundantes en sales, en situaciones dramáticas, diálogos vivos e ingeniosos».

«No aconsejaremos jamás —concluía con su criterio ecléctico— un sistema exclusivo en esta rama de las bellas artes: los clásicos rigurosos tienen su mérito; tienen también el suyo los que se han apartado de las unidades y de la verosimilitud. En una y otra escuela, se hallan grandes lecciones»⁵⁰.

Valparaíso compartía con Santiago la temporada teatral y en los meses de abril y mayo, gracias a la Sociedad Dramática presentó *Muerte o Libertad*, muy en la línea revolucionaria de Morante, quien a la vez estuvo muy gracioso y oportuno en la comedia *La casa en venta*, de Álvarez Espino⁵¹.

La nueva temporada abierta en la capital en el mes de noviembre estaba dirigida a sacudir la indiferencia y apatía de los intelectuales que comenzaban a alejarse del Coliseo. Además de *La Méropé*, se eligieron cuidadosamente algunas obras clásicas para el gusto refinado de las élites, y al mismo tiempo se seleccionaron algunas de esas piezas «sublimes», que tenían siempre favorable acogida.

La primera función se programó con el estreno de *Las travesuras del amor*, aprovechando el prestigio ganado por el autor Juan Nicolás Bouilly (1763-1842), con el resonante éxito de *El Abate de la Espada*, admirablemente caracterizado por Luis Ambrosio Morante.

Luego vino la presentación de *El Avaro*, de Jean Poquelin Molière que entonó el prestigio del teatro. La eterna comedia de caracteres permitió al primer actor un desempeño esmerado en el difícil rol del simbólico Harpagón.

Al repertorio francés se incorporó *El Cid*, de Corneille, «cuyo asunto —se lee en el programa— emana de la comedia que con igual título compuso Guillén de Castro», un esfuerzo para rescatar el personaje.

Entre las obras sublimes hay que apuntar, además de *El Expósito Ilustre*, dos novedades importantes. El 7 de diciembre subía a la escena *El Celoso y la Tonta*, origi-



LAMINA 11

Amadeo Gras, José Joaquín de Mora (Chuquisaca)

nal de Dámaso de Iñesquis, comedia en verso y en tres actos que señala otro de los intentos hispánicos para fundir los elementos neoclásicos con la comedia. Estaba basado en dos obras de Molière, y a pesar de la acerba crítica por sus personajes estúpidos y su mala versificación, logró, como lo prueba John A. Cook, mantenerse viva en la cartelera hasta el pleno romanticismo, por sus escenas de verdadera comicidad⁵².

El estreno de *Misantrópia y arrepentimiento*, de Augustus von Kotzbue si no produjo como en París desmayos y ataques epilépticos por sus escenas de horror y compasión, se impuso como una de las obras maestras de la «comedia tierna».

Goethe, en Weimar, supo explicar con sutil ironía el buen éxito de estas piezas en el corazón femenino «Vuelven —decía— con los semblantes relucientes de alegría porque han podido llorar a sus anchas. Ayer han debido este delirio de lágrimas a un drama de Kotzbue».

Aunque el autor del *Fausto* no reconocía el talento de Kotzbue para la tragedia, encontraba que «cuando una obra se sostiene 20 años y da satisfacciones al gusto del público, tiene que tener algo»⁵³.

Y este algo la hizo proseguir en Chile una ininterrumpida sucesión de triunfos escénicos.

Para contrabalancear la cuota de lágrimas, se vertía en estas funciones una suma equivalente de risa, con los sainetes *Los tres navíos imperfectos*, *El viudo* y *Las astucias de una alcamaña*.

El excesivo trabajo impuesto a los laboriosos actores del Coliseo movió al empresario, atento también al prestigio de la sala, a contratar en Buenos Aires a Francisco Cáceres, quien después de su liberación en La Serena de su calidad de prisionero español, y de su entredicho con Luis Ambrosio Morante, había buscado gloria y fortuna en Buenos Aires y Montevideo.

De Lima vinieron al mismo tiempo el actor español Francisco Rivas y la dama joven A. Durán y José María Rodríguez (1772-1847).

Era Rodríguez figura importante en el escenario del Perú. Español de origen, comenzó su carrera en Lima en 1813 y por sus condiciones musicales y hermosa voz estuvo unido a los primeros intentos de ópera en la ciudad virreinal. Pese a su nacionalidad, pudo imponerse al público después de la toma del Callao, y aunque murió en la pobreza conservó intacto el aprecio sentimental de los habitantes⁵⁴.

Francisco Cáceres, el actor granadino, venía cargado de merecimientos y de experiencia. «Formado en Chile y en Montevideo a la sombra de la Guevara, Morante y Máximo Jiménez —escribe el erudito Mariano G. Bosch— a cuyos dos últimos logró sobrepasar, fue durante varios años el actor de nota y de valía de los dos teatros mencionados y del nuestro, prodigándole el público las mayores demostraciones de aprecio y afecto, sólo comparables a las que en otros tiempos le prodigara a la celeberrima Trinidad Guevara. Era Cáceres —condensa— el más notable actor que hasta entonces se había visto en América».

Había terminado su rivalidad con Morante, «aunque los triunfos de Cáceres

entre 1825 a 1828 significaron el eclipse de quien fuera hasta entonces el primer actor de su tiempo».

Una sincera amistad iba a unirlos hasta su muerte acaecida en el mismo año y en Chile, el país que los había recibido como suyos en su seno.

El debut de Francisco Cáceres, se produjo conjuntamente con el del nuevo actor catalán, Francisco Rivas «trágico de considerable mérito», que de paso por México actuó algunos meses en el país. La misma rivalidad que antaño condujera al memorable desafío con Morante ocasionó parecida escena entre los nuevos rivales.

La obra escogida para la primera presentación de Cáceres fue *Eteocles y Polinice*, en la ya clásica traducción de Alfieri, del desgraciado poeta Sabinón, víctima en España por sus ideas liberales.

La interpretación fue lucida. La *Clave* destaca la actuación de las primeras damas María López y Josefa Bustamante. Rivas les hizo recordar a Máiquez. No se exalta el crítico ante la actuación de Cáceres, repara su «voz encovedada» y «su acción regularmente precede a la palabra en los transportes, en las exclamaciones y en los momentos de ternura y tensión».

«En cuanto a la otra debutante, la Sra. Durán, acredita diciendo no haber perdido su tiempo en Lima»⁵⁵.

Los pareceres del público se dividieron entre Cáceres y Rivas. «Cáceres tenía sobre aquél —escribe Zapiola— su magnífica figura y su voz agradable y poderosa. Rivas por su acción y más que todo por su admirable gesticulación, contrabalaceaban aquellas ventajas».

«Las cosas, agrega el cronista, habían llegado a tal término que fue necesario recurrir a un expediente usado a veces en estos casos. El público exigió ver trabajar a los dos rivales en dos noches consecutivas. La obra elegida fue *Los hijos de Edipo* (Alfieri), en que ambos se habían hecho aplaudir con entusiasmo. En una velada debía hacer uno de ellos el papel de Eteocles ejecutando el otro el de Polinice. En la siguiente se alternarían los roles.

La concurrencia, amiga de los desafíos teatrales que estimulaban a la vez los empresarios, era numerosa el día señalado, aunque en la primera noche las opiniones no variaron. El paroxismo llegó a su punto extremo en la segunda función. El texto de Alfieri recalca el odio entre ambos hermanos. «Al sacar las espadas —escribe un testigo presencial, José Zapiola— y acercarse en actitud amenazante lo hicieron tan a lo vivo, que una gran parte del público, lleno de angustia, lanzó un grito: No, no»⁵⁶.

El triunfo de Francisco Cáceres obligó a los empresarios a buscar dramas apropiados para el lucimiento de su talento histriónico.

Se incorporó en este mes a los programas *La Viuda de Padilla*, drama circunstancial, escrito por Francisco Martínez de la Rosa (1787-1862), para ayudar a los sitiados liberales de Cádiz. Influido por Alfieri, de quien «trató de imitar sus vigorosos pensamientos, el estilo conciso y su armonioso diálogo», aplicó la técnica a los episodios siempre actuales en España del levantamiento de las

ciudades confederadas de Castilla contra el poder centralista de Carlos v. Aunque hubo veces que favorecían el empeño patriótico de Martínez de la Rosa, el drama, en el atinado juicio de Marcelino Menéndez y Pelayo, «son cinco actos de lamentación por la libertad perdida, y un interminable monólogo en el Palacio de Toledo, en que la viuda movida por un sentimiento de venganza prolonga la resistencia con el fuego de su oratoria»⁵⁷.

El estreno de Carlos IX o *La noche terrible de San Bartolomé*, la inspirada tragedia de Marie Joseph Chenier (1764-1811), representada el 18 de diciembre, hizo exclamar a un crítico «que nada ha dejado de desear sino volver a verla, queremos que se repita. Ella ha sido perfectamente ejecutada y no seríamos justos si no hiciésemos particular mención del Sr. Morante. Este presentando al almirante Coligny ha recibido el afecto del público asistente, cuyo homenaje se ha tributado a la calidad del papel como al entusiasmo y experiencia con que fue ejecutado. Este actor siempre ha sido justamente distinguido»⁵⁸.

Cáceres retomó su legítima corona pocos días después al ejecutar *Los Capuletos* o *El odio que llegó hasta la tumba*, de Alfieri, en que nuevamente derrotó a Rivas «representando para estimular la concurrencia alternativamente cada noche los papeles de Montesco y Capuleto»⁵⁹.

La serie de sainetes cómicos que acompañaban las tragedias: *El Remendón* y *la Prendera*; *La casa de vecindad*, *Familia nueva*, se alternaron con la sorna espiritual de dos comedias de mérito. Una fue la reposición de *El marido ambicioso*, de Picard, traducido con anticipación por José Joaquín de Mora, y la otra *El Viejo y la Niña*, de Leandro Fernández de Moratín. «El autor, en el juicio de John A. Cook, había salvado el neoclasicismo de una muerte poco gloriosa», merced a sus agudas críticas y aceradas polémicas en defensa de sus ideales escénicos. La obra estrenada en el Teatro del Príncipe, el 22 de mayo de 1790, era «un ataque de la costumbre de arreglar los matrimonios». Don Juan y doña Isabel, enamorados desde la infancia, ven tronchadas sus ilusiones por las arteras intrigas del tutor, que la casa con el pedante don Hermógenes. En un final melancólico y expresado en inspirada lírica, don Juan parte a las Indias, para olvidar su desventura⁶⁰.

El público estaba contento. «Esta excelente escuela de costumbres —opinaba *El Centinela*— se halla hoy en Santiago digna de ser frecuentada: las piezas que en él se exhiben están llenas de moral pura. Los actores se desempeñan de un modo que hace ver cuánto respetan al público. El adorno de la sala por otra parte, y el concurso contribuyen a proporcionar una diversión agradable y útil en todos sus respetos».

Sólo uno de los actores mereció severos reparos, el Sr. Arana, cuyos gestos de llevarse la mano derecha sobre el labio superior, a la manera de repetido tic nervioso, indignaron a uno de los asistentes que llevó sus quejas a la prensa⁶¹.

La temporada se prolongó atendida al calendario cómico hasta fines del mes de febrero de 1829. El sagaz empresario mantuvo el suspenso del público en esos meses caniculares, de éxodo hacia las playas y campos, matizando el repertorio con las obras ya conocidas y gustadas por el auditorio, como por ejemplo, *El Moro*

de Venecia u Otelo, que pese a la pobre versión castellana, Francisco Cáceres había trabajado con sutileza de expresión. Nuevamente subió a escena el idilio sentimental de Bernardin de Saint Pierre, Pablo y Virginia y se repitió varias veces la moralidad de *Un aviso a los solteros*.

Reapareció también el tablado, la comedia de intriga de Gaspar Zabala y Zamora, *El triunfo del amor o Jeneval y Faustina* y se montó como novedad una obra sudamericana, la «sublime tragedia en cinco actos», *La muerte de Quauhtemotzin*, último Emperador de México, que sirvió de beneficio a Cáceres. El autor, el colombiano José Fernández Madrid (1789-1830) había trabajado con cariño este drama en que había vaciado sus sentimientos libertarios y nacionalistas. Poeta y hombre de ciencia, médico y abogado, a la hora de la Independencia de 1810 había tomado las armas. Exiliado en La Habana escribió esta pieza teatral. La crítica elogió su «plan bien concertado, las escenas verdaderamente trágicas, los caracteres bastante sostenidos y versos de alta y noble inspiración».

Cáceres supo sacar partido del monólogo de Hernán Cortés arrepentido:

Oh, guerrero altivo
Tolerar no podíamos tu carácter
tan indomable y firme; era preciso
morir, o bajo el yugo castellano
abatirse y doblar el cuello erguido
era muy peligroso! con qué gloria
la vida acabas, soberano invicto
Mi corazón no puede... me avergüenzo
de tan atroz acción, me odio a mí mismo
y me desprecio... ¿Somos castellanos?
¿Soy el que fuera Cortés? ¿Por qué palpito?
¡Ah! de piedad⁶²

Otras novedades, cuyo contenido desconocemos, fueron: *La dama sutil* o *La apuesta con evidencia*; *El observador instruido* o *El sobrino de su tío*; *El baile de sociedad*; *El confidente casual* o *Al perro viejo no hay tustus*.

Pero el público seguía volcándose con mayor interés a los variados sainetes, satíricos, costumbristas y jocosos cual *El soldado ex convicto*; *El resucitar muertos*; *El cuarto de la viuda*; *La madre embustera* y la hija más que ella. Y así más que el contenido de las obras clásicas a las que aspiraban algunos de los abonados, la atracción la ejercían obras tan del gusto popular como esa espectacular comedia de magia, *El asombro de Jerez* o *Juana la rabicorta*, de Antonio P. Fernández, arquetipo del género decadente.

La Compañía Dramática, clausurado el año cómico santiaguino, pasó a Valparaíso para realzar las locuras del Carnaval de antaño. El día 2 de marzo, estrenaba una petipieza de José Joaquín de Mora, *El embrollón*, de la cual, por desgracia, nada sabemos y un sainete *Las esposas vengadoras*.⁶³

Al volver a Santiago, en el mes de julio, las huestes de Arteaga pusieron en escena otra obra «sencilla y candorosa», *Atala*, del colombiano José Fernández Madrid, que mereció esta vez las críticas de José Joaquín de Mora, quien encontraba que «era demasiado sencilla la acción para permitir aquel contraste de caracteres tan esencial a las representaciones dramáticas. Encontraba, por lo demás, interesante el diálogo en cuyo estilo se han evitado los escollos que ofrecía el tipo original»⁶⁴.

Pese a todos los esfuerzos del empresario se dejaba sentir en el ambiente los síntomas de una postración. La coyuntura histórica nacional, la duda, el miedo y el desconcierto político y la fatiga literaria en la transición de formas neoclásicas, con las reglas fijas de una preceptiva aceptada, introducía en el pueblo un sentimiento de rebeldía y evasión y lo hacía mirar hacia las formas nuevas que se veían desdibujadas en el horizonte próximo.

Como en la península (pero con explicable retraso), «lo que el neoclasicismo instaura —escribe Guillermo Díaz Plaja en uno de sus ensayos— es un gusto «oficial», por debajo del cual, alienta el gusto popular, y así, mientras los doctos aprueban las frías tragedias afrancesadas, el pueblo se entusiasma con el «desordenado» Calderón»⁶⁵.

Fino radar para captar la onda de esta época ingrata, José Joaquín de Mora en sus artículos de *El Mercurio*, de Valparaíso, hizo sonar la voz de alarma.

Parte en su análisis preceptivo de la base ideológica que «el influjo de las representaciones teatrales sobre las costumbres de los pueblos, es una verdad demostrada por los filósofos de todos los tiempos». El Gobierno, por ello, debía preocuparse con interés en el problema. Bosquejando un esquema histórico de su desarrollo, proponía evitar por sus efectos perniciosos algunos géneros: las comedias de magia, «dramas monstruosos que nos presentan la fuerza quimérica de los demonios y la magia, como real y efectiva, llenando de terror la imaginación a uno con los sentidos». Había que evitar las escenas crueles, sustituyéndolas por aquellas que provocaran la alegría indispensable, en especial en esos tiempos de revolución.

Aunque «conocemos lo bello, lo majestuoso y sublime de las tragedias», debían éstas representarse con moderación, «no son para sufrirlas con frecuencia, deben a fuerza de golpes, herir nuestro corazón e inclinarlo a la tristeza y a la melancolía».

Mora volvió a insistir poco después en sus críticas refiriéndolas esta vez a la realidad objetiva del teatro. «Quería rescatar para el Estado la ruición de los espectáculos y mejorar así el repertorio. Esta es la causa —escribe— que muchos reprueban las obras maestras del célebre Moratín, que corrige con dulzura los vicios más comunes, manejando la sátira y la moral con aquella destreza y maestría propias de un genio creador y aplauden con algazara las groseras y grotescas farsas de Fray Antolín y los desenlaces pueriles o torpes de los sainetes, sin olvidarse de las escenas de horror del *Otelo* y de *Los Hijos de Edipo*».

Atacaba por último el estado material del teatro, «sitios peligrosos por la

insalubridad», y era urgente pensar en construir un teatro «sujeto a todas las reglas del arte y apropiado al país»⁶⁶.

Estas protestas fueron ahogadas por la situación política. La alarma pública impidió la prosecución de las funciones. Los partidos enfrentados en la contienda armada mantuvieron el suspenso público hasta la decisiva jornada del 17 de abril de 1830, que dio el triunfo a las fuerzas políticas agrupadas alrededor de don Diego Portales.

El teatro sólo pudo levantar medrosamente sus cortinas en el mes de mayo y el programa impreso para la ocasión —nueva toma de contacto con un público vacilante— abundaba en doctrinas y consejos para asegurar la regular prosecución de las actividades histriónicas. Se invocaba en la hoja suelta, el testimonio de Rousseau para quien «eran indispensables los teatros en las ciudades populosas, a lo que debe agregarse que es de necesidad protegerlo para que puedan ostentarse con su dignidad característica, y por lo cual todo extraño al concurrirlo conoce el grado de civilización en que se halla el país».

«Serenada ya la atmósfera política —agrega el empresario— esperamos que los amantes de Melpómene y Talía colaboren en su restablecimiento»⁶⁷.

Gracias a la protección del nuevo Gobierno se programaron siete funciones. De las obras representadas conocemos la que se dio el día 21: *Eduardo III de Inglaterra* y *Armida y Reynaldo*, melodrama inspirado en el Tasso, arreglo de Vicente Rodríguez Arellano. Morante con diligencia preparó con astucia psicológica el retorno de los cómicos al favor público.

Al juicio de Juan María Gutiérrez, «por mediocres que fueran sus dramas, jamás bostezaba en ellos la concurrencia, pues con el manejo dentro de los bastidores producía golpes inesperados de situación y perspectiva. Sobre todo, aquel autor-actor, experimentando en su propia sensibilidad, había llegado a comprender la influencia poderosa que ejerce la música en los vacíos de la escena, haciendo que los instrumentos de la orquesta guardasen armonía con la situación moral de los personajes que se movían en las tablas»⁶⁸.

Por desgracia para el arte dramático, la compañía tuvo que enfrentar el novedoso espectáculo de ópera de la primera compañía lírica que venía al país, a cargo del abigarrado conjunto de Pissoni-Betaglia, el que acaparó la atención nacional en una larga temporada en que se estrenaron en Chile las obras de Rossini, ídolo por algunos años de los aficionados y entendidos. El conjunto trabajó en la sala de los señores Cifuentes, pero fue Domingo Arteaga el verdadero animador de los nuevos espectáculos. Gracias a su buena amistad con el Ministro Diego Portales pudo obtener del Gobierno, por intermedio del diligente concertador de coros, Antonio Monticelli, una subvención de \$ 300, que lo aliviaron de los continuos desembolsos que tenía que afrontar personalmente por su pasión por el teatro, que a muchos parecía enfermiza obcecación⁶⁹.

Nos quedan unas interrogantes para el período, saber si el melodrama en tres actos *Cardillac* o *El puñal invisible*, escrito en francés por M. Anthony-

Leopold, música de M. Andrieux, y traducido por Luis Ambrosio Morante en 1829, fue llevado a la escena⁷⁰.

Tampoco hemos podido precisar el destino de *Los Araucanos* (1829), atribuida también a Morante. Juan María Gutiérrez cree que «pudiese ser muy bien de la misma pluma que escribió el *Tupac-Amaru*, aunque Morante más pecaba por enfático que por escasez de color en el estilo»⁷¹.

El ciclo que parecía clausurarse en sus implicaciones ideológicas había sentado una doctrina estético-sociológica sobre el teatro.

Al procesar la opinión pública, el joven filósofo José Miguel Varas (1807-1833), en sus *Lecciones Elementales de Moral*, asienta en su pensamiento ilustrado cristiano, que el teatro es «entre las recreaciones del hombre, la que sirve para canalizar y utilizar las pasiones. ¿Quién después de haber visto representar *Roma Libre* (Alfieri), *Juan de Lamuza* (Duque de Rivas), *Deber y Naturaleza* (Pelletier-Volmeranges), *El delincuente honrado* (Gaspar Melchor de Jovellanos) no sale ardiendo de amor por la patria, los padres, los amigos?

«Un teatro bien arreglado —dictamina Varas al unísono con sus contemporáneos moralistas— puede hacer un pueblo virtuoso y moral de uno bárbaro y corrupto, al paso que desordenado pervertirá las más sanas costumbres».

La tesis afin a las concepciones del neoclasicismo será, como veremos, el tema de discusión de las nuevas generaciones.

Capítulo xi

La crisis de 1829

y los problemas sociales del teatro

Desde la abdicación de don Bernardo O'Higgins en 1823, el país se agitaba afanosamente en busca de una adecuada expresión política que contentara las aspiraciones de los partidos en pugna.

Ni la Constitución de 1823, arrastrada por el fracaso del Congreso de 1824; ni el tímido ensayo Federalista ahogado en ciernes, ni el bien elaborado producto de la era pipirola, la Constitución Liberal de José Joaquín Mora, de 1828, permitieron encontrar el equilibrio necesario. Estanqueros y conservadores, unidos en torno a la extraordinaria personalidad de don Diego Portales, van a inaugurar, después de los triunfos de Ochagavía y de Lircay, el ciclo de los decenios que traen la tranquilidad pública y el progreso.

Henchido de consecuencias para la vida del teatro fue el año de 1829, preñado de acontecimientos y decisiones. Llegó en esos meses al país un ilustre pensador de trascendente influencia americana, don Andrés Bello, el primer Rector de la Universidad de Chile (1781-1865).

Su admirable y noble existencia recuerda esas etapas con que los psicólogos tratan de definir el curso de la personalidad. Son estos tres hitos biográficos: la determinación de su vida, el vivir para algo y hacia algo: Venezuela (1781-1810); la especificación de su obra y su empeño en realizarla (Inglaterra 1829) y su logro final, su apostolado (Chile, 1829-1865)¹.

Humanista de cultura extraordinaria, tenía una innata disposición para la faena didáctica. Maestro en varios campos que exceden la literatura: filólogo, jurista, filósofo y organizador. Para nuestro caso, «desde que llegó a Chile —apunta su biógrafo, M. L. Amunátegui— fue uno de los más decididos y constantes sostenedores de las representaciones teatrales, que consideraba un excelente medio de civilización, y aún de moralización.

Fundó en Chile la crítica de teatro y puede decirse, que hizo en el periódico *El Araucano*, un curso práctico de literatura dramática, «en el cual ostentó las dotes habituales de su talento recio y perspicaz»².

En la temprana existencia caraqueña de Bello el teatro había constituido una constante miscelánea en su producción. El arte dramático tenía para él prestigio familiar, y como hijo de padre músico ensayó desde niño sus habilidades dramáticas. Pedro Grasses, el erudito compilador de sus «Obras Completas», señala entre sus obras juveniles, perdidas, un autosacramental *La Infancia de Jesús* y un drama en verso, *El Centenario de los Patriotas*.

Hay referencias también a esta actividad en los *Estudios Históricos* de Aristides Rojas que se refiere a una loa circunstancial dedicada a Carlos IV, con el título de *Venezuela Consolada*, y para el año de 1804 deja constancia de un «juquete cómico», en honor de F. Balnis, el introductor de la vacuna en Venezuela.

Al llegar a Chile, junto a José Joaquín de Mora, su oponente en el campo de la ideología y de la enseñanza, reaccionó Bello contra las doctrinas estéticas que habían dominado a los Padres de la Patria, «cuyos móviles eran propalar máximas políticas y formar costumbres cívicas».

«En general —escribe Julio Durán Cerda, en su *Panorama del Teatro Chileno*— la contribución de Mora apuntaba más bien al aspecto técnico de la realización escénica. En cambio, Andrés Bello, como educador y teórico, en los múltiples artículos aparecidos en *El Araucano*, y dentro de las limitaciones que le permitía el espacio de un diario destinado a la publicación de leyes, decretos y documentos oficiales del Gobierno, se preocupó más de los valores estéticos del teatro que se representaba en la época y de las proyecciones que esos contenidos podían ejercer en el progreso general de los espectáculos chilenos»³.

Llegó Andrés Bello a Chile en un momento decisivo, y el suave humanista cargado de sapiencia y de erudición enciclopédica, encontró en el país de su adopción oídos atentos para sus variadas lecciones magistrales.

La crisis en el teatro que le correspondió vivir, respondía a un resquebrajamiento de las estructuras sociales. Los habitantes habían tratado de desarraigar las costumbres y actividades lúdicas formadas en la época colonial en el proceso de la aculturación de las formas hispánicas, por la raza criolla en gestación. Esta im-

pronta cultural desde arriba, de nobles intenciones progresistas chocó, sin embargo, con la idiosincrasia de la ya arraigada tradición hispano-criolla. Si bien hubo resultados visibles en el consciente plan de desterrar los «bárbaros juegos hispánicos», algunos entre ellos continuaron su vivencia popular.

Las corridas de toros, por ejemplo, desaparecieron con celeridad, dejando sólo un recuerdo arcaico, vanamente restablecido en las improvisadas corridas circunstanciales en Valparaíso, Santiago o Casablanca*.

Las peleas de gallos subsistieron a lo largo del siglo. Los padres de la patria no se avergonzaban de llevar bajo su amplia capa española, los gallos amaestrados que debían competir en el redondel de Francisco Dinator, el activo empresario de estas entretenencias violentas.

Los juegos hípicas, en un pueblo caballista y huaso, tomaron mayor desarrollo en carreras, rodeos y topeaduras, antes de alcanzar la forma inglesa del turf.

De los espectáculos escénicos y coreográficos, el baile agregó nuevas formas de chichoteo, que ensancharon el repertorio colonial.

El verde, el abuelito el cuando y la sajuriana iban a ser desterradas por la zamacueca que alcanzó en esa época su prestigio de «danza nacional».

El pueblo no reprobaba entonces los hábitos, usos y costumbres de sus mayores y estaban lejos de adquirir esa capacidad de gozar con lo que se llama la cultura.

La variación necesaria para romper la monotonía cotidiana la daban algunas novedades introducidas en los espectáculos públicos. Los viejos títeres de palo, reemplazados por las marionetas italianas, hicieron así la delicia de niños, viejos y mozos, que se congregaban en las plazas a reír a mandíbula batiente con los desatinos del rubicundo don Cristóbal, la agresividad doméstica de Mamá Clara o Mamá Laucha, la China respondona y las travesuras del cándido Juanito debajo del mate, divertido y simplón.

El circo habilmente explotado por el empresario norteamericano Antonio Bogardus (—1850) deleitó a las masas, con los briosos pasos ecuestres de su caballo «Romeo» y el elefante «Pinganilla».

La modalidad criolla del sentimiento religioso, objetivado en tipos sacros escenográficos, se manifiesta en el gusto popular por los nacimientos, pesebres o belenes, y los villancicos de la Misa del Gallo, que daba ocasión a una euforia lírica que resistía los imperiosos edictos arzobispaes o de los cabildantes.

Tampoco desaparecieron los «autos sacramentales», prohibidos por ley. El delicioso cronista Vicente Pérez Rosales se regocijaba recordando: «algunos espantables comediones o sainetes que con el nombre de autos sacramentales solían representarse en los conventos. Siempre entraban en estas composiciones religiosas, muy celebradas entonces: su San Pedro, su San Miguel con aquello de,

*Yo soy el angel que vengo
De la celestial esfera
Mandado del mismo Dios
Para hacerte cruda guerra*

El rey moro, el diablo, el gracioso, la criada respondona y cuantos otros disparates podían personificar el mal gusto⁷, de acuerdo a su opinión de intelectual refinado.

Estas aficiones se mantuvieron hasta bien entrado el siglo.

Alberto Blest Gana —(1830-1920), el gran novelista— alcanzó a conocer uno de esos teatros populares, el de la calle de Carmen, recuerdo que incorpora entre el material autobiográfico de su novela *El Ideal de un Calavera*.

Estaba situado en el interior de un sitio cerrado por paredes de tapial y daba paso a su interior una puerta baja y vieja, cuyo marco dejaba grandes claros entre sus bordes y la pared. El teatro era un proscenio suspendido sobre vigas a dos varas del suelo en que estaban plantados una serie de bancos labrados, distribuidos en filas paralelas al frente del proscenio. En derredor de esas filas y como formando palcos había un anfiteatro de las mismas tablas.

La luz provenía de dos faroles, con dos velas de sebo cada una, colgados en palos de álamo.

Allí en medio de una concurrencia abigarrada que describe con auténtico detalle, Blest Gana asistió a la representación de uno de estos «autos sacramentales, que copiados del teatro español por los mismos actores o por los empresarios, llegaban al cabo de dos ediciones a las más raras metamorfosis».

La pieza puesta en escena, en esa ocasión, estaba dirigida a explicar el Misterio de *La Encarnación* y principiaba con un monólogo de un angel que pronunciaba una loa dirigida a exponer el argumento y a ensalzar las bellezas de la religión cristiana. Luego aparecía san José, actor vestido con una vieja capa de coro, y pantalones de brin blanco.

En este ambiente se iba desarrollando el auto sacramental, «que terminó en un desenfrenado jolgorio de baile»⁸.

Esta atracción, ingenua y de auténtica raíz histórica, por el misterio litúrgico, estaba extendida en el país. Y si pasamos a Valparaíso, un escritor costumbrista, Ramón Vial, rememora igual tipo de representación en el Cerro Cordillera, alrededor de 1839. «Desde temprano —nos dice— las familias empezaban a mandar sus silletas al corralón conocido con el nombre de Recova. El tablado que servía de escenario estaba al sur y a gran altura para que lo dominase toda la concurrencia, la cual se hallaba, por supuesto, al aire libre. Allí fue donde por primera vez oí hablar a la Virgen, a san José, al rey Herodes, al angel bueno o malo, sin que esto me costase más que un real la entrada y un constipado a la salida»⁹.

La tradición popular religiosa, que pasaría refinada por la catequesis a las salas de actos de los colegios particulares, se mantuvo viva a lo largo de esos decenios. César Valdés, en sus *Recuerdos de otros tiempos*, nos relata las aventuras corridas en el improvisado teatro de la calle de Agustinas esquina de Breton, en que las huestes del empresario, el melenudo Santa Rita, sin más elementos que un gracejo y una barba, representó en la Cuaresma, la *Huida a Egipto de la Sacra Familia*¹⁰, en un ambiente vernáculo incomprensible y extraño para el gusto intelectual.



TEATRO.

FUNCION 8.ª DE LA 2.ª TEMPORADA.

EL DOMINGO 5 DE JULIO.

Abierta la escena con una de las mejores sintonías, se representará la interesante comedia, en tres actos y en verso, cuyo título es:—

EL MARIDO AMBICIOSO.

Esta produccion parto del señor Mora, tiene á nuestro juicio el mérito de haber sido escrita en esta capital, para el grande objeto de celebrar la promulgacion de la constitucion política de la República el año 28. Por otra parte, la variabilidad que el autor ha observado en las mas de las escenas de la pieza, cambiando el *asomante*, signiando en esto el plan del distinguido literato D. FRANCISCO MARTINEZ DE LA ROSA, la constituyen, en nuestro humilde sentir, una buena composicion; fuera de que, á este propósito, habrá ya fallado con mejor conocimiento, el público ilustrado de esta capital, á la aparicion de ella.

PERSONAJES.

ACTORES.

D. FLORENCIO, jóven de talento.....	SR. VELASCO.
D.ª LAURA mujer del antedicho, y señorita acomodada.....	SR.ª RODRIGUEZ.
D. CARLOS, sujeto jaucioso, padre de doña Laura.....	SR. PERO.
EL MINISTRO.....	SR. MORENO.
LA CONDESA.....	SR.ª FONSECA.
D. ROQUE, pretendiente, pobre, en la corte.....	SR. SILVA.

La funcion será terminada con el gracioso sainete nominado:—

EL CASADO POR FUERZA.

A las 7½.

1840.—Imprenta de la Opinion.

Estos ejemplos volverán a aparecer en las páginas de esta monografía al tratar de la repercusión del movimiento romántico sobre el teatro chileno, abriendo paso a una concepción populista de la escena dramática, que dirige los programas del Teatro de Variedades, del de la calle de San Francisco y otros que examinaremos más adelante.

La pugna entre las entretenciones tradicionales y los intentos cívicos para erradicarlas en beneficio de una vida popular más culta y refinada, se puede observar en forma dramática en la lucha a muerte entre las chinganas y el teatro.

Las chinganas había proliferado al amparo de la sociabilidad republicana, abierta y comunitaria que tendía a la confraternización democrática, en la época de las guerras de la Independencia.

La semilla chinganera, plantada por ña Teresa Plaza y ña Borja, había dado óptimos frutos. Más de 20 chinganas situadas —se lee en un informe municipal— no sólo en los sitios señalados del Tajamar, Cañadilla y Cañada sino por los demás de la población.¹¹

Los severos reglamentos del Intendente José María Guzmán habían alcanzado categoría estatal.

Las más representativas eran la de Francisca Luz, Manuel Badilla, Manuel Mesías, Josefa Achurra, Peta Bendrijo, Antonio Tapia, María Poblete, Pedro Amengual, José Rodríguez, Mercedes González, José Santibáñez, Carmen Cervantes, María Avilés, Manuela Cotapos, Dolores Gárate, Marcela Jara, Peta Donoso, Concepción Valencia y Agustina Cueto.

Los severos reglamentos del Intendente José María Guzmán, que el Gobierno había hecho suyos en forma de decreto oficial, el 19 de febrero de 1824, con la firma de Don Fernando Errázuriz Vicepresidente y su Ministro don Mariano Egaña, estaba encabezado por la siguiente declaración: «deseando evitar los funestos efectos, que con perjuicio de la moralidad y tranquilidad pública producen las entretenciones conocidas con el nombre de chinganas, y proporcionar al mismo tiempo al pueblo un entretenimiento, que haciéndose honesto y decoroso, sirva de una útil distracción y fomento la civilidad y suavidad de costumbres», dictaron un decreto regular. Se limitaba en sus entradas el establecimiento de recreación, a sólo aquellas que hubieran sido autorizadas previamente con la debida licencia. Limitaba también el área de la ciudad donde podrían abrirse: en la Alameda del Tajamar, desde la segunda pila hasta la Quinta Alcalde; en la Cañada, desde la esquina de abajo de la Moneda hasta el Colegio de San Agustín; en la Cañadilla, desde la esquina de Zañartu hasta la Capilla de la Estampa. Las horas de actividad en los días de fiesta se fijaban para todas hasta las diez de la noche en verano y las nueve en invierno, pero en los días de trabajo debían repartirse la actividad por turnos semanales entre ellas. Las chinganas quedaban bajo el cuidado de una patrulla de tropa veterana, al mando de un oficial, estableciendo severas penas, a los que allí cantaran palabras o canciones obscenas y escandalosas, a los ebrios, a los jugadores, a los portadores de cuchillo o puñal y a los que armaren riña o pendencia.¹²

Estas medidas provocaron la reacción entre los afectados. Los chinganeros jefes nombraron a José Romero como su defensor letrado, para obtener que pudiera complementarse la ley.

La defensa hacía hincapié en la necesidad, «de procurar placeres para suavizar las costumbres». En todo país culto —escribía el litigante— las casas de posada, fondas, cafés y demás reuniones públicas son una ocupación individual que amparan y protegen los gobiernos. Cumplen una función social. Reúnen a los artesanos y gañanes a quienes no les es permitido entrar en las que se destinan a las gentes de clase superior».

Andrés Bello, espíritu ilustrado, terció sus armas de combate¹³ y arremetió en sus artículos de *El Araucano*, contra este tipo de diversión, «que pugna con el estado de nuestra civilización».

«Cada cual sabe la clase de espectáculos que se ofrecen al público —escribía el maestro— en esas reuniones nocturnas en donde las sombras y la confusión de todo género de personas, estimulando la licencia van poco a poco relajando los vínculos de la moral, hasta que el hábito de presenciarlos, abre la puerta a la insensibilidad y sucesivamente a la corrupción. Allí los movimientos voluptuosos, las canciones lascivas y los dicharachos insolentes hieren con vehemencia los sentidos de la tierna joven. ... Ya no es una diversión honesta la que se tiene en esos lugares que por más que se afane la policía en reducir a sus verdaderos límites, jamás lo conseguirá porque no hay vigilancia que baste a cortar los recursos de la inmoralidad»¹⁴.

Las chinganas no se contentaron con las simples diversiones de canto y danza, sino que construyeron en sus amplios locales estrados para escenario de sainetes y farsas. Un diario defensor de estos establecimientos, *El Farol*, nos ilustra un tanto sobre el tipo de obras allí representadas, por desgracia perdidas para el estudio del teatro popular de esa época. «Las nefandas chinganas —escribe el columnista— ofrecen una especie de representación que no se admite ordinariamente en los teatros. Queremos hablar de aquellos sainetes donde se halla una graciosa imitación de las escenas de la vida de la última clase del pueblo, con el objeto de corregir sus vicios y mejorar sus costumbres por medio del ridículo. ¿Será una prueba de poco talento o sensibilidad presenciar semejantes espectáculos?

Hemos querido demostrar que las «nefandas chinganas» no son prueba de que los habitantes de Santiago gustan poco de los placeres intelectuales»¹⁵.

La lucha empeñada a fondo continuó. Diversos decretos fijaron su número total: 6 en Santiago; 12 en Valparaíso. El canto, música y baile no podía comenzar en ellas antes de las 2 de la tarde y debía cesar a las 11 de la noche¹⁶.

Pese a estas restricciones seguían atrayendo a la concurrencia, en aguda competencia con el teatro. Hubo casos extremos, por ejemplo, la solicitud de Domingo Arteaga en diciembre de 1832, que pidió «el cierre de las chinganas en las noches de los domingos, principal función de la semana, para no perjudicar las funciones teatrales».

Bajo la superficie de los hechos se escondía un problema de desajuste social,

que hacía retornar los estamentos al riguroso orden racista que había imperado en los tiempos coloniales. La verdadera posición del problema la dedujo con toda claridad, años más tarde, el insigne Juan Valera en una de sus *Cartas Americanas*. «Yo creo —escribe— que éstas habían de ser o son, si subsisten aún, algo parecido a nuestros cafés, en donde se canta y se baila a lo flamenco, por más que las chinganas, si no hemos de ver exageración en lo que dice don Andrés Bello, eran frecuentadas por toda clase de gente y daban pábulo a la desonestidad y a la licencia. Había razones hasta cierto punto plausibles para disculpar la preferencia que se daba en general a las chinganas. El teatro era nada divertido, unas tragedias pesadas, y filosóficas, traducidas o imitadas del francés, y donde todo se volvía sermonear o despotricar contra los tiranos sagrados y profanos»¹⁷.

Dentro de esta pugna los cafés cumplieron una función intermedia entre las chinganas y el teatro. Vista la coyuntura formada, estos establecimientos comenzaron a construir escenarios interiores para el montaje de algunas piezas populares. Así, Pedro Jellinet, el desgraciado Musiú Violiné, maestro de baile de toda una generación, arregló al instante su café, situado en la calle de Merced, en el sitio conocido como el Alto del Puerto. El escenario constaba con diez bastidores, de cotense pintado, cielo de tocuyo y telón de boca, alumbrado por dos lámparas y cuatro faroles. Allí, además de opíparas cenas, se ofrecía a los concurrentes «bailes, entremeses y otras diversiones»¹⁸.

Pero el de mayor reputación en la capital fue el Café de la Baranda, especie de café cantante, en la calle de Monjitas esquina de San Antonio, abierto por el empresario Sr. Solar en 1831¹⁹. Allí actuó, antes que las famosas Petorquinas, la Teresa Garna, de quien volveremos a hablar, «la flor de las chinganeras chilenas», quien después de bailar desde «el cuando a la sajuriana» en los barrios de la ciudad, subió al tablado del alegre café, interpretando con extraordinario buen éxito el sainete *Maruja*²⁰.

Los síntomas enumerados permiten un diagnóstico histórico de la situación teatral. La lucha entre lo popular y lo erudito, que sólo el ímpetu romántico lograría en parte paliar, se proseguía en el microcosmos de la escena, concebida a la manera bersogniana de que «el teatro es un aumento y una reducción de la vida».

«Nuestra risa —escribe Bergson en el sutil análisis de esta calidad psicológica de lo humano— es siempre la risa de un grupo».

Si los intelectuales o el clan de élite seguía las oscilaciones del péndulo de las variaciones de los estilos y las modas, y reprobaban por añejos los espectáculos del Coliseo, el pueblo abandonaba la sala; la cazuela estaba vacía e iba a buscar en espectáculos más en consonancia con su temperamento y sensibilidad, las emociones que necesitaba en las horas del reposo.

La lenta recuperación del arte dramático

La entrada en escena de la ópera lírica de la Compañía Betaglia-Pissoni en las trágicas circunstancias de la batalla de Lircay, hizo olvidar a los santiaguinos el arte dramático, ensimismados como estaban por la novedad del «bel canto» y el fácil lirismo de Rossini, que captaba la sensibilidad nacional.

Domingo Arteaga seguía, sin embargo en la brecha. Por 10 años consecutivos, a costa de su propio peculio, había mantenido abierto las puertas del teatro, que dos veces, como hemos visto, había renacido de sus cenizas. Sin embargo, los compromisos económicos lo obligaban constantemente a reducir los servicios, y a comienzos de 1830 la penuria de fondos había llegado al extremo que las entradas no alcanzaban a cubrir el gasto del alumbrado.

En abril de 1830 elevó a la Ilustre Municipalidad un memorial en que solicitaba la ayuda indispensable para continuar las funciones. La Corporación acogió su demanda, y en sesión de 21 de abril ordenó el reintegro del capital aportado por valor de \$ 300, más los intereses, a cambio de seis nuevas acciones de la Compañía, «con la calidad que el empresario continuara en el establecimiento por el tiempo de la contrata que tiene hecha»¹.

Aunque Arteaga gozaba de la protección oficialista, la rivalidad entre el Coliseo y el Café de la Nación, provocó en esos meses conflictos de autoridades y acervas contiendas jurídicas. En efecto, el Gobierno había nombrado, el 15 de octubre de 1830, al Pbo. Blas Reyes, «de carácter vivo y apasionado», muy entendido en teatro, en el cargo de censor del repertorio dramático. El empresario del Café, Manuel Fernández recusó su nombramiento, por cuanto su puesto le daba, a su entender, tan sólo atribuciones para intervenir en el Coliseo.

Sin esperar la respuesta a su memorándum, continuó Fernández «dando funciones teatrales con atropellamiento de las autoridades».

El Pbo. Reyes elevó su formal protesta ante el Ministro Don Diego Portales, quien por decreto de 18 de enero de 1831, dio órdenes de cerrar el teatro del Café de la Nación. El litigio jurídico fue resuelto en favor del Pbo. Reyes, en un elaborado informe del Fiscal, don Mariano Egaña, que demostraba que las funciones de censor correspondían a una tarea específica que abarcaba todas las salas de espectáculos².

La temporada del año cómico de 1831 fue compartida por las plazas teatrales de Santiago y Valparaíso, ciudad donde el dueño del Café Francés del Comercio, Monsieur Hilario Genille, había cedido la sala para estas representaciones.

En la capital, el viejo coliseo de Arteaga fue acomodado para la compañía encabezada por Luis Ambrosio Morante, que trabajó allí hasta el mes de ju-

nio, pasando después al vecino puerto que estaba adquiriendo día a día prestigio cosmopolita, por su movimiento comercial.

«El conjunto —asegura Roberto Hernández— se presentó por primera vez el 19 de junio con la ya conocida obra, *Armida y Reynaldo*, melodrama lírico arreglado por Vicente Rodríguez de Arellano, que tuvo buena aceptación de la concurrencia. Sin embargo, las incomodidades de la sala, no pagaban ni aún el módico precio de cuatro reales por función, y además el parloteo de los espectadores en los palcos incomodó a muchos que estamparon su protesta en un remitido de prensa de *El Mercurio*».

Nuevos actores habían aumentado el conocido grupo, entre ellos estaba el actor español José María Rodríguez, y otros al parecer mediocres, pues la prensa aconsejaba «enseñarles las palabras en castellano que no sabían pronunciar».

Pedían al mismo tiempo los espectadores que viniera a Valparaíso, la esposa del apuntador de la compañía, la Sra. Carmen Vergara, que gozaba de prestigio en Santiago, por su pericia indispensable en un año de múltiple repertorio.

La temporada prosiguió con la representación de *El bosque peligroso*, o sea, *Los ladrones de Calabria*, la solicitada reposición del popular drama de Kotzebue, *La Misantropía*, arreglada, y varios sainetes regocijados cual *La vieja y los calaveras*.

Como era previsible, el mes de septiembre marcó el punto álgido de la temporada porteña. Se festejó la subida al poder del nuevo Presidente don Joaquín Prieto, y en su honor reapareció *El Duque de Viseo*, interpretado por Morante, secundado airoosamente por la primera dama, la dinámica Josefa Bustamante.

En octubre, después de la función de beneficio del actor Ramírez, «la sociedad dramática se despidió del respetable público, dándole las gracias por las consideraciones que han merecido», montando en escena, la tragedia *Raquel*³.

En Santiago continuaba, mientras tanto, la polémica periodística. El diario *La Lucerna* acogió varias inserciones en favor de la escena.

«El teatro —decía uno de los articulistas— que con tanta razón es considerado como la escuela de las costumbres y ha merecido una protección especial del Gobierno en todos los países, se mira entre nosotros en un abandono verdaderamente lamentable. Encargada su conservación a las propias fuerzas y recursos del empresario, en un país como el nuestro en que todavía no está formado el gusto por esta clase de espectáculos, debía llegar a su última decadencia y ya estaría cerrado tanto tiempo, que hubiéramos perdido la memoria de que existió, si éste no lo hubiese sostenido a costa de la ruina de su fortuna».

La sala parecía abandonada, sin los útiles más imprescindibles. La tramoya no producía ilusión alguna. El repertorio a base de «sainetes producidos en tiempo de la barbarie, ofendía la moral»⁴.

La polémica produjo buenos resultados y el 26 de junio de 1831 el ministro, don Joaquín Tocornal dictaba un nuevo reglamento que debía aplicarse para su funcionamiento correcto.

Se prohibió, en sus artículos, fumar en la sala y que se hablara en alta voz. Se ordenó que luego que se levantase el telón, se quitasen el sombrero todos los asis-

tentes sin excepción alguna. Se impidió a los espectadores dirigir la palabra a los cómicos.

Un juez especial debía velar por el cumplimiento de estas severas disposiciones.⁵

En cuanto al texto de las piezas, el Presidente de la República decretó, el 14 de julio del mismo año, la formación de una bien escogida Junta compuesta por don Juan Egaña, don Agustín Vial Santelices y don Andrés Bello, encargada de revisar las piezas dramáticas «que hayan de exhibirse al público de esta capital, debiendo prohibir aquellas que ofendan la religión y las buenas costumbres o que tiendan a perturbar el orden público a menos que estén previamente expurgadas».⁶

El *Correo Mercantil*, en su editorial prestó su aprobación a esta medida alabando, «a los literatos que la forman que son los más a propósito para desempeñar a satisfacción del público esta delicada comisión. Si el empresario —proseguía— conoce sus verdaderos intereses, no dudamos le deje la elección de las piezas que hayan de representarse y entonces no volverán a repetirse *El jardinero mudo*, ni esa multitud de sainetes asquerosos, que sólo hacen reír a los necios, en perjuicio del teatro y del mismo empresario».⁷

Las drásticas medidas tomadas por el Gobierno Conservador hicieron posible una temporada correcta y ordenada en el correr del año de 1832, iniciativa que compartieron por igual Santiago y Valparaíso.

En el mes de enero parte de la compañía se presentó en el Café Francés del Comercio del primer puerto, bajo la dirección histriónica de Dolores Fonseca, la alumna coquimbana de Francisco Cáceres, que iba lentamente seduciendo al público, camino del estrellato. El elenco lo formaban, además, Josefa Ramírez y José María Ramírez, del Coliseo de Lima. El abono de 10 funciones se cubrió con creces. Los emolumentos adelantados sirvieron para arreglar la sala. Se colocaron bancos permanentes, cada uno de cinco asientos, y se reacondicionaron los palcos. Los precios fueron ajustados a la tarifa de tres pesos por palco de 12 personas, y un peso, por los bancos colectivos señalados. La entrada general continuó a tres reales.

La temporada terminó con una comedia nueva, *A padre malo, buen hijo*, de Francisco Leiva Ramírez de Arellano, del género tierno, templados, como era usual, los suspiros por las carcajadas de un divertido sainete.⁸

Días más tarde, el 26 de febrero, se abrió el Coliseo de Arteaga en Santiago, con la representación de *La novicia* o *Las víctimas del claustro*, arreglo del original francés de La Harpe, hecho por el celebrado publicista y crítico teatral hispano, José María de Carnerero, hábil adaptador de piezas al gusto popular. Por primera vez se presentó en los tablados de la capital en el rol de primera dama, Dolores Fonseca. El fin de fiesta se confió a *El ciego por su provecho*.

Las funciones del animado carnaval, los tres días de alegres carnestolendas se hicieron conforme al siguiente programa

PARRAL DE GOMEZ. TEATRO.

FUNCION 4.ª POR LA COMPAÑIA DRAMÁTICA
DE VALPARAISO.

El Jueves 20 de diciembre de 1838—

La reunion dramática ha resuelto exhibir el dia designado, antecediendo una selecta obertura, el interesante dráma de espectáculo (no conocido en este proscenio) en 5 actos; cuyo título es:—

EL HIJO ASESINO DEL PADRE POR SOCORRER A LA MADRE.

La reunion dramática juzga con fundamento que la bella composicion que hoi ofrece sea bien admitida por el mérito intrínseco de ella, pues al través de escenas las mas patéticas y sentimentales, tiene otras llenas de jocosidad y chiste.

Seguirá, finalizado el dráma, un bello intermedio de baile: cerrando la funcion la graciosa pieza cómica en un acto nominada:—

LA FLORENTINA.

A las 8½ en punto.

Imprenta de la Opinion.

DOMINGO: El observador instruido — Sainete, El chico y la chica
 LUNES: El fruto de un mal consejo. Sainete, Los abates locos
 MARTES: Cada uno sabe donde le aprieta el zapato. Sainete, El callejón de la Plaza Mayor.

La orquesta preparó apropiadas oberturas y marchas y no faltaron los actos líricos de canto⁹.

Una fuerte epidemia de escarlatina que aquejó al consueta y a algunos actores, produjo alteraciones en la programación del mes de marzo. Pero se pudo dar al menos una obra significativa, *Clarisa* y *Betsy*, melodrama en un acto, arreglo de Luis Ambrosio Morante y música incidental de Crisóstomo Lafinur, pianista brillante y músico de verdad. Por desgracia la partitura no ha llegado hasta nosotros para demostrar otra de las facetas del noble filósofo y artista argentino que vino a morir entre nosotros.

Tras este estreno, volvieron a escena las conocidas piezas de resistencia. *La Misantropía*, de Augustus von Koztue, cuyo rol de Eulalia, fue desempeñado por Dolores Fonseca.

El golpe teatral de la temporada lo constituyó el espectacular drama-oratorio, *El triunfo del Ave María* y *Rendición de Granada*, de Rosete Niño, cultivador de ese género que Valbuena Prat llama «teatro dentro del teatro». La concurrencia quedó atónita viendo entrar a caballo a la escena, al protagonista el moro Tarfe, a desafiar a los cristianos, reto que aceptaba el joven Garcilaso de la Vega, ganando el torneo en sostenido combate¹⁰.

Apenas el calor excesivo y las largas vacaciones cerraron las puertas del Coliseo de Santiago, la hueste de Morante se dirigió a proseguir el trabajo escénico en el Café Francés del Comercio de Valparaíso. Una modalidad original se agregó a los espectáculos teatrales, la pantomima o el baile-pantomima, introducido en el país por la pareja de los Cañete.

La pantomima primitiva y clásica, «la repetición de episodios simples e interesantes, alrededor de un asunto elegido entre los del gusto del bajo pueblo — según Bosch— se concentraba en el gesto, el ademán, la postura, reforzada por los ritmos musicales del coro y de la orquesta». Este género fue transformado por los Cañete, quienes inspirados en la técnica circense de Chearini y el refinamiento de los esposos Toussaint, dieron forma a un pseudo género. El repertorio era, por lo demás limitado, y por esta causa Cañete insistía con absoluta falta de modestia y terquedad en una especie de monopolio teatral. A fines de abril de 1830, los Cañete debutaron en Buenos Aires, y si bien, el ballet-pantomima tuvo éxito, los conflictos provocados por su carácter violento le enajenaron las repetidos abucheos del público, y una polémica en los periódicos bonaerenses, que ha comentado el historiador Raúl Castagnino en su denso libro *El Teatro en Buenos Aires*¹¹.

A fines de marzo de 1833 aparecieron Juana y José Cañete en Valparaíso, decepcionados por no haber podido montar su programa en la capital, dado que el teatro estaba cedido en arriendo. Redujeron sus ambiciosos programas al género

danzante, interpretando los bailes de moda, la cachicha y las boleras, acompañando, como fin de fiesta, las funciones teatrales dirigidas por José María Rodríguez, y un grupo de aficionados, instruidos por el exconcertados de la compañía de ópera, Antonio Monticelli. Se pusieron en escena: *Los comerciantes de Cádiz o el hijo reconocido*, la jocosa comedia, *El novio en mangas de camisa* y el sainete *Los tres huéspedes burlados*¹².

La carreta de Thespis, en este caso la diligencia nocturna de Loyola, condujo en breve tiempo a los actores por el camino de las cuevas a Santiago, a fines del mes de abril.

La apertura del abono a la nueva temporada de 21 funciones, que empezaban por el cambio de horario, a las ocho en punto de la noche, se realizó en mayo. Marcaba una sucesión de estrenos absolutos, los más de ellos del género «larmoyante», a la moda, dramones sentimentales de tesis sobre conflictivos problemas morales del amor y la familia.

La serie partió con *Falkland o la conciencia*, de Jean-Louis Laya (1761-1833). El autor, de ascendencia española, vivió en los años cargados de tragedia de la Revolución Francesa, en que sufrió persecución. Continuador de Legouvé, logró entrar en la Comedia Francesa en 1790, y obtuvo el aplauso general con su *Jean de Calais*, ataque contra la intolerancia religiosa. Pero, su triunfo definitivo, que va a prolongar su nombre en la escena es *Falkland*, que popularizará la admirable actuación del gran Talma.

El suspenso dramático de la obra, una de las favoritas de esos decenios, fue aliviada por la «tragedia jocosa», *El marido sofocado*.

A los cortos días subió a escena por primera vez, *El aguador de París*, que corresponde a *Deux Journées*, comedia lírica de Jean Nicolas Bouilly, el celebrado autor del *Abate de la Espada*, traducida al español por A. Márques y Espejo. El rol estelar de Miteli fue interpretado por J. M. Rodríguez. En el fin de fiesta, *El engaño o desengaño del marido*, se desempeñó con maestría Morante.

El noble actor estaba entrando en decadencia física. Con el mudo valor inherente a la vida de teatro, seguía con fuerzas vacilantes el juego escénico. Una despiadada enfermedad, una aneurisma, iba minando sus reservas vitales. En vano había recurrido en Buenos Aires a los remedios folklóricos del doctor del puerto, el andaluz don Pedro, el físico que recetaba cual penaceas, el «pan quimagogo», terrible evacuante de moda que hacía milagros en la Argentina. Pese a la ciencia y a la magia, el ruido del pecho y sus ahogos intermitentes le impedían actuar en las obras de su predilección *El Abate de la Espada* o *El Duque de Visto*. Continuó en las tablas interviniendo en reposados roles de barba o dirigiendo con habilidad la escena¹³.

Vivía pobremente, acogido a la amistad generosa de su protector y amigo, Domingo Arteaga. Había casado con una huérfana, Teresa Lagunas, adoptada en casa de Vicente Ovalle, y para subsistir con dignidad se había entregado a la enseñanza particular. Daba lecciones de oratoria a los políticos y les enseñaba la

manera de «cortar el verso», y a pronunciar el discurso, en lecciones que algunos de sus discípulos, entre otros, Manuel Blanco Cuartín, recordaban con cariño¹⁴

En el mes de mayo se ofrecieron al público manjares fuertes para su apetito estragado. Volvieron a escucharse las parrafadas de *El opresor de la familia*, *El tirano doméstico*, de Duval, el proteico actor, marino y dibujante que alcanzara fama como director de escena, montando más de 60 piezas originales, de buena acogida en los escenarios internacionales.

En el caleidoscópico programa, hubo estrenos absolutos, *La recompensa del arrepentimiento*, *El hombre mejorado por sus remordimientos*, *El hijo y el padre rivales* y *El padre avariento*, donde nuevamente Isabel Rodríguez encarnó el papel masculino de barba.

A estas obras volanderas y anónimas vino a agregarse, *El Duque de Pentiebre*, una nueva producción del fecundo Vicente Rodríguez Arellano, verdadera máquina de producción escénica, que pasó a ser una de las preferidas por las primeras damas para su lucimiento.

El diablo predicador, de Belmonte echó sobre los hombros de Rodríguez, la responsabilidad de eclipsar las magníficas caracterizaciones de Juan Peso y Santiago Villalba, el primero transitoriamente ausente de las tablas, Villalba lejos del país. El talentoso actor en compañía de su esposa, Margarita López y de la graciosa cantante Rosa Lagunas, se avecindó en Colombia. «Hombre activo y de recursos para todo —escribe Ortega y Ricaurte— y además simpático, comenzó a pintar personalmente bastidores y bambalinas, arreglo, sacudió, remendó y dispuso todo de manera que pronto pudo comenzar a trabajar», en el teatro de Bogotá, en 1833¹⁵

La censura autorizó en el mes de julio la reposición de *El jardinero mudo*, que fuertemente había afectado la conciencia de los católicos años atrás.

Agosto fue pródigo en novedades. *El ayo de su hijo* y *Eloísa y D'Elmance* y *El hombre de la Selva Negra*, compitieron en taquilla con dos otras de larga duración en la escena santiaguina: *El carpintero de Livonia* (*LE MENUISIER DE LIVONIE*, 1805), tres actos de suspenso de Alexandre-Vincent Duval, destacó la correcta actuación de Rodríguez en el rol del Corregidor.

Deber y naturaleza, complicada trama preromántica de Benoit Pelletier-Volmerange (1756-1824), demostró la fuerza de supervivencia de este drama, escrito en 1797¹⁶.

El 20 de agosto la Cia., en homenaje al Presidente de la República, Don Joaquín Prieto, preparó una función extraordinaria. Para dar novedad al espectáculo se contrataron los servicios de la pareja de los Cañete, que después de *Los cómicos de la legua*, del popular sainetero Juan Ignacio González del Castillo, bailaron con primor boleros y cachuchas. Para comodidad del público se fijó un nuevo horario, iniciándose la función a las 7.30 de la tarde.

Sin mayores tropiezos transcurrieron las veladas teatrales, que obligaban a los artistas a preparar no tan sólo la pieza de resistencia sino el indispensable sainete, lista que alcanza caudal de proporciones que señalamos en el apéndice. Por

su buena aceptación se distinguieron *La prudencia de la niñez*, de Antonio Pablo Fernández y *La sensible carcelera*.

Los Cañete siguieron actuando. Su repertorio se desenvolvía alrededor de los bailables escenificándolos: el *Papidu de la Heroica*, y las boleras afandagadas. Este normal desarrollo vino a alterarse debido a la campaña de los hombres de letras que aspiraban a imprimir al teatro direcciones más novedosas.

Al iniciarse la última temporada, la empresa anunció que «se aumentaría en un real la entrada en tres funciones para subvenir a los gastos que tendrían en preparar nuevas comedias». El periódico *La Lucerna* se opuso a estas medidas, por encontrar que el asentista continuaba aplicando hasta el exceso la economía en el alumbrado, a punto que «tendremos al final que buscar a tientas nuestros asientos. La oscuridad es total y sólo se distinguen los bustos de las señoras, y todos los que se sientan en las primeras filas han salido con manchas de sebo en los vestidos»¹⁷.

La intervención de *La Lucerna* prosiguió con mayor brío cívico. «La Nación chilena —se lee en otro artículo— exige un teatro mejor que el que posee, y con este motivo vemos todos los días proyectar mejoras y producir quejas contra las autoridades que se cree deben proteger el establecimiento».

Defendía al Cabildo, «que ha hecho en favor de Domingo Arteaga todo lo que podía dentro de sus atribuciones», y sostenía que el mal estado del teatro no consistía tanto en la falta de protección sino en la persona del asentista, muy mal especulador porque cree que la ganancia consiste en ahorrar gastos y mantener de cualquier modo el teatro»¹⁸.

Por encima de estas rencillas interesadas se escuchaba, conciliatoria y oportuna la voz del maestro, Andrés Bello, llamando a la cordura y a la mutua cooperación: «Esta afición es todavía una planta tierna que necesita fomento y cuidado. Tenemos dos o tres actores populares. Con uno solo que falte, será preciso cerrar el teatro y consumir la ruina de su benemérito empresario. Es preciso poner este interés establecimiento sobre un pie menos precario. En una ciudad de la importancia de Santiago, una diversión pública honesta es una necesidad moral indispensable»¹⁹.

Por fortuna estos tristes presagios fueron supeditados por una feliz circunstancia que venía a vigorizar las funciones del debatido Coliseo.

La grave situación política de la República Argentina, obligaron a abandonar el país a tres de los principales figuras de la escena bonaerense: Francisco Cáceres, considerado por entonces el mejor actor de la América del Sur; Trinidad Guevara, la maestra de una generación y Domingo Moreno Ramos, el versátil actor hispánico.

Cáceres había entrado en el apogeo de sus facultades. El joven soldado granadino gracias al estudio y a sus intrínsecas condiciones naturales, había ascendido lentamente en el favor del público internacional. Influido en sus comienzos por el arte de Morante, encontró, sin embargo, en Trinidad Guevara, un modelo más afín a su espíritu. Desde agosto de 1830 «el nunca olvidado Cáceres», venía ac-



LAMINA 14

Raymond Monvoisin, Andrés Bello, Oleo. Sala del Consejo Universitario, Universidad de Chile

tuando en los tablados de Buenos Aires, alcanzando sus más representativas caracterizaciones. Excelente trágico, aunque falto de naturalidad en sus actuaciones y exagerado muchas veces, su figura elegante y su rostro agraciado, se habían alterado con el continuo trabajo, y cierta tendencia a la obesidad, que lo obligaba a abandonar los papeles de galán enamorado en que se había distinguido. Siempre correcto en sus vestimentas y atuendos, formaba la espina dorsal de la escena dramática, aún cuando una nueva figura comenzaba a disputarle el cetro, el genio ascendente de Juan Casacuberta, que lo obligaría a repetir en Buenos Aires esos espectaculares desafíos teatrales, al que era aficionado²⁰.

«Trinidad Guevara fue —resume Bosch— uno de los más felices resultados de la Sociedad del Buen Gusto que la formó». Se dio a conocer muy joven, a los 16 años haciendo papelitos de criada. Estudiosa e inteligente, salvó todos los escollos y por sus méritos mereció el calificativo de reformadora del teatro en la Argentina.

«Fue la primera —escribe Bosch— en comprender que el actor genial no es el que recita versos, sino aquel que interpreta el personaje o lo crea de acuerdo con lo que el autor ha hecho de él».

La Guevara asombró a su época. «Mujer interesante sin ser decididamente bella; de esbelta figura, finos modales y dulcísima voz; pisaba con gallardía las tablas, y tenía lo que se llama posesión del teatro. Conocía —apunta Castagnino— su posición de histriona frente al público, a la crítica a la sociedad, frente a los compañeros, a la empresa, al repertorio. Tenía noción cabal de las sutilezas encubiertas en la paradoja del comediante y poseía la medida del oficio, señalando una avanzada renovadora frente a la vieja escuela española en decadencia»²¹.

Por las razones apuntadas, el año cómico de 1833 fue singularmente intenso. «Acaso en ninguna temporada antes de la presente —afirma don Andrés Bello— se nos ha dado una serie de composiciones dramáticas más escogidas ni mejor ejecutadas».

Con propiedad escénica encomiable fueron montadas: *El contumaz* o *El desafío* y *el uniforme*, seguido del sainete, *Tres huéspedes burlados*, *Werther* o *El abate seductor*, siempre discutido, función que remató con *El sutil tramposo*.

Cada vez que actuaba Cáceres se subían los precios en tres reales como sucedió el día 19 con uno de sus grandes triunfos escénicos. *Lord Davenant* o *Las consecuencias de un momento de error*, que habían escrito en compañía, en los años revolucionarios de Francia, el convencional Jean Baptiste Vial (1771-1837) y sus amigos Jean Marie Justin Censoul y Gabiel Marie de Milicent²². El éxito sensacional del drama fue aprovechado por el astuto empresario y traductor Juan de Grimaldi para verterlo al español, alcanzando la misma buena fortuna que la obra original. En adelante sería la piedra de toque de los grandes actores americanos. El elenco que montó la obra incluyó a Isabel Rodríguez, J. M. Rodríguez y a Juan Peso, que volvía a incorporarse a la compañía en reemplazo de Villalba.

La primera temporada llegó a su fin en el mes de marzo, con la comedia en tres actos del apreciado Bouilly, *Los caprichos del amor*²³.

Reconfortados con los nutridos aplausos con que se despedía de ellos el fiel público, la troupe se trasladó a Valparaíso, a la vetusta y semidestruida sala del coronel Arteaga.

Se agregaron en el puerto a las huestes, Josefa Bustamante y Luis Monticelli. El debut, el día 14, se hizo con la siempre bien recibida tragedia *Los hijos de Edipo*, de Alfieri. El lunes 25 hacía su aparición en el escenario porteño Trinidad Guevara, con los tres actos de *Coquetismo y presunción*, uno de sus roles predilectos. Esta comedia en verso de Francisco Florez y Arenas²⁴, había ganado laureles a partir de 1830, en que se estrenó en Madrid, después de una recepción entusiasta en los teatros de provincia. «Aunque tiene —escribe John A. Cook— muchos defectos, el entusiasmo del crítico Carnerero lo llevó a decir que era «una de las pocas piezas del repertorio hispánico desde Moratín». Vecina en espíritu a Bretón de los Herreros, su argumento de tendencia moral, está encaminado a castigar la costumbre de los matrimonios arreglados por los padres y a la vez al castigo de la coquetería. La escena final del desdén de Fermín hacia la coqueta Adela, producía siempre en el auditorio, una sensación de justicia ética, muy gustada por el público²⁵.

Para el día aniversario de la batalla de Maipo, se encontró en *Los comuneros de Aragón* o *Juan Lanuza*, del Duque de Rivas la obra apropiada al evento histórico, que se dio con gran pompa y aparato escénico.

Francisco Cáceres clausuró la temporada con la maestría habitual en el rol dramático de *Lor Davenant*. Para esta ocasión se aumentaron los precios de las localidades, a seis reales la entrada al patio y tres a la galería.

La impaciencia del público de Santiago obligó a algunos artistas a regresar a la capital antes de los plazos señalados, con el fin de preparar con alguna calma las novedades importantes que se pensaba programar.

En la capital la pugna entre los partidarios de la tragedia y de la comedia rebrotaba con furia. El abono había dado buenos frutos, «contribuyendo por medio de la concurrencia al sostén y mejora de tan útil establecimiento».

El Gobierno, a la vez, ofrecía su apoyo para una futura nueva sala, pero los articulistas de *El Correo Mercantil* estaban aprehensivos por la enfermedad de la Sra. Cañete —hija de los danzarines— que se había alejado de la escena debido a una extraña dolencia. «Con la gracia y la elegancia que le son características llenaba aquel vacío enorme que hemos notado en los sainetes y piezas de costumbres, estos dramas del día que tanto hablan en favor de la civilización». Su actuación, por otra parte, daba tiempo a los trágicos para que descansan, de otro modo veremos que cae sobre estos actores un peso superior a sus fuerzas. «Deberemos convenir —concluía— si es que no hay otra dama que alterne con la Sra. Guevara, las piezas deberán en lo venidero salir imperfectas». Esta *Carta de los amantes del teatro*, dio ocasión a un periodista, oculto bajo la firma L. M., para poner en guardia al público sobre este exagerado elogio de la Sra. Cañete. «A la verdad aunque la acompañen algunas buenas cualidades para la escena, tampoco carece de defectos, un fingimiento en toda ella en el hablar, accionar, contonear del cuerpo, etc.»

Reclamaba el escritor del abuso de las danzas del señor Cañete, pese a sus

bondades de bailarín, pero insistía que «más que una primera dama joven, lo que necesitaba la compañía era un galán, visto el posible alejamiento del Sr. Rodríguez».

La polémica continuó. Dos abonados quisieron establecer el equilibrio entre ambas inserciones y separar el «grano de la paja», e impugnar no a la Sra. Cañete sino al repertorio de sainetes y comedias, «que esperaban más delicado, más señor, en una palabra que no se confunda las tapadas de clase con las Manolas». En cuanto a Trinidad Guevara, dictaminaban que «esta señora posee la cualidad de que se habla, es decir, nobleza, aunque deslucida no pocas veces por descuidos imperdonables que pudiera remediar con un poco de más aplicación»²⁶.

Estas inserciones redundaron de acuerdo a su objetivo, en un refinamiento en los espectáculos, y así en el mes de junio subieron al tablado obras de selección y de moda.

Aunque ya se había representado en Chile, *El Cid* de Corneille, la atención del público hacia esta obra estuvo dirigida por don Andrés Bello quien «cuando no expresaba por escrito su juicio hacia lo que Thibau ha llamado más tarde la crítica oral»²⁷.

En las columnas de *El Araucano* informaba que «esta pieza hace época en los anales del teatro francés. En el *Cid*, la primera tragedia regular que vio Francia, y aún puede decirse la Europa moderna, el gran Corneille se elevó de repente al nivel de lo más bello que en este género nos ha dejado la antigüedad clásica, y aun en el sentir de muchos, lo dejó atrás».

En cuanto a la función misma el juicio del humanista fue reprobatorio. «Ximena estuvo débil —apunta—. El papel del *Cid* excede a las fuerzas de Velasco, joven actor que en nuestro concepto no carece de disposiciones, pero que necesita corregir su estilo»²⁸.

La fidelidad del auditorio vino en ayuda del atribulado Morante y para aliviar sus penurias económicas, se repuso *El Abate de la Espada*, en que el ídolo de antaño «dio una nueva prueba de su talento y el estudio que ha hecho del arte histriónico».

Isabel Cañete se distinguió en la *Huérfana de Bruselas*, segunda parte de *El Abate*, y pudo acallar las críticas en su contra en la lucida actuación que le cupo en *El carpintero de Livonia*, la siempre repetida comedia de Duval.

La función del 20 de junio iba a proyectar en el ambiente intelectual, con el estreno de *La inocencia*, la intriga y el robo, un trozo de vida, episodio verdadero que llevó, a más de uno de los jóvenes asistentes, a cultivar la literatura dramática.

Importante, para conocer la nueva sensibilidad ambiente, que albergaba procesos de cambio, fue el estreno en el mes de junio de la celebrada obra de Víctor Henri Joseph Ducange (1783-1833), *Treinta años* o *La vida de un jugador*.

Ducange, espíritu cosmopolita, hijo de diplomático y desterrado de Francia por sus ideas liberales, se distinguió después animando los teatros populares de París, el de la *Porte Saint Martin*, el *Ambigu* y el *Comique*, donde había estrenado sus sensacionales dramas: *El prisionero veneciano* o *El hijo del carcelero* (1819), y *La novia de Lamermoor*, arreglo de Walter Scott. Pero su fama volandera deriva de la

citada comedia, que estrenó Federico Lemaitre, el galán de la época, el 19 de julio de 1827, y que en cortos años fue impresa en más de cinco ediciones en París y en Londres, y traducida a la mayor parte de los idiomas europeos. A la manera de un documento de época, tiene valor, pues nos muestra, el paso del teatro *larmoyante*, a la comedia burguesa, que triunfaría con Alejandro Dumas en las vísperas del estallido oficial del romanticismo.

Para algunos de sus contemporáneos, la obra no era real. Martínez de la Rosa escribía: «Quiso Ducange en esta pieza inspirar horror y no causó más que hastío y repugnancia; quiso hacer un parangón del vicio y la virtud, pero exageró tanto los caracteres que no consiguió sino quitar la ilusión al espectador, quiso que la pieza tuviera un fin moral pero lo que hace es alucinar la fantasía de los jóvenes».²⁹

Pese a estas reconvenciones, la obra llegó a ser una de las piedras sillares del repertorio, en la época de la Restauración Francesa, y de allí circuló por todo el mundo.

Su estreno en Chile, en junio de 1833, demostró la vitalidad del drama. Con inteligencia Andrés Bello comentó la pieza. Su juicio es certero: «Aunque como composición dramática no nos parece que raya muy alto, la variedad de lances que presenta, lo patético de algunas escenas domésticas, y la naturaleza y viveza del diálogo le dan un lugar distinguido entre las de su género, y la han hecho muy popular en todas partes».

El estreno de *Treinta años* —en la traducción de Magnolio Suárez— hizo aflorar a la superficie la hasta aquí subterránea división de los círculos intelectuales. «Los partidarios de la escuela clásica —comentaba Bello— reprobarán el plan de esta pieza, como irregular y monstruoso. Ella nos traslada de Francia a Baviera, y eslabona una serie de incidentes que abrazan una duración de treinta años, y tienen poca más conexión entre sí, que la de pertenecer a la vida de un hombre y originarse de una misma causa, el vicio del juego, de manera que el autor no ha respetado más la unidad de acción que las de lugar y tiempo».

Andrés Bello abocado a esta disyuntiva estética, busca, a fuerza de humanista templado y cauteloso, un camino intermedio. «Las reglas —escribe— no son el fin del arte sino los medios que él emplea para obtenerlo. Pero si es posible obtener iguales resultados por otros medios (y este es un hecho que todos podemos juzgar); si el poeta llevándonos por senderos nuevos, mantiene en agradable movimiento la fantasía; si nos hace ver en la realidad de los prestigios que nos pone delante, y nos transporta con dulce violencia a donde quiere, lejos de provocar la censura, privándonos del auxilio de las reglas, ¿no tendrá más bien derecho a que se admire su feliz osadía?».

Pese a sus tendencias eclécticas, el juicio crítico sobre Ducange es negativo en la sustancia de la obra. «El defecto principal del drama —nos dice— es la excesiva atrocidad de los últimos incidentes, que en realidad perjudica a la intención moral del autor, porque exagera las consecuencias naturales del vicio, cuyos perniciosos efectos se propone mostrar. Su desordenada conducta le arrastra a la miseria; la miseria al fraude; el fraude a la afrenta, y acaso a un patíbulo. Hasta aquí va

el poeta de acuerdo con la naturaleza; pasado este término, hallamos exagerado y repugnante el cuadro que nos pone a la vista».

La interpretación de la obra estuvo correctísima. Cáceres, Moreno y Peso, desempeñaron admirablemente sus papeles. «Señalaremos —dice Bello— como una de las que nos parecieron más felices por la ejecución, la escena terrible de la maldición del padre moribundo al fin de la primera jornada; y las angustias y terrores de la virtuosa consorte de Jorge, representada por la Guevara, conmovieron también mucho al auditorio»³⁰.

Nada parecía turbar la ascendente recuperación del prestigio del viejo Coliseo santiaguino, bajo las ya débiles manos de Domingo Arteaga, asesorado a ratos por la agudeza de José Zapiola. Al repertorio al uso se agregaron *El asesino* o la *obcecación filial*, trechado con *El sacristán muerto*. La *capilla de Glestoun*, que el público favoreció de inmediato. Para lucimiento y beneficio del angustiado Morante y la bella Isabel Cañete, volvió a escena *Las huérfanas de Bruselas*, el consabido *Abate de la Espada*. La afición impuso una segunda representación de los *Treinta años o la vida de un jugador*.

Con el reestreno de *El chismoso*, de Francisco Messaguer, comedia en tres actos y en verso, se popularizó en el país otro de los contemporáneos de Moratin. La obra, de sólida estructura teatral, duramente criticada en Madrid, que silenció al meritorio autor, que se concentró en adelante en sus versos líricos neoclásicos.

La trama gira alrededor de Don Fermín, enredoso más que chismoso, de acuerdo a la crítica, que aprovechando secretos familiares descubiertos, anima una trama complicada, cuyo hábil desenredo es la médula de la fácil comedia³¹. Entre nosotros la obra fue bien recibida.

Para el auditorio de la cazuela, que era necesario mantener por su jugoso aporte financiero, se montaron los indispensables sainetes hilarantes, destacándose *El mercader vendido*.

Los largos intermedios usuales se colmaban con la ejecución de las arias de Rossini, cantados por las hermosas voces de Moreno y Cáceres; las boleras «siempre nuevas», de la pareja de los Cañete, y los solos de clarinete del benemérito José Zapiola, animador de la orquesta, después de la lamentada partida del eminente violinista y director Santiago Massoni.

El ambiente parecía auspicioso, y salvo «ese ridículo palmoteo extemporáneo que indignaba a algunos refinados contertulios», furiosos contra aquellos «que sólo encuentran placer y fijan su atención en lo muy tosco y grosero que abundan en muchas de las antiguas comedias del teatro español y en general en cuasi todos los sainetes», todo parecía marchar en orden.

De pronto estallaron las dificultades. De nuevo la prédica admonitoria de *El Correo Mercantil* se hizo escuchar, esta vez acusando al pobre empresario del lamentable estado material de la sala. «El teatro —escribía el periodista— es uno de los establecimientos más necesarios para difundir la ilustración y corregir la moral pública, pero se ha visto mucho tiempo descuidado entre nosotros. Los actores que debían expresar los sentimientos más delicados y los más nobles afec-

tos, no sólo carecían de ellos sino que eran incapaces de penetrarlos, y estaban muy distantes de poseer el lenguaje de las pasiones».

«La compañía actual no tiene número suficiente de actores, que es indispensable para desempeñar muchas composiciones acreditadas ni para que se alternen y estudien como es necesario.

Esta falta es mayor en las mujeres que se encuentran reducidas a la Guevara, Isabel Cañete e Isabel Rodríguez. Las demás no son ni podrían ser nunca actrices; su presencia es desagradable y valdría más que nos privásemos de ellas. De los actores Morante, Rodríguez, Peso y Moreno, son acreedores de un justo elogio»³²

Nuevamente Andrés Bello salió a la palestra y con su inteligente tino habitual propuso soluciones cívicas que podrían favorecer los espectáculos amenazados.

«... las (familias) que no frecuentan el teatro por gusto, debieran hacerlo por espíritu público. Patrocinarlo es patrocinar dos artes interesantes: la declamación y la música. Es patrocinar una escuela del lenguaje correcto y elegante de la conversación familiar, de la buena pronunciación, tan descuidada entre nosotros, y de los sentimientos honrados, benéficos y generosos.

Además, como la concurrencia se compone de un corto número de personas, que nunca se renueva, se hace preciso dar nuevas piezas, o dejar un largo intervalo entre las representaciones. Esto aumenta sobremanera el trabajo de una compañía necesariamente poco numerosa, y no da tiempo bastante para aprender los papeles y ensayar las piezas. De aquí resulta la imposibilidad de representarlas bien. El público, si es justo, debe imputarse a sí mismo estos defectos y hacerse cargo de las circunstancias»³³

Las críticas provocaron el alejamiento eventual del empresario, y transitoriamente, José Zapiola tomó la dirección artística del Coliseo.

Parte del elenco buscó refugio en Valparaíso. Los Cañete tomaron la dirección e improvisaron una compañía para animar el Café Francés. Las funciones exhibieron *La esposa amable*, y *La Isabel*, de Francisco Comella, para el beneficio de Juana Cañete, antes de la anunciada partida al Perú de los bailarines³⁴

Limitada en sus posibilidades histriónicas, la compañía de Santiago recurrió al expediente de presentar los libretos de la óperas más popularizadas por la Sociedad Filarmónica, y así se prepararon nuevas decoraciones de «la gran plaza y calle», para la obra de Casimiro Delavigne (1793-1843). *Las Vísperas Sicilianas*, que tuvo aceptación.

Los meses de agosto, septiembre y octubre fueron flojos, en jerga teatral. La novedad más celebrada fue *La expiación*, «drama sentimental, de composición moderna en cuatro actos», seguido de una parodia de *Otelo*, «invención ingeniosa, hecha recientemente con el título de *Caliche*».

La reposición de *Sancho Ortiz de las Roelas*, el intento de Cándido María de Trigueros para transformar en tragedia *La Estrella de Sevilla*, de Lope de Vega, había marcado época en Madrid, en su día de estreno, el 22 de enero de 1800. Más que la obra en sí misma, marcaba un movimiento de retorno a lo tradicional, y aun-

que revestida con las frías vestiduras neoclásicas, *Sancho* fue seguido de una serie de readaptaciones de las comedias clásicas al gusto del auditorio³⁵. Gustó también entre nosotros.

El entredicho entre el auditorio, la empresa y la opinión pública que alteraba la rutina teatral, terminó, por fortuna, en las primeras semanas de octubre con el regreso al país de la familia Samaniego.

En la última función de la quinta temporada, «los empresarios se lisonjaban de que el público sabría apreciar como corresponde la adquisición que han hecho, asociando a la compañía dramática una actriz del mérito de la Sra. Samaniego, la joven Emilia y el Sr. José Hernández, sus hijos, y aunque ahora nada puede decirse del mérito de estos, al menos puede recomendarse la escuela de que son discípulos»³⁶.

El pago de los nuevos compromisos contraídos obligó al empresario a reajustar los precios de las localidades en la siguiente forma:

Palcos por temporada	\$ 1
Palcos por función	\$ 1 — 4 reales
Luneta por temporada	\$ 2 — 2 reales
Luneta por función	\$ 1 — 1 real
Entrada general	\$ 3 reales ³⁷

La triunfal acogida de Teresa Samaniego se produjo en *El Duque de Pentiebre*, la conocida comedia en 5 actos, de Rodríguez de Arellano.

El *Araucano* del 25 de octubre celebró en términos superlativos su aparición. «Con la agregación —se lee— de la Sra. Samaniego y de sus hijos a nuestra compañía dramática podemos lisonjearnos de poseer actualmente uno de los mejores de América y es de esperar que el patrocinio del público proporcionará a los empresarios los medios para conservarlos. La Sra. Samaniego es una actriz de la mejor escuela, aunque su voz no es lo suficientemente femenil, sabe darle una grata variedad de modulaciones para expresar los diversos afectos y en todas le es dado hallar el camino del corazón»³⁸.

Los programas mejoraron notablemente, incorporándose las obras del teatro español, que prejuicios políticos patrioterros tenían alejadas del auditorio nacional; además se montaron en escena obras maestras del repertorio universal.

La representación de *Los hijos de Edipo* permitió al crítico de *El Araucano* pasar revista general a los valores escénicos. Hubo consenso en alabar la flexibilidad de la Samaniego, su juego ponderado, que economiza los grandes esfuerzos, reservándolos para los pasajes más enérgicos y vehementes. Cáceres fue muy aplaudido y con justicia. «Pocas veces lo hemos visto representar con más billantez y vigor. La Srta. Hernández ha dado muy buena muestra de su habilidad en el 5.º acto de la tragedia y agradó sobremanera en el sainete. Hernández nos parece que debe limitar su ambición a los aplausos que está segura de obtener en los papeles cómicos. En suma, la ascensión de los tres nuevos valores es de mucho valor para

el teatro, y el ejemplo y dirección de la Samaniego no podía menos de ser utilizados a los demás de la compañía»

Pero había dudas, «aún quedan reformas que hacer —termina el articulista— y ninguna me parece más necesaria que la de proscribir ciertos sainetes adecuados sólo para dar placer a la plebe ínfima y no a una concurrencia escogida como la que frecuenta el teatro»³⁹.

El día dos de noviembre se estrenó una pieza que merece comentario especial, la comedia de costumbres en cinco actos y en verso, *El don Dieguito*, de Manuel Eduardo de Gorostiza (1789-185), el famoso dramaturgo mexicano. Con esta velada Chile podía enorgullecerse de haber dado a conocer las más señeras producciones de la dramaturgia hispanoamericana de la generación de 1804. El público de Santiago había escuchado los sonoros versos de *Dido*, la tragedia del argentino Juan de la Cruz Varela. Se apreciaba al igual el *Atala* y *Quahitemotzin* del colombiano José Fernández Madrid, ahora venía el turno a Gorostiza.

Hijo del Gobernador del puerto de Veracruz, había pasado muy niño a España, donde se hizo notar por su ingenio periodístico y por su arrojo militar en la batalla de Almonacid contra los franceses de Napoleón. De regreso a México tuvo dilatada labor en la diplomacia y en la educación pública y en los azares de la guerra contra los Estados Unidos en la batalla de Churubusco. Por el momento nos interesa ante todo sus éxitos teatrales y la restauración del teatro mexicano con sus obras *Indulgencia para todos*, *Tal para cual*, *Las costumbres de Antaño*, etc., que lo señalaron como uno de los maestros de la generación⁴⁰.

En España las obras de Gorostiza cumplieron una alta función representativa, compartiendo con las de Martínez de la Rosa el honor de haber sido uno de los más valiosos continuadores de línea moratiana.

«*Don Dieguito* combina —en palabras del acucioso historiador de este período, John A. Cook— elementos de la comedia de intriga con la comedia de costumbres. Observador agudo y sagaz, psicólogo del corazón humano, sus obras fueron definidas por el insigne Menéndez y Pelayo, como un cuadro de la historia social española al comenzar el siglo XIX».

El argumento es una sátira contra la novelera Isabel, que cual Quijote femenino se ha creado un mundo de ficción en el que vive ensimismada. Rechaza a Eduardo, su pretendiente por no ser el héroe de su imaginación, pero el galán valiéndose de varias estratagemas logra, por fin, traerla a la realidad de solicita esposa hogareña⁴¹.

La crítica chilena fue favorable a *Don Duguito*. La finura espiritual de Bello la calificó de «excelente comedia» que compite con el ilustre Moratin, «la que fue ejercitada con mucha propiedad, gracia y precisión por Cáceres y Hernández»⁴².

En función extraordinaria del 5 de noviembre se estrenó la tragedia urbana en cinco actos, *Los amantes de Teruel*, de Francisco Comella, duramente criticada por Andrés Bello. «Los tres primeros actos —escribe— han parecido fastidiosos por el poco movimiento de la acción, que en todos ellos no adelanta un paso. Al levantarse el telón por cuarta vez, nos hallamos exactamente en el mismo estado de

cosas que al principiar la pieza: Azagra y Segura combatiendo la constancia de Isabel y ésta oponiendo al ataque sus dolorosas lágrimas. Fatigados de monótonos ruegos, instancias, amenazas y lamentaciones llegamos por fin a la última escena del cuarto acto, en que en un rasgo de violencia paternal, robado a *La Nueva Heloísa*, triunfa Isabel y al tedio de los espectadores suceden la atención y el interés. El calor se sostiene en el quinto acto por la inesperada aparición de Marsilla en el momento de celebrarse el matrimonio de su rival, hasta la catástrofe, que no podía ser otra que la muerte de los dos desventurados amantes, cuya fidelidad se ha hecho proverbial en España.

El público fue indulgente y justo con Cáceres y Matilde Guevara, que arrancaron aplausos no obstante los defectos esenciales de la pieza; e indulgente con los demás actores⁴³.

La reposición en el cartel de *La condesa de Castilla*, de Nicanor Álvarez de Cienfuegos, fue una función deslucida en que «la única parte agradable fue el sainete».

«Hay una especie de inverosimilitud —escribía *El Araucano*— que no se perdona en el teatro, porque destruye el efecto de cualesquiera bellezas que bajo otros puntos de vista presente la composición; y es la que consiste en la incompatibilidad de afectos. Cienfuegos pone en el corazón de la condesa dos pasiones que no pueden hallarse juntas, y ambas en un grado de vehemencia que se acerca al delirio; el amor a un esposo difundo, cuya memoria la abrasa en deseos sanguinarios de venganza y el amor a un Zaide, en que se descubre muy a los principios ser el mismo Almanzor, a cuyas manos había perecido el conde. Así pues que a pesar de la excelencia de la declamación de la señora Samaniego, el alma de los espectadores, en medio de tan opuestos y violentos impulsos, se mantuvo, o sólo tuvo que compadecer a la actriz, condenada a desperdiciar los más poderosos recursos de su arte en dar apariencia de vida y animación a un parto monstruoso»⁴⁴.

La significativa vuelta a las fuentes hispánicas del teatro aparece intencionadamente dirigida en el correr del mes. *La viuda de Padilla*, de Martínez de la Rosa, se repone en la cartelera, «con su posición definitivamente intermedia —al decir de Valbuena Prat— entre el final del siglo XVIII y el romanticismo»⁴⁵. Se monta por primera vez *La moigata*, de Leandro Fernández de Moratín, a quien Bello consideraba «uno de los escritores más puros y castigados que tenemos en nuestra lengua española».

La comedia escrita en 1791, y estrenada en 1804 en Madrid, había levantado una tormenta por considerársela un ataque contra la piedad religiosa. La protagonista, un carácter femenino comparable al *Tartufo* de Molière, la joven doña Clara esconde bajo el ropaje de la pseudopiedad, sus deslices. Aunque la falta de un argumento apropiado, da cierta monotonía a la pieza, sus versos simples y directos gozaron el favor del público, bien dispuesto a las obras de tesis⁴⁶.

El día 26 de noviembre hubo una función extraordinaria en beneficio del director José Zapiola, con el estreno de *Felipe o La madre incógnita*, de Eugenio Scribe (1791-1861), autor que en compañía de varios escritores asociados iba a inundar

los mercados dramáticos con su fertilidad. Con la astucia suficiente para captar el espíritu de los tiempos, las obras de tendencia cosmopolita, variadas en su intención «que pasa con una rara facilidad de lo patético a lo chistoso; de las tiernas emociones del alma a los más traviesos chistes y juegos», iban a ser en adelante muy apreciadas por los aficionados chilenos.

La concertación de la obra en el Coliseo mereció el elogio de los críticos. Los papeles estuvieron bien distribuidos, se ejecutaron a satisfacción de los espectadores, particularmente los de la Samaniego, Cáceres y Hernández. El joven actor sobresalía en los roles que exigían una gracia elegante y en ellos demostraba naturalidad y finura de donaire.

La concurrencia fue numerosa, se lee en *El Araucano*, atraída sin duda, por el deseo de dar en el beneficio de José Zapiola, «una prueba del aprecio que merece al público este artista, que verdaderamente honra a Chile»⁴⁷.

La simpática personalidad de Luis Ambrosio Morante no estuvo ausente de los escenarios este mes, y la vuelta al tablado de *El Aristodemo*, de Cabrera Nevares, demostró que todavía, pese a su enfermedad, conservaba las fuerzas necesarias para afrontar esta difícil caracterización.

El mes de diciembre, henchido siempre del aroma de las próximas navidades, comenzó con la presentación de *Edipo*, la obra clásica de Sófocles, digna versión española de Martínez de la Rosa. «Se ha conservado —reza el programa— a imitación de lo antiguo la pompa y manificencia teatral». Se advertía al mismo tiempo que no guardaba ninguna relación con el *Edipo*, de Alfieri. El reparto de la obra estuvo entregado a:

EDIPO

YOCASTA

HIPARCO

SUMO SACERDOTE

MENSAJERO

Cáceres

Samaniego

Peso

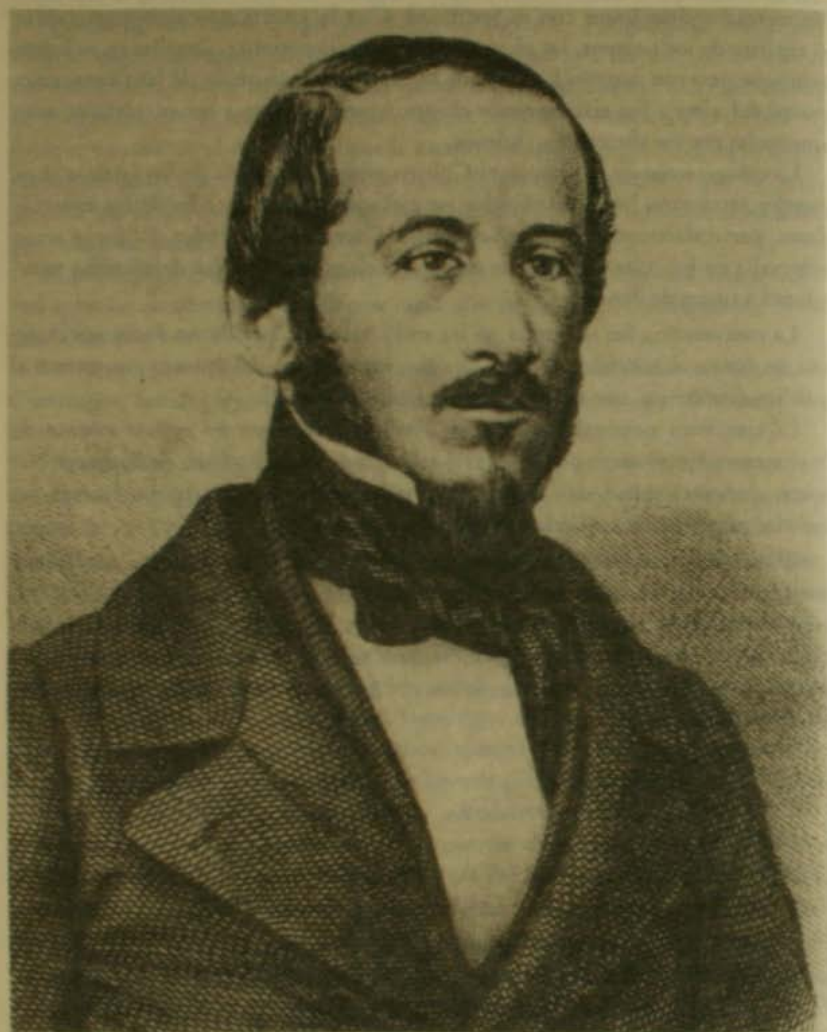
Hernández

Moreno

José Zapiola, a cargo de la música incidental, preparó un coro de ocho voces, arreglo para tiple, tenores y bajos de una partitura de Rossini, y concertó como fin de fiesta el sainete *Herir por los mismos filos*⁴⁸, del popular Luis A. Moncín.

Cáceres se desempeñó con singular eficiencia dramática. Andrés Bello que había hecho ciertos reparos a sus anteriores actuaciones rectificó su juicio: «nos ha parecido notar en ellos un adelantamiento progresivo: un desarrollo de recursos que estaban como comprimidos en su estilo anterior de declamación. Su papel de Edipo ha sido en el sentir de los inteligentes lo mejor que se ha hecho en nuestro teatro».

La españolización del ambiente vino a reforzarse con el estreno de *Marcela o Cual de los tres*, el 16 de noviembre, con la obra cumbre de Manuel Bretón de los Herreros (1796-1873), el delicioso costumbrista, representante máximo de la persistente tradición nacionalista. «Sobre el asunto de la mujer que desprecia a



LAMINA 15

Alejandro Cizarrelli. Salvador Sanfuentes, Sala del Consejo Universitario, Universidad de Chile

sus pretendientes — escribe Valvueda Prat — Marcela es un carácter de fina coquetería, que juega con los tres personajes, sus enamorados, cuyos perfiles paródicos ofrecen gracia y agilidad:

Buenas palabras a todos

mi corazón a ninguno

dice la protagonista, y las escenas bordeando la bufonada, elevándose hasta la alta comedia, transcurren ingeniosas y entretenidas.⁴⁹

El juicio actual del distinguido historiador de la literatura española coincide con el impacto que recibiera Andrés Bello el día del estreno en Chile, y que sirvió de estímulo a su extensa reseña en *El Araucano*, dirigido por él.

«Escrita con elegancia, gracia y armonía de versificación, que eleva esta pieza, sin embargo lo poco importante del asunto, al nivel de las más bellas producciones del género cómico en nuestra lengua. Este escritor posee en grado eminente, ciertas cualidades que echábamos menos en Moratin. En medio de las dotes aventajadas y que todos admiran en *El Sí de las niñas*, nos había parecido encontrar en su estilo algo de lánguido y descolorido. Sus versos, aunque fluidos, no nos daban aquel sabor poético, que es propio aun de las composiciones escritas en estilo familiar, y que tanto luce en los buenos pasajes de Menandro y en los buenos pasajes de Terencio; en lo que sin duda influye algo la excesiva severidad de las leyes dramáticas y métricas que se impuso el padre de la buena comedia castellana. Gorostiza y Breton de los Herreros han tratado de restituir a la comedia esta parte preciosa de sus antiguas galas; y el buen suceso que han tenido sus tentativas nos parece un paso importante hacia la perfección del arte».

Si Breton de los Herreros reúne a la gracia y brillo del estilo aquella *vis cómica* que los antiguos echaban de menos en el delicado Terencio, y en que tampoco es muy aventajado Moratín; si sabe inventar enredos y lances, y hacer hablar a sus personajes el idioma del corazón, Moratín que es sin duda inferior en el estilo, va a cederle la corona, que tan dignamente ciñe sus sienes, y el teatro cómico español tendrá poco que envidiar al francés».

Por desgracia la actuación de los actores no estuvo a la altura de las circunstancias. Sólo los papeles de Don Martín y de Juliana se ejecutaron según lo concibió el autor. Cáceres lució en el suyo una gran desenvoltura, donaire y desembarazo.⁵⁰

A este estreno siguió la vuelta de la *Reconciliación de los hermanos*, de Hozt-bue, muy a satisfacción de los espectadores. «Casi todos los papeles fueron superiormente desempeñados, y creemos justo mencionar en particular el de Carlota, que representó con mucha propiedad y sensibilidad la señorita Hernández», apuntaba un crítico.

El idilio de Bernardin de St. Pieere, *Pablo y Virginia*, montado con un aparato teatral dispuesto de un modo satisfactorio, y seguido por el conocido sainete *El pago del centinela*, preparó el camino a otro de los grandes estrenos, *La Andrómaca*, de Racine, que subió a escena al filo de la Pascua de Navidad.

Por desgracia, las estrecheces económicas del ambiente aventaron al selecto

grupo teatral reunido en el Coliseo de Santiago. Partieron al extranjero la familia Samaniego y Cáceres, dejando casi huérfanos a los santiaguinos.

Valparaíso pudo salvar la actividad teatral y agrupó un conjunto de aficionados, Anselmo Silva, José Silva, Francisco Paredes, José González, Manuel Siquel y Agustina Ormeño, para poder dar algunas funciones en el nuevo local de la Casa de Recreo, adornada del modo mejor para el evento. Se presentaron «la célebre pieza *La mujer curiosa*, dando fin con el chistoso sainete *El recibo del paje* y la comedia *La casa en venta*, de Romualdo Álvarez Espino. Los precios fueron rebajados a dos reales la entrada general para evitar los incidentes y los desórdenes que había provocado la subida de los asientos de silla».⁵¹

El balance de los años de 1832 y 1833 era satisfactorio. El teatro había logrado sortear en este agitado período las dificultades financieras producidas por la menguada asistencia y, al mismo tiempo, había conseguido mantener los espectáculos en un discreto nivel honorable.

Capítulo XIII

La conciencia intelectual del arte dramático

El año de 1834 puede considerarse en Chile el hito cronológico que separa dos actitudes generacionales frente al teatro. Va muriendo dulcemente, cumplida su tarea didáctica, la escuela neo-clásica y su estilo punzante, orlado de alusiones greco-latinas para la pintura de caracteres heroicos, símbolos de la redención del hombre por el conjuro de la libertad y la democracia representativa, empieza a ser considerado intelectual y *demodé* por la generación que avanza a sustituirla en la tarea ininterrumpida del espíritu. Y al cumplir esta faena se produce un resquebrajamiento interno, y por oposición, por dialéctica, por golpe de péndulo, aflora en el mundo de las letras una actitud subjetiva, de pasión contenida, que busca en los asuntos candentes de la existencia burguesa los temas que conmuevan al auditorio renovado.

Tras la generación postcolonial, representada por el Dir. Juan Egaña, el eterno enamorado del melodrama a lo Metastasio o al impetuoso Camilo Henríquez, juvenil, ariete contra todo lo hispánico y colonialista, y su hermano de época, el argentino Bernardo Vera y Pintado, el autor de la «Canción Nacional», aparece la juventud republicana, abocada al problema no de la libertad ya obtenida sino de la organización de la República.

El primero en señalarse en el teatro, como ya hemos visto, es Ventura Blanco Encalada, quien en sus ocios de político militante tuvo tiempo para traducir a Voltaire y a Racine en elegantes versos, por desgracia perdidos, e iba a estrenar pronto la traducción de una de las múltiples obras de Honoré Joseph Duveyrier

(1787-1865), y familia, conocidos en el mundo teatral con el pseudónimo societario paternal de Melesville, autores de por lo menos 300 comedias.

Contemporáneo suyo fue el escritor argentino, avecindado en Chile, Gabriel Real de Azúa, cuya participación en el teatro nacional veremos a su debido tiempo.

Desde el punto de vista literario merece párrafo especial, Manuel Magallanes. En los anales políticos aparece como personalidad rebelde, impaciente y empecinada. Diputado por Los Angeles, en el Congreso de 1823, se entrega pronto a una vehemente defensa del sistema federalista, alineado en las huestes de José Miguel Infante, su máximo vocero. Defendió estas ideas no sólo con su oratoria parlamentaria sino en múltiples periódicos, a veces de un solo número, cuyos títulos definen su verdadera intención: *El volcán chileno*, *El alcornoque sin hojas*, *El canalla*, *El crispúsculo*, *El Sota-Cura*¹.

Enemigo del Gobierno autocrático de O'Higgins se debe a su iniciativa la idea de repatriar los restos de José Miguel Carrera, ese «Premio Póstumo a la Memoria de Carrera», que tuvo el efecto deseado.

Literato por afición, formó parte de esa bizarra Sociedad de los Amigos del Género Humano, academia reunida en Quillota en 1825, y se conoce de él *Una alocución a la poesía* (1839)².

Amigo y defensor de Camilo Henríquez, Magallanes compartió con el fraile el sentido del teatro cual vehículo de expresión patriótica e ideológica.

Hemos visto el fracaso de su obra *La Chilena*, estrenada en 1827. Si casi nada sabemos de dicha pieza, en cambio el manuscrito de su drama en tres actos y en verso, *La hija del Sur o la Independencia de Chile* (1823), cayó en manos del historiador del teatro, Nicolás Peña Munizaga, quien ha hecho un minucioso estudio del texto y del espíritu de esta obra señera.

El argumento relata las amarguras de una chilena en los días aciagos de la Guerra de la Independencia. Elisea, sentimental y adorada esposa de Lisandro, inquieta por la suerte de su esposo, se entera por el novio de su prima, de su presunta muerte en el desastre patriota de Cancha Rayada. En el segundo acto toma ella, en gesto espantoso, la decisión de vengarlo y empuñando la espada recita:

*Pronto mi huesa unida a la tuya
Y mi alma fiel unida con la vuestra
Dilatarán su amor sin los estorbos
Que nos han separado aquí en la tierra*

En la tercera jornada Elisea encuentra a su esposo herido tan sólo en la conciencia y que se ha fugado de la prisión a la que lo habían arrojado en Talca las fuerzas realistas.

«Sin creer que esta obra tenga nada de extraordinaria —dictamina Nicolás Peña— creo sinceramente que vale más que muchas escritas con poste-

rrioridad. Para Magallanes el teatro debe haber sido escuela de educación cívica, de patriotismo exaltado, y si el amor por algo entraba en el teatro era ese amor puro de esposo a esposo sin complicaciones, siempre preferido por el amor a la patria. Los diálogos no son diálogos: son discursos rebosantes de odio a la tiranía, a la dominación española, como era natural en esa época; y como el autor da y cava en lo mismo, a la larga el drama resulta desesperante monotonía.³

Esta concepción didascálica del teatro va desapareciendo y en el correr de los años de 1834 y 1835 se señalan con claridad los tramos de la transición estilística que apuntamos.

La programación ecléctica en el Coliseo obedece a las predilecciones del empresario Domingo Arteaga, dirección tradicionalista, reminiscente de un pasado teatral heroico, que encarnaban los principales actores, Francisco Cáceres y Luis Ambrosio Morante. Se alternó así la escasa producción nacional con el teatro hispánico, obras que van apareciendo con inusitada frecuencia en los carteles de anuncio, y además se persiste en la moda del repertorio cosmopolita que viene prestigiado de París.

Las condiciones físicas del Coliseo eran deplorables. La sala estaba desvenijada, pero la ilusión escenográfica y la buena actuación de los artistas lograban dar cierto relieve a los espectáculos.

El grupo numeroso y absorbente de la familia Samaniego permaneció en el país hasta el mes de septiembre en que regresó a cosechar triunfos en Lima. Cáceres los seguirá a comienzos de 1835. Al conjunto femenino se agregó la artista hispánica, acriollada en el Perú, la simpática y elegante Carmen Aguilar, que si bien produjo terribles conflictos de celos y rivalidades femeninas, poseía la atracción física de una apostura muy «sexy», que le valió numerosos admiradores. En el sarcástico duelo entre las primeras damas, la Samaniego decía que los aplausos iban dirigidos únicamente a la juventud de la Aguilar, a lo cual ésta respondía que su rival «no había podido ser artista porque nunca tuvo quince años».

«Se contaba —recuerda con entusiasmo M. L. Amunátegui— que esta sobresaliente actriz era insinuante e imperiosa. Rodeada del humo de un fragante habano, porque fumaba, parecía una Juno envuelta en una nube vaporosa de aromático incienso».⁴

El trabajo rutinario y cotidiano recayó sobre Domingo Moreno, J. M. Rodríguez y Francisco Cáceres. Para rellenar los cuadros se contrataron algunos elementos coreográficos. Allende, Jellinet y la atractiva Pepa Aguilar, hija de Carmen, que a veces intervenía en las comedias.

La sorpresa del año de 1834 fue el estreno de una comedia original *Los aspirantes*, de Gabriel Alejandro Real de Azúa. Nacido en Buenos Aires en 1803, vino a Chile muy joven y se estableció en la ciudad de Copiapó, donde pudo reunir una gran fortuna en el trabajo de las minas de plata de Atacama. Avencindado en Santiago, llevó una vida interesante, entregado a los viajes de estudio, y

al trabajo intelectual, dejando entre nosotros el tronco de una distinguida familia

Poeta y fabulista en la línea de Iriarte, su comedia *Los aspirantes*, texto por desgracia perdido le valió el 3 de enero de 1834, la cordial acolada de Andrés Bello.

«El asunto —escribe— es por sí mismo algo estéril. La censura cómica se daba con preferencia en aquellos vicios y ridiculeces que pertenecen más al hombre que al ciudadano. El señor Real de Azúa percibió la dificultad que bajo este aspecto le presentaba el asunto, y en parte triunfó de ella amenizando con intereses domésticos y efectos amorosos la tramoya de aspiraciones políticas sobre que rueda la pieza. Parécenos también que el autor se ha sometido a reglas demasiado severas. No conocemos composición alguna en que se observen con más rigor los preceptos de la escuela clásica, que el *Café* de Moratín, y el señor Real de Azúa no ha sido en esta parte menos escrupuloso que el autor del *Café*. Luchando con tantas dificultades, es admirable el partido que ha sacado del asunto. El diálogo es constantemente natural, el estilo correcto, los caracteres propios; el desenlace feliz. Acaso pudieran concentrarse algunos diálogos y razonamientos, con lo que se desenvolvería más agradablemente la acción, y sería más viva su marcha.

Debemos acoger, no sólo con gratitud, sino con entusiasmo, los primeros ensayos de las musas dramáticas del sur, sobre todo cuando vemos lucir en ellos las prendas que adornan la composición del señor Real de Azúa»⁶.

En contraste con el tono maratinesco de la comedia *Los aspirantes*, que sirvió de debut, se estrenó uno de esos dramas sensacionalistas del admirado Víctor Ducange, *Poder o el verdugo de Amsterdam*, que se enraizó en la cartelera. Tal vez para recuperar el equilibrio sentimental, días más tarde el empresario programó *Felipe o la madre incógnita*, de Eugenio Scribe, en arreglo de Ventura de la Vega.

El sintomático vuelco hacia el pasado teatral hispánico quedó de manifiesto en el espectacular montaje de la obra, en tres actos, de Agustín Moreto y Cabaña, *Los 12 Pares de Francia o El mejor de todos ellos*, donde, entre los artificios escenográficos, «había un reto de mujer a caballo por el patio», que dio mucho que hablar a los asistentes⁷.

Dentro de este ritmo alterno prosiguieron, entre el 3 de enero y el 5 de junio, las primeras temporadas del año cómico de 1834.

Se montaron en ellas, de acuerdo a los datos que extractamos de *El Araucano*, 31 dramas y 15 sainetes. Entre las primeras, sólo 15 fueron estrenos absolutos, el resto comprendía obras que ya hemos señalado, y cuya secuencia puede estudiarse en el apéndice documental⁸.

Entre las primeras figuran aquellas que con largos títulos de folletín, definidores y atrayentes para el vulgo, conmovían la sensibilidad a flor de piel del público en esta época de transición. Deleitaron así en el mes de enero *El desertor húngaro*, *Roberto de Maldaí*, *La destrucción de los tiranos o El tribunal for-*

midable; La capilla de los bosques o el testigo invisible; Avelino, el Salvador de la Patria; Engañar con la vida y El tratado singular o Cuentas abiertas.

De estos estrenos conviene señalar por su permanencia en el tablero, el dramático suspenso de *Los dos sargentos franceses* o *El cordón sanitario* (19 de enero), melodrama de intención moralizadora de Theodore Baudon, repetido hasta la saciedad en este período⁹.

En febrero, «en la acostumbrada celebridad de la gloriosa batalla de Chacabuco y Jura de la Independencia Política de la República, y una vez que el Himno Patrio fue cantado por las mejores voces de la Compañía», se escucharon los cinco actos de *No más mostrador*, de Luis Mariano de Larra, reminisciente en esta obra de Alejandro Dumas.

Del grupo de los escritores hispánicos ya populares entre los entendidos, Martínez de la Rosa estuvo representado por *La hija en la casa y la madre en las máscaras*. Escrita en la línea admonitoria de Moratin, censuraba la comedia la costumbre de mimar a las hijas por parte de las madres desaprensivas. La obra, bien construida, a juicio de John A. Cook, de diálogo natural y auténtico, fue apreciada tanto en España como en los escenarios hispanoamericanos, donde también el problema tenía interés sociológico¹⁰.

En el movido abril los santiaguinos vieron nuevamente *El confidente casual*, de Gaspar Zabala y Zamora; *El sordo en la posada* y *La hija del portero* y se les ofreció la novedad de una obra muy solicitada, leída y comentada por los escritores nacionales, *La Comedia nueva* o *El café*, del infatigable Moratín.

Al subir a las tablas en Madrid, el público quedó complacido de ella, a pesar de los alborotados corrillos de media noche, en que se discutió a voz en cuello sus méritos y sus defectos, el juicio intelectual le fue favorable. Original en su estructura dramática, de situaciones escénicas naturales y de moral excelente, muchos veían en la obra una sátira contra Comella y el «período de la fórmula». El protagonista, el desventurado don Eleuterio, escritor mediocre que cifra en el estreno de su comedia la posición económica de la familia y el matrimonio de su hija, era símbolo del arribismo¹¹.

El 2 de mayo fue también día de estreno, la *María Stuardo*, de Schiller, en el arreglo de Breton de los Herreros. La traducción de acuerdo a la crítica de Andrés Bello, siempre atinado, «se alejaba bastante del texto original, se agregaban y suprimían escenas, y había gran diferencia en su carácter y efecto dramático con el texto alemán»¹².

La otra novedad, *La Escuela de los Maridos*, de Dámaso de Isusquiza, imitada de Molière, pese a la mala crítica, se mantuvo, como veremos, en los programas.

Pero había también que constatar a los actores, quienes exigían en las noches de beneficio, esos roles singulares en que podían dar rienda suelta a las inclinaciones del temperamento subjetivo. Para ellos se reponían *Los hijos de Edipo*, de Alfieri; *La huérfana de Bruselas*, de Bouilly; la *Andrómaca*, de Racine; *Misantropía*, de Kotzebue; Falkland, de Laya.

El repertorio de los sainetes parecía no dar abasto a las continuas sollicitacio-

nes de novedades, pero siempre se volvía a los más populares: Los palos descados, El abate y el albañil; La estera; La casa de los abates locos. Algunos asistentes más refinados en cambio preferían la gracia más fina de El gastrónomo sin dinero, de Ventura de la Vega o el Shakespeare enamorado, de Duval.

La orquesta siempre activa en las sinfonías introductorias, a base de las oberturas de las óperas del idolatrado Rossini, subrayaba a la vez los fines de fiesta en que se oían las arias, cantadas por el pintoresco tenor italiano, Zapuchi, y las voces baritónicas de Cáceres y Moreno, que hacían olvidar las tonadillas agonizantes.

Suspendida, sin embargo, sobre el teatro estaba la espada de Damocles de esos «castigat ridendo mores», usuales en el mundo periodístico.

La tendencia cívica tradicionalista que aspiraba a hacer del teatro una función estatal didáctica continuaba en vigencia. Un periódico, El filántropo, agitaba esta vez la idea. «Las autoridades —escribía uno de sus colaboradores— deben mirar con particular esmero, y dar toda la atención que merecen estas instituciones, que bien dirigidas son otras tantas escuelas de moral y de buen gusto, siempre que sean arregladas a las necesidades del público y estados. Es un medio indirecto para la adopción de ciertas formas y la extirpación de los abusos; es un tribunal público donde se regula la oposición... Una buena compañía cómica tiene en sus manos la risa o el llanto de un concenso público. El Gobierno debe pues examinar cuál de los efectos quiere producir con más frecuencia, qué indicaciones le son más gratas y qué modelos quiere poner en escena».

El periódico se contestaba asimismo, poco después, inclinándose por la risa. «La alegría es una cualidad necesaria a todos los pueblos. Bastantes acontecimientos trágicos hemos experimentado en estos tiempos de revolución: diariamente los tocamos en el mundo y en la familia... si el teatro no nos ofrece una saludable distracción, un pasatiempo que vigorice nuestro espíritu cansado con las fatigas del día, como nuestro cuerpo, no nos compensa el tiempo que en él se pierde».

Pero el articulista no criticaba únicamente el repertorio usual de las tragedias, sino también el estado material de la única sala de espectáculos. Hacía alusión a las pésimas condiciones higiénicas del Coliseo y pedía la instalación de las luces de reverbero, «más conducentes a la salud que los candeleros y arañas con luces aisladas: porque los espejos metálicos o de cristal atraen los vapores de la sala y vician el aire, produciendo dolores de cabeza, desmayos en las mujeres delicadas y nerviosas».

La polémica terminó con las frases sacramentales en que resumía el autor su doctrina intervencionista: «Toda compañía cómica estudia el gusto de los espectadores y trata de arrancar aplausos, pero el de una Nación se forma poco a poco, con este o aquel género de representaciones que las diversas compañías de actores nos ponen en escena según su antojo»¹³.

La transitoria carencia de un salón propicio en el puerto, obligó a los habitantes de Valparaíso a entretenernos con los espectáculos ecuestres del Circo Bo-

gardus, y los ilusionistas y malabaristas de café, y por retruque hizo posible una larga temporada de invierno en la capital.

Durante seis meses la Compañía de Arteaga armó una espaciada serie de presentaciones dramáticas. Hemos podido catalogar, a través de las inserciones de anuncio teatral en *El Araucano*, un repertorio de 22 obras, entre las cuales alrededor de la mitad fueron novedades.

El elenco se presentó ante el público, después de un merecido descanso, el día 6 de julio, con la comedia de Eugenio Scribe, *Acertar errando* o *El cambio de diligencia*, arreglo de Ventura de la Vega, que complació por su novedad a los fieles auditores.

La escuela dramática representada por Francisco Comella y Zabala y Zamora, sometida a la criba de un ataque constante en España, por la renuencia en cuadros heroicos, animados por una artificiosa maquinaria escenográfica, tuvo repercusión en Chile con el estreno de *Inés de Castro*, cinco actos trágicos de Comella, admirablemente interpretados por Cáceres, que se repitieron varias veces en el correr del animado semestre.

Un nuevo dramaturgo se impuso en la localidad, Javier de Burgos, cuya comedia, *Los tres iguales*, estrenada el 3 de agosto, iba a tener larga vida teatral.

El día 22 el teatro se iluminó con el beneficio de la encantadora actriz adolescente, Josefa Aguilar, que presentó al «respetable» *Torcuato Tasso*, arreglo de autor desconocido, del magistral drama de Goethe. Cantaron en el fin de fiesta Moreno y Zapucci, y los jóvenes bailarines Allende, la beneficiada y su madre, presentaron la «gaviota del teatro», difícil danza que estaba quitando el juicio a los aficionados al baile escénico.

El gusto por la tragedia heroica, dentro del noble estilo neoclásico no había desaparecido en el público. Cáceres eligió para su beneficio el tierno arreglo de González de Córdoba, de S. P. Claudio Florian (1755-1794) y buen éxito tuvo la representación de *Morayma*, de Martínez de la Rosa. Aunque no tiene el empaque patriótico de *La viuda de Padilla*, los hermosos versos en romance endecasílabo del poeta fueron compuestos en 1818, en el exilio del Peñón de la Gomera, con nostalgia morisca. El argumento relata los conflictos de Boabdil el Chico con su media hermana Morayma, y las luchas entre los últimos zегries y abencerrajes, a cuyos hijos manda ultimar Boabdil. Los defiende Ali, carácter noble y generoso, enamorado en secreto de Morayma. La intriga que recuerda las complicaciones de J. M. Quintana, termina con el asesinato de Ali, por el traidor Mohamad, que ultima al hijo de Morayma, la que cae también muerta de impresión, en los lóbregos pasadizos del palacio¹⁴.

La obra, que nunca se representó en España —al decir de Cook— estaba plasmada en escenografía espectacular. El primer acto en el Patio de los Leones de la Alhambra, luego en los artificios de los subterráneos y prisiones, muy en boga en la novela «gótica», que mucho influyó a los autores dramáticos españoles y americanos.

Otra velada ganó Cáceres, recalcaron los entendidos, con la resurrección de Vittorio Alfieri, en una especie de remedo de Romeo y Julieta, con el nombre de *El odio llega a la tumba o sea Montescos y Capuletos*, que conmovió estremecido al auditorio sentimental.

En el cívico mes de septiembre la nutrida concurrencia oficial y burocrática, quedó complacida con el repetido drama de Duval, *El opresor de la familia*, y de Deber y naturaleza, de Benoit Pelletier-Volmeranges.

Una sensible baja en el número de la concurrencia impulsó al empresario a montar uno de esos dramas, que como se lee en el programa, se denominan «dramas heroicos», apareciendo bajo este rubro en la cartelera el venerado nombre de Metastasio, el poeta Cesario, con su obra en tres actos, *La viuda de Sigüeo o La destrucción de Cartago*, «tomado de La Eneida (sic) y embellecido con las inimitables gracias y magisterio del Abate Metastasio»¹⁵. Fueron estas las últimas funciones en que intervinieron Teresa Samaniego y sus hijos pronto a partir para el Perú.

La sociedad santiaguina vino en ayuda de un actor en desgracia, en cuyos ya débiles hombros descansaba el duro trabajo de la concertación, y así acudió solícita a escuchar a Luis Ambrosio Morante, que lució una vez más su talento histriónico en el estreno de *Una precaución contra el cólera*, un acto de Eugenio Scribe y exhibió sus dotes de comediógrafo en el arreglo de la comedia urbana, *Adulación y fingimiento*, producción del país, como dice el programa, que con razón se le atribuye¹⁶.

Juan Peso, el gracejo, tuvo también su noche de gala con la obra anónima *El amor filial o La fortaleza del Danubio*, a la que se dio remate con su singular caracterización del sainete *La casa de los abates locos*.

La predilección del público por el género bufo fue aprovechada en otra de las funciones, en que después de la representación de *Hortensia o lo que son los parientes*, se puso en escena un mimo *La corrida de toros y el aprendiz de torero*. En ella, como anunciara la prensa, se montó un circo taurino, dentro de las limitaciones del escenario. Entre los lidiantes se presentaron Moreno, caballero en un borrico de picador y Cáceres de capeador y banderillo. El beneficiado actuó de primera espada¹⁷.

A Domingo Moreno Ramos le tocó interpretar en su día de gracia, *Carlos IX de Francia o la escuela de los reyes* (1789), de Marie Joseph Chenier, el poeta revolucionario de la *Oda a la razón* y al *Ser Supremo*, cuya intensidad dramática estuvo diluida por el fin de fiesta, el sainete de González del Castillo, *El desgraciado fin del pavo*.

Y así se dió término al año de 1834 con el beneficio de Carmen Aguilar con *Ifigenia y Orestes*, de Racine, traducida por Bretón de los Herreros, seguida del sainete a lo Plauto, *El soldado fanfarrón*. Las últimas veladas programaron: *La cuarentena o El cólera morbo*, de Scribe; *La máscara reconciliadora*, *El casado en segundas nupcias o La imprudente condescendencia*; *La casa en venta*, de

Alvarez Espino y los fines de fiestas. El médico poeta y La noche de novios o el día más feliz de la vida, de Bretón.

No hubo transiciones bruscas en el calendario teatral de 1835. La línea de avance, de modalidad ecléctica, se mantuvo constante.

Desde el comienzo se ensayaron obras apropiadas para atraer a cierto público novelero, amigo del folletín y de la truculencia sensacionalista. Y así desfilaron en el kaleidoscopio teatral de esos años, que exigía novedades cotidianas, esos dramones de múltiples títulos sugerentes: *Los dos Pedros o El alcalde de Sardau*; *Los asesinos de Florencia o La Quinta Peluzzi*; *Julia y Carolina o La firmeza de la gratitud*.

La «*rentrée*» de Juan Peso permitió a la vez rescatar del olvido ciertos sainetes que habían hecho la delicia de la primera generación republicana, tales como *Santa Tristeza Tongarini*; *Los locos de marca mayor*, etc.¹⁸

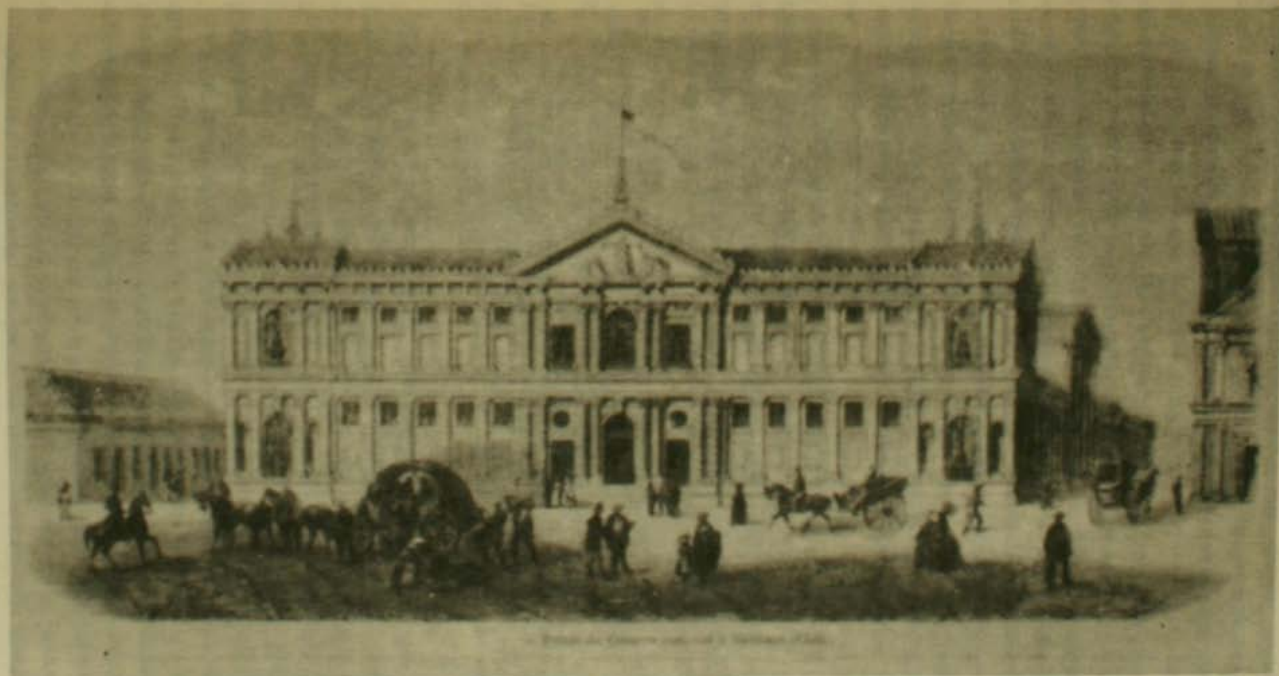
Los aficionados a la comedia de magia tuvieron ocasión de deleitarse con *La pata de cabra o Todo lo vence el amor*, de Juan de Grimaldi, astuto empresario, conocedor de las bambalinas, que había logrado con esta pieza espectacular más de 125 representaciones consecutivas.

Pese a las advertencias de Andrés Bello, que rogaba a los empresarios que «*economicen un poco las tragedias, y principalmente las filosófico-patrióticas*. Basta de proclamas en verso. Ya hemos visto suficiente parafraseado el *vencer o morir*», pese a este respetable consejo, subieron a las tablas, en sendos beneficios de la primera dama, Carmen Aguilar, *Inés de Castro*, de Francisco Comella y *Florinda y el Rey Rodrigo y la Batalla de Guadalete*, de María Rosa Gálvez de Cabrera. La autora, una de las primeras damas en obtener éxito en los tablados madrileños con su discutida obra *Alibek*, continuó gozando del favor público, estimulada por la protección oficial del Príncipe de la Paz, el todopoderoso ministro Godoy.¹⁹

Para alegrar a la concurrencia en suspenso por la dramática declamación de la artista, bailó la beneficiada, en compañía de su hija «una zamacueca al uso de Lima», y uno de sus anónimos admiradores preparó para ella una petipieza, *La calesa para el baile o El apuro de tres damas*, arreglo de *Las damas apuradas*, de don Ramón de la Cruz.²⁰

Los intelectuales estuvieron de plácemes en esta parte del año cómico —interrumpido por algunas semanas en los meses de julio, septiembre, octubre y diciembre— debido al estreno de la gama variada de la última promoción de la comedia neoclásica, de sana intención moralista.

Eduardo de Gorostiza, el comediógrafo mexicano tan celebrado por su simpático *Don Dieguito*, subió a escena con otro de sus grandes triunfos, *La indulgencia para todos*. Los cinco actos, en verso, agradaron por el lenguaje puro que los animaba y por la exposición de costumbres a la manera francesa de Picard. El protagonista Don Severo, moralista intransigente y duro con los demás, cae envuelto en la trama que le preparan sus amigos. Enamorado de Tomasa, a quien supone novia de Carlos, por obtenerla adjura un día de sus rígidos



LAMINA 16

La Universidad de San Felipe, en cuyo interior funcionaba el Teatro de la Universidad. Cortesía del señor Horacio Suárez Herreros

principios y miente, engaña, violando su propio código moral, lo que explica el título de *Indulgencia para todos*.

Poco después se estrenaba *El amigo íntimo*, de José de Gorostiza, hermano del anterior.

Gil de Zárate, otro predilecto, fue escuchado en su obra, *Cuidado con las novias* o *La escuela de los jóvenes*, de excelente técnica, tal vez inspirada en Eugenio Scribe, que describe los infortunios de la inocente y hermosa Isabel, víctima del relajado ambiente familiar, y que logra al fin, unirse con Cándido, a quien los escrúpulos de un falso honor mantenían alejado de su amada²¹.

De acontecimiento teatral puede calificarse el estreno de *La Locandiera*, de Carlo Goldoni, una de las más perfectas obras del intuitivo autor veneciano. Las aventuras de la pícara de Mirandolina, la posadera abocada al asedio de tres galanes, entre ellos el misógino y bizarro Caballero Ripafiatta, al que logra seducir con la eterna astucia femenina.

La comedia, interpretada por Carmen Aguilar, muy afín a su temperamento, tuvo resonancia, y demostró que Bontempelli no se angustió al definir la obra «comedia pura que vive en perfección sin apoyarse en base de pensamientos, ni de descubrimientos psicológicos», sino en la trama admirablemente desarrollada de la comedia de caracteres²².

La más gustada de las piezas continuó siendo, *Marcela o cual de los tres*, de Bretón de los Herreros, que tenía siempre sus fieles admiradores. Hubo también intentos de reponer los grandes valores del Siglo de Oro, aunque por desgracia arreglados al gusto moderno. Así, por ejemplo, en el beneficio de Francisco Cáceres, el 15 de enero de 1835, el cartel anunciaba en forma bizarra, y aún chabacana esta versión chilena de la maravillosa producción del «celebre Calderón de la Barca».

La comedia de vuelos (sic) «reformada en el país», como se lee en el cartel, *La vida es sueño*, estaba acompañada de una singular coreografía «Dos vuelos (uno del gracioso desde lo más elevado del fondo hasta la mitad de la escena y otro de un soldado por una ventana), dispuestos por un inteligente, serán adornos de esta ingeniosa composición»²³.

En el normal decurso del teatro se observaba patente la renovada lucha ideológica, entre las corrientes políticas que comenzaban a organizarse en partidos estructurados. El liberalismo, acallado por la Revolución de 1830, renacía bajo nuevas enseñas. Su lucha anticolonialista, tenía ahora las banderas doctrinarias del ardor juvenil del liberalismo romántico y social que aparecía tumultuoso en la palestra.

El teatro, antena sensitiva para captar los imponderables del ambiente, y a la vez vehículo de comunicación hacia las masas o a las élites, era así disputado por los partidos rivales, con fines de propaganda.

El gobierno, a partir de don Diego Portales, quería controlar los espectadores, y gracias al influjo espiritual de Andrés Bello, había logrado supeditar la

etapa anterior de lucha por la causa republicana, y lo encaminaba hacia una senda de arte, aunque sometido a la vigilancia estatal a través de la censura.

Episodio de esta sorda batalla de espíritus, fue el incidente promovido en junio de 1835, con ocasión del anuncio de la posible representación en el Teatro de Arteaga del *Mahomet* (El *fanatismo o Mahoma*) de Voltaire, traducido por Dionisio Solís. La obra escrita, como se ha dicho, «para poner en relieve las justas consecuencias de la intolerancia religiosa, mostrando la oposición que existe entre la superstición y las leyes de la moral», era sin duda, una precaria creación del filósofo francés.

«En *Zaira* —escribe Manuel de la Revilla— había pintado al Orosman noble que se rinde al amor. En *Mahoma*, las tintas oscurecidas por la pasión, retrataban al fundador de la religión mahometana, con los atributos de un impostor».

El clero, al divulgarse la noticia del estreno, movió sus poderosas influencias para evitar su montaje.

En vano intervino el humanismo de Andrés Bello, quien en su templado alegato en favor del estreno, recurría a serios argumentos. «Sabido es —escribía en su columna-cátedra de *El Araucano*— que el gran Benedicto XIX, no menos célebre por sus virtudes que por su sabiduría, no se desdenó en aceptar la dedicación que le hizo Voltaire de su tragedia *El fanatismo*, y que le contestó al autor de su propio puño en términos muy honoríficos y lisonjeros».

El clero triunfó, sin embargo, y el drama no fue montado por Domingo Arteaga, volteriano de corazón y espíritu²⁵.

Y no fue éste el único episodio de la contienda. Desde un punto de vista más amplio los periódicos en lucha se ocuparon en discutir teorías sobre el estado general de la cultura, otra forma sutil de negar los avances intelectuales realizados durante la época liberal.

El fuego lo abrió en su número primero el periódico *El Philopolita*, al plantear con crudeza exagerada el problema: «Ha dicho un observador que nuestros conciudadanos gustan poco de los placeres intelectuales y ha fundado su severa crítica en la numerosa concurrencia a esas nefandas chinganas, en la completa deserción del teatro, en la destrucción de la sociedad de lectura y filarmónica, en la inasistencia a la biblioteca nacional y en la inacción de las imprentas»²⁶.

El diario *El Farolito* salió paladinamente en defensa de una sociedad, que a su criterio estaba haciendo enormes progresos en la tecnología y en el pensamiento. Enfocaba el asunto desde el ángulo de vista de la escena, considerado «el estado del teatro podía ser una especie de barómetro de la civilización».

Recordaba el articulista las representaciones que se daban al público antes de la revolución (1830) ¿No atraía —se pregunta— una numerosa multitud de todas las clases? Ha podido olvidarse el nombre de Lucía (Rodríguez) que supo arrancar lágrimas y exitar tanto el entusiasmo en la tragedia de Pablo y Virginia. Después la Cañete, Villalba, Rodríguez, Morante, Cáceres, la Samaniego y la Aguilar.

¿No han visto cien veces al pueblo de Santiago entregarse con entusiasmo a todas las alegrías que proporcionó el teatro?

¿Le ha faltado concurrencia en las grandes funciones, en los días de septiembre?

Si el pueblo de Santiago no tuviera gusto por los placeres intelectuales podríamos desmentirlo por las múltiples ocasiones en que las ha buscado.

A juicio del periodista, *El Filopoliasta* planteaba mal el problema, «argumentaba en confusión». El estado actual del teatro no era una consecuencia de la falta de cultura, sino de medios materiales. «Bastaría —apunta— con llamar a Cáceres, a la Trinidad y a otros cómicos de primer orden; iluminar bien el teatro, mejorar las ridículas decoraciones, confiar a un hombre de talento la elección de las piezas, representar con mayor frecuencia las nacionales, y encárguese el artículo del teatro a un hábil periodista y mejoraría la suerte de este ramo de la civilización

Por desgracia los buenos consejos del escritor no pudieron aprovecharse y la polémica vino a terminar repentinamente con los sucesos del año de 1836, que condujeron, como veremos a continuación a la clausura del ya histórico Coliseo de Domingo Arteaga.

Capítulo xiv

El interregno teatral de 1836 y el alegre Parral de Gómez

Al igual que una avalancha trágica los desgraciados acontecimientos de 1836 sepultaron por largo tiempo la actividad teatral chilena.

En el mes de septiembre fallece en Valparaíso, Francisco Cáceres, el apuesto miliciano que bajo la rígida férula del coronel de La Torre había aprendido las primeras lecciones del arte dramático en su bizarro *Alcorán del Teatro*, para transformarse por su talento y el metódico aprendizaje imitativo, en el mejor de los actores del cono sur de América.

El *Mercurio* despidió sus restos con una nota necrológica poco usual para la memoria de un artista de teatro: «El 20 de los corrientes, a la una del día, falleció en esta ciudad el actor dramático Francisco Cáceres, natural de Sevilla, a los 42 años de edad. Este actor formado en Chile, y que ha merecido elogios en capitales del continente de bastante respetabilidad, no podía menos que dar honor al país en que adquirió sus adelantamientos para lucirlos en otros»¹¹.

La muerte había arrebatado poco antes a su rival Luis Ambrosio Morante. La aneurisma había destruido las reservas de su físico poderoso. Triste y nostálgico, el valiente luchador de la causa liberal, murió desengañado. «Le vi morir; su muerte fue la del justo —relata Manuel Blanco Cuartín—. El có-

mico no había atrapado ninguno de esos vicios que son consiguientes a la borrascosa carrera de las tablas. Noble hombre Murió con el crucifijo en las manos bendiciendo a su pobre familia y recomendando a sus hijos no hiciesen jamás la calaverada de meterse a cómico»²

Desapareció también, en simbólico homenaje, el escenario donde estos actores habían logrado sus grandes triunfos, y el viejo Coliseo del Comandante Arteaga, habiéndose negado su dueño a renovar el arriendo, fue subastado al mejor postor en el mes de febrero en aras del progreso arquitectónico. Santiago quedó por entonces huérfano de espectáculos³

«El teatro —apunta José Victorino Lastarria en sus *Recuerdos Literarios*— había desaparecido con la muerte de Cáceres y de Morante, bien que cuando éstos y otros actores representaban, apenas servía para los tardíos solaces de la clase pudiente. Daban de vez en cuando alguna añeja tragedia del ideal antiguo, que Cáceres realizaba con su poderoso talento sin cultivo, arrancando lágrimas y aplausos, y ponía más frecuentemente en escena comedias españolas, en las cuales el gracejo de Villalba, y más tarde el de Moreno, descomponían la seriedad de nuestros estirados magnates, o dramas rezagados del sentimentalismo francés, que escandalizaban a tan católicos espectadores, con las extravagantes pinturas de la corrupción de las costumbres europeas, con el triunfo de lúbricos amores, que ellos no habrían tolerado, si sus sentidos no hubiesen estado fascinados por los seductores atractivos de la Aguilar, la más elegante y donosa de las actrices... Todavía, en aquel tiempo, el teatro dramático sólo hablaba de las emociones del sentimiento, y no hacía pensar, como ahora, sobre los problemas sociales, sobre los dolores punzantes de los errores y de las preocupaciones que ofenden a la verdad y a la justicia; que a no ser así se habría anticipado diez años el imperio de la ópera en nuestra escena, que más tarde sentó para siempre su dominación sobre la ruina de la representación dramática»⁴

El momento histórico parecía confuso. El país bajo la severa administración de Joaquín Prieto y la enérgica voluntad del Ministro Diego Portales, estaba concentrado en los graves problemas de la política internacional, provocados por la emergencia de la Confederación Perú-Boliviana del Mariscal Andrés de Santa Cruz, que amenazaba el equilibrio continental, base de la diplomacia chilena.

Portales, personalidad dinámica y proteica, amigo de lo folklórico y popular, el hábil político que afirmaba preferir «una zamacueca a la presidencia», estaba interesado en el teatro.

Disgustado, sin embargo, por la dicción campechana de los actores pensaba que sería útil contratar compañías españolas para mejorar por contagio e imitación los vicios fonéticos imperantes⁵. Su muerte trágica iba a impedir la realización de estos proyectos, que quedaron vibrando en el ambiente teatral.

Unicamente el puerto de Valparaíso pudo gozar de estas entretencciones en

el año de 1836. En los días festivos de la Pascua de Navidad, la compañía dramática de Arteaga ofreció dos funciones para festejar esta fecha gozosa. Vinieron ellas a celebrarse en enero de 1837, y se eligió la comedia *El marido de mi mujer*, (*Le mari de ma femme*, 1830), escrita por el espiritual profesor de retórica, Paul Bernard Rosier (1790-1880), y marcaba su debut como autor dramático. La obra traducida por Ventura de la Vega consiguió aplausos.

El jueves 19 se celebró el beneficio de Domingo Moreno. Después de la obra de estilo se montó «el famoso drama en cinco actos, *No más mostrador*, de Mariano José de Larra, camino ya hacia el romanticismo. La Aguilar cantó en seguida la alegre canción andaluza *El barco de vapor*, haciendo intermedio el muy jocoso sainete: *Comadrita suelte el gato*.

A las esporádicas funciones de Valparaíso (canto de cisne de una promoción escénica que se iba), los actores buscaron la protección del público para financiar sus necesidades apremiantes por la cesantía a consecuencia de la demolición del Coliseo de Arteaga y por el cierre momentáneo de las plazas del Perú, Tacna y Lima, a causa de la guerra, sucedió el silencio mudo.

Por los cafés de moda deambulaban artistas misceláneos que entretenían a los asiduos concurrentes al teatro: trapeceistas, tragadores de espada, prestidigitadores, ilusionistas y cantantes. A veces los empresarios montaban sainetes, como tenemos visto.

La pasión por la música y la danza que empieza a señalarse como un rasgo de la idiosincracia nacional, se satisface en las veladas de las sociedades filarmónicas, que al conjuro del noble empeño de Isidora Zegers de Huneeus se ramifican en el país.

El pueblo se vuelca a las funciones del Circo Bogardus o acude a las rumorosas chinganas a bailar la zamacueca, la resbalosa, la sajuriana y la samba, con cierto escándalo alcohólico.

En vano se auscultan los periódicos, cada día más abundantes, de esta época. Ni un suelto teatral, ni la más leve alusión a la escena o a los actores encontramos en sus páginas durante largos meses. Era, sin embargo, una necesidad natural y para atender al numeroso público impaciente, el asentista del viejo Parral de Gómez, mezcla de establecimiento de baños, y de café picaresco y chingano, situado en la mal afamada calle de Duarte, creyó oportuno hacer las transformaciones arquitectónicas convenientes para ampliar los tabladillos y acoplarle un escenario apropiado.

Gracias a ciertas reparaciones apresuradas, se pudo abrir la nueva sala que llevó sucesivamente los nombres de Teatro del Ovalo o Teatro Nacional, pero que los santiaguinos designaron siempre con el de Parral de Gómez, asociado en su memoria a muchos ratos de alegre entretenición.

Desdeñado en los comienzos por la prensa debido al repertorio popular de sus programas obtuvo, en los decenios del 40, gran renombre entre el gran público santiaguino.

Allí el notable artista argentino Pascual Ruiz preparó una generación de

artistas, surgidos de los grupos de aficionados, que incrementaron las huestes histriónicas, casi en la mayor parte extranjeras. Era un teatro de módicos precios. La compañía dramática costaba treinta y siete centavos y sólo una circunstancia pasajera, la colocación de una araña para la luz, hizo subir las localidades a cincuenta centavos⁷.

Aunque los periódicos desdeñaban ocuparse de estas funciones, a través de la valiosa colección de programas de teatro, reunida por el gran erudito y bibliotecario, Ramón Briceño, podemos seguir sus avatares⁸.

Fue su director artístico, el noble cronista y compositor José Zapiola, quien además de reunir una orquesta respetable para acompañar las funciones, compuso música accidental para realzar la intención de algunas obras seleccionadas.

Larga fue la espera, el teatro levantó sus cortinas dos años después de la destrucción del coliseo, en 1838, con una gran función extraordinaria, en que se representó *El Aristodemo*, de Monti. Pero su popularidad la obtuvo al acoger en su seno a la nueva Compañía Dramática procedente de Buenos Aires, que dirigía con singular acierto y pericia, la tenaz personalidad de Hilarión Moreno (1804-1865).

Era Moreno persona culta y refinada. Alumno del Colegio de San Carlos de Buenos Aires, a su regreso había ocupado cargos públicos en la administración progresista de Bernardino Rivadavia. Artista de corazón actuó en los escenarios bonaerenses desempeñando con habilidad el difícil oficio de consueta, que le permitió dominar de memoria un variado repertorio. Tenía buena voz, conocimientos musicales y de intérprete ocasional de las arias de Rossini a la moda, recorrió los teatros de su país y del Uruguay.

Fiel a los principios liberales, Moreno perdió, por defenderlos, la buena posición que gozaba en los círculos oficiales y siguió la triste suerte de los opositores a Rosas.

Había casado con Dominga Montes de Oca, heredera de la propia histriónica de su madre, Antonia (1778-1823), popular en los escenarios. Dominga, actriz, cantante y bailarina de género, secundaba con gracia el trabajo de su esposo.

Hilarión, a juzgar por la crítica contemporánea, fue un «actor mediocre», así afirma José Zapiola.

Santos Tornero lo califica de «buen actor, aunque algo amanerado. Su esposa —agrega—, la Montes de Oca, desempeñaba muy bien los papeles de dama, distinguiéndose sobre todo como protagonista de la petipieza *No más muchachos*, que desempeñaba muy bien»¹⁰. Venía también con ellos su hermano Bartolomé Montes de Oca.

Pero, además de su discutido talento de artista, hubo consenso en calificar «su conducta ejemplar y alabar su ilustración que le permitió más tarde dirigir un acreditado colegio en Santiago. Manuel Blanco Cuartín lo define de cuerpo entero al recordar que «sin ser actor y no haber nacido para tal, tenía cierto ta-

lento organizador y un instinto artístico delicado y seguro, era medio literato y medio poeta, como vulgarmente se dice, y más que nada entusiasta y emprendedor como todo hijo del Plata¹¹.

El elenco de la compañía dramática era numeroso. Se incorporaron a las primeras partes, los artistas españoles, venidos del Perú, los tres hermanos Juan, Antonio y Francisco Coya, G. Espinoza y la bailarina Isabel Podio de Pérez, esposa de otro de los actores, Juan Pérez. En Valparaíso se agregaron al conjunto Aurelio Silva, Dolores Fonseca, Juan A. Peso y el proteico actor ya enfermo, Domingo Antonio Moreno. Sirvió las veces de concertador de escena Marcos Ocampo, eximio guitarrista y distinguido intelectual argentino, hermano del renombrado autor del Código de Comercio, Gabriel Ocampo¹².

El conjunto, por motivo del retraso en los trabajos del escenario del Parral de Gómez, tuvo que estrenarse en Valparaíso, en la remozada Casa de Recreo, el 27 de marzo de 1838.

A pesar de las incomodidades del recinto y el precio de cuatro reales asignado a la entrada general, la Compañía de Hilarión Moreno atrajo un público numeroso. Se presentó ante los porteños con el conocido drama en cinco actos *El más célebre bandido o La sensible carcelera*, seguido de una exhumación del *Oscar, fils d'Ossian*, de Arnault, y del estreno de *Hacerse amar con peluca*, de Scribe. Las críticas no tardaron en desatarse y en las páginas de *El Mercurio*, aparecen largos artículos pidiendo a la compañía que «prefiriese los dramas de Calderón, Moreto, Lope de Vega, Tirso de Molina y Alarcón, junto con Bretón de los Herberos y Moratín», una muestra más de este cambio de sensibilidad que aportaron y el retiro a la línea clásica española.

En vano los actores se defendían invocando humildemente que «para llenar las necesidades de la vida, es necesario que se atemperen los programas al gusto de la generalidad». Continuaron los reclamos.

La más concurrida de las funciones fue la del beneficio de Domingo Antonio Moreno y del primer consueta Joaquín Arguelle, reponiéndose ese día la vieja comedia *El diablo predicador o El mayor contrario amigo*, de Luis de Belmonte, cuyos truculentas escenas y transformaciones describió *El Mercurio* incitando la curiosidad del público en términos barrocos:

1. Luzbel aparecerá en el primer acto montando un dragón que arrojará fuego por la boca.
2. Asmodeo aparecerá también a su vez del infierno, que se figura con la posible propiedad, por medio de un escobillón que habrá en la escena, del cual saldrán llamas.
3. Un ángel descenderá en una nube desde el cielo, increpará a Luzbel por la persecución que ha establecido contra la regla de San Francisco, obligándolo al mismo tiempo a defenderse».

Tras la bien guardada fiesta de Todos los Santos, la compañía presentó el «gran drama», en cinco actos *El hijo asesino del padre por socorrer a la madre*. Y siguieron en rápido despliegue varias obras del gusto general *La Inquisición en Venecia*, de Martínez de la Rosa; *El Espejo de las mujeres o sea el aviso de los casados*, adaptación de Félix Enciso del Castillo; *El amante prestado por dos horas*, traducida del francés por Breton de los Herreros; *La vieja y los dos calaveras*; *El pobre pretendiente* y una obra que atrajo el beneplácito general, *El Tribunal Secreto o sea los jueces francos*, obra alemana de Veit-Weber, traducida del francés.

Para lucimiento de Isabel Podio se ejecutaron diversos bailes pantomímicos, entre otros, *La recluta de la aldea*, y entre este repertorio incidental y sensacionalista, se puso en escena en la última velada, el *El Oteló* de Shakespeare¹³.

El 25 de diciembre el conjunto se despedía del público, «agradecido por la benévola acogida que les ha dispensado, cuanto por la distinción particular que ha tenido la bondad de prodigar a cada uno de los individuos».

A fines de 1838 el tinglado del Parral de Gómez pudo animarse con las huestes de Hilarión Moreno. Venían adiestradas y pese a la enfermedad de algunos actores, la plana mayor estaba lista para afrontar al difícil auditorio capitalino, siempre dispuesto al ataque. El 20 de diciembre se alzaron las recién pintadas cortinas con *El hijo asesino* y la graciosa pieza, *La Florentina*. Se iniciaron pronto los estrenos absolutos para mantener la expectación. Una zoqueta o sea *La lisonja a todos*, ede Wenceslao Igualz de Isco (1801-1873), el distinguido alcalde liberal, de grandes triunfos teatrales populacheros, en el estilo descriptivo que lo caracterizaba. La pieza arrancó grandes aplausos por la magnífica interpretación que de ella hizo Francisco Coya.

La Inquisición en Venecia o sea Blanca y Moncasin de Lucien Arnault, recuerdo de los clamorosos éxitos de Máiquez, era una de esas piezas de cartel. En Madrid se representó 30 veces entre 1802 y 1806 y produjo sólo en su primera función 11 309 reales de entrada, arreglado, al parecer, nuevamente por Ventura de la Vega, siguió la misma fortuna en los escenarios americanos¹⁴.

El fanático por la nobleza o sea El filósofo soltero «nueva en el país», de Juan Pablo Forner (1756-1797), el tratadista autor de *Las Exequias de la lengua castellana*, pese a la crítica de los intelectuales, tuvo buen éxito, y en Madrid había cumplido los propósitos del autor de restablecer el sentido popular del teatro en la época de Lope de Vega y Calderón¹⁵, en sus largas y acerbas polémicas críticas.

La temporada del Parral de Gómez se prolongó durante todo el mes de enero, aun cuando gran parte de la Compañía de Hilarión Moreno regresó a Valparaíso.

Se repitieron obras de Scribe (*El viejo de 25 años o Hacerse amar con peluca*), se reanudaron las obras de capa y espada, *El pintor fingido*, de Vicente Rodríguez Arellano; *La mancha de sangre*, de Maillan-Boule y *No puede ser guardar una mujer*. Se estrenaron una obra histórica de circunstancia, *Napoleón lo manda*, obra novelesca, arreglada por Ventura de la Vega; el drama del reputado erudito Eugenio de Ochoa (1815-1872), *Incertidumbre y amor*. El actor Aurelio Silva triun-

fó nuevamente con otro drama del apreciado Antonio Gil Zárate, *El entrometido o las máscaras*. Y la vena cómica estuvo representada por Bretón de los Herreros en, *El pobre pretendiente* y *A la vejez viruela*, y *El gastrónomo sin dinero*, de Ventura de la Vega.

Para poder mantener abiertos los teatros de Santiago y Valparaíso, la Compañía Moreno tuvo que asociarse con los elementos del antiguo conjunto de Arteaga que animaban las veladas del Parral de Gómez. En esta forma ingresó al grupo Isabel Rodríguez «que pudo manifestar nuevamente las bellas disposiciones con que la ha favorecido la naturaleza en el arte dramático». Volvió también a las tablas la veterana Josefa Bustamante y debutó la joven artista López «de indudable mérito natural».

Este grupo atendió las necesidades de la Casa del Recreo del puerto donde en el transcurso de enero, y paralelamente a las funciones del Hilarión Moreno en el Parral de Gómez, presentó un variado número de éxitos, el drama en tres actos del apreciado Mariano José de Larra, *No más mostrador*; el drama *Deber y Naturaleza*, de Benoit Pelletier-Volmeranges, *La recompensa del arrepentimiento*, y sobre todo *Coquetismo y presunción*, de Flores y Arena, que demostró los méritos de la joven López.

El domingo 3 de febrero se montó nuevamente *A la vejez viruelas*, de Bretón de los Herreros ya incorporada entre las usuales, y como homenaje a las generaciones desaparecidas volvió en gloria y majestas la truculencia del *Abate de la Espada*.

Para extremar el lucimiento de las funciones cívicas del aniversario de la Batalla de Chacabuco, el empresario hizo venir de Santiago, al resto del conjunto de la Cía. de Hilarión Moreno, que solemnizó el evento. Fueron tres funciones extraordinarias los días 10, 11 y 12, al subido precio de 4 reales la entrada general y 2 pesos los palcos. El primer día se montó la comedia en tres actos *La Fulgencia* o sea *Los maniáticos*, de Rodríguez Arellano, «cuadro —se lee en *El Mercurio*— que presenta en triunfo los sentimientos más nobles y generosos del alma, sobre los pasajeros aunque opulentos bienes de una gloria vana». El todo de esta función concluyó con el gracioso fin de fiesta: *Heráclito o Demócrito o Los viejos llorando y riendo*.

El lunes 11 se repitió *Marcela* o *A cual de los tres*, de Bretón de los Herreros. Isabel Rodríguez encarnó a la protagonista, jugó finisimamente el ridículo contra un vano que presume su importancia, de sus conquistas, contra un hombre acaramelado que sin conocer los méritos que debiera adornarse blasona de su corsé, y por fin contra un amante siempre importuno con sus desconfianzas y suspiros²⁶.

El día aniversario, el actor Juan E. Velasco pronunció la loa acostumbrada, que sirvió de introducción a otra comedia de Bretón que había ganado el aprecio del público, *A la capital me vuelvo*, y el sainete *El triunfo de las mujeres*, de Juan Ignacio del Castillo.

La sensacional noticia de la espléndida victoria del General Manuel Bulnes

en los campos de Yungay, el 20 de enero de 1839, transformó el año de 1839 en gloriosa efeméride nacional, asociada a la pujanza del roto chileno.

Desfiles, bailes y fiestas por doquier celebraron el acontecimiento y el pueblo se derramó en las calles a recibir a los triunfadores. En la Plaza de Armas, José María Flores, ascendió en tripulado globo aerostático, recitando inflamadas estrofas que aprendieron de corro los escolares y adultos.

El Parral de Gómez no estuvo ajeno a estas manifestaciones, como a continuación veremos.

El mes de febrero la compañía, para poder estudiar las obras nuevas que se programaban, suspendió las funciones de los jueves cívicos hasta el miércoles de ceniza, y se aprontó para una función extraordinaria, el estreno de *El trovador*, de Antonio García Gutiérrez (1813-1884), montada tres años antes en Madrid.

Un hermoso programa, lanzado por la imprenta de la Opinión, relataba en palabras de suspenso el argumento de la pieza. «De dos hermanos descendientes de los condes de Artal, el uno de ellos (el primogénito) fue robado en la infancia por la hija de una gitana, cuya madre fue acusada de haber hecho mal de ojo al expresado niño, y quemada públicamente en aquella época de fanatismo, por tal suposición. El rapto que hizo, pues, la hija de la gitana, no fue sino un acto premeditado para aplacar los males de su madre. La venganza fallida trajo la muerte de su propio hijo y desde aquel instante adoptó por hijo al que la Providencia había salvado. A pesar de ser el vástago de una casa ilustre llegó a adquirir una celebridad inmarcesible bajo el nombre de Trovador, que en aquella época era un timbre de gloria».

El reparto del drama fue el siguiente:

DON NUÑO DE ARTEL, CONDE DE LUNA	Juan Coya
DON MANRIQUE (TROVADOR)	Hilarión Moreno
DON GUILLÓN DE SESE	Domingo Moreno Ramos
DON LOPE DE URREA	Juan Pérez
DOÑA LEONOR, AMANTE DEL TROVADOR	Dominga Montes de Oca
XIMENA, AYA DE D. LEONOR	A. Moreno
AZUCENA, GITANA	Jerónima Espinosa
SOLDADOS DEL CONDE DE LUNA, SOLDADOS DE DON MANRIQUE	

Para dar entonación lírica al drama, el concertador José Zapiola compuso una música incidental, letra de un romance que cantaba el Trovador entre los actos tercero y quinto:

*Camina a orillas del Ebro
Caballero lidiador
Puesta en la cuja la lanza
Que mil contrarios venció
Despierta, Leonor
Leonor*¹⁷

TEATRO

DE LA CALLE DE DUARTE.

FUNCIONES ESCOJIDAS PARA LOS DIAS
26 I 27 DEL PRESENTE.

No perdiendo de vista el Empresario de este Establecimiento el darle todo el incremento posible con funciones variadas i selectas, ha dispuesto para el Domingo 26, la muy preciosa comedia (nueva en este Teatro) en tres actos, orijinal del célebre literato Gil de Zárate; cuyo título es:

EL ENTROMETIDO,

O LAS

MASCARAS

La que el Sr. Silva desempeñará el protagonista D. MELCHOR.

Dando fin el todo de la funcion con el divertido Sainete:

LOS VIEJOS LLORANDO I RIENDO.

El Lunes, por exijencias de varios amantes a la escena dramática se exhibirá la muy jocosa comedia en tres actos—

A LA VEZ VIRUELAS.

La que terminará con un excelente fin de fiesta.

A las ocho i media en punto.

Imp. de la Independencia.—En no 24.

Aun antes de su difusión mundial, gracias a la partitura de la ópera de Giuseppe Verdi, la obra captó la sensibilidad del público. «Aunque —como lo advierte Larra— es obra atropellada y de mocedad, pero en la que valores de impulso juvenil y bella emoción lírica animan una trama deshilvanada y confusa», El *trovador*, en el juicio de Valbuena Prat, «con todos sus momentos patéticos, animada y ágil sonoridad poética y momento de acción hacen que la pieza conserve un valor esencialmente representativo de su tiempo»¹⁸. Entre nosotros, junto con *Teresa*, de Dumas, en la traducción de Andrés Bello, son las puntas de lanza que abren el período romántico.

El Parral de Gómez no permaneció indiferente a las celebraciones públicas por la Victoria de las armas chilenas del Ejército Restaurador, y el 31 de marzo José Zapiola agregó al éxito rotundo de su célebre e inoivable *Himno de Yungay*, cantada al paso de los vencedores, una nueva, que con letra de Hilarión Moreno, se escuchó en el tabladillo escénico, la noche del 31 de marzo.

Toda la compañía, apoyada por la orquesta de Zapiola, cantó las estrofas de Moreno:

¡Salve Pueblo Chileno Grandioso
El Mantuano debiera cantar
De Yungay, de Buin, Matucana
La bravura que os hizo inmortal
Y a los postreros siglos la fama
Llevará el denodado valor
De los hijos invictos de Arauco
Cual Ercilla por siempre cantó¹⁹.

Interrumpidas las funciones en el Parral de Gómez, la compañía dramática de Hilarión Moreno regresó a Valparaíso para tomar parte en forma oportuna en el jubileo patriótico. El debut, día 19 de mayo, se caracterizó por la alocución onomástica de Moreno Ramos, y por la representación de los tres actos de *La casa de huéspedes*, del favorito Bretón de los Herreros.

En la segunda función, en medio de incidencias por el mal estado de la sala y sus deplorables condiciones higiénicas, subió a las tablas la obra maestra del dramaturgo mexicano, Eduardo de Gorostiza, *Contigo pan y cebolla*. Representa la culminación de su notable carrera, y aunque en ella se aparta del cartabón de la preceptiva neoclásica, conserva las características del estilo.

El argumento es original, una sátira contra la joven Matilde, que se ha creado, cual nuevo Quijote, un mundo irreal poblado de lecturas románticas e ilusiones, en que vive ensimismada, dando vuelta la espalda a la realidad. Eduardo, su pretendiente, recurre a diversas estratagemas, entre otras el rapto, para traerla sumisa a su papel de esposa enamorada, fiel a la consigna doméstica de *contigo pan y cebolla*²⁰.

Las funciones siguientes programaron *La romántica* y el *lechuguino*, de Bre-

tón de los Herreros y uno de los numerosos arreglos de las comedias clásicas de Antonio de Solís, *La novicia o sea La Víctima de la tiranía paternal*. No faltaron los obligados entremeses, *El barbero afeita al burro*, que siempre producía hilaridad y para demostrar su flexibilidad de temperamento en la función de el domingo 23 de junio, día de despedida del grupo, Domingo Moreno Ramos, en la petipieza *Los criados astutos*, desempeñó tres caracteres distintos, a saber: el de cocinero, el de militar ridículo y por último, el de mujer en traje de tal».

Parte del elenco continuó en gira a las provincias del norte, que por su riqueza minera se estaba transformando en sólida plaza teatral, como veremos en su oportunidad.

A fines del año de 1839, al regresar al país la hermosa y elegante actriz Carmen Aguilar, que había deslumbrado a los limeños con su interpretación de *El arte de conspirar*, de Scribe, y con los bailes folklóricos de su hija Carmen, principalmente el popular *Don Mateo*, se pudo llevar a efecto una función de trascendencia en los anales del teatro chileno, el estreno de *Teresa*, de Alejandro Dumas, padre, traducida por Andrés Bello. Para posibilitar su estreno, Wenceslao Urbistondo reunió a la vieja y dispersa guardia del coliseo de Domingo Arteaga, elementos que prepararon la obra.

Está escrita sobre un borrador de Anicet Bourgeois, hábil autor de melodramas, de quien luego hablaremos, y de él extrajo el genio dramático de Dumas una obra que nunca la satisfizo, pero que obtuvo enorme éxito por el esmerado trabajo de Ida Ferrier, que debutó en el teatro de la Opera Cómica²¹.

La obra había sido traducida por Bello en 1837, y ya en el mes de noviembre —según el excelente ensayo de Orlando Rodríguez B. sobre *El significado de Bello en el teatro chileno*— el manuscrito estaba terminado. Aun se hicieron gestiones para publicarlo, en edición de bibliófilos, es decir «en buen papel y letra, y con la debida corrección; de la que carecen todas las copias manuscritas que existen en esta República y fuera de ella». Esta instancia «de varias personas inteligentes», parece que no se llevó a cabo.

Nos imaginamos que las causas del retraso en su estreno fueron, en primer lugar, la desaparición del Coliseo de Arteaga y el viaje al Perú de Carmen Aguilar, a quien fuera dedicada la *Teresa*. Esta fue montada en el mes de noviembre, gracias a los desvelos de Wenceslao Urbistondo. El elenco está distribuido en la siguiente forma:

EL BARÓN DELONE	Juan Peso
TERESA	Carmen Aguilar
ARTURO DE SAVIÑI	Josefa Vallejo
DULO	Anselmo Silva
PAOLO	Juan Velasco
MR. SORBEN	Angel Pino
GENERAL CLEMAN	Ramón Bascuñán
LAURA	Isabel Rodríguez

Aunque esta representación no obtuvo la resonancia intelectual que provocaron las funciones siguientes, *Teresa* «abrió brecha precisa en la evolución del teatro nacional». La traducción es una obra maestra en su género, no ofrece parangón con la que había estrenado en Madrid en 1834 el infatigable Ventura de la Vega²³.

«Allí reside —escribe Orlando Rodríguez— uno de los mayores méritos de Bello. La exactitud con que es capaz de verter al castellano los climax dramáticos de la obra, con un lenguaje fiel a la línea romántica, pero dentro de un nivel literario de calidad superior, hacen de *Teresa* una obra, que si bien podemos señalar como correspondiente a su época y de tema de discutible interés en nuestros días, su riqueza idiomática como el cuidado formal la hacen atractiva en su lectura e imaginación de contenidos».

«Estas consideraciones —dictamina el ensayista— permiten concluir que aun tiene vigencia el impacto de *Teresa* en el teatro chileno... significó la adopción de nuevas formas, de renovación en las letras teatrales, de acuerdo con el momento que la literatura vivía en la primera mitad de esa centuria. Era el progreso»²⁴.

Capítulo xv

La apertura del teatro en la Universidad

La Ilustre Municipalidad de Santiago, bajo la presión constante de un vecindario progresista, estaba preocupada del importante problema de obtener los fondos para la construcción de un teatro decente para las representaciones dramáticas. El tema había servido de tabla de materia a muchas reuniones edilicias y comisiones nombradas se preocuparon de buscar el sitio urbanístico dentro de un área apropiada para fundamentar el proyecto. Tres fueron los elegidos; el sitio de la familia Huidobro, en la plazuela de la Moneda; el de José Ignacio Sotomayor, en la Cañada a la altura de la calle Ahumada, el tercero era la casa de José Antonio Cañas, que fue por último aprobado.

Por decreto municipal de 1° de mayo de 1839 se otorgaron \$ 50.000 con tal objeto, lo que daba una extensión considerable al terreno, pues se agregaba al ocupado por la Universidad de San Felipe, donde sesionaba la Cámara de Diputados, de propiedad gubernamental.

Pero los regidores, abocados a la urgencia inmediata de habilitar un local transitorio mientras se disponían de los fondos indispensables para levantar el planeado Teatro Municipal, aceptaron el 18 de marzo los presupuestos presentados por el constructor Enrique Macuer «para proceder sin demora a la construcción provisional de madera en el patio de la Universidad de San Feli-

pe, elevada por los arquitectos jesuitas hermanos Juan Nepomuceno y Walter Hagen, en el siglo XVIII.

Las especificaciones del memorándum, explicatorias del plano, por desgracia perdido, nos indican el volumen arquitectónico de la obra. Eran —se lee—: «unas 20 varas de largo y de 16 de ancho de platea con todos los escaños o lunetas que demarca el plan, lo mismo que el número de palcos que contiene y en el orden que están. El foso con 18 varas de fondo, con cuatro decoraciones completas, un telón de boca, una pieza de desahogo para el Sr. Presidente y para el Cabildo, contiguas a sus palcos, todo concluido y hecho con la mayor solidez.

El teatro construido «todo de madera, sus murallas forradas de vigas, y las distancias que median de una a otra parte, reforzadas con tablas. Los palcos todos de madera con lienzo encerado para pintarlo o empapelarlo. El cielo del teatro de lienzo; el techo igualmente de madera hecho con la mayor sencillez y sólo para que impida que se llueva.

Los bastidores de las decoraciones de madera, forrados en brin para que se pueda pintar o empapelar; el foso con la solidez necesaria y su altura según el orden de los palcos.

La sala «tenía cuatro escalas; dos para subir a los palcos de Gobierno y dos para ascender a los palcos particulares. Estos serán grandes y descansados. El resto de la sala enladrillada».

Enrique Macuer se comprometía a terminar el trabajo en el plazo de dos meses y medio, y a su cargo quedarían las reparaciones dentro del término de dos años».

El precio de la obra se fijaba en \$ 5.000, en cuotas escalonadas de dos, tres y cuatro meses.

Aceptada la propuesta se buscó el financiamiento, por medio de la venta del contrato a la empresa dramática formada por el conocido actor español Juan Peso y el dinámico empresario argentino, Hilarión Moreno. El Intendente de la provincia, José de la Cavadra hizo su entrega de acuerdo a los siguientes términos, aprobados por el abogado consultante, Mariano Egaña.

La empresa entregaría la suma de \$ 5.000 para los trabajos del constructor. Se obligaba a mantener en dicho teatro «todo el esplendor y arreglo que permita el local y las circunstancias de la compañía. El manejo del local se regiría por una comisión de tres personas nombradas por el Intendente. Se comprometían además a albergar en el recinto «a cualquiera compañía lírica que venga del extranjero».

El contrato tenía su fiador en la persona de Vicente Ovalle¹.

El 22 de abril se dieron comienzo a los esperados trabajos.

Para obtener el capital comprometido en el contrato los diligentes empresarios recurrieron a la ayuda del público ilustrado, en la forma de una sociedad por acciones, similar a la que había ideado el Comandante Arteaga para construir el primitivo Coliseo de Santiago.

Desde los primeros días de marzo de 1839 comenzó el reparto de cartas a

las familias principales, reuniéndose hasta el mes de septiembre unas 118 acciones suscritas y pagadas. De la cantidad reunida se entregaron \$ 1.656 al constructor Enrique Macuer. La Municipalidad agregó al generoso donativo público, una suma de \$ 1.000 para el alumbrado y las pinturas. La prensa, en especial *El Ingenio*, apoyó el empréstito de 150 onzas de oro.

Moreno y Peso partieron en su campaña con la esperanza, realizada poco después, de concluir —reza el prospecto— treinta y seis palcos en el 1° y 2° cuerpos, y la galería o cazuela corrida en el tercero, dispuesta decentemente, y una platea con cuatrocientos asientos de luneta.

El 5 de septiembre se abrió el abono para la primera temporada a los precios que a continuación se enumeran:

Los cuatro primeros palcos, que comprende el medio punto o testero del teatro, es decir, dos altos y dos bajos:

18 reales por noche, y para doce funciones	27
Los nueve palcos que comprende el medio punto o testero del teatro	
\$2 por noche y la temporada	24
Los palcos restantes de los lados laterales 14 reales por noche y la temporada	21

Para los no suscriptores los precios eran diferentes, y para cada función se fijaron en:

Cuatro primeros palcos de la embocadura	2-6
Los nueve del medio punto	2-4
Los restantes laterales	2-2
Asiento de luneta	1
Entrada general	2

El «tout» Santiago estaba representado en las listas de accionistas, y como un homenaje a estos mecenas que hicieron posible la apertura del Teatro de la Universidad, nos permitimos copiar la larga lista:

Ramón Subercaseaux	Antonio 2° Millán	Antonio 1° Millán
Estanislao Portales	Carlos Renard	Manuel Montt
Rafael Larraín Moxó	Domingo Matte	José Melián
Ramón Sepúlveda	José Guerra	Diego J. Benavente
Francisco B. Puelma	Manuel Carrasco	Fernando Máximo Cañas
Hipólito Beauchemin	Gabriel Palma	Silvestre Hesse
Manuel Barañao	José Santos Lira	José Agustín Eyzaguirre
Pedro Francisco Lira	Manuel José Zapata	Ramón Lira
José Manuel Infante	J. A. Portes	Juan Manuel Cono
Félix M. Urcullo	Pablo Cienfuegos	Manuel Carvallo
Lorenzo Matte	Ramón de la Barra	Agustín Prat

José Antonio Argomedo	José Clemente Díaz	Angel 2° Prieto
Nicolás Larrain	Luis Ovalle	J. María Larrain Moxó
Santiago Larrain ²	Lorenzo Sazie	Enrique Campino
Ramón Echeverría	Ramón Martínez	José Ignacio Larrain
José M. de la Cruz	José Santiago Montt	José Fermín Benítez
Antonio Vidal	Manuel Ramón Infante	Antonio Guerra
Agustín J. Prieto	J. Francisco de la Cerda	Javier Calvo
Severo Crosa	J. Cerveró	Ricardo E. Rice
Carlos Formas	Santiago Ingram	Ildefonso Zilleruelo
José Manuel Ortúzar	Domingo García	J. Manuel Echazarreta
Antonio Prado	Domingo Toro	Roberto Young
Manuel J. Cerda	José Vicente Bustillos	Vicente Cruchaga
Mariano Bernales	Miguel Castillo	J. Agustín Alcérrecá
Francisco de Zegers	Angel Ortúzar	Viterbo Marchan
Santiago Álvarez	Fernando A. Elizalde	Santos Díaz
Rafael Gatica	Alejandro Cadleugh	Francisco Fuenzalida
Vicente León	Juan Guerrero	José A. Cañas (hijo)
Manuel Vásquez Novoa	Benjamin Rogers	Juan del Sol
Juan de Dios Vial del Río	Carlos Rodríguez	José Joaquín Pérez
Gustavo Lataste	Jaun Agustín Alcalde	Miguel Barros Morán
Pedro García de la Huerta	Carlos Buston	Julio Barre
Francisco B. Silva	Patricio Larrain	Ramón Irrázaval
Francisco Calleja	Blas Salde	Melchor Concha
Mariano Sánchez	Ramón Formas	José Miguel Irrázaval
	Calixto Guerrero	

La única dama que figura en la lista de abonados, es la Srta. Carmen Alessandri, la hija de don Pedro Alessandri, emprendedor industrial de Valparaíso, cuyo hogar iba a ser un cenáculo artístico al que acudirían los más ilustres visitantes³.

No todo se realizó conforme a la visión optimista de los empresarios. El teatro, encerrado en el ámbito de la vieja Universidad de San Felipe, compartió su espacio con la Cámara de Diputados, y más tarde con la Academia de Bellas Artes, dirigida por Alejandro Cicarelli. Este esforzado pie arquitectónico fue causa de sus notables defectos de estructura. El teniente norteamericano J. M. Gillis, el fundador del primer Observatorio Astronómico en el Cerro de Santa Lucía, nos ha dejado una imagen que tal vez trasunte la realidad objetiva:

«El teatro —apunta en su libro de viaje— es lo suficientemente amplio para albergar al público asistente, pero no se puede elogiar la comodidad que le dieron sus constructores. De forma oblonga, con semicírculo frente al escenario, su visibilidad es escasa, muy pocos pueden ver u oír. Los pisos de las tres filas de palcos no tienen la inclinación necesaria, y no están dotados de sillas permanentes sino que éstas las traen los concurrentes. Se acostumbra arreglarlas en dos filas, de manera que algunos dan la espalda al vecino, quien tiene que hacer toda clase de movimientos con la cabeza para poder distinguir a los actores»⁴.

Este modesto local, sin embargo, va a ser el escenario del estallido artístico del romanticismo en el teatro y en la música.

Hilarión Moreno había prometido al público un repertorio novedoso, piezas bien montadas «que sean del agrado general, mezclando oportunamente los dramas y comedias modernas del gusto francés cuanto las composiciones clásicas y románticas del teatro español, ya recientes, ya de las antiguas (alguna vez), de las más selectas».

En verdad este repertorio ecléctico, muestra de la transición entre el neoclásico agonizante y el romanticismo en puertas, fue el pivote de la temporada.

La tan esperada apertura del Teatro de la Universidad vino a realizarse el 13 de octubre de 1839. El teatro lucía las pinturas murales de el escenógrafo Antonio Claveaux, que se había esmerado también en las decoraciones de las obras que iban a montarse.

El debut se hizo con *Cristina o El triunfo de la virtud*, de Antonio Gil de Zárate y participaron en el elenco Juan Velasco, Hilarión Moreno, Juan Peso y la Sra. Dominga Montes de Oca.

El autor estaba bien escogido para la ocasión solemne. Gil de Zárate, en el decir de John A. Cook, desempeñó en su tiempo el papel de escritor dramático de transición, emergiendo de los medios neoclásicos para llegar a un reposado romanticismo, que defendió en su *Manual de Literatura*, muy en boga en Hispano-América, en la intensa polémica de la época.

Gil de Zárate, representante del «último capítulo del neoclasicismo», gozaba desde 1825, fecha del estreno de *El fanático de las comedias*, del favor público en los escenarios de Madrid.

Sus obras dinámicas descansaban en la acción y no en el diálogo preestablecido de los caracteres, y realizaba con cierta verdad escénica este tipo de teatro que el autor consideraba como «de recreación o diversión».⁵

La segunda pieza montada fue *Las capas o sea la conspiración descubierta*, de Eugenio Scribe, traducida por ese fecundo continuador de Moratin, el argentino Ventura de la Vega.

Y para hacer un muestrario de las posibilidades de la Compañía, en noviembre subía a la escena una de «esas comedias de espectación», de suspenso melodramático, *El imperio de la verdad o sea El sepulcro de Witenberg*.⁶

La segunda temporada de diciembre continuó con el mismo éxito. Gustó a los asistentes el drama de Gaspar Zavala y Zamora, *No hay juventud sin error o mocedades de Enrique V*, de ese «notable talento hay olvido» —en el sentir del distinguido historiador del teatro hispánico Angel Valbuena Prat— rival preceptivo de Moratin, representante de la ideología del siglo XVIII. El arreglo de Shakespeare, *The Life of King Henry the Fifth*, fue seguido por otra adaptación que se debe a Bretón de los Herreros, *Los dos presos por amor en el castillo de Limburg*.

Se puso fin al año cómico con la representación de *El licenciado Gil Blas* de

Santillan, *La escuela de los maridos* y *La casa de huéspedes*, de Bretón de los Herreros.

Después de largo interregno el público santiaguino estaba de plácemes. El *Araucano*, saluda la apertura del Teatro de la Universidad en un comunicado teatral, que expresaba este colectivo sentir. «Después de un receso de cerca de dos años hemos visto con el mayor placer abrirse de nuevo el teatro de esta ciudad. Una sala si bien temporal, bastante capaz, y aunque sencilla, adornada con mediana elegancia, ofrece al público de Santiago un agradable punto de reunión dos noches de la semana.

Lo numeroso de la concurrencia que acude a cada función, manifiesta el ansia que una privación dilatada había causado en el apetito público; pero tememos verlo muy pronto saciado, si los empresarios no tratan de mejorar los manjares que le presentan y de granjearse algunos medios de estimularlo».

La crítica principal, después de este exordio, recaía sobre los artistas. «En el ramo de las actrices nuestra pobreza raya en una absoluta destitución. Ninguna de las que tenemos puede pretender el título de primera dama. En cuanto a los actores tampoco es de los mejores, ni más abundante».

Aunque reconocía «los más nobles esfuerzos de los empresarios», les aconsejaba el articulista mejorar el estado de la compañía y el repertorio, donde menudeaban los «groseros sainetes, *La Hermenegilda* y sobre todo *El Tesón*, que se han dado por «primera vez, ojalá nunca se den por segunda»⁷.

Para atender a los espectadores, los empresarios abrieron un *Café*, donde los contertulios se refugiaban en los largos entreactos, asegurando el consumo que a todo parecer, dados los sueltos de prensa, «no eran de buena calidad gastronómica»⁸.

Al levantarse con orgullo el telón del Teatro de la Universidad pintado por Antonio Claveaux, para iniciar la temporada de 1840, comenzaron a la vez las eternas discusiones morales sobre la validez ética del teatro. La admonición religiosa se escuchaba periódicamente en Chile desde los tiempos lejanos y barrocos del Obispo Fray Gaspar de Villarroel. Una vez más, el periódico *El Conservador*, hacía llegar a la mente de los lectores, con ánimo proselitista lo que el diario creía ser el recto sentido moral del teatro, «la invención más apropiada para ilustrar prácticamente y civilizar a los pueblos». La meta de las representaciones era «pintar el vicio con los colores exagerados de la sátira y excitar contra él la aversión del corazón».

El escritor se refería a continuación a los espectáculos nacionales, donde a menudo se representaban piezas «que si no atacan las costumbres depravan el gusto». El remedio estaba en el establecimiento de una nueva censura «que no se limitara únicamente a calificar de inmorales o irreligiosas las piezas que se sometían a su examen, sino que ensanchando sus atribuciones, fueran personalmente responsables ante el público».

No había críticas en el artículo al funcionamiento de la sala, que juzgaba «placentera y agradable». Los cómicos, entre los cuales reconocía algunos

que merecían encomio por su «estudiosidad», hacían bien su trabajo. Echaba de menos sí, más piezas de autores dramáticos conocidos, que deberían repetirse dos o más veces cuando han agradado, y recomendaba el abandono «de las traducciones anónimas en que el autor ha tenido vergüenza de estampar su firma»⁹.

Motivos prácticos, de índole financiera, movieron también la pluma de los periodistas. En las páginas de *El Veterano*, del día 7 de enero de 1840, y bajo el intencionado pseudónimo de «El enemigo de los bolseros», un escritor satirizaba a los cabildantes, quienes por el hecho de conceder una subvención de \$ 500 anuales al teatro, se reservaban seis palcos de un valor de \$ 36 cada noche. *El Mercurio*, de Valparaíso, recogió el reto, y salió en defensa de la I. Municipalidad, por cuanto a su entender la medida estaba basada —lo que era cierto en parte— en «la ley y la costumbre». *El Veterano* replicó que «no había que confundir la ley con el reglamento. El palco que ocupan sus señorías ilustrísimas —escribía con saña satírica— es equivalente al duplo del resto común de los palcos, además de las reservadas entradas de la galería y el cuarto de descanso para el reposo de las reverendas guatas de los ilustres señores».

El articulista criticaba, sin dudas, una medida que iría a transformarse en factor permanente de inflación en los precios de entrada, y en una merma de las escasas utilidades de los siempre atribulados empresarios.

«El enemigo de los bolseros», aconsejaba, por último, a los regidores que «debían pagar sus entradas para el fomento del teatro, fuera de la obligación de ayudarle para su sostén»¹⁰.

La temporada del año 1840 tuvo escasa difusión en la prensa. *El Araucano*, tal vez debido a los múltiples afanes que recayeron en Don Andrés Bello, elegido Senador de la República, no insertó, como en años anteriores, «los anuncios teatrales» y las críticas. Por fortuna hemos podido salvar estos graves inconvenientes con el estudio de la ya mencionada Colección de Programas, reunida por el erudito y curioso bibliógrafo, Ramón Briceño. Del conjunto de las 29 piezas representadas (ver apéndice), únicamente fueron estrenos absolutos cinco. El resto incluye las favoritas del público, conservador en sus gustos, la mayor parte características de esa época de transición, que el ilustre humanista Bello había definido de mano maestra en uno de sus luminosos ensayos.

«El mundo dramático está ahora dividido en dos sectas, la clásica y la romántica. Ambas a la verdad existen siglos hace, pero, en estos últimos años es cuando se han abanderizado bajo estos dos nombres los poetas y los críticos, profesando abiertamente principios opuestos. Como ambos se proponen un mismo modelo, que es la naturaleza, y un mismo fin, que es el placer de los espectadores, es necesario que en una y otra sean también idénticas muchas de las reglas del drama».

Pero hay otras reglas que los críticos de la escuela clásica miran como obligatorias y los de la escuela romántica, como inútiles, o tal vez perniciosas. A este número pertenecen las tres unidades de lugar y tiempo. Sólo el que sea comple-

tamente extranjero a las discusiones literarias del día, puede atribuirnos una idea tan absurda como la de querer dar por tierra con todas las reglas, sin excepción, como si la poesía no fuese un arte, y pudiese haber arte sin ellas.

Si hubiéramos dicho en aquel artículo que estas reglas son puramente convencionales, trabas que embarazan inutilmente al poeta y le privan de una infinidad de recursos; que los Corneille y Racine no han obtenido con el auxilio de las reglas, sino a pesar de ellas, sus grandes sucesos dramáticos, y que por no salir del limitado recinto de un salón y del círculo estrecho de las veinte y cuatro horas, aun los Corneille y los Racine han caído a veces en incongruencias monstruosas; no hubiéramos hecho más que repetir lo que han dicho casi todos los críticos ingleses y alemanes, y algunos franceses¹¹.

El repertorio del año 1840 estaba destinado a las estructuras sociales de la disímil concurrencia que acudía al Teatro de la Universidad.

Para las familias acomodadas el teatro era un hábito saludable para quebrar la rutina cotidiana, una sobremesa entre amigos tras la comida casera precipitada y nerviosa por la alegre perspectiva.

Los días de gala las damas lucían las últimas modas llegadas de ultramar. Los viejos iban a regañadientes, a recordar las funciones patrióticas de su juventud armas al hombro, en defensa de caros ideales ya conseguidos. Juraban no entender nada de las piezas modernas y nostálgicamente hablaban de los tiempos de Morante y de Cáceres. Los jóvenes sentían el relámpago de las candilejas, y la magia seductora de las damas jóvenes, mensajeras de un mundo de ilusión y de belleza. Más apretadas eran las filas de los intelectuales que raras veces se despojaban de la túnica del crítico para el examen del texto mismo de la obra y de su proyección escénica.

La cazuela rebosante las noches de sainete, más afín con la gracia hispano-criolla que ellos comprendían y aplaudían, representaba el nivel popular.

Hilarión Moreno, escritor y hombre cultivado, no tenía esa intuición del teatro que había salvado a Domingo Arteaga de tantos escollos y buscaba las novedades en las suscripciones a los gabinetes dramáticos de Madrid, equilibrando los programas dentro de un eclecticismo moderado y a veces eficaz.

A partir del 12 de enero comenzó el año cómico, que se prolongó hasta las fiestas de Navidad. El empresario pudo disponer de una amplia literatura dramática, ya ensayada en los años anteriores o entregados al estudio de los actores.

La fertilidad del ingenioso Gaspar Zavala y Zamora le ofrecía los recursos de sus obras de pasatiempo que eran del agrado de los rutinarios asistentes.

Rodríguez Arellano estuvo representado por esa siempre bien acogida comedia *El Duque de Pemptiebre o Las colegialas de Lanberg*, pieza que servía para destacar los encantos de la primera dama Carmen Aguilar, atrayente por su físico y elegancia.

Una coqueta o sea Lisonja a todos le había permitido un buen debut. La sabían de memoria los intérpretes y hasta el público podía repetir algunas escenas.

Eugenio Scribe no podía faltar en la cartelera, su sapiencia escénica le permi-

ría desarrollar con extraordinaria habilidad los temas más dispares (Las capas, Felipe, etc.), encontrando desarrollos felices a los más complicados enredos psicológicos o de acción.

Hubo en el correr de esos meses estrenos importantes. En primer término debemos mencionar *El Barón*, del maestro neoclásico por excelencia, Moratin. Compuesta primeramente como zarzuela de casa particular, el manuscrito cayó en manos de Antonio de Mendoza, que no tuvo reparo para plagiar la obra en su producción. No sólo cometió esta falta ética, sino que además emprendió una campaña de desprestigio contra Moratin, que vio naufragar su obra en el estreno del año de 1803. Sin embargo, fue repuesta en el cartel en 1822 y pudo derrostar como el *Quijote* a la que se denominó segunda parte¹².

Gil de Zárate volvió a la escena con su producción *Nise o El candor premiado*, que prendió en el auditorio. Antonio Marques Espejo hizo derramar algunas lágrimas con su comedia sentimental, *La recompensa del agradecimiento*.

El autor más repetido en esta temporada fue Bretón de los Herreros, de quien se escogieron los estrenos de *El casarse por amor no es casarse por razón o sea La pierna de palo* y *La escuela de los parientes o sea Los sobrinos*.

A fines de mayo la compañía sufrió severas pérdidas en su escaso elenco. Domingo Moreno Ramos «el mejor actor del conjunto», al decir de su amigo José Zapiola, el incansable artista hispánico, columna vertebral de varias compañías por su flexibilidad de espíritu interpretativo, gravemente enfermo de un ataque cerebral, acaecido en Valparaíso en la segunda función de la temporada anterior, vino a morir pobremente en Santiago.

Sus amigos le dieron cristiana sepultura el 6 de mayo de 1840. Domingo Arteaga, que le había prestado unos \$ 124 para atender sus dolencias, quiso rescatar la deuda de las utilidades de \$ 7 349 que había obtenido Hilarión Moreno, pero la frialdad de una sentencia judicial lo privó de este dinero entregado, con esa generosidad de alma que lo caracterizaba¹³.

Además de este lamentable desaparecimiento, se retiraron del conjunto, Francisco y José Coya, colocándose en su reemplazo a dos actores principiantes, Srs. Alonso y Campos.

Pese a estos inconvenientes la compañía continuó en su trabajo, y amenizó con brillo las festividades del 18 de septiembre¹⁴.

A las mencionadas obras del repertorio (ver en el apéndice la lista completa por orden cronológico de aparición). Hilarión Moreno rescató, conforme a la moda de esos días, piezas famosas del teatro hispánico del Siglo de Oro.

Una vez más los santiaguinos se solazaron con *La Estrella de Sevilla*, de Lope de Vega, arreglada por Carnerero bajo el título de *Sancho Ortiz de las Roellas*.

Gustaron también dos estrenos clásicos de Francisco Rojas Zorrilla (1607-1648), *Donde hay agravios no hay celos* y *No puede ser guardar una mujer*, de Ramón de la Cruz, en que se mezclan el plano realista y satírico con el soplo dramático y en cuya trama se enaltece a la mujer en un bien entendido feminismo.

Con astucia política, Hilarión Moreno, que observaba el renacimiento de

la oposición liberal, repuso *El marido ambicioso*, anunciándolo en los programas impresos en forma intencionada: «Esta producción del Sr. José Joaquín de Mora tiene a nuestro juicio el mérito de haber sido escrita en esta capital para el grande objeto de celebrar la promulgación de la Constitución Política de la República del año 28»¹⁵.

Hubo también las indispensables concesiones a la vieja guardia con la reposición de *El Abate de la Espada* y *El asesino o sea La huérfana de Bruselas*. Subió a escena *El Libertador*, de José Andreu y con embeleso de los asistentes se programó *La posadera feliz o sea El enemigo de las mujeres*, la obra maestra de Goldoni.

La función del 15 de octubre tuvo solemnidad y concurrencia, «más de 1.800 personas de lo más escogido de la población». «El teatro estaba tan lleno —comenta *El Araucano*— que no había, como dicen, dónde clavar un alfiler. El motivo que congregaba a tan distinguida asistencia era el beneficio de José Zapiola, el autor del *Himno de Yungay*, profesor y clarinetista distinguido, amén de aminor crítico y escritor. En su honor se representó la comedia en un acto, *Los rivales generosos o sea La sencilla historia*, «traducida al castellano por una persona inteligente que ha hecho resaltar los sublimes pensamientos del autor, dando todo su vigor y fuerza a los interesantes lances de que abunda. Tal ha sido la traducción que el Sr. Rafael Menvielle obsequió al beneficiado para esta noche».

El desempeño de esta interesante pieza fue más que regular, atendida la pobreza de nuestra compañía, pero esta falta fue suplida por el empeño de los actores en agradar.

Hubo a continuación un concierto lírico-musical de importancia en que participaron los más acreditados músicos de la capital, Lanza, Maffei y Caruel en sendas arias de Rossini y de Bellini. Una bella composición tocada por su autor, el Prof. Barre, en el piano.

La función terminó con el sainete de estío, *Amo y criado o La casa de los vinos generosos*, y un coro final, compuesto por José Zapiola y acompañado por la orquesta¹⁶.

Pese a los desvelos de los empresarios, la compañía al finalizar el año estaba en crisis humana y financiera. El auditorio veleidoso y combativo pedía con insistencia en los sueltos de prensa el regreso de los hermanos Coya, que habían sido reemplazados por artistas novatos, José Alonso y Campos. Aun el director de escena y primer actor Hilarión Moreno recibió punzantes alfilerazos.

A pesar de ser «hombre ilustrado y de mérito —se lee en el periódico *La guerra contra la tiranía*— desmerece en las representaciones por los movimientos de los pies y en las transiciones de la voz donde no hay necesidad de ellas».

El encono de la prensa pasó de los detalles internos al conjunto del espectáculo. Los empresarios habían prometido varias veces mejorar el elenco, pues había necesidad de mayor número de cómicos para poder exhibir alternativamente tragedias y comedias de primer orden.

En vano Moreno prometió la primicia de un buen espectáculo, montando *La*

Fulgencia, «representación que todos consideraron insípida, lo mismo que el sainete del fin de fiesta»¹⁸.

Se habló aun de la posibilidad de contratar en España un conjunto dramático peninsular, aprovechando el viaje del General Borgoño, la vieja idea propuesta por Diego Portales.

Todo parecía inútil. La última función del año, correspondió al estreno de *La Dama Blanca*, pero más que la obra en sí fue ella la ocasión de ver actuar en el escenario oficial a una de esas personalidades populares que servían de simpático nexo entre «las nefandas chinganas», los cafés y la respetabilidad del escenario del Teatro de la Universidad. Era la actriz de marras Mercedes Yarna.

El periódico *El Veterano* había prohibido a la joven bailarina folklórica. «Ya la cartelera la había anunciado —se dice en el día de su estreno— y creíamos ir a pasar un disgusto ya que regularmente se experimenta al oír mieles de una persona no suficientemente preparada y por el nerviosismo y temor que de ella se apodera en su primera representación. Pero no ocurrió así y con una buena dirección llegará a ser una espléndida actriz. Su natural expresión y su físico agradable son sus cualidades esenciales»¹⁹.

Es curiosa e interesante la vida de esta artista, que desde la cancha de tierra de la chingana ascendió al tabladillo del Café y luego al teatro. Nacida en Santiago —como relata en sus *Recuerdos de Antaño*— el año de 1817, en el hogar de Miguel Gana, padre de la esposa del Almirante Blanco Encalada, la niña mulata y graciosa, muy pronto se evadió de la casa de su «amita», para danzar bajo el nombre de Yarna en la chingana de Na Tereza Plaza, para recorrerlas después todas «desde San Diego a San Lázaro».

Debutó, como hemos visto, en el Café de la Baranda, en el sainete *Maruja* y desempeñó papeles modestos en el grupo de Arteaga, hasta que alcanzó mayor brillo en *La Dama Blanca*, que sella la suerte de su carrera en los escenarios de Chile, Perú, Argentina y Uruguay, que recorre triunfante hasta que «el poder del albayalde y de las orejas de carbón y esos malditos quinqués de los proskenios de su tiempo, la engegucieron después de 40 años de trazar su órbita artística desde Valparaíso a Montevideo»²⁰.

Tendremos ocasión de volver a encontrar a esta debutante en roles de mayor importancia en el teatro nacional, al que aportó su gracejo y su picardía criolla.

Capítulo xvi

La llegada a Chile del actor romántico Juan Casacuberta

El año cómico de 1841 antes de la llegada de Juan Casacuberta había pasado por duras alternativas. En los primeros meses los nuevos concesionarios del Teatro de la Universidad, Juan Manuel y José María de la Cruz, «por enfermedad

de algunos actores y por no haber llegado los que se esperaban», decidieron arrendar el Coliseo a la compañía hípica y gimnástica del conocido empresario circense Antonio Bogardus¹.

Sólo en el mes de julio dejó de ser una arena de circo. «El teatro —escribía D. F. Sarmiento— es pues, un teatro y algunas útiles reformas ejecutadas por los empresarios, parecen intentadas para purificarlo de la mancha que al edificio ha debido dejarle la abominación a que ha sido prostituido»².

Estos arreglos inferían en el alumbrado interno del escenario y candilejas, la modernización de la platea con asientos fijos y la ampliación del tabladillo, además de la mano de pintura y medallones decorativos simbólicos que diseñara el talentoso escenógrafo Antonio Claveaux.

El novel elenco, motivo del atraso en la apertura, incluía personalidades que iban a prestigiar los escenarios nacionales: Máximo Jiménez, argentino que debuta en el mes de agosto y la limeña Toribia Miranda, estrella de primera magnitud en el firmamento del teatro de América. Ambos quedarían unidos en la realidad y en la leyenda por uno de esos nobles amores románticos que el público prohió con afecto.

Los contemporáneos no se cansaban de alabar la belleza y la inteligencia teatral de Toribia Miranda. Su perfil resaltaba en las apasionadas tintas del retrato que de ella trazara M. L. Amunátegui. «Era —escribe— una limeña que estaba dotada de un instinto artístico admirable. Había nacido para ser cómica. Se introducía maravillosamente bajo la piel de la heroína que caracterizaba y procedía como tal. Sentía lo que hablaba y lo que accionaba. La pasión palpitaba en sus labios. El llanto corría en sus mejillas. La belleza de que estaba adornada, contribuía poderosamente a la influencia y fascinación que ejercía en el auditorio. Tenía la tez pálida, los ojos negros, rasgados, incendiarios; el cuerpo contorneado y voluptuoso, los pies pequeños y ese donaire, que es la sal de su suelo nativo. Los mozos se inflamaban con sus miradas y los viejos perdían el seso con ella»³.

La Compañía se presentó a las impacientes miradas de los numerosos asistentes en *Napoleón lo manda*, vaudeville de Eugenio Scribe, lleno de sentido y de gracia. Dominga Montes de Oca quería mantener su bien ganado prestigio, y sostuvo su papel protagónico con mucho encanto. «Primero era —apunta el crítico de *El Mercurio*— una marquesita radiante de hermosura y juventud, apesada como la más a sus creencias aristocráticas, despreciando la gloria militar napoleónica que lo invadía todo. Luego, al consentir en casarse, afronta los sabores de la vida de cuartel, y la dama noble convive con la nobleza plebeya del Emperador, hasta que el relato de las hazañas militares la envanecen y llega a compartir con orgullo castrense los triunfos de su esposo, el general.

La crítica, un tanto despiadada para Juan Peso, Hilarión Moreno y Anselmo Silva, provocó un animado diálogo entre los asistentes, que ascendió en forma de remitidos a la prensa. «Un Abonado», vino en defensa de la compañía, y «Otro Abonado», combatió la pedantería insufrible del diarista de *El Mercurio*. Tor

dos reclamaban, sin embargo, la atención del Gobierno hacia las entreteniciones públicas. «El teatro es —decía uno de ellos— un foco de civilización, menos por el espectáculo que ofrece, que por sus elementos que concurren a formarlo: todas las artes le prestan su auxilio, y la poesía y las bellas letras han hecho de él su campo de Marte en que hacen parada de sus progresos y de sus ingenios»⁴.

La función del 22 de julio entonó la decaída y huidiza concurrencia, que acudió a escuchar a uno de sus autores favoritos, Luis Mariano de Larra, en una de sus elaboradas traducciones, el drama inglés *Un Desafío*, con que se presentó al auditorio Toribia Miranda. Obra histórica en su superficie, desarrollada en la Inglaterra de Jacobo I Estuardo, la trama refiere los amores del Conde Warwick con Isabel Howard, casada secretamente con el Duque de Beresford. Más que una reconstrucción de época la obra es un drama de amor, desesperación y venganza, que se prestaba al juego escénico de Toribia Miranda, que estuvo a juicio general, admirable. «Sobre todo —afirma el crítico de *El Mercurio*— hay una parte difícilísima que reproduce maravillosamente esta actriz y es la instancia urgente, las improvisaciones del sentimiento. «¡Qué vida —exclama Sarmiento— y animación había en la escena en que quiere compeler a su amante a la fuga! Era la naturaleza misma, y en todas las veces que ha debido manifestarse agitada por afecciones o deseos violentos e impetuosos se ha conservado a la altura del rol». Fue secundada por el corpulento Juan Velasco, de voz atronadora, en que el auditorio creía ver una reencarnación de su maestro Cáceres. El resto coadyuvó al buen éxito de la función, que satisfizo a todos⁵.

En cambio, días después hubo escándalo en el Teatro de la Universidad con motivo del estreno de un sainete «maldito y detestable», en cuyo desarrollo el público silbó a los protagonistas, salvo a Carmen Pinilla, que en el fin de fiesta elevaba al escenario el fervor folklórico naciente, que le granjeará, como veremos, el aprecio nacional.

El motivo de alarma fue el traje de la bailarina. «Traía una cintura que no era la de Venus, sin que de ello me quede la menor duda, un vestido que había sido de terciopelo flamante, del largo necesario para indicar la modestia de la que lo llevaba, contra todo lo que algunos curiosos quisiesen en contrario»⁶.

El domingo 22 de agosto hizo su presentación pública el actor argentino Máximo Jiménez, que pronto se transformaría en uno de los pilares de la escena de esos decenios. Producto legítimo del ambiente teatral bonaerense, Jiménez, ascendió desde las filas de los buenos aficionados a la activa profesión histriónica en el Coliseo de Buenos Aires, en 1826. Ya en 1833 se señalaba en él al actor de mérito requerido por los empresarios de Montevideo. «Desde 1835 se incorpora definitivamente como actor profesional —escribe Castagnino— escalando posiciones lentamente y con muchos tropiezos»⁷.

Espíritu imitativo, supo aprovechar las enseñanzas de Casacuberta y de La puerta, que refinaron su tosco estilo inicial.

Jiménez fue aquilatado por el público chileno: «como comediante algo declamador en el tono y algo exagerado en la mímica. Poseía una presencia agra-

dable, y una voz tan clara como sonora, que se oía hasta el último rincón de la sala sin perderse una sílaba»⁸. Este juicio sufrió algunas alteraciones a medida que se fueron revelando los innatos recursos del meritorio actor.

El estreno del *Macías*, interpretado por Jiménez, marca una fecha a la manera de antesala del romanticismo. Mariano José de Larra, «poeta dramático a la par de juicioso crítico —escribe Domingo Faustino Sarmiento— dió al público reglas de buen gusto, sin pretensiones clásicas sin desenfreno romántico, no siendo menos importante la pureza, gala y armonía del idioma, del que sus escritos pueden ser reputados como un modelo digno de imitación»⁹.

«El argumento —nos dice Valbuena Prat— prendía en la lejana Edad Media, las propias torturas de su alma. Así el *Macías*, sin ser obra sobresaliente, y más bien de versificación pobre, arrebatada en algunos momentos, cuando habla el corazón del autor mismo. *Macías* es un rebelde ante su señor, ante las leyes sociales y es un enamorado romántico»¹⁰.

El auditorio supo entender el mensaje de Larra y valorizó al personaje tal como había pretendido el autor: «Un hombre que ama y nada más. Su nombre, su lamentable vida pertenecen al historiador, sus pasiones al poeta. Pintar a *Macías* como imagino que pudo o debió ser, desarrollar los sentimientos que experimentaría en el frenesí de su loca pasión y retratar a un hombre. Ese fue el objeto de mi drama»¹¹.

No obstante el aprecio del público que aprendió de memoria largos fragmentos del drama pasional «no faltaron, sin embargo, individuos que encontraron la pieza gravemente dañosa y perjudicial a las buenas costumbres. Las escenas entre Elvira y *Macías* —apunta un historiador— en los actos 3 y 4 se consideraron escandalosas y corruptoras. En ellas, creía parte del auditorio conservador, se atropellaban el recato, la moral y la ley»¹².

El estreno de *La Nonne Sanglant*, *La nona sangrienta*, de Augusto Anicet Bourgeois (1806-1871), señala la entrada en escena de un clásico del teatro boulevardero del crimen. Sus melodramas alcanzan un favor popular raras veces alcanzado por los autores dramáticos.

La obra tenía toda la parafernalia del género truculento: «catácumbas, venenos, espectros, fantasmas, la visión, las calaveras, el hilo, la antorcha, las llamas, la víctima, los gitanos, el puñal, la muerte, el lecho nupcial, lo horroroso hasta no más»¹³.

La trama inverosímil servía de telón de fondo a las desventuras de una religiosa que lucha por romper las amarras del claustro, papel que representó con maestría Toribia Miranda, en especial en el clímax del lúgubre drama, su catstrófico desenlace espectacular.

El drama produjo serias controversias en el ambiente pacato de la época. Además de la discusión erudita sobre la voz «nona», galicismo que no traían los diccionarios, las autoridades eclesiásticas hicieron llegar su protesta al Gobierno. La nota del Arzobispo Manuel Vicuña fue transcrita por el Ministro Ramón Luis Irarrázaval al Censor don Andrés Bello, el 30 de septiembre de 1841. En

ella se expresaba: «Con el mayor dolor de mi corazón, he recibido de diferentes noticias que me aseguran la malísima elección de las piezas que se representan en el teatro de la ciudad, asegurándome que ellas son motivo de escándalo aún a las personas más relajadas, por su inmoralidad que a todas luces manifiestan».

«El eminente literato —escribe M. L. Amunátegui— leyó con calma aquella reprimenda indirecta, la guardó en el cajón de su mesa y dejó pasar el chubasco»¹⁴.

No sería éste el último de los disturbios que produjera el montaje escénico de *La nona sangrienta*, como veremos más adelante.

La curva teatral que había comenzado vacilante y retardada desde su punto de partida, alcanzó su máxima altura en el mes de septiembre, las fiestas patrias, a las que la política nacionalista del Ministro Diego Portales imprimió un sentido cívico patriótico.

El 18 de septiembre fue en adelante, además de un recuerdo glorioso, de eterna memoria, un día nacional del pueblo, «el día de gozar». Después de los desfiles militares en la Pampilla, el Primer Mandatario, sus ministros y colaboradores, atravesaban la Cañada, donde las carretas campesinas simulaban una avenida rutilante con sus adornos multicolores.

El carruaje presidencial, acompañado por la elegante escolta, vestida de cazadores a la inglesa, se detenía junto al teatro.

«Las fiestas que tuvieron lugar en Santiago en el mes de septiembre de 1841 —escribe M. L. Amunátegui— fueron muy bulladas por su pompa, su variedad y su alborozo.

La elevación del general don Manuel Bulnes a la presidencia de la República significaba la adopción de una política más liberal que la seguida anteriormente y ponía término a las disensiones civiles muy apasionadas»¹⁵.

Los empresarios prepararon cuidadosamente esta segunda temporada. Repararon los desperfectos de la sala, y el hábil escenógrafo, Antonio Claveaux, además de diseñar originales decoraciones para las piezas programadas, pintó un nuevo telón de boca, con el tema mitológico de las nueve musas, cuyos nombres escritos en francés, iban a provocar fútiles polémicas.

Las cinco funciones rituales variadas, de acuerdo al supuesto gusto de la concurrencia oficialista de políticos, magistrados y las altas esferas burguesas estuvieron colmadas.

El programa —a juicio del crítico de *El Mercurio*— fue en su primera función «un sainetón en tres actos que sólo la gracia de Anselmo Silva pudo hacer soportable».

La segunda presentó «una bellísima composición de Bretón de los Herreros de excelente versificación, originalidad de caracteres y la naturalidad de un enredo no menos sencillo que interesante».

En la tercera se escuchó *La corona de laurel*, ese drama sentimental que había afianzado la fama de Francisco Cáceres en Buenos Aires, y que las nuevas generaciones encontraban falto de méritos, salvo «unas cuantas sentencias pomposas

sobre la fuerza de las leyes, que sin duda, conmovieron a los escasos partidarios del moralismo político neoclásico».

El día 17 se montó nuevamente la pieza «del poeta mexicano, Manuel de Gorostiza», *La niña novelesca o Contigo pan y cebolla*, cuyo interesante argumento hemos relatado anteriormente, y que ahora no mereció elogios, como los que le tributara Andrés Bello, sino la crítica de inactual de los escritores de moda.

La última función cívica, «fue noche de aburrimiento, de desesperación y de silbidos», al iniciarse con *La comedianta*, pieza «sin sal, invención y carente de todo atractivo», que concluyó con la «bonita petipieza», de Eugenio Scribe, *Los primeros amores*¹⁶.

La piedra de toque de la temporada de primavera fue el estreno, a fines del mes, de *Anjelo, tirano de Padua*, la primera obra de Víctor Hugo, el profeta del romanticismo, estrenado en Chile. El día 12 no pudo presentarse «pues la censura creyó oportuno suprimir algunos párrafos de la versión de Buenos Aires o aprovechar la versión de Europa»¹⁷. Se escogió la traducción argentina de Vicente Fidel López.

La revisión del texto literario se entregó a la conciencia de Ramón Rengifo, experto teatral y hombre de mérito. Ingenuas nos parecen hoy día, las frases que se suprimieron del texto, a saber «¡Cuán dulces horas hemos pasado él y yo algunas veces! Pase yo una hora contigo y que este techo se desplome luego sobre mí; Catalina mía, vivir separado de ti es vivir en medio de las tinieblas, es tener vacío el corazón».

M. L. Amunátegui en su valiosa monografía *Las primeras representaciones dramáticas en Chile*, ha hecho un exhaustivo expertizaje de los trozos suprimidos, para ver en acción el trabajo de la censura teatral de antaño¹⁸.

La noche del estreno el teatro estaba repleto. «El solo nombre del autor había excitado la más viva expectación, y el gentío que atestaba el patio, los palcos y la galería era aún mayor que en las noches anteriores».

La obra en sí, «elocuente, apasionada y sublime en algunos pasajes, tiernísima en otros, y siempre animada e interesante, fue recibida con aplausos y vítores».

La heroína de la jornada fue Dominga Montes de Oca, en el papel de Catalina, sublime en la escena del envenenamiento.

Toribia Miranda supo expresar con honda sinceridad la pasión irresistible hacia Rodolfo. Moreno y Jiménez estuvieron correctos. Las decoraciones teatrales, hermosas y apropiadas.

La pieza produjo, sin embargo, una gran indignación entre la gente pacata y gazmoña, y el *Angelo* fue calificado de inmoral.

El mes de septiembre terminó con la representación del «drama sentimental», de Eugenio Scribe, *Una sola falta*, traducción chilena de Hermógenes de Irisarri, que luego comentaremos, acompañada por la graciosa petipieza de Bretón de los Herreros, *La Reconciliación por la locura o Un paso a Bedlam*, y el estreno de *El Paje*, drama en cuatro jornadas de Antonio García Gutiérrez, que provocó nuevamente la intervención gubernamental del censor Ramón Rengifo para suprimir algunos

versos considerados impropios, entre otros: «¿Qué hay en el porvenir - La muerte acaso el infierno - Dejarme en el paraíso - si no está el infierno lejos»¹⁹

Con el fin de acicatear la curiosidad del público, que desde octubre empezaba a dar vuelta la espalda al coliseo y a entretenerse en excursiones y paseos campestres, la empresa estrenó el día 14, «un drama espectacular», de Víctor Ducange, en versión de Mariano José de Larra, excelente traductor, Roberto Dillon o sea *El Católico de Irlanda*, pieza que se convirtió en una de las favoritas del sobreexcitado auditorio de esos años

Poco después tocaba el turno a Eugenio Scribe, y el hábil libretista y comediógrafo, vio representadas *La boda por fuerza* o sea *Luisa* o *El agravio* y *El viejo de 25 años* o *Hacerse amar con peluca*²⁰

Las obras tuvieron en fin de fiesta la admirable interpretación coreográfica de londues y cachuchas españolas, danzadas por la pareja Alonso-Allende, y versiones de la zamacueca, bailada por la incomparable Carmen Pinilla, la Petorquina, que se había impuesto ya a los concurrentes, después de sus primeras actuaciones, juzgadas de escandalosas.

Al entrar el mes de noviembre la situación económica de la Compañía Dramática era incierta. Se recurrieron a algunos arbitrios, por ejemplo, la disminución y aun la supresión de la orquesta. La medida provocó una tensión conflictiva sobre todo entre las damas, «cuyo exquisito gusto había de contentarse».

La prensa pidió el regreso de José Zapiola, cuya reputación «pertenece a la América entera, y cuyo nombre basta para identificarlo como un genio». El caso fue solucionado en parte, y Zapiola siguió prestando sus admirables servicios²¹, frente a una menguada orquesta. Esta deplorable situación fue salvada por el debut del actor más representativo de ese interesante período histórico, Juan Casacuberta.

La dramática trayectoria biográfica de Juan Casacuberta muestra la peculiaridad anímica de este hombre, que moldeado en su infancia por una dura situación familiar y en el adverso medio político de una época de zozobras, logra transformarse en el ídolo de la escena romántica del extremo sur de América, y en uno de los protagonistas de la lucha por su patria oprimida por la dictadura de Rosas.

Hay todavía enigmas en determinados aspectos de su vida y actuación. El lugar de su nacimiento, por ejemplo, se lo disputan dos ciudades: Montevideo y Buenos Aires. Y aún cuando sus restos mortales yacen en Santiago, en el Cementerio General, bajo una sencilla lápida que decía: Buenos Aires, nos inclinamos por Montevideo, pues además de los muchos historiadores que lo afirman, Bosch, Oyuela, Zapiola y Sarmiento, esta ciudad aparece señalada en los documentos notariales de episodios trascendentes de su existencia bajo el testimonio de su propia firma.

Hijo legítimo de José Casacuberta y María Ignacia Sánchez de la Torre, vino al mundo, al parecer, en 1798 (otros afirman 1799). Moldeado por su situación familiar y el amor apasionado por su madre, se trasladó a vivir, al contraer ella segundas nupcias, el 5 de marzo de 1798, con José Antonio Navarro, a casa de su padrastro, broslador de oficio. En el taller aprendió a bordar la trama de hilos de oro,

plata y de seda para recamar los ricos trajes de las damas y los militares. La profesión iba a acompañarle como un «hobby» a través de sus años y en varias ocasiones fue su sustento cotidiano.

Otro de los rasgos innatos de su carácter: la valentía y el arrojo se desprende de la anécdota infantil, del pilluelo Casacuberta, luchando con las tropas invasoras inglesas en la defensa del templo de Santo Domingo.

Durante algunos años la leve huella de Casacuberta aparece en Montevideo y en Buenos Aires. En la capital cisplatina aprende otra de sus habilidades, el canto y el baile, habilidad que mantuvo latente en su carrera.

«Adolescente agraciado, de excelente figura, bello rostro y voz delicada», siente el relumbrón de las candilejas, que como el oro del taller, lo atrae y lo fascina.

En 1817 actúa en el teatro de Montevideo «en un modesto papel de criado». En 1818, la Casa de Comedias bonaerense lo ve haciendo de duende, en el conocido sainete *El valiente y el fantasma*.

«Naturalmente gracioso», las críticas iniciales de 1823, reprueban su dicción, pues «concluye los períodos acentuándolos», a la manera plebeya. Por estos tiempos sitúan los historiadores el milagro de su conversión al verdadero arte escénico. «Tal vez en su posible gira a Río de Janeiro —como asegura Mariano G. Bosch, el primero de sus biógrafos— comprendió entonces que la escuela de declamación enfática que había asimilado en sus primeros años estaba viciada de falsedad». Se produce en él ese fenómeno que años después explicará Juan Bautista Alberdi, «Casacuberta no es apto para las afectaciones del arte viejo y es lo que mejor prueba su talento. El drama nuevo es su vocación, su instinto, su fuerza, le convendría no desconocer esto»²².

En adelante su existencia quedará unida a esta tentativa de renovación de la escena, aparejada a múltiples sinsabores. A veces (1828), está a punto de abandonar el teatro, pero lo mantiene su altivez y su orgullo. «El hombre Casacuberta —escribe su biógrafo María Antonia Oyuela— se nos aparece por primera vez como será hasta el fin de su vida, terriblemente vulnerable por su amor propio, que se resuelve las más de las veces en desplantes de niño. La conciencia exaltada del propio valer que a menudo le impide la visión serena de las cosas, le hace sentir y sostener como pocos la dignidad de su arte».

Este orgullo característico lo reconocía el actor «lo tengo en verdad —escribió una vez— pero noble y correspondiente a mi educación y constantes desvelos». La acrisolada honradez de su carácter, que define su amigo José Zapiola en curiosas anécdotas, explicativas de su «honradez para sí mismo y los demás», explica el resorte de este legítimo orgullo²³.

Es dura su batalla en el ambiente. Tiene que enfrentarse con los actores fogueros y favoritos. Su desafío con Francisco Cáceres recuerda escenas similares en que el joven granadino debió luchar contra la gloria de Luis Ambrosio Morante. En 1838 se impone sobre el español La Puerta, venido directamente de los tablados de Madrid. Ha llegado ya al apogeo de su carrera. Indisciplinado de carácter, terco para aceptar la rutina de los ensayos, rebelde a las insinuaciones, es así desigual

en sus apariciones. Su gama histriónica es absoluta, iba desde el juguete cómico, a la petipieza y el sainete a las alturas psicológicas del drama y de la tragedia.

Sabía expresar todos los matices. «Los celos —escribe Bosch— los expresaba de una manera magistral y como nadie lo había sabido hacer hasta entonces». Sus silencios impresionantes captaron la atención de los críticos. «A veces una mirada, una contracción muscular y un ademán le permitían revelar sentimientos inefables. Su repertorio, como veremos más adelante, era asombroso en su número y calidad, pero su caracterización en *Treinta años o La vida de un jugador*, de Víctor Ducange, fue considerada como su obra maestra histriónica.

Casado en 1834, con Manuelita Funes, artista de vasta trayectoria, tuvo en ella dos hijos: Juan Aurelio y María Cristina, de larga descendencia en Argentina.²⁴

La política porteña y la entronización de Rosas iba a quebrar el admirable desarrollo de esta personalidad. Clausurado el teatro en Buenos Aires, en noviembre de 1839, intenta, de acuerdo a las informaciones del acucioso historiador Raúl H. Castagnino, una gira en provincias, en compañía de su esposa. Allí se pone, en circunstancias que se desconocen, a las órdenes del General La Madrid, jefe del ejército unitario del Norte. Derrotado por Pacheco en la Batalla del Arroyo del Medio, y perseguido por las tropas federales, «los vencidos buscan —como dice María Oyuela— el rincón más generoso para albergar dolores argentinos», para ser sorprendidos en la cordillera de los Andes por una terrible tempestad.

Fuerzas chilenas advertidas por Sarmiento rescatan a los fugitivos de la mazorca rosista.

El sortilegio de Casacuberta sobre el alma romántica no se hizo sentir de inmediato. Esa confraternidad espiritual entre el público y el actor tardó en producirse. Su persona misma venía confundida entre los múltiples intelectuales que acudían a Chile en busca de libertad. Su imperio dramático no estaba todavía bien fundado.

Por testigos extranjeros conocemos las incidencias de su primera función, en que intervino en el beneficio de su compatriota Hilarión Moreno haciendo el papel del héroe del drama *Marino Faliero*, de Casimiro Delavigne.

«Se dieron cita esa noche —escribe el simpático cronista argentino Santiago Calzadilla, en su sabrosa crónica *Las beldades de mi tiempo*— los notables argentinos: el general Las Heras, el general Dehesa, Carlos Lamarca, Domingo F. Sarmiento, y los generales Torrico y Necochea, desterrados del Perú. La representación comprendía, además del citado drama, la petipieza *La familia improvisada*, en que también participó. Al parecer en el proscenio fue acogido por la más estruendosa algaraza y salva de silbidos imaginable, pero al mismo tiempo otra de aplausos, que los neutrales o conservadores del orden no podían dominar. En medio de esta tempestad, especie de pugilato de aplausos y silbidos, en que nadie se entendía ni consigo mismo, apareció de pie en su palco el almirante Blanco Encalada y consiguiendo dominar la algaraza dirigió al público las siguientes palabras mas

o menos Señores, ante todo, es necesario oír al artista para reprobalo si no se desempeña bien, o aplaudirlo si lo merece.

Calmada la batahola con tan sencilla alocución, Casacuberta avanzó al centro del escenario, pudiendo notarse, en medio de un profundo silencio, que la opinión del público no era ya tan desfavorable.

«Desde el segundo acto las cosas cambiaron, y al fin de la función, Casacuberta era ya dueño del público. No solamente habían desaparecido las hostilidades sino que éstas se convirtieron en una verdadera ovación. El entusiasmo fue tan extremado, que el artista fue acompañado en triunfo por una numerosa concurrencia hasta su alojamiento, donde con emoción se despidió de ese público cuyas simpatías se había conquistado para siempre».

Sarmiento, años más tarde, en su oración fúnebre al artista reclamó con los colores de su pluma esta escena: «De repente se levanta el telón y allá en el fondo del teatro descúbrese la batalla majestuosa de un anciano de setenta años que habla con alguno adentro. Vuélvese al proscenio, avanza con paso de rey, el Dux de Venecia; su voz grave, sus maneras cultas, su mirada tranquila, hasta su larga barba aliñada con un arte infinito, todo en fin, tenía sobrecogidos los ánimos, clavados los ojos, embargadas las lenguas; los pitos estaban ahí en las manos de todos, indóciles ahora para acercarse a los labios. Casacuberta se sentó en una silla con la distinción exquisita de un noble italiano, y este movimiento solo, hizo estallar el sentimiento de lo bello, de lo artístico, que estaba comprimido en el corazón de todos por causas rencorosas, y Casacuberta agradeció aquellos aplausos arrancados a fuerza de arte, de genio, como el hombre honrado que recibe lo que le legítimamente se le debe, sin descortesía, sin servilismo»²⁵

La confirmación de su victoria definitiva en el ambiente se produjo en la noche de la representación del *Otelo*, de Shakespeare.

La obra había sido tema candente en el mundo teatral por la encarnación que del moro venía haciendo Francisco Cáceres desde 1820. Había creado éste un personaje simbólico, aunque sin las esencias singulares que le insuflara el poeta inglés. Todavía circulaba la pésima versión neoclásica de Solís, adaptada a la galantería francesa del siglo XVIII. Fue su debut una noche memorable, un desafío entre el recuerdo muy próximo de Cáceres y la objetividad del desempeño escénico de Casacuberta, que iba un paso más allá en la legítima interpretación humana de los celos culpables.

«La representación —comentaba Domingo Faustino Sarmiento, que por esos años parecía llevar la batuta de la crítica teatral— ha sido feliz, terrible hasta poner miedo en los espectadores dos o tres veces, y generalmente bien desempeñada, en cuanto a la mímica que es tan inteligente, tan expresiva y tan delicada en este actor».

El genio dramático de Casacuberta le permitió pasar de un sentimiento a otro y dar vida y animación al personaje que parecía real en su palabra.

Secundó con acierto esta actuación Dominga Montes de Oca, que supo transmitir la ternura emocional de Desdémona.

PIZARRO,

TRAJEDIA EN CINCO ACTOS,

ESCRITA EN INGLES

POR MR. SHERIDAN,

Y TRADUCIDA AL CASTELLANO

POR

D. Juan García del Río.



VALPARAISO:
Imprenta del Mercurio.

—
1844.

LAMINA 18

Portada del Pizarro, de Juan García del Río, Valparaíso, 1844

Antonio Claveaux había ideado una actualización funcional de la escenografía para hacerla más comprensible del público, y así en vez de una evocación historicista de la Sala del palacio de los Dux venecianos, montó en la escena un trasunto del edificio del poder legislativo chileno, que atraía a los espectadores, pese a su anacronismo, el sentido de la justicia y del poder político.

Sin embargo, la sombra de Francisco Cáceres planeaba en el Teatro de la Universidad y el sublimado recuerdo de su hermosa apostura varonil, impedía esa entreega total indispensable en la comunicación escénica²⁶.

No sabemos en cuales obras del repertorio de noviembre intervino Casacuberta: *Los dos presos por amor en el Castillo de Lanberg*, *El Sí de las Niñas*, de Moratin; en la comedia inglesa, traducida por Francisco de Paula Naranjo, *El fingido tuerto* o sea *La prueba caprichosa*, o en *La expiación*²⁷.

Pero agregó sí a su carrera de triunfos la interpretación de *El campanero de San Pablo*, de Joseph Bourchardy (1810-1870).

Esta obra maestra del melodrama del espanto, confirmó el prestigio del autor francés, que muy joven había entrado a la competencia del teatro con su *Hernán, el alcohólico*. *El campanero* había recorrido los escenarios de Europa desde las metrópolis hasta las más humildes aldeas. Theophile Gautier, en su romántico *Viaje por España*, se extrañaba por haberla visto representar en los rincones más remotos del país.

Casacuberta compartió los honores del triunfo en esa pieza con Máximo Jiménez, quien «después de representación cayó enfermo de peste. Toribia Miranda le asistió personalmente, sin temer a las hablillas que podían arrebatarle su reputación, ni a las viruelas que podían robarle sus gracias y hechizos»²⁸.

La crítica teatral casi monopolizada por D. F. Sarmiento, que bajo el seudónimo de «Pinganilla» desde su incorporación a la crónica de *El Mercurio*, de Valparaíso, encontró en el correr de 1841 otros cultores, que a la manera de «Fígaro» (Mariano José de Larra), comentaban la vida en derredor, en especial el tono de las costumbres. Fueron los más importantes, Rafael Minvielle, que comenzaba su brillante carrera de dramaturgo, bajo el seudónimo de «El Duende», y Manuel Talavera, experto conocedor del arte, que intervenía bajo diversos nombres e iniciales.

Esta competencia acerada y a veces insidiosa, repercutió en la vida teatral, a raíz del estreno de *El pilluelo de París*, de Juan Francisco Bayard (1796-1853). La obra de este compañero de Eugenio Scribe, poeta de inspiración fácil y de fecundidad extraordinaria, encontró un hábil adaptador al castellano en el reputado actor J. Llombia, alcanzando por doquier extraordinaria acogida.

El estreno en Chile, en noviembre de 1841 suscitó una intensa polémica en las columnas de *El Mercurio* y los mentados críticos discutieron con largueza el tema controvertido de «si el papel protagonista podía ser representado por una mujer disfrazada de muchacho», como era el caso de la opulenta Toribia Miranda. Un artículo anónimo de Manuel Talavera intitulado «Doble Representación del Pilluelo de París, en la escena por la compañía cómica y en la platea por un fran-

cés», provocó tal frenesí en la numerosa y respetable colonia gala de Valparaíso, que a duras penas escapó D. F. Sarmiento, a quien se atribuyó el comunicado, de los bastonazos de un energúmeno francés.

Fueron tantas las inserciones sobre el tema, que en una de ellas se afirmaba que el público «estaba cansado de leer artículos comunicados sobre el teatro de Santiago»²⁹

Valparaíso durante el año de 1841 debió contentarse con el ruido ensordecedor de estas batallas periodísticas y con los espectáculos improvisados de Antonio Monticelli, que con empeño y habilidad pudo agrupar y dirigir una «Sociedad Dramática», integrada por artistas aficionados, los que se prepararon con entusiasmo para las festividades siempre vibrantes del 18 de septiembre.

Además del citado director, el conjunto estaba animado por Rafael José Sánchez y ciertos refugiados argentinos, entre otros, Juan Bautista Reyna y José Orriol Ferrer.

El 15 de septiembre se abrió el abono en el Teatro del Recreo, y la «Compañía volante», con algunas interrupciones pudo prolongar su actuación hasta fines de año.

El repertorio fue variado. «Entre otras piezas —apunta Roberto Hernández— se representaron *El delincuente honrado*, la comedia de Martínez de la Rosa, *Los celos infundados o el marido en la chimenea*, *Los efectos de la ambición o el desengaño de un marido*, *Blanca y Montcassin*, de Lucien Arnault, *Angelo o el podestá de Padua*, de Víctor Hugo, traducido por el joven argentino Vicente Fidel López.

La función del 11 de noviembre, la tragedia de Víctor Alfieri, *Los hijos de Edipo*, fue a beneficio de la emigración argentina que huía de la tiranía de Rozas.

El año cómico terminó en Valparaíso el 5 de diciembre, en que nuevamente se montó *El Duque de Vico*, de Quintana, seguido de la petipieza *El novio en mangas de camisa*, función destinada a aliviar la penuria de los refugiados políticos³⁰.

En Santiago el calor del verano puso fin a la temporada teatral en el mes de febrero de 1842, con una repetición del *Macías*, de Larra, el sainete *El novio en mangas de camisa*, y un duelo folklórico de entre Dominga Montes de Oca y la ascendente estrella popular, Carmen Pinilla, en el campo de honor del tabladillo, interpretando una escobillada zamacueca.

«El teatro —escribía en son de despedida D. F. Sarmiento, en una recapitulación del año— ha cerrado su ávida boca y durante cuarenta días, por lo menos, las pesetas del público buscarán otro derrumbadero para descaminarse. Fin tan feliz ha tenido el vencido año cómico, que es de prometerse que el siguiente le exceda en esplendor, y que sucesivamente enriquecido de actores, piezas y decoraciones, los empresarios se ocupen de mejorar la orquesta, que no ha merecido entre tantas reformas, ningún género de atención»³¹.

La caravana teatral con este adiós halagüeño partía a Valparaíso a distraer a sus habitantes de las mortificaciones de la cuaresma.

El Movimiento Intelectual de 1842 y el Teatro Nacional

El Movimiento de 1842 marca, en el desarrollo intelectual de Chile una fecha memorable y decisiva. No fue un hecho insólito y sorpresivo, un nacimiento del caos por la creación de un demiurgo, sino el resultado positivo de una maduración lenta, como la que hemos bosquejado en estas páginas con referencia al teatro. Es, en resumen, un punto de llegada y un punto de partida, camino que hemos recorrido en otra ocasión, al analizar la unidad cultural entre la música, el arte y las bellas letras de este período¹.

Después de la «alborada poética», que estudiara M. L. Amunátegui, una luz deslumbradora se proyecta sobre el ambiente literario e ilumina uno de los períodos más constructivos de su desarrollo.

Nuevas valorizaciones sociológicas se observan en las costumbres. La fusión ciudadana que tuvo el país en los primeros decenios del siglo xix, en que la existencia pareció vivirse al aire libre en el movimiento trascendente de la lucha armada o en la multitudinaria marcha democrática, pareció haber terminado a la voz de orden de una consigna mágica, a mediados del siglo.

El romanticismo se había enseñoreado en las costumbres, y las familias patricias transforman sus mansiones en pequeños tabernáculos en que el dorado y el brocato sirven de marco a este recogimiento de ensoñación. Fue el período de la intimidad, de la media voz, del susurro, de la palidez y de lo lánguido, y mientras en la calle se enardece la prédica liberal, los salones, los cenáculos y los clubes se llenan con el aire de las dulces romanzas italianas y con la voluptuosidad vaporosa de los vales de Strauss. Esta fisonomía novedosa que captaron los retratistas de la época: Monvoisin, Cicarelli, Hughes y Charton, corresponde a la expresión de un cambio debido a una coyuntura histórica favorable. La nación, entregada por decenios a la labor revolucionaria directa, quería ahora conocerse a sí misma. José Victorino Lastarria había dejado caer sobre la generación de 1842 su sentencia programática: «Chile empieza a pensar en lo que es y en lo que será».

El romanticismo que llega de Europa por las rutas siempre misteriosas del influjo intelectual, había prendido con la rapidez de un contagio, elevando la temperatura emocional. Recitando los versos de Victor Hugo y Lamartine, de Lord Byron y de Musset, de Zorrilla y de Espronceda, surgía una juventud que quería realizar el milagro de existir por la única preocupación de la belleza y el arte, por las alegrías del corazón, por el contento de sentir y expresar los transportes de la imaginación².

La expresión en el teatro de este movimiento es, sin duda, el romanticismo. El teatro romántico se incuba, brota del melodrama al finalizar la Revolución Francesa, y después de treinta años de mutación en su forma popular en los teatritos

de París, adquiere jerarquía literaria con su ingreso oficial a la Comedia Francesa en 1830³.

Tres fechas anota Valbuena Prat como decisivas en este proceso: el estreno de *Los Bandidos*, de Schiller, el del *Hernani*, de Víctor Hugo y el de *Don Alvaro o La fuerza del sino*, del Duque de Rivas, el 25 de marzo de 1835⁴.

Para Chile la fecha epónima es, como veremos, el estreno de *Los amores de un poeta*, de Carlos Bello, en 1842.

El trascendente estreno del *Hernani* fue visto y escuchado por la curiosidad refinada de un testigo chileno, Vicente Pérez Rosales, que describe «ese huracán que se llevó por delante cuantas reglas clásicas le salieron al encuentro en su camino».

«Asistí —escribe en sus sabrosos *Recuerdos del Pasado*— a la primera representación de ese drama, que con suma dificultad admitió el Teatro Francés, trono hasta ese día del absoluto clasicismo. La impresión que produjo el entonces descarado desacato que entrañaba la obra, no fue tan borrascosa como yo me lo esperaba el primer día, pero de él en adelante fue tal el alboroto que produjeron dentro y fuera del teatro sus repetidas representaciones entre los modernos y los añejos literatos que las presenciaban, que las representaciones del *Hernani* ya no fueron representaciones, sino retretas de cajas y pitos reprobadores; los románticos, compañías de puños y voces de aprobación. Los gritos simultáneos con que al compás de agudísimos silbidos se decía ¡abajo la pieza! ¡Fuera el mal gusto! eran contestados con redobles de patadas en el suelo y atronadores ¡dejen representar! ¡Bravo Víctor Hugo! ¡Abajo los retrógrados! A los gritos contradictorios seguían los codazos, a esto los mojicones, y a la voz á la porte, tan común y temida en los teatros franceses, se veían salir por las puertas mancornados y dando al demonio (y arrastrando en su descompuesta marcha a los mismos malparados agentes de la policía que intentaban separarlos) nudos ciegos de literatos dispuestos a derramar hasta la última gota de su tinta en obsequio del partido que sustentaban»⁵.

Estas fechas cronológicas están precedidas por una rebelión preceptiva y factual. «Víctor Hugo, en el prefacio de *Cromwell* (1827) proclamó —apunta Silvio D'Amico— los principios en que se inspirará la nueva escuela. Así como existen mezclados en la naturaleza lo trágico y lo cómico, el teatro ya no separará artificiosamente la Tragedia y la Comedia, confundirá estos dos géneros en uno solo, llamado genéricamente «Drama», que no tendrá más regla que el sentimiento y la pasión. Basta ya de unidades aristotélicas, basta de estilo literariamente noble»⁶.

El lenguaje del drama nuevo es así patético, brutal, trágico y a veces épico. Su nueva definición es el epigrama de Stendhal: «El drama romántico es una tragedia en prosa que dura varios meses y transcurre en diversos lugares»⁷.

En el trasfondo cultural juegan diversas influencias. Walter Scott, Lord Byron, y sobre todo Shakespeare. La visita a Francia del conjunto teatral de Kemble, Kean y Harriet Smithson pone a los franceses frente a un arquetipo de teatro que despierta la imitación. Hugo, Dumas y Scribe son los corifeos⁸.

Victor Hugo suple su carencia del sentido de la escena insuflando un hálito poético a sus fantásticas pasiones.

Alejandro Dumas es el ariete. Su historicismo rebelde y simbólico, superior a toda moral, está animado por su sentido de la acción. «Es el autor típico —apunta con picardía el tratadista italiano citado— de ese drama popular, preferido por la masa del público, con intrigas sorprendentes, acción sin tregua, protagonista simpático, pasión soberana, psicología sumaria, pariente cercano del novísimo «melo». En él encontramos a menudo, como ocurrirá luego en casi todo el teatro romántico francés, un «primer actor, que es hijo directo de las altivas y melancólicas misantropías de Byron, que adopta una pose de rebelde y reivindicador, que salva puntualmente la vida de la mujer amada, lucha con los viles perseguidores de su virtud, la conquista gloriosamente o si sucumbe desaparece en medio del más ferviente lamento: su final es una glorificación»⁹.

En el hacer dramático la técnica la pone Eugenio Scribe, para quien «el teatro es un arte que se explica por sí mismo, no necesita del pensamiento, ni estilo sino una buena construcción».

Pese a todos sus defectos, y como dictamina Gaston Baty, «la vida del drama romántico está en el estremecimiento interior, en los relámpagos líricos y en el generoso aliento que lo animaba»¹⁰.

La generación de 1842 se interesó por el teatro, y en el intenso cultivo de la literatura, la dramática estaba representada en los tres planos sociológicos que configuran el aporte generacional: los directores, los dirigidos y los rebeldes.

En el tipo directivo, de acuerdo a la clasificación de Julius Petersen, hay que colocar en primera fila la extraordinaria figura de Andrés Bello, el maestro por antonomasia¹¹.

Bello no fue un mero contemplador de la escena, sino el más cabal de los ensayista teatrales, pues sus notas superan el mero sentido periodístico de la información y son lecciones de buen juicio, erudición y conocimiento, como lo hemos visto al citarlo en las páginas de este libro.

En su tarea creadora, además de la admirable adaptación de la *Teresa*, de Alejandro Dumas, padre, cuyas excelencias hemos ya comentado, Bello encontró escape a sus efusiones artísticas en la traducción de sus autores favoritos, inspirando idéntico gusto a sus discípulos.

Entre los años de 1840 y 1841 en opinión del compilador de sus *Obras Completas*, Pedro Grases, el humanista se entretuvo traduciendo algunas comedias del género cómico universal.

La primera de ellas fue la versión inconclusa de *Les Fourberies de Scapin*, de Moliere, que bajo el título de *Las bellaquerías de Escapin*, tuvo en su poder su biógrafo M. L. Amunátegui, corre ahora impreso en la edición venezolana de sus *Obras*.

La versión sigue muy de cerca el original y mantiene con una prosodia justa e intencionada el espíritu de la obra, como lo prueban los fragmentos que insertamos para valorar el juicio.

A vous la verité, il y a peu des choses qui me soient impossible quand je m'en veux meler. J'ai sans doute recue du ciel un genie assez beau por toutes les fabriques de ces gentilleses d'esprit, de ces galanteries ingenieuses, a qui le vulgaire ignorant donne le nom de fourberies; et je puis, dire, sans vanites, qu'on n'a guere vu des hommes qui fut plus habile ouvrier de ressort et d'intrigues, qui ait acquis plus de gloire que moi dans ce noble metier.

«A decir verdad, hay pocas cosas que me sean imposibles, cuando las tomo a mi cargo. He recibido del cielo una fecunda inventiva para esos juegos de ingenio, esas trazas delicadas, a que el vulgo ignorante da el nombre de bellaquerías; y puedo decir sin vanidad que se han visto pocos que hayan manifestado más talento o se hayan hecho más citados en el arte de las tragedias, de las estratagemas y tramoyas»¹².

Un año más tarde, según cálculos hechos a base de la caligrafía del manuscrito, se volcó a la tarea de traducir a Richard Brinsley Sheridan (1751-1815), el reputado autor de *La escuela de la maledicencia*, genial aventurero, hábil, amable y generoso que llegó a las alturas del Parlamento Británico en una vida novelesca de excentricidad y de empuje¹³.

De estilo atractivo y una composición perfecta *Los rivales*, que interesó al maestro, la popular obra «es una comedia juvenil alegre, sin gran sustancia, pero en que la fantasía crea una atmósfera de irrealidad casi poética»¹⁴. Aunque hay algo de imitación en los caracteres, la trama se mueve con su desenvolvimiento escénico perfecto que «deslumbra por el centelleo del diálogo»¹⁵.

Andrés Bello «no hizo la traducción completa de la obra de Sheridan, ni siquiera corrigió la parte que había hecho pues en ella aparecen ciertas contradicciones en los nombres de personajes, carece de la indicación de escenas, además de otros signos que demuestran que no dio remate a la tarea.

No sería ésta la última actuación del maestro en materias teatrales, y a lo largo del texto destacaremos su incansable ayuda a la dramaturgia nacional y a la escena.

En este círculo debemos colocar la labor de Juan García del Río (1784-1856). El versátil intelectual neogranadino, amigo de Bello en Londres, volvía a Chile después de una frustrada actuación política en el continente. Peregrino de las ideas y torpe en la acción, testigo de las rebeldías españolas y americanas en las tumultuosas sesiones de la Constitución de Cádiz, García del Río había continuado su aprendizaje erudito en Londres. Participó, como hemos visto, en la brega por un teatro nacionalista y libertario desde las columnas del periódico *El Telégrafo*, uniéndose a los satélites de Camilo Henríquez que buscaban un teatro republicano y democrático para enseñanza del pueblo¹⁶.

Siguió ocupándose de estos temas. En la Biblioteca Americana, de Londres, publicó en 1823 su *Análisis del Guillermo Tell de Schiller*, en que además de un intencionado elogio de Suiza «en que todo es heroísmo y virtud», entra en consideraciones que reflejan su credo libertario aún latente. Subraya con entusiasmo los dos primeros actos de la obra en que la tiranía oprime a los cantones de Uri, Scmitz y Unterwald, hasta que aparece la personalidad del héroe libertador: Guillermo Tell. Alaba el sentimiento de libertad que alienta a Schiller, cuyos versos para él: «tienen una virtud tan pura que su musa, como la de los poetas primitivos, se eleva hasta la dignidad del sacerdocio»¹⁷.

Al regresar a Chile estaba políticamente vencido, pero conservaba las luces de su ingenio. Lastarria ha trazado de él una cariñosa silueta: «Era un escritor correcto, elegante, ingenioso y erudito, que tejía sobre cualquier materia un discurso con pensamientos de distintos autores, como quien recama de oro y seda una rica tela. Hombre de edad proveya, conservaba las gracias y elegancias de la juventud, realzadas por las bellezas de una fisonomía que resistía aun los estragos de la vejez. Estas cualidades, su exquisita urbanidad y los encantos de su conversación, le daban el dominio de los estrados y las mujeres, mientras más hermosas, más ufanas se sentían cuando le tenían a su lado»¹⁸.

Fiel al repertorio de su juventud, García del Río, contribuyó a la literatura teatral chilena con una esmerada traducción del popular drama de August von Kotzbue, *Die Spanier in Peru oder Rolla Tod*, hecho no directamente del alemán, sino de la adaptación que había hecho para el público inglés en 1799, Richard B. Sheridan, con el título de «Pizarro, tragedy in five acts»¹⁹.

El argumento de esta pieza melodramática ha producido un sinfín de adaptaciones escénicas, de ballet, óperas, sinfonías, zarzuelas, etc., en todos los países del mundo, versiones que presenta Juan Sixto Prieto en su interesante ensayo sobre *El Perú en la música escénica*²⁰.

El tema que arranca de *Los Incas*, de Marmontel es una continuación de *Cora o La Virgen del Sol*, del mismo Kotzbue y relata las aventuras de Cora, Alonso y Rolla. El carácter de Rolla alcanza en ella a lo sublime. Elvira, la querida de Pizarro, mujer enérgica y bien caracterizada, Pizarro mismo en su ferocidad, se destacan con un vigor y un relieve notables en el fondo del cuadro²¹.

El noble estilo de la pulcra traducción de García del Río muestra sus condiciones de escritor neoclásico, de pluma académica, correcta y sobria.

Bajo la influencia de Bello se desarrolló la personalidad del suave poeta de *El Campanario*, Salvador Sanfuentes (1817-1860), su discípulo predilecto en el Colegio de Santiago. Aprendió Sanfuentes muy joven una increíble gama de idiomas, y su dominio le permitió traducir con corrección y fidelidad una serie de obras maestras de la literatura dramática universal.

Su aporte es precoz, en 1833, imitando el estro sonoro de Arriaga y de Cienfuegos, busca en la historia patria los temas de sus composiciones originales, y así compuso una tragedia intitulada *Caupolicán*, en que campea el sentimiento

dominante de la época, el sentido de la libertad, que entronca con la vida del guerrero araucano:

*Mucho he variado yo lo confieso, amigo
Mas ¡qué quieres que yo sea venturoso!
Cuando los campos de mi patria miro
Inundados de huestes españolas
Todo Arauco a su imperio sometido
sin que mi inútil brazo pueda darle
para romper su esclavitud auxilio.*

Esta tragedia, lo mismo que *Caupolicán* ¹¹ y otra intitulada *Néculman*, fueron arrojadas al fuego, como apunta en su *Diario íntimo*, extractado por su biógrafo M. L. Amunátegui ²².

Pero el poeta sentía el diálogo dramático cual vehículo de expresión literaria e inspirado, imaginamos nosotros, por el estreno del melodrama francés *La inocencia, la intriga y el robo*, se dio a componer una obra a la moderna, *Carolina o una venganza*, cuya primera versión destruyó deliberadamente.

A los 17 años, y como un merecido premio a sus desvelos intelectuales su maestro Bello, publicaba en *El Araucano*, con estimulantes palabras de elogio, las primeras escenas de su traducción de la *Ifigenia*, de Sófocles.

No escapó Sanfuentes al embeleso del drama tierno y a los influjos de la novela gótica inglesa, y tomando base en *The Sicilian*, de Anna Radcliffe, escribió el drama *El Castillo de Mazzini*, cuyo guión alcanzó a conocer M. L. Amunátegui.

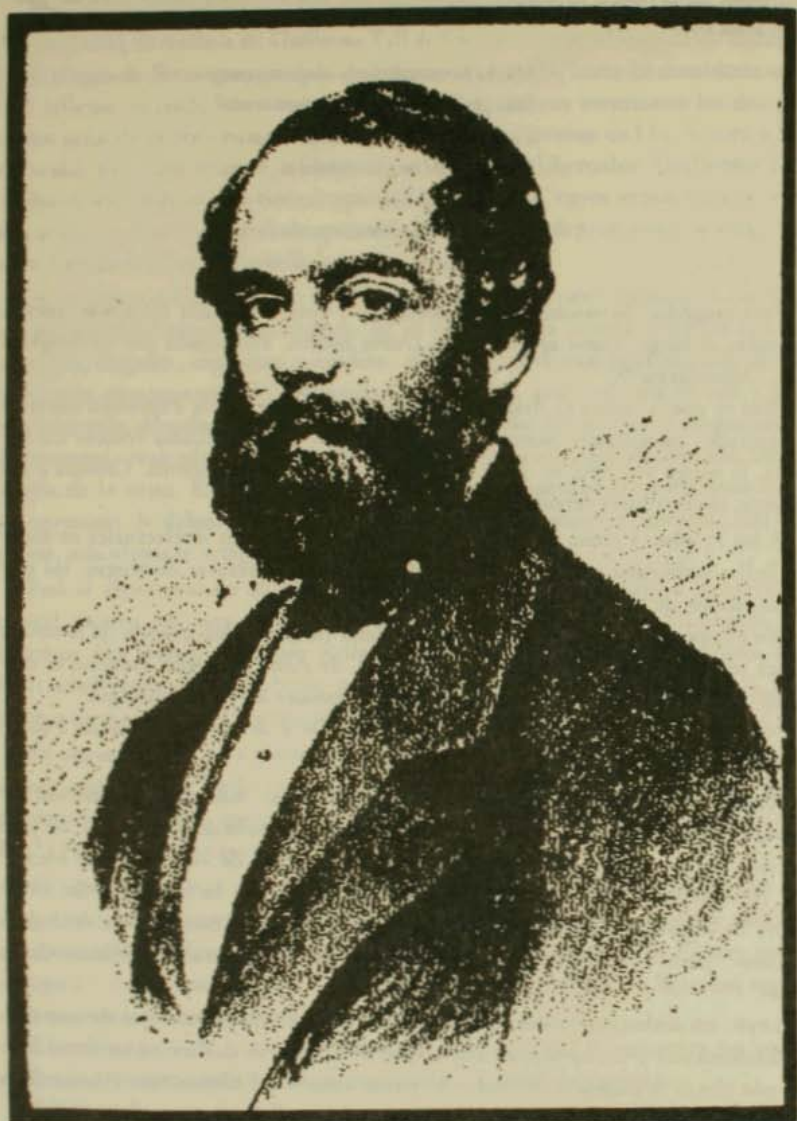
Nada sabemos sobre su comedia *El Mal Pagador* y de su traducción de *Filoctetes*, también de este período.

Alrededor de 1836 comienza su obra intelectual madura, germinación de algunos trabajos juveniles. El 5 de enero termina su versión del *Britannicus*, de Jean Racine, «largo tiempo en su imaginación». Esa pintura de «un monstruo naciente», elevada a la categoría universal por el genio francés, lo fascinaba. Su intento era de «trasladar exactamente el original, no separarme nunca de su verdadero sentido», pero con la intención de «percibir las incomparables bellezas de la obra».

Leyó, sin embargo, Sanfuentes el original a través de los anteojos de una época academicista y los caracteres arquetipos de la obra se deslien en un verso muelle que altera la cadencia interna y el ritmo sonoro del alejandrino clásico de la métrica de Racine.

Constrastando la escena de los augurios de Agripina frente a la extraña personalidad de su hijo Nerón, podemos objetivar nuestro aserto.

*Non, non, mon interet ne me rend point injuste
Il commence, il est vrai par ou finit Auguste
Mais crains que, l'avenir détruisant le passé
Il ne finisse ainsi que Auguste a commencé*



LAMINA 19

Francisco Bello en: Album del Centenario del Instituto Nacional, Santiago, 1913

Il se deguise en vain; je lis sur son visage
 Des fiers Domitius l'humeur triste et sauvage;
 Il mele avec orgueil qu'il a pris dans leur sang
 La fierte des Nerons qu'il puisa dans son flanc
 Toujours la tyranie a d'heureuses premices
 De Rome, por un temps, Caius fut les delices
 Mais, sa feinte bonté se tournant en fureur
 Les delices de Rome en devenirent l'horreur

No, no me ciega mi interés, Albina
 Es cierto que a Nerón empezar vemos
 como Augusto acabó: pero recela
 que, destruyendo un porvenir funesto
 las pasadas venturas, su fin sea
 como de Augusto los principios fueron
 En vano disimula. En su semblante
 De los Domicios orgullosos leo
 el humor melancólico e indomable

A la soberbia que heredó de ellos
 De los Nerones la fiereza junta
 que al concebirlo le inspiró mi seno
 Principios venturosos los tiranos
 tuvieron siempre. Cayo fue en un tiempo
 las delicias de Roma; pero pronto
 sus fingidas bondades convirtiendo
 de furor inhumano, las delicias
 de Roma, objeto de su horror se hicieron²³

El segundo de sus meritorios aunque infructuosos esfuerzos para verter al idioma castellano la intimidad dramática del verso de Racine, terminó el 17 de marzo de 1841, con la *Ifigenia en Aulide*.

Su maestro Bello había recibido con entusiasmo el trabajo juvenil «A la exactitud de la medida —escribe— se juntan la propiedad del lenguaje, que ciertamente es una cualidad nada común entre nosotros; un tacto fino en variar las cesuras del metro, expresiones poéticas sentidas en que el joven alumno de las Musas se acerca bastante al gran modelo que ha tenido a la vista»²⁴

Más afín a sus medios expresivos encontramos nosotros su traducción de *Signarelle e Le Cocu Imaginaire*, la comedia en un acto de Moliere, que arregló y tradujo en verso y prosa con el título de *Los celos infundados*²⁵

Salvador Sanfuentes se detuvo en la linde del romanticismo y no abandonó su firme posición ecléctica afín a su naturaleza y a su temperamento artístico. En la trayectoria de su desarrollo espiritual permaneció fiel a Moratin, cuya comedia *El viejo y la niña*, admiraba, y que le sirvió de modelo para una pieza que alcanzó a delinear, tomando como base la novela de Ana Radcliffe *Julia*.

Pagó, sí, tributo al sentimentalismo precursor de Augusto von Kotzebue, a cuya inspiración suponemos se debe su *Cora o Las Vírgenes del Sol*, una de las múltiples adaptaciones del americanismo sentimental, introducido por Marmontel en la literatura europea.

Una vez más suben al tablado los amores de Cora, hija de Palmore, el mejor general de Atahualpa, la Virgen del Sol que falta a su juramento enamorándose de don Alfonso. Trama simple que termina con un tutti melodramático en la pla-

za de Quito, en que Atahualpa perdona frente a la hoguera a los tiernos enamorados²⁶

En cuanto a *Carolina o La venganza salvada* por las manos cariñosas de M. L. Amunátegui, se nos ocurre una nueva versión de ese melodrama que bosquejara en su juventud inspirada en *La inocencia, la intriga y el robo*²⁷.

En plena madurez, vencedor ya de la técnica, de la prosodia y de la forma poética, escribió Sanfuentes un drama perdido «del cual llevaba escrito —apunta su biógrafo M. L. Amunátegui— cuatro actos».

La acción se desenvolvía en Chile en la época colonial, durante el Gobierno de Francisco de Meneses, «ese Barrabás» de la leyenda, caracter extraño y desafortado que cumplía las condiciones del héroe del historicismo romántico.

La única obra de Sanfuentes que alcanzara a montarse posteriormente en los tablados fue *Juana de Nápoles*, inspirada en un episodio de la *Historia de las Repúblicas Italianas*, de Sismondi, la trágica historia de Juana, hija del Duque de Calabria, casada a los cinco años de edad con Andrés, hijo de Carlos Humberto, rey de Hungría, de siete, y las trágicas aventuras de la que llegó a ser mujer brillante y voluptuosa, y su adulterio con su primo Luis de Tarento en la refinada y corrompida corte de Nápoles.

La obra corregida, merced al apoyo de su amigo, el mecenas de las bellas artes, Manuel Talavera, es obra para leer. No tiene el dramatismo suficiente para llegar al ekran, pero sí la corrección literaria para una lectura. El tono noble es parejo y algo tedioso, aunque cortado a ratos por algunas escenas de verdadera poesía y otras de interés por la típica profesión de fe de Andrés, el desventurado héroe.

Dos sendas en naciendo se presentan
al hombre. Siembran la una mil halagos,
es ancha y espaciosa, una campiña
parece, por la cual vuelan sus pasos
hollando juncias y esparcidas flores;
todo allí es movimiento; un aire vago
con mil perfumes su semblante orea
y óptimos frutos bríndale a la mano
árboles deliciosos, sus oídos
halagan mil sirenas con sus cantos
bulle el gentío popular, estruendo
confuso lo atolondra, y jadeando
sigue cual los demás tras una dicha
que apenas saborea un breve rato.

La senda del deber es la otra senda
estrecha es al principio, y por espacios
la siembra algún abrigo que es preciso
esforzarse a vencer. nada de raptos
nada de estruendos ni de loca orgía
se encuentran, sino un techo hospitalario
disperso aquí y allí, do, aliento toma
para su rumbo el viajador cansado.
Allí su ocupación será los males
consolar de sus míseros hermanos
y ellos agradecidos cada día
de siemprevas sembraran sus pasos
y cuando deje la existencia, el mundo
adorará su nombre venerando.
Cómo dudar, oh Juana, en decidirse
por el camino que elegir debamos²⁸.

El drama fue representado por la primera actriz Concepción López de O'Loglin, el jueves 27 de diciembre de 1860, en homenaje póstumo a la extraordinaria

labor de Salvador Sanfuentes. No tuvo éxito escénico. El *Mercurio* resumía su crítica en estas frases: «versos buenos para ser leídos, mas no para ser escuchados». Manuel Guillermo Carmona escribía en esta ocasión: «El drama de don Salvador Sanfuentes tiene el mérito de una fluida y correcta versificación, pero desgraciadamente no presenta mucho interés dramático. La acción es sencilla, y aunque no carece de peripecias, está llevada hasta el fin con flojedad y tibieza».²⁹

Entre los continuadores de Salvador Sanfuentes, es decir, aquellos que cultivaron el teatro escrito y la traducción, colocaremos en sitio destacado a Floridor Rojas.

Educado en el Instituto Nacional, semillero de la intelectualidad de esa época, Rojas cultivó la poesía. Periodista liberal, del grupo romántico de los giron-dinos chilenos, colaboró en *El Ferrocarril*, destacándose más tarde en la vida pública y en el poder judicial hasta los tiempos de la Revolución de 1891. Rojas dominaba el francés y vertió al español la célebre obra de Alfonso Lamartine, *Historia de los Constituyentes*, editada en Santiago (1858) y que tanto contribuyó a la vulgarización de conceptos revolucionarios románticos.

La tarea de Rojas en el teatro es curiosa, pues prolonga a la distancia en Chile la polémica del romanticismo francés. Si Pérez Rosales había sido testigo de la insurgencia del *Hernani*, la otra cara de la medalla, la oposición a *Los Burgraves*, de Víctor Hugo, había sido llevada por Francois Ponsard (1814-1867), quien se opuso a los métodos románticos y obtuvo éxito resonante con su drama de restauración neoclásica, *Lucrecia*. Floridor Rojas tradujo «esta tragedia en cinco actos en verso castellano y la publicó en Valparaíso en el mes de agosto de 1848».³⁰

La traducción venía precedida de un excelente prólogo de Joaquín Blest Gana, que sitúa el trabajo en el marco de la época: «Ponsard —escribe el joven escritor— salva atrevido los empolvados peldaños del teatro clásico para colocar su joven lira al lado de las del siglo de Augusto de la Francia, a despecho del ya tan arraigado monopolio del romanticismo».

Este tipo de tragedia, en palabras del prologuista, «se conservaba como una momia egipciaca entre los vidrios de un museo», pero Ponsard y Latour se alinearon bajo las sombras proscritas de Corneille y de Racine y la revivieron.

La tentativa de Floridor Rojas de publicar la obra la calificaba Blest Gana de empresa atrayente. «Joven desconocido, sin antecedente alguno que pueda granjearle el aprecio del público, se presenta en la escena literaria a sostener un rol harto difícil, desempeñándolo a nuestro juicio feliz y acertadamente. «Majestad, nervio, pasión, fluidez, claridad, sencillez, he aquí —apunta— las cualidades inapreciables que rara vez se encuentran unidas en una sola persona y que caracteriza la traducción».

«Es su primer ensayo poético, desempeñado en un sólo mes, y sin que jamás aspirase a publicarlo».

La pieza estaba dedicada al educacionista José María Cabezón, y el empaque poético, celebrado tanto por Blest Gana como por un suelto de *El Mercurio*, puede juzgarse en su tono por los versos finales que muestran el desenlace del conocido

argumento de Lucrecia, tantas veces repetido en el teatro y en los discursos políticos.

*¡A Roma!, pues, a Roma. Ya esos manes
Haced que vuestra sangre encienda en ira
Nuestros valientes pechos, que la espada
Por vuestra augusta sangre dirigida
Pueda parar el pecho del tirano
Y su sangre la nuestra deje limpia*

En este mismo campo de acción, aunque animados por un espíritu diverso, hay que colocar por su importancia a dos personalidades cosmopolitas, establecidas en el país, donde ganaron renombre y consideración pública por su obra y pensamiento. Son ellos: Rafael Minvielle (1800-1887) y Francisco Fernández Rodella (1821-1884), asimilados a nuestra nacionalidad.

«Nací —escribe Minvielle en sus *Apuntes autobiográficos*— en San Felipe de Jativa en los primeros años del presente siglo. Mi padre Pedro Minvielle, francés, mi madre doña Rita Lamanette, española». Alto funcionario en los años de la invasión; hombre distinguido, pariente de Bernadotte, futuro rey de Suecia, el padre y la familia siguieron la suerte de la política imperial.

El niño se educó en Valencia, y continuó su carrera administrativa en la Diputación, donde llegó a tomar parte, junto a su amigo el famoso dramaturgo Bretón de los Herreros, en la Comisión de corrección de estilo, amistad que lo encaminó hacia el teatro.

La entrada en España de las fuerzas del Duque de Angulema y la restauración de Fernando VII, lo obligó al exilio.

Con pasaporte de estudiante, Rafael Minvielle, partió a Marsella, para estudiar en la Escuela de Comercio. En marzo de 1824 volvió a embarcarse en la fragata sueca *Neptuno*, esta vez rumbo a Buenos Aires. En la capital bonaerense regentó una Escuela de Comercio en 1829, donde cursaron estudios algunos connotados intelectuales argentinos: Bartolomé Mitre, Félix Frías, etc. Acogido con beneplácito por el coronel chileno Miguel Riesco y Puente, su futuro suegro.

Viudo partió Rafael Minvielle a Chile en marzo de 1837. Ingresó entonces a la administración pública e inicia su brillante carrera intelectual, que lo llevará a figurar entre los doctores que forman la Universidad de Chile. Se establece en Chile casándose en segundas nupcias.

Tal vez por influjo de su amigo Bretón de los Herreros, Minvielle demostró un prematuro interés por los espectáculos escénicos. En Buenos Aires tradujo dos dramas de Víctor Hugo, *Hernani* y *Antonino*. Conocemos tan sólo esta última traducción que comentaremos en la fecha de su estreno en Chile.

Con el seudónimo de «Duende», fue crítico teatral y redactor de *El Mercurio* de Valparaíso en 1841.

Tradujo, además de lo que señala M. L. Amunátegui, *La Cartera*, de Adolfo Dennery y Aniceto Bourgeois; *Las mujeres de mármol*, de Teodoro Barriere y

Lambert Thiboust, *Los Topos*, de Victoria Sardou y *Las Tres Damas*, de Teodoro Barriere.

Este diario contacto con el arte dramático, lo inclinó a escribir su drama original, *Ernesto*, una de las obras claves del movimiento romántico de 1842, como a su debido tiempo veremos³¹

Francisco Fernández Rodella nació en Burdeos en el seno de una familia de ascendencia sevillana. Terminada su educación pasó a México para solventar algunos asuntos familiares. De regreso a París se entregó a la actividad periodística en *La Epoca* y *El Nacional*, entre los años de 1847 y 1848.

Los acontecimientos políticos revolucionarios lo obligaron a abandonar el país, y tras una corta estadía en México y en las Guayanas, se estableció en Chile. Amigo íntimo de don Andrés Bello y sus familiares, participó durante sus primeros ocho años de estadía en el país en la vida literaria, colaborando en diversas revistas: *El Seminario de Santiago*, *El Picaflor* y *La Sílfi*, como ardiente defensor del romanticismo. Tomó parte activa en el teatro de la época traduciendo diversas comedias, que luego enumeraremos, y estrenando algunas obras originales que le valieron enorme prestigio. La más importante, *Ninetta*, fue traducida por José Victorino Lastarria. Nombrado más tarde Cónsul de Chile en Francia (1851), continuó desempeñando las tareas de relacionador público en el campo artístico.

Se ocupó del alhajamiento del Teatro Municipal (1857) y del Cerro Santa Lucía, a petición de su amigo el Intendente don Benjamín Vicuña Mackenna, de la ciudad de Copiapó y del Monumento a O'Higgins³²

En el grupo rebelde, oprimido, que representa sociológicamente la contraélite de esta generación excepcional, hay que ubicar en sitial de preferencia a José Victorino Lastarria (1817-1888), personalidad raíz de muchas iniciativas y realizaciones.

Su biografía corre paralela con el desarrollo de la existencia intelectual y política del país, con la que se entremezcló indisolublemente. «En bellas letras —dictamina un ilustre historiador español, Rafael Altamira— corresponde a Lastarria la gloria de ser uno de los más entusiastas, amorosos y constantes mantenedores y provocadores del renacimiento chileno»³³

Nos compete, por ahora, reseñar únicamente los tramos primeros de su copiosa biografía que le otorga celebridad nacional y americana. Educado en el Liceo de Niñas que regenta en 1829 la dinámica personalidad de José Joaquín de Mora, alumno de admirable precocidad en el Colegio Cabezón, espíritu discolo en las discordias intestinas del Instituto Nacional en 1833, entra Lastarria a la órbita de influjo de Andrés Bello en 1834, quien inculca a sus alumnos las lecciones de un puro humanismo.

Comienza su carrera de escritor en las columnas de *El Araucano*, y define su personalidad combativa en el periódico de batalla *El Diablo Predicador*, manteniendo sus contactos con la juventud en sus cátedras del Colegio Romo y El Liceo Santiago. Su entusiasmo reformista se vacía en la fundación de la Sociedad Literaria, que logra abrir después de tenaz resistencia, el 3 de mayo de 1842. Con motivo de la

instalación pronuncia su famoso discurso inaugural, una de las más resonantes piezas literarias de esta época.

«El discurso — resume su acucioso biógrafo, Alejandro Fuenzalida Grandón — es un programa completo de regeneración literaria, expresado en hermosos y amplios periodos y destinado a herir de muerte las tendencias reaccionarias, así en el campo de las letras cuanto en el de la política».

La sustancia del discurso de extructura sociológica es el rechazo de toda imitación. «Fuerza es que seamos originales; tenemos dentro de nuestra sociedad todos los elementos para serlo, para convertir nuestra literatura en la expresión de nuestra nacionalidad».

En lo relativo al teatro — que es lo que nos compete — Lastarria aprovecha la afición despertada por la Compañía de Hilarión Moreno, que promovía entre los jóvenes de más aptitudes el deseo de traducir para la escena los dramas afamados de la literatura francesa, en lo cual había dado y seguirá dando lecciones don Andrés Bello. «Seguimos este ejemplo — escribe Lastarria en sus *Recuerdos Literarios* — varios traductores, y no contribuyó poco al estímulo la buena fortuna con que se presentó nuestra traducción de *El Proscrito*, drama en cinco actos original de Federico Soulie, y la que hizo del *Pablo Jones*, el malogrado Santiago Urzúa».

Lastarria no sólo estuvo presente en el proceso del desarrollo del teatro sino que su pluma, su pensamiento y su acción fueron decisivos en la marcha de la literatura dramática nacional, como a continuación quedará consignado³⁴.

La juventud tumultuosa en que se sentía correr la savia de un despertar, respondía al estímulo del teatro y su entrega fue frecuente y valedera. Procedían los jóvenes escritores de los círculos culturales que iban en aumento, sea de la Sociedad Literaria, que dirigía con prestancia de legítimo caudillo, José Victorino Lastarria; de las asociaciones juveniles formadas en el seno fecundo del Instituto Nacional, de las «soirées» de moda en las acogedoras mansiones de Waldo Silva (1820-1892), Jacinto Chacón (1820-1893) y Ventura Blanco Encalada, del cenáculo teatral de Joaquín Prieto Wares (1813-1877), hijo del Presidente, donde se leyeron en éxtasis los manuscritos de los dramas más importantes del ciclo de 1842.

Sin duda, en la Sociedad Literaria, fundada por Lastarria se dio mayor énfasis a esta rama descuidada de la literatura. En las Actas de sesiones, que publicara el erudito historiador Prof. Guillermo Feliú Cruz, se nos dan en extracto estas noticias. Alli Valdés, mentalidad científica, leyó sus acotaciones al *Macías*, de Larra, por desgracia perdidas. Anacleto Montt, presentó una comedia discutida — no sabemos el nombre — en detalle en las sesiones del 5 y 16 de agosto de 1842, por el fiscal elegido, Manuel Hurtado.

En noviembre Juan Alemparte elevó al conocimiento de sus colegas un largo drama intitulado *El Juramento*, examinado por Jacinto Chacón. Vicente Sotomayor comentó una comedia intitlada *Anou*. Hipólito Beauchemin leyó su traducción del drama francés *Los Románticos*.

El episodio más significativo de estas reuniones se refiere a Juan Bello, cuyo



CAMINA 20

Juan Casacuberta. Daguerrotipo de la época. Cortesía de su tataranieto señor Alfredo Jorge Echevarne Romero

drama original *La Venganza*, fue muy aplaudido por los concurrentes los que aca-
riciaron la idea de presentarlos a la compañía dramática de Hilarión Moreno
para su montaje. Cosa curiosa, don Andrés Bello, el propio padre del autor se opuso.
Parece que en vano se nombró una comisión encargada de levantar esta censura
paterna sobre una obra juvenil, pues no aparece ella entre las obras estrenadas
en dicho año crucial.

Movieron a esta promoción los más variados intereses intelectuales: saltan
algunos representantes de la poesía al teatro; del foro al escenario; otros comien-
zan en la dramaturgia una vida literaria que prolongan en múltiples actividades.
Los más sienten momentáneamente el atractivo resplandor de las candilejas.

La contribución es así de la más variada calidad, obras originales, adaptacio-
nes al uso, simples traducciones.

De las tertulias musicales en auge proceden los representantes de la familia
Zegers: José Zegers Montenegro (1809-1901), brillante animador de un colegio
superior, dibujante y pintor, profesor de arte en el Instituto Nacional y futuro em-
presario de la ópera e introductor del género de la zarzuela española. Muy joven
es Manuel Zegers Samaniego.

No faltan los juristas, el sobresaliente alumno del Instituto, Miguel Saldías
(1824-1888), profesor de varias asignaturas, que tendría después ingerencia
vital en el Código de Minería³⁵.

Salustio Cobo, de destacada prosapia intelectual en la familia, hermano de
Camilo, contribuye con un drama digno de atención, *Israel*, que pronto examina-
remos.

Muy en el corazón de la escena dramática estuvo Ramón Rengifo (1795-1861),
periodista, autor del sainete *La Empleomanía*, hermano del reputado Ministro
de Hacienda de la era portaliana, desempeñó el delicado cargo de censor de tea-
tro y se hizo admirar por sus dotes poéticas nacionalistas en especial con la letra del
popular *Himno de Yungay*, música de José Zapiola que siguen entonando los chi-
lenos.

En las esferas sociales, Manuel de Santiago Concha y sus familiares apoyan
estas actividades artísticas, lo mismo que Ventura Blanco Encalada y su hijo Ma-
nuel Blanco Cuartín (1822-1890), cuyas valiosas reminiscencias han salvado
del olvido muchos aspectos íntimos de la vida artística nacional del teatro y la
pintura.

Nos faltan datos biográficos sobre otros dramaturgos juveniles: Antonio Cir-
fuentes, Juan Nepomuceno Gacitúa, Adriano Borgoño Vergara, Estanislao
Marín, que entregan una honorable producción. La única mujer de figuración
en el ambiente escénico es Joaquina Vera, que lleva la sangre del poeta de la prime-
ra Canción Nacional, Bernardo Vera y Pintado.

Iniciaron en este período su larga carrera algunos intelectuales que brillaron
en la vida literaria chilena.

El renombre de José Antonio Torres (1828-1864), discípulo de Sanfuen-
tes, es temprano. Nacido en Valdivia, periodista y crítico teatral bajo el seudóni-

mo de «Bálsamo», poeta y político, su aporte precoz configura su futura carrera de dramaturgo inscrita en los anales del teatro con su drama *La Independencia de Chile* (1858), que algunos historiadores consideran una de las obras meritorias del teatro nacional³⁶

Otro de los hombres notables de la época, Francisco Solano Astaburuaga (1817-1892), diplomático, estadista, escritor y hombre de ciencia, estuvo relacionado con la actividad teatral. Educado en Talca y estimulado por su tío abuelo, el Obispo José Ignacio Cienfuegos, adquirió tempranamente una amplia cultura humanista y científica. Muy joven se trasladó a Santiago a completar sus estudios en el acreditado Colegio Romo, donde dictaba cátedra don José Victorino Lastarria, con quien mantuvo lazos de amistad. Poeta juvenil, traductor de los clásicos, Astaburuaga contribuyó «al nacimiento del teatro nacional con una tragedia, terminada el 12 de junio de 1840, y una comedia, compuesta dos años más tarde».

Animado por el espíritu generacional imperante, buscó el tema en el pasado nacional y elige para su tragedia en cinco actos, escrito en versos endecasílabos, un episodio de *La Araucana*, de Ercilla, intitulada *Leocato o La muerte de Pedro de Valdivia*. La obra permaneció inédita, pero llegó el manuscrito a manos de su biógrafo, Domingo Amunátegui Solar. De acuerdo con el juicio del historiador, el asunto había sido mal elegido; carecía de acción, dinamismo y falta de interés. Arrastrado por ese característico desdén hacia España y la glorificación del aborigen, el héroe es Leocato, padre de Guacolda, la amada del cacique Lautaro, frente a él está Juan Godínez, que el autor, sin respetar la verdad histórica, hace aparecer como traidor a los españoles.

Los cinco actos giran sin variación alrededor de la batalla de Tucapel y del odio de Leocato que trae consigo la muerte de Valdivia.

«La tentativa del joven poeta —dictamina Amunátegui— fue un fracaso». Parecido juicio le merece la comedia en tres actos y en verso, intitulada *Lucía*, escrita en el correr del año 1842.

Se desarrolla en Santiago en los medios refinados de la alta sociedad. La protagonista, la hermosa Lucía, admira a un serio y honorable joven, Antonio de Acuña, pero ama en secreto a un tenorio profesional, el apuesto Julio, quien trata de raptar a la joven, pero es detenido por la vieja ama.

El tío del galán acelerado, Pedro Río-Téllez, viejo aristócrata que sueña con el retorno del régimen hispánico, le ofrece su mano en reparación de la ofensa. La madre, frívola y amiga del lujo, mira con buenos ojos esta proposición pero, en una de esas escenas inverosímiles tan comunes en la dramaturgia romántica, el novio oficial, Antonio, que ha escuchado tras un biombo el diálogo, reclama una vez más la mano de Lucía y el cumplimiento de la promesa matrimonial.

Domingo Amunátegui, que leyó el manuscrito, encuentra mal pintados los caracteres, deslucido el diálogo y sin inspiración alguna los versos «Merecen, sin embargo —escribe— indulgencia, no sólo por los pocos años del autor, sino también porque el teatro nacional chileno empieza entonces a vivir».

Es memorable la obra de Hermógenes de Irisarri (1819-1887), hijo del famoso político guatemalteco, José Antonio, que como hemos visto intervino en favor del teatro en el período de la Patria Vieja. Alumno del Instituto Nacional, abandonó las aulas para dedicarse desinteresadamente a las letras. Escritor romántico, poeta de albumes, fino y sentimental, contribuyó a la escena con oportunas traducciones de Scribe, el drama *Una sola falta* y *Los Cuentos de la Reina de Navarra*, base de un drama de Legouvé³⁷.

Unido en estrecha amistad con el hijo de Andrés Bello, Juan, «proyectaron escribir un drama nacional histórico».

Eligieron el tema de *Caupolicán II*, que había atraído al igual a Salvador Sanfuentes, y trazaron y metrificaron la primera escena, al estilo del *Arauco Domado*, de Lope de Vega. Inconvenientes de detalles, como la presentación escenográfica de la obra y el vestuario de los indígenas, retardó esta labor. En vano intervino el joven político revolucionario, Francisco Bilbao, con su pasión por los indígenas, la tentativa debió ser abandonada.

Hermógenes de Irisarri se dedicó a traducir en verso *Francisca de Rimini*, de Silvio Pellico y *Carlos VII entre sus grandes vasallos*, de Alejandro Dumas.

Sus ideas sobre el teatro están contenidas en sus artículos, que en la forma de *Cartas sobre el Teatro Moderno*, aparecieron en la revista *La Semana*, editada en 1859, por Justo y Domingo Arteaga Alemparte³⁸. Estas ideas fueron adelantadas en su regocijado sainete *La Charla* (1848), en que se ríe un tanto de algunos escritores representativos.

Las ideas estéticas contenidas en sus *Cartas* están basadas en un análisis de los dramas de Victor Hugo, *Hernani* y *Lucrecia Borgia* frente a los cuales adopta una actitud ecléctica. «No tengo — escribe en la primera de ellas — predilección por ninguna de las escuelas en que se ha dividido el mundo moderno, que tanto el clasicismo como el arte romántico me parecen capaces de producir como han producido bellezas de primer orden».

Dentro de esta tendencia examina la dramaturgia española, y alaba y critica a la vez la producción de Lope de Vega y Calderón destacando en ellas sus excelsas virtudes literarias.

Por esos mismos años debutaba muy joven en las letras nacionales, el poeta romántico de las flores, y autor de la letra de la *Canción Nacional* actual, Eusebio Lillo (1828-1910). Atraído por el teatro concibió un drama en tres actos y un prólogo intitulado *San Bruno*, que comenzó a publicarse a la manera de folletín en las páginas de *El Progreso*, en febrero de 1849. Aunque la versión quedó trunca, se conocen tan sólo — como relata el historiador Nicolás Peña — las nuevas largas escenas del prólogo y dos del primer acto.

La estructura de la obra es similar a las del romanticismo hispánico, se siente la influencia de Zorrilla «en la variedad de los metros, y la de García Gutiérrez en el corte, la entonación y los recursos empleados».

Los personajes del drama son Carlos IV, Pedro Rainal, Fray Sebastián, confesor del rey y Diego, criado de D. Pedro.

El argumento se desenvuelve en el tema de la seducción de la esposa de Rainal por el cobarde San Bruno, que resulta ser hijo del rey. A pesar de sus promesas de castigar al culpable, el rey se retrae. Don Pedro recurre a la venganza personal y planea el rapto de la criatura que nacerá de esta seducción.

Después del prólogo la escena se traslada a Chile, a Chillán, durante el asedio de la ciudad por las tropas del general José Miguel Carrera.

El tono de la obra es ampuloso, como podrá verse en la transcripción del monólogo de Carlos IV:

*¡Imbécil! si así dobláis
La ungida cerviz a un hombre
¿De qué te sirve ese nombre
De monarca que lleváis?
Si temeroso tembláis
Ante la Iglesia romana
No la acuséis de tirana
Que su despotismo abona
Con que pisa tu corona
Y es de ti mismo sultana.*

Nicolás Peña concluye el análisis de la obra con pesimismo crítico: «la pérdida del drama *San Bruno*, no creo que sea sensible para nuestra literatura»³⁹.

La labor más persistente y representativa en la escena dramática la realizan en este período los dos hijos de Andrés Bello: Carlos (1815-1854) y su hermanastro Juan (1825-1860).

✦ El autor de *Los amores de un poeta*, paradigma del teatro romántico chileno, nació en Londres, en el primer matrimonio del humanista con María Boyland, vino a Chile en 1829 y frecuentó las aulas del Colegio Zegers, demostrando desde niño una irresistible pasión por las bellas letras. Joven de figura esbelta y rostro agraciado, elegante y refinado, su personalidad tenía ese halo trágico de los héroes románticos, lo que captaba la admiración femenina. Amigo de Salvador Sanfuentes, con quien compartía la afición a la literatura dramática, su cultura le permitió desempeñar tempranamente oficios administrativos, que abandonó con la secreta ambición de adquirir fortuna en las minas de plata de Atacama.

Volvió de Copiapó, como veremos, no tan sólo con el vellocino de oro, sino con los originales del renombrado drama. Viajó luego, minado por cruel dolencia, por Europa. A su regreso, unido con Fernández Rodella, animó las elegantes páginas, de primorosa tipografía, de la revista *La Sílfi*, bastión romántico afrancesado.

Poeta y novelista, ingresó más tarde a la carrera diplomática. De su labor literaria posterior sólo se sabe que empezó un nuevo drama intitolado *Inés de Mantua*, centrado alrededor de la violenta vida de César Borgia⁴⁰.

Juan Bello, hijo de Isabel Dunn, fue educado en Chile por su padre y en el Cole-



LAMINA 21

Mauricio Rugendas. Dibujo de Carlos Bello (1843). Cortesía del señor Sergio Huneeus Lavín

gio Zapata. «Desde su niñez —escribe su biógrafo Miguel Luis Amunátegui— había manifestado una pasión loca por el teatro. En su juventud había representado *Hernani* y *Gaspar el Gondolero* en funciones estudiantiles». Ya en 1843 había compuesto, como tenemos dicho, su drama *Una Venganza*, que no fue del agrado de su ilustre progenitor. En el diario *El Crepúsculo* aparecieron sus primeras composiciones poéticas. Atraído por la pedagogía, para cuya carrera tenía excepcionales disposiciones, fue profesor del Instituto Nacional en 1847, en la cátedra de composición literaria. Se le deben, además de sus críticas teatrales en *El Progreso* (1843), diversas traducciones que luego examinaremos, entre otras el *Lorenzino* o *La libertad de Florencia*⁴¹.

En este marco sociológico que hemos tratado de dibujar, estalla la pasión romántica del teatro chileno del Movimiento de 1842.

Capítulo XVIII

Los Amores del Poeta y el Ernesto Primeros dramas románticos

Bajo el signo promisor que hemos señalado, comenzaron los preparativos para organizar las temporadas dramáticas de 1842. Se iniciaban bajo nuevas modalidades. El teatro había supeditado la etapa del mero contagio sentimental y el público participaba ya en el trabajo creador.

Este compartir en pleno una actividad dependía del trasfondo teórico imponente. Es decir, los asistentes cultos conocían ahora de cerca las grandes obras, y habían meditado sobre su significado espiritual, esto a la vez, en el encadenamiento de los hechos intelectuales producía una reacción de respuesta crítica a los espectáculos, que contribuía a su progreso.

La comunicación de las personalidades directoras, ya señaladas, con el público se realiza por intermedio de la crítica teatral en los periódicos y revistas que se van fundando. La gran polémica del movimiento literario de 1842 pone en el tapete al teatro con las discusiones fogosas entre el revolucionario romanticismo y la ponderada actitud tradicionalista.

Abre el fuego Vicente Fidel López (1815-1903) con su resonante artículo *Clasicismo y Romanticismo*, cabeza del proceso. Para el escritor e historiador argentino, «el teatro había contribuido de un modo eficaz a darnos los resultados sociales en que vivimos. Bien poco hace —discurrir— que no asistíamos a la representación de una sola pieza notable que no fuera el resuello de una pasión o de una esperanza política, comprimida por la tiranía. Un solo individuo llenaba la escena. Ese individuo se nos presentaba adornado con todas las grandes cualidades que constituyen un hombre notable. Ya en el vicio, ya en la virtud, se le hacía sobresalir como un modelo. Nacía esta tendencia de que la sociedad necesitaba virtudes y pasiones fuertes, jefes que encabezaran la rebelión que tronaba contra

los poderes constituidos, de que se necesitaba individuos fuertes y no vínculos, porque la revolución preparada era para destruir y no para organizar».

España, que no tenía un teatro apropiado para ello, imitó. «Tal es el papel que representaron con sus obras los Moratines, Cienfuegos, Quintanas y tantos otros españoles que con un talento mediano y de pura imitación supieron arrebatarse los aplausos de sus contemporáneos».

Es por esto que estaba reservado al teatro francés producir esta revolución literaria que tiene su equivalente en Chile. Este papel quedó reservado al romanticismo que «no sólo abrió una ancha y nueva carrera al arte sino a la expresión»¹.

Los conceptos sociológicos rotundos de Vicente López fueron contestados en las páginas de la recién fundada revista *El Seminario de Santiago*, por Salvador Sanfuentes, fiel al eclecticismo que había asimilado en las lecciones de su maestro Bello. «Sin pretender denigrar a la escuela romántica», pero inspirado en «la razón y la buena filosofía, esas supremas reguladoras del pensamiento», hace una crítica demoledora de las obras dramáticas de los románticos y sobre todo de sus imitadores, dictaminando que «Porque los aspirantes a románticos del siglo XIX han oído decir a sus protagonistas que no deben ponerse trabas al poeta en la elección de sus asuntos, ellos se han creído autorizados para sacar a las tablas monjas sangrientas, pajes enamorados de sus madres, madres enamoradas de sus hijos, mujeres que asesinan a sus maridos sin la menor necesidad y sólo para que haya un nuevo crimen en el drama, personajes misteriosos que, sin que sepamos por qué, hacen estremecerse a los reyes en sus tronos, locos-cuervos, cuervos-locos, criminales monstruosos que asesinan a su familia toda, y otros infinitos disparates que son otros tantos insultos a la moral, al buen gusto y a la sana crítica».

Sin insistir, por ser ajeno a nuestro propósito, en las consideraciones estéticas generales de la polémica, apuntaremos que hubo también una defensa del repertorio de los coliseos nacionales, que había merecido la airada protesta de Salvador Sanfuentes.

El *Mercurio* de Valparaíso, el 27 de julio, advertía que «las piezas que se han representado en el teatro no son unos monstruos, no todas han sido como *La Monja Sangrienta*, ni en el *Paje* deja de haber verosimilitud porque un hijo, sin saberlo, se enamora de su madre, siguiendo esto lo que vulgarmente se llama el oficio de la sangre. En el *Pablo Jones*, de Dumas, hay un bello carácter pintado, en *Teresa*, una pasión, un carácter generoso como el del general, una pintura de un alma pura y cándida, como la de la angelical *Amelia*. En *Catalina Howard*, encontrará un pensamiento sublime, digno de Calderón, el remordimiento personificado castigando la ambición de una mujer. En el *Angelo*, de Hugo, de ese poeta destello del mejor poeta español, Calderón, verá grandes pasiones y bien pintadas. En la *Clotilde*, de Soulie, verá la venganza de una mujer ofendida y su generosidad, al mismo tiempo la corrupción de la aristocracia. En el *Arte de Conspirar*, del célebre Scribe, verá pintado un carácter diplomático con toda su sagacidad»². A pareja con la polémica estuvo la comunicación más inmediata con el gran público por medio de la prensa cotidiana. A los simples «avisos teatrales», a «las car-

tas de los abonados», a las polémicas de índole práctica, que cumplen el cometido primario del periódico en «llamar la atención», se agrega la intervención de críticos especializados que van más allá de las apariencias escénicas. Estos escritores se aplican raseros iguales para medir el valor de las obras, una pluralidad de criterios que reflejan la verdad ambiente.

Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888), primero en *El Mercurio* de Valparaíso, y luego en *El Progreso* de Santiago, conduce con asiduidad el animado folletín teatral en que relampaguea su genio de escritor costumbrista. Su intervención personal sigue la línea de la crítica romántica, en la manera de Larra, y condena, a veces sin pleno conocimiento, todo aquello que no calza con sus doctrinas estéticas de clara intención sociológica.³

Ecuánimes y bien fundamentados son los ensayos de Francisco de Paula Matta (1822-1854), en la *Revista de Santiago*, en que a pesar de su temperamento de avanzada, adopta la recensión historicista que había puesto de moda el espíritu humanista de Andrés Bello, su maestro.

Manuel Talavera, en *El Semanario*, «gusto fino y de una erudición poco común en la materia», al decir de M. L. Amunátegui, sabe destacar méritos y señalar defectos. Joaquín Vallejo, que hinchaba con la medida de su talento el seudónimo de Jotabeche, desafiante y atrevido, interviene con acendrado nacionalismo, que él cree encarnación del templado espíritu nacional.

Interpretando los deseos del público surgiente, los nuevos empresarios, personas distinguidas y cultas, Ambrosio Aldunate, Juan del Sol, Santiago Gandarillas y José Luis Borgoño, trataron de mejorar la Sociedad Dramática y ponerla a la altura de las tareas que debía afrontar.

En el elenco, además de la estrella siempre luminosa de Toribia Miranda, se agregó momentáneamente Juana Isabel Cañete que había regresado al país. De Lima se hizo venir a M. Avila, buen actor, bailarín meritorio y polemista acerado, y sobre todo al excelente primer actor hispánico Carlos Fedriani, que había debutado en Lima en 1839, ganándose el aprecio de los asistentes.

Vino a Chile acompañado de su esposa Josefina Rizzo y de sus dos hijas, Aurora y Emilia, futuras grandes artistas de los tablados limeños.⁴

En Quito se contrató al incomparable gracejo, Victoriano Rendón, idolo de los teatros de Ecuador y Perú, personalidad escénica fuerte, polémica en los discursos, variada y sutil en la escena que supo dar vida a difíciles caracteres dramáticos, que quedaron unidos al aprecio general.⁵

El grupo numeroso —además del conjunto de Hilarión Moreno y esposa que se sumaría más tarde a las funciones— comprendía a las veteranas Isabel Rodríguez, Juan Peso, Juan L. Velasco, Francisco Arana, José Alonso, José Allende y el porteño Anselmo Silva.

Para las necesidades múltiples de una continua rotación de repertorio, ascendieron al escenario un grupo de aficionados chilenos y argentinos emigrados, entre otros Juana Lecaros, Fernando Echague, Fernando Ferreira, Antonio Federico Millán, que repartían su tiempo entre Santiago y Valparaíso.

El escenario del teatro de la Universidad recibió reparaciones urgentes, sobre todo en el alumbrado, montándose como supremo lujo una araña de 36 quinqués que iluminaba suavemente el recinto.

La tramoya recibió el refuerzo de dos nuevos técnicos, y en cuanto a las decoraciones, Antonio Claveaux se ajustó en laudable actividad al anunciado repertorio que incluía «un archivo de piezas dramáticas modernas» de los autores ya tradicionales, Bretón de los Herreros y Ventura de la Vega⁶.

Los empresarios recurrieron a la asesoría de José Zapiola, a quien encomendaron además la concertación escénica de una orquesta numerosa y eficiente, que en ocasiones, duplicada por las bandas militares de la guarnición, llegó a la importante cifra de 75 instrumentistas.

El Gobierno no estuvo ajeno a estos planes intelectuales, y para supeditar los engorros burocráticos de la censura, elevó el número a cinco, escogiendo personalidades distinguidas, como lo fueron José Victorino Lastarria, José Gandarillas, Ventura Blanco Encalada, Ramón Rengifo y Manuel Camilo Vial⁷.

El año cómico de 1842 se inició en Valparaíso, a mediados de enero, con la presentación de un grupo de principiantes aficionados cuyas faltas dispensó el público. Ensayaron y produjeron «la comedia moral», *El Justo rey Federico o Las Consecuencias de la mala educación*, y el drama sentimental, tan repetido en nuestros escenarios, *La Enterrada Viva o Las Costumbres del tiempo de la barbarie*, de Pelletier-Vormerange.

Después de este aperitivo, el Teatro del Recreo, ahora bajo la vigilancia del juez de teatro José Dolores Larrañana, de acuerdo con el nuevo reglamento aprobado por el gobernador departamental, el 22 de febrero que renueva el vigor de los decretos gubernamentales anteriores, presentó el conjunto integrado por el gran trágico Juan Casacuberta, Máximo Jiménez, Hilarión Moreno y Dominga Montes de Oca. Era un cuadro teatral completo, por lo cual se elevaron los precios a \$ 3 los palcos; cuatro reales la entrada general y dos reales la luneta, con precios especiales para los niños.

La apertura tuvo lugar el 27 de febrero con el apreciado drama de Mariano José de Larra, *Macías o el doncel de Villena*, en que se presentó por primera vez al público de Valparaíso, el actor argentino Máximo Jiménez⁸.

La segunda función del 2 de marzo sirvió de marco a la entrada en escena de Juan Casacuberta que en el *Otelo* «hizo estremecerse al público y aun llenó de espanto a los espectadores».

La tercera presentación señaló la maestría extrema alcanzada por el célebre actor, *El espía sin saberlo*, de Eugenio Scribe, le permitió encarnar con autenticidad al cura bonachón, inocente, lleno de admiración por Napoleón que solicita al temido Fouché, cerebro policial, su compañero de colegio, un puesto que le permita educar a su sobrina, que sin saberlo lo transforma en espía gubernamental.

«Casacuberta, por sus actitudes, su voz y gesticulación, su mirar un poco abobado, su risa infantil, logró dar la sensación de verdad al papel de cura Perrin, que

rodeado de pillos astutos sin sombra de moralidad, contando con la mayor buena fe lo que ve y oye, denunciando a sus propios deudos, todo con la más pura intención del mundo»⁹.

La temporada se deslizó fácil gracias al repertorio ecléctico de Hilarión Moreno, el que complacía a toda suerte de auditores. La vieja guardia liberal estuvo de plácemes con la *Xaira*, de Voltaire, dada bajo el títulos de *La Fe triunfante del amor y el cetro*, noche de recuerdo nostálgico para los de Morante.

Pelayo, *restaurador de la Patria*, de Quintana, hizo vibrar a los que siempre acudían a escuchar nobles ideas expresadas con elocuencia retórica. El noble Alfieri, ídolo republicano nacionalista, estuvo representado en *El Odio llega a la tumba o sea Montegon y Capuleto*, cuya interpretación mereció elogiosos comentarios de *El Mercurio*, sobre todo la de Jiménez por la fuerza y vigor de su actuación, Moreno por la dignidad, compostura y elevación trágica.

Los autores más ejecutados fueron sin duda (ver apéndice), Eugenio Scribe y Bretón de los Herreros. Entre los estrenos hay que mencionar *El Hebreo en Sevilla*, drama de Antonio García Gutiérrez.

La Compañía Dramática de Hilarión Moreno trabajó en Valparaíso hasta el 8 de mayo. Al finalizar la temporada decidieron los actores pasar a Copiapó, que se estaba transformando —como veremos al ocuparnos de la expansión teatral en provincias— en una buena plaza.

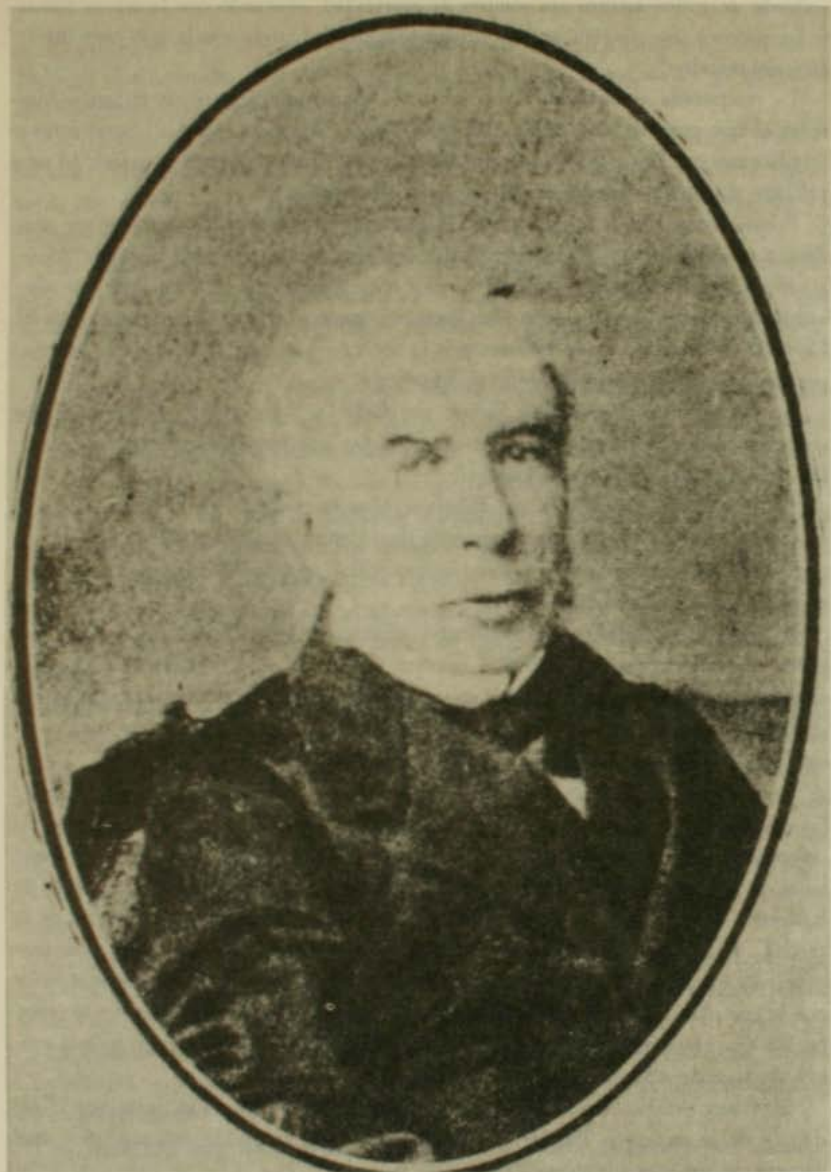
El público porteño estaba satisfecho. «El teatro —escribía Sarmiento— empieza a interesar profundamente a nuestra población y la concurrencia que han atraído las funciones presentes, es una relevante prueba de la decisiva afición del público de este puerto por esta clase de espectáculos, y de su buen juicio para apreciar las eminentes cualidades de algunos de nuestros actores»¹⁰.

En Santiago las perspectivas ante el buen abono del Teatro de la Universidad (que comenzó a denominarse Santiago), deparaba buen éxito, sin embargo, la temporada inicial comenzó floja y desleída, como lo delata la ausencia de gacetillas en los periódicos. De las 11 piezas presentadas en el primer abono, antes de la divisoria línea de las alegres carnestolendas, sólo una despertó el interés de la crítica. Se trataba de un drama de espectáculo, fantasmagorías a las que eran proclives los santiaguinos, y que aprovechaban como cebo los astutos empresarios con la complicidad de la joven promoción de autores dramáticos. Esta vez se trataba de *Victoria*, «tragedia bufa», en la fraseología de un sabor clásico lo más rancio, de acuerdo a Sarmiento.

La trama estaba basada en el episodio bíblico del casto José, esta vez Clid-dan, y de la mujer de Putifar, verdulera elevada al rango de duquesa, pero que conservaba sus apetitos insatisfechos.

El arreglo había corrido a cargo de un «escritor chileno», cuyo nombre silencia la prensa, pues el público silbó, palmoteó y aplaudió en forma irreverente el curioso engendro que muchos no pudieron entender¹¹.

Como siempre la truculencia de Ducange, en su repetido *Polder o El Verdugo de Amsterdam*, encontró fiel auditorio, sobre todo por estar acompañado en el



LAMINA 22

Rafael Minvielle. Album del Centenario del Instituto Nacional, Santiago, 1913

programa de ese celebrado sainete *Los Tres Novios Imperfectos*, que hacía la delicia de los espectadores en la genial interpretación de Casacuberta.

Esta petipieza tantas veces repetida, se basa en la pretensión de tres novios protagonistas que venían a dar serenata a una especie de Rosina llamada Ramona. «La tal Dulcinea —apunta Santiago Calzadilla— prometía su mano al que mejor la festejara. El primer novio era tartamudo y hacía sus pretensiones tocando la guitarra. El segundo era inválido, con pierna de palo, y su serenata era militar; el tercero, un cesante pobrísimo, la cortejeaba en prosa y verso»¹²

La afición iba en aumento. «Comienza a germinar en la juventud —comenta *El Semanario de Santiago*— una afición a las letras antes desconocida. Numerosas sociedades se forman en diversos puntos, oyéndose por todas partes el ruido de la discusión, los periódicos se ensayan a las cuestiones del gusto, el teatro apenas pudo contener la brillante concurrencia que va a poner allí en ejercicio el corazón y la mente. Parece que un soplo de vida ha venido a animar aquella masa no ha mucho inerte y fría»¹³

Al tenor de estas palabras se inició la segunda temporada, de las seis que con regularidad se efectuaron en 1842.

Después de la representación de *Un Desafío e Intrigar para morir*, tan alabado por D. F. Sarmiento, tocó el turno en el mes de julio a *El Mulato* o *Enrique de Trastámara*, de Alejandro Dumas, padre.

«Pocas veces hemos visto en el teatro una concurrencia tan numerosa como el domingo —se lee en *El Progreso*— Es verdad que la representación de una obra nueva mueve poderosamente la curiosidad, pero esta vez ha habido un estímulo más. Todo el mundo deseaba encontrar en este drama una tendencia social... pues en «nuestra sociedad eminentemente aristocrática aunque con instituciones republicanas, el mulato es todavía un nombre de escarnio y desprecio, porque reina la preocupación muy antigua del saber y del dinero».

El mulato en la obra es un conde rico, generoso, bien recibido en la corte de Luis XI, pero que es rechazado por una dama de alta alcurnia por su origen social.

La tesis estaba mal desarrollada. La obra no tiene belleza, muy lenta en su desarrollo, sin ninguna pincelada o golpe vigoroso, y sólo pudo ser aceptada por el público, mediante la habilidad y el talento de los actores. En vano Domingo Faustino Sarmiento comentó con largueza el drama, pero no pudo pese a su dialéctica social, encontrar en ella el punto apropiado para fustigar a la sociabilidad chilena¹⁴

A continuación de esta obra tendenciosa vino el remanso de una serie de piezas de gusto general.

En la noche del 14 de julio se montó *El Entretenido*, de Gil de Zárate, autor predilecto, que gozaba de franca acogida. La función dio pábulo al rotundo triunfo de Rendon, en el papel de Don Melchor, el propalador de chismes, que hizo reír de buena gana a los espectadores. En cambio, las gruesas «morcillas» de Carlos Ferdriani, poco apto para papeles genéricos, mereció severas reprimendas de los críticos que habían elogiado sus roles de galán¹⁵

El Español y la Francesa, de Bretón de los Herreros, a la inversa, se prestó a múltiples interpretaciones. Para algunos, Rendon había tergiversado el sentido profundo de la obra personificando el fenómeno social del «galicismo». «Con su lenguaje mestizo, sus anteojos innecesarios, su varilla inseparable, su cortesía empalagosa, sus bigotes retorcidos, su cabellera a «lo inocente», sus muecas incesantes, definió más bien a un pobre francés luchando con las dificultades de una lengua extranjera, lo que a juicio del público no representaba la intención más profunda de Bretón»¹⁶.

En función de beneficio del consueta, Sr. Vergara, se presentó en el Teatro de la Universidad, el día 20, *Lázaro o El pastor de Florencia*, la historia de Cosme de Médicis, drama de mérito escaso, plagado de defectos gravísimos, que sin embargo, fue bien recibida por la buena interpretación de los actores y la propiedad de la mise en scene, a cargo del primer actor Carlos Fedriani.

La reposición de Luis XI, de Casimire Delavigne, tragedia fría y monótona, pudo salvarse en parte por la tarea de Fedriani, interrumpida a veces por las risotadas de la galería, que no podía entender las supuestas bellezas de la obra¹⁷.

El público se preparó para el anunciado gran acontecimiento teatral del mes de agosto con una serie miscelánea de dramas y petipiezas.

El *Moralista Seductor*, obra inglesa en defectuosa versión española, pasó inadvertida. El público obtuvo su revancha con el fin de fiesta *El Monólogo*, que cosechó todos los aplausos¹⁸.

Dos padres para una hija fue rescatada en parte por la gracia hispánica de Rendon. En cambio, todo el mérito histriónico de Carlos Fedriani fue incapaz de hacer paladar al público la farsa de *Quiero ser cómico*, aplaudida no obstante en ocasiones anteriores¹⁹.

El elemento criollo personificado por Mercedes Garna, cuya interesante trayectoria hemos seguido en estas páginas, tuvo su día de triunfo en la obra de Bretón de los Herreros, *Todo es farsa*. La empresa se encargó de la propaganda de «la joven Garna», mestiza agraciada y sensual que atraía el fervor de la concurrencia masculina. Se escogió un buen elenco:

DOÑA VICENTA	Sra. Miranda
EUSTAQUIA	Srta. Rodríguez
PILAR	Mercedes Garna
RUFO	Sr. Rendon
DON EVARISTO	C. Fedriano
DON FAUSTINO	Sr. Velasco.

En el programa impreso Mercedes Garna, «imploraba indulgencia de sus compatriotas», al parecer por primera vez en roles de importancia. Su presencia en el escenario fue tan elogiada que le granjeó futuros y apetitosos contratos en Lima²⁰.

Todo parecía normal y rutinario en la vida teatral santiaguina hasta promediar

el ingrato mes de agosto, frío, neblinoso y traicionero, en ese año de 1842. Sin embargo, algo importante se incubaba en el rodar del tiempo. «En el mes de agosto —recordaba J. V. Lastarria— llegaba de Copiapó a la capital Carlos Bello trayendo un drama original que entregó, después de leerlo a algunos amigos, a la compañía dramática para que lo representara.

Hasta ese momento no había aparecido ningún ingenio nacional que se adelantase a cumplir este deseo, y aunque Bello había nacido inglés, se le tenía por chileno y figuraba entre lo más florido de la juventud de Santiago. Su belleza física, realzada por cierta terquedad británica que no le impedía ser el más cumplido y galante caballero, por sus modales urbanos y su amabilidad, que le atraía la simpatía de todos y le granjeaba la preferencia de las damas»²¹.

La obra se intitulaba genéricamente *Los Amores del Poeta*, y estaba tejida con materiales subjetivos de su propia experiencia de poeta adolescente, y animada con las vivencias de sus secretos amores románticos.

Los días transcurrieron rápidos en el suspenso del ansiado estreno. Se avecinaba la fecha capital. El poeta sustraído de la realidad por soñadas inquietudes, vivía recluido en magnífica soledad, sólo hollada por el paso leve de sus múltiples adoradoras que amaban el lánguido desmayo de su palidez byroniana. Y así llegó la noche del 28 de agosto de 1842. El programa fijaba el elenco de los actores a quienes se había entregado el delicado ministerio de interpretar la poética textura del drama y las pasiones humanas que henchían la pieza.

Personajes	Actores
EUGENIO DE CRESSEY	Máximo Jiménez
MATILDE DE MONVILLE	Toribia Miranda
EL CORONEL FIERECOUR	Carlos Fedriani
DORMAND	José Alonso

Una concurrencia nerviosa, inquieta y entusiasta colmaba las aposentaduras. Las damas ataviadas con las cintas y blondas de Levasseur y las cachemiras de León daban, envueltas en sus velos, la sensación de lo etéreo. Mangas de gran amplitud y la falda de doble forro, talle de avispa y opulencias a lo Lucrecia Borgia, inmovilizaban en actitud de retrato sus ademanes, mientras las trenzas de canastillo, o el peinado a la Malibrán, alargaba sus figuras. Y junto a ellas el chaleco de colores vivos de los jóvenes románticos, los faldones de la levita y el desgaire de las corbatas de volandas, embellecían esta función significativa para el ambiente nacional.

Pasaron rápidos los tres episodios: *La Carta* - *El Reto* - *La Muerte*, en medio de un silencio profundo interrumpido por salvas de aplausos que ascendían en frenético arrebató. Santiago todo seguía los amores de Eugenio de Cressey y la hermosa viuda Matilde de Monville. Lágrimas contenidas estallaron en el logrado final y eran muchas las mujeres que creyeron oír en su interior el desgarrado grito de Matilde. «Soy vuestra». Mientras en la semioscuridad de la sala admiraban una vez más la figura apolínea del poeta.

No importa que la juiciosa crítica haya venido a asignar a este drama el lugar que en rigor le corresponde en la jerarquía literaria y haya entibiado el fervor de los contemporáneos. Es una fecha, una gran fecha, el 28 de agosto, y escritores eruditos y racionalistas, como el objetivo historiador Diego Barros Arana, apuntan «que es éste un hecho que debe recordarse como muestra de un espíritu nuevo que comenzaba a hacerse sentir». Sin intentarlo, Barros Arana había definido el espíritu romántico que aparecía en el teatro nacional²².

En los días siguientes el unánime elogio de la prensa confirmó la impresión que corriera en los pasillos del teatro.

El *Mercurio* señalaba la obra «como el primer paso que un ingenio nacional daba en el difícil arte dramático, el prólogo de la nascente existencia de la literatura de este género».

El crítico hacía reservas nacionalistas por el hecho que la escena transcurriera en Francia y no en Chile. «cuando esta tierra tiene flores, que si bien, un tanto agrestes, podrían servir bien elegidas, para tejer muy bellas y vistosas guirnaldas».

La trama desnuda de toda acción: el amor instantáneo de Matilde, cortejada por Fiercour, hacia Eugenio de Cressey; el desafío de los rivales, y la muerte de Fiercour en el duelo, mostraba la inexperiencia teatral de Bello, pero los delicados sentimientos que expresa y los afectos profundos en juego, y el lenguaje natural, aunque poético, salvaban a juicio de Sarmiento el drama bisoño²³.

Manuel Talavera, en *El Semanario de Santiago*, estimuló en detallado artículo, la audacia del joven poeta, rindiéndole un sincero homenaje. «¿Pero qué son los elogios que pudiéramos darle, al lado de las palmadas, de uno de los signos de aprobación con que el espectador entusiasmado cuida más de sí que de la gloria del autor? ¿Qué serían nuestras frases siempre mudas, si se comparan a uno de los gritos con que anhelaba el público conocer al autor?»²⁴.

La lectura de *Los Amores del Poeta* revela la psicología dominante en la juventud romántica chilena. Un sentido vital pesimista. «todo muere, la flor, el árbol, el hombre. ¿Y qué es la vida —interroga Cressey— Una ola del océano que forma el viento... una centella, un lampo que rasga con su luz la obscuridad eterna, que separa por un instante la noche eterna que fue, de la noche eterna que será...».

El mundo se mira a través de «unos vidrios negros y de aumento: todo lo abultan, marchitan y entristecen».

Palpita en ellos un firme sentimiento democrático y republicano. «He visto hambre y harapos donde debiera haber tesoros, porque había virtud; y he visto también naciones enteras que sirven de escabel a un hombre, y este hombre era respetado; sus caprichos... leyes y se le decía Soberano y Majestad».

La sola vivencia respetable, liberadora en el drama es el amor. «Yo amo dos palabras —dos palabras— y que dice más que el tomo entero, que es un débil reflejo de sentimientos muertos ya, o que cedieron el puesto a un prepotente. Yo amo: qué sonido tan armonioso si un eco le responde, que sublime idea si es comprendido de otro corazón».

Estos sentimientos a flor de piel están expresados con sinceridad y auténtica prosa poética, lo que explica el inmediato buen éxito del drama.

M. L. Amunátegui, buscando una fórmula que definiera la obra en su estructura, escribió con acierto: *Los Amores del Poeta* es una especie de libreto de ópera que, en lugar de servir de pretexto para arias y dúos, suministra odas en prosa, si es lícito expresarse así, sobre la sociedad, la España, la vida, la muerte, Napoleón, el amor²⁵.

Tras el brillante evento señalado, nada de particular en materia de teatro acaeció en las tradicionales cinco funciones patrias del mes de septiembre. Sólo un estreno tuvo lugar, la *Matilde*, de Soulié. En cambio, la atención pública seguía preocupada de la obra del poeta, el que fue obligado a subir al proscenio el 18 de septiembre a pronunciar una alocución, «que arrancó merecidos aplausos a toda la concurrencia; ella fue corta, pero es una nueva flor que don Carlos Bello añadió», dice un cronista²⁶.

El ensayo del poeta había sido fecundo como estímulo, y cuarenta días más tarde, el 9 de octubre, subía a la escena el *Ernesto*, drama original que había compuesto Rafael Minvielle en el breve plazo de ocho a diez días.

Los amores del Poeta es el drama simple del desarrollo de una pasión amorosa; en cambio el *Ernesto* desenvolvía una tesis. Ambas estaban basadas en vivencias personales que prestaban autenticidad al tema y soslayaban los defectos de la técnica teatral. El *Paris* de Bello es una cosmópolis romántica, albergue universal de la belleza y la poesía; la *Valencia* de Rafael Minvielle, real y verdadera. En el uno, el elogio de España sonaba a declamación; en el segundo, a nostalgia de expatriado.

El argumento del *Ernesto* y su tesis han conservado cierta validez, y algunos han encontrado si no huellas al menos cierta identidad con el *Montserrat*, de Emanuel Robles, contemporáneo.

El drama se centra en Ernesto de Guzmán, oficial del ejército realista enviado con las tropas españolas a reprimir la insurrección americana. Sus ideas liberales lo hacen incorporarse al campo patriota. Terminada la guerra se dirige a España. Ha caído Fernando VII y gobierna la Reina Cristina.

Ernesto se encamina a su ciudad natal, Valencia, a casa de su tío el general Guzmán, que no perdona su desertión.

Encuentra allí a Camila, su eterna enamorada. Pero el repudio violento del general y del hermano de Camila, Julio, lo obligan a abandonar la ciudad. Cunden las sospechas; en vano incita a Camila a acompañarlo en su viaje. Abandonado de todos, Ernesto se suicida.

El estilo castizo, vehemente y apasionado, logró despertar la emoción de los auditores, aun cuando los críticos le reprochaban el haber metido la política en el teatro²⁷.

Su tesis de que «el militar es un hombre dotado de inteligencia, de corazón y de albedrío, y no un esclavo sumiso, una especie de arma forjada de bronce o de acero, en manos de un superior», sonaba a revolucionaria en el marco político



LAMINA 23

F. Fernández Rodella, en El Correo de la Exposición, Santiago, 1875

de los decenios «Como se deja ver —escribía Manuel Talavera— la idea fundamental de su drama es filosófica, es socialista y en nuestro siglo democrático se dirige a afianzar el reinado de la libertad, prestando inteligencia y sentimiento al individuo vestido de una casaca»²⁸

«El pensamiento que ha servido de base al señor Minvielle —escribiría después Sarmiento— es de una elevación incontestable, y a nuestro juicio, uno de los pocos que son de interés nacional y americano; no es poca gloria que al señor Minvielle cabe por haberlo sabido encontrar dramático»²⁹

El reparto de los roles fue el siguiente:

DON PEDRO DE GUZMAN	Carlos Fedriani
DON JULIO	Juan Velasco
DOÑA CAMILA	Toribia Miranda
DON ERNESTO DE GUZMAN	Máximo Jiménez
DON EDUARDO VERGARA	José Alonso
DEOGRACIAS EZPELETA	Victoriano Rendon
DIEGO, CRIADO DE DON PEDRO	Anselmo Silva
ANTONIO, CRIADO DE DON EDUARDO	José Allende
UN CALESIERO	Antonio Federico Millán

Aunque la representación, poco ensayada al parecer, dejó mucho que desear, sobre todo de parte de Velasco, que como de costumbre no sabía el papel, la línea dramática permitió distinguir los caracteres perfectamente delineados por el talento de Minvielle. El general tradicionalista, rotundo en su ética y sus razonamientos de sentido común, apoyaba la doctrina del viejo militarismo heroico, Ernesto era el símbolo del progreso ideológico. Camila, el amor puro, atado a los lazos del honor. Ponían su nota humana, Don Deogracias, el recadero que enlazaba las situaciones, y Antonio, el criado chileno, que conservaba en el sabroso diálogo la idiosincracia idiomática nacional.

La columna del barómetro teatral santiaguino, pese a la amable temperatura ambiente, comenzaba a bajar, a pesar de una afición creciente que había colmado las aposentaduras de las funciones, con metódica precisión y entusiasmo. La prensa buscaba los factores de esta disminución de la concurrencia. No podía atribuirse al trabajo escénico de los actores, que se habían desempeñado con honradez, ni «tampoco a la estación, pues todavía no se rechaza el teatro con el calor de la noche, menos a la pobreza». Para *El Semanario de Santiago* la pérdida del interés se debía a la repetición exagerada de algunas obras y a «lo mala de otras» que no pueden justificarse por la «exigente demanda del gran número de aficionados», que precisamente piden del repertorio bien provisto de la empresa, aquellas que corresponden a las aptitudes de los actores, como ser *El Poeta* y *la Dama y la Dimisión de un Ministro*³⁰.

El acicate para estimular la curiosidad del gran público en el siempre ingrato mes de noviembre, era la inveterada costumbre de los beneficios, que atraían a los admiradores o admiradoras de los astros del Teatro de la Universidad.

José Zapiola, el empeñoso director de orquesta, que deleitaba a los espectadores con sus fines de fiesta líricos y románticos, a base de las arias de Rossini y los vales de Strauss, tenía una cohorte de amigos que repletaban la sala para compensar en parte las estrecheces de los menguados salarios que los músicos recibían.

Preparó para esta ocasión una obra de gusto general, *Una mancha de sangre*, de Maillán y Luis Boulhet (1822-1869), el condiscípulo de Flaubert, que para complacerlo había traducido con seriedad y apego al texto, el escritor argentino Vicente F. López.

Cosa asombrosa y nunca vista, Zapiola logró reunir una orquesta de 65 músicos, que bajo su hábil batuta interpretaban, ante un colmado teatro, la *Obertura de La Toma de Argel*, y acompañaban el violín del virtuoso Víctor Guzmán, y las arias de Enrique Lanza, que cautivaron al auditorio.

Estaba en escena el grueso de la compañía, en el siguiente reparto:

EL DUQUE DE STEIN	Sr. Peso
MARIA, SU HIJA	Sra. Miranda
VICTOR SYRVAL	Sr. Alonso
ARTURO, JOVEN ABOGADO	Sr. Jiménez
PELIME, USURERO	Sr. Fedriani
EL DOCTOR MARIN	Sr. Echague
JOSE CIRILO	Sr. Millán
UN PORTERO	Sr. Gana

«El asunto de la pieza —explicaba Sarmiento— es el tema favorito del teatro moderno, la lucha eterna en que la sociedad se encuentra hace un siglo para romper las barreras que han creado entre hombre y hombre las caducas jerarquías sociales».

El público entusiasmado siguió las desventuras de María, hija del Duque de Stein, sus desgraciados amores con Arturo Disnard, y su escape final de las garras de Víctor de Syrval, con quien se la obligaba a casarse.

La ovación al bajar la cortina fue compartida entre el mérito relativo de la obra, en que sólo destacaba un carácter bien definido, el papel secundario del usurero, y el homenaje a la noble personalidad del beneficiado José Zapiola³¹.

Pocos días después obtenía idéntico tratamiento, el actor José Alonso, interpretando *El Bastardo* o *Enrique de Trastámara*, de Alejandro Dumas, y casi enseguida, Fedriani, con *Los Hijos de Eduardo*, de Casimiro Delavigne.

Fedriani supo sacar partido del difícil papel del Gloucester. Toribia Miranda encarnó con dignidad a la Reina, mientras que Joaquín Arana y la hija de Fedriani, correspondieron parte de los honores de la función.

Pese a los repetidos aplausos, el argumento histórico de las composiciones de Delavigne no conmovían tanto a los espectadores como los temas pasionales de moda³².

En el beneficio de Victoriano Rendon se montó la comedia de Eugenio Scribe,

El Ambicioso o La Dimisión de un ministro, basado en la carrera del Premier Roberto Walpole, y que el autor enlaza con episodios interesantes, en admirable diálogo, que logra apoderarse de los corazones de la concurrencia, pese a cierta frialdad con que se estaban recibiendo ahora las obras de carácter historicista³³

Para el estudio del teatro en su aspecto sociológico tiene mayor trascendencia que estas funciones de cortesía y amistad, el discutido beneficio de la bailarina criolla, Carmen Pinilla, el 29 de noviembre de 1842.

El credo romántico en su tarea reformista había logrado romper las barreras y tabúes que impedían la ascensión de los bailes populares a los círculos aristocráticos. Si en la literatura se produjo una valorización histórica de la época colonial, repudiada por los escritores de la Independencia, bajo la forma circulante del género de la leyenda, tradición y evocación, en la música, en estrecho paralelismo, el arte vernáculo adquiere prestigio representativo.

La función de marras fue anunciada por una audaz técnica de la propaganda que provocó temores éticos. Un cartelón descomunal con fachada gótica, redactado en estilo «meta-fosfórico», anunciaba frente a la plazuela «un drama hijo del teatro español con sus correspondientes seguidillas manchegas y una petipieza «planta indígena del país», condimentada con sus respectivas zamacuecas».

La beneficiada repartió al mismo tiempo entre sus múltiples admiradores «una esquila de convite dorada» que traía adjunta el inapreciable retrato, lo que escandalizó al pacato círculo femenino, por el descaro de «enviar fotografías a domicilio»³⁴

Era Carmen Pinilla una de las tres gracias de ese grupo folklórico de «Las Petorquinas», que de acuerdo al testimonio de José Zapiola, «realizaron en el arte una revolución más trascendental que la que ocasionaron en Italia los sabios emigrados de Constantinopla».

Doña Tránsito, doña Tadea y doña Carmela, habían nacido en la ciudad de Petorca, y mantuvieron en su juventud una concurrida fonda en que acompañadas por los bailarines Sóximo Fernández y Francisco Guerrero, atraían con el bullicio de las guitarras y el chicoleo del arpa a los mineros de la comarca. La fama regional las llevó a Santiago, al Parral de Gómez y al Café de la Baranda, itinerario que había recorrido también su antecesora Mercedes Garna.

Carmen Pinilla con su gracia, su cuerpo insinuante y sus bien torneadas piernas se transformó muy pronto en la Sífide de los Andes y tuvo con los cascos sueltos a medio Santiago, y más tarde a los limeños³⁵.

Los antecedentes señalados provocaron, como era de esperar, cierta reticencia en los asistentes a palco, pero hicieron rebosar la cazuela del Teatro de la Universidad.

La noche de la función se produjo un doble escándalo; el uno provocado por la pieza de fondo, *Adel el Zegri*, de Gaspar Fernando Coll, el segundo por el estreno del sainete nacional, *Baile de Tunos*.

Aunque el resumen crítico de los periódicos es escueto: «Lo único que mere-

ció recordarse de la obra fue la ejecución de Toribia Miranda», apuntó *El Progreso*, o «el hermoso lenguaje en que estaba escrita», en *El Semanario*. El argumento y la larga disquisición de D. F. Sarmiento renovaron las viejas polémicas teológicas al estilo de la que produjera *La Nona Sangrienta*.

La trama se desenvuelve alrededor de la trágica reclusión de María, la hija de la Condesa de Valmorado, enclaustrada en un convento para que su hermano heredara el título y sus bienes.

A pesar de la confesión de la hija de sus amores fecundos con Alfonso, es entregada a la Abadesa. La entromisión de un misterioso personaje, Eleazar el Segri, verdadero heredero del Castillo, y las complicaciones «góticas», a la manera de Quintana, llevan la tensa situación a un desenlace melodramático.

La escena dispuesta por Carlos Fedriani, a base de los decorados de Antonio Claveaux para otras obras, trajeron cierta confusión visual, que hizo más inexplicable aún el confuso argumento³⁶.

Sarmiento en un largo folletín, un tanto acelerado, como mucho de lo que salía de su incansable pluma periodística, hizo una torpe alusión al Corregidor Zañartu y a sus hijas, lo que provocó una interminable guerra de remitidos y artículos, encabezados por el clérigo Rafael Valentín Valdivieso. «Sea ello lo que fuere —escribe M. L. Amunátegui— aquella discusión apasionada entre el futuro arzobispo de Santiago y el futuro Presidente de la República Argentina, puso en movimiento todas las lenguas de la capital»³⁷.

La segunda parte de la función comprendía *Baile de Tunos*, obra dramática original, anónima, mandada a hacer ex profeso para motivar el baile de la zamacueca. El título era un reemplazo de uno de los muchos sainetes con lances indecorosos y alusiones satíricas que se daban en el teatro para complacer a la galería.

El desconocido autor había llevado a la escena una trasposición del popular juego escénico de los títeres. Don Cristóbal, viejo cogotudo con poncho y fraque peleaba en los tablados, con su mujer Doña Cutufa, que trata de dar una fiesta bailable a su pizpireta hija Cutufina. Torcida la voluntad, y mientras don Cristóbal se apartaba para fumar rezongando su pucho, comienza el animado baile.

Pronto se trajeron a la escena el harpa y la guitarra, y resonaron las voces nasales de las cantoras de la cueca, tanto que la platea y el tablado se transformaban en una chingana.

Hubo gritos, estertores, aplausos, silbidos y mojicones, a la manera de un asalto popular a las barreras del refinado arte teatral romántico. Carmen Pinilla fue la heroína, había logrado hacer subir a la humilde zamacueca a los más empingorotados escenarios de la capital.

La reacción de la prensa mostraba las heridas del combate. Algunos reclamaron del «maldito tamboreo y huifa». «Nunca se vio en el teatro —escribió Sarmiento— una composición más inocente; era en efecto la candidez personificada y la naturaleza sorprendida infraganti».

Sin embargo todos estaban de acuerdo en acordar misericordia al anónimo escritor «ya que el autor sin más estímulo y premio que el de contribuir con la litera-

tura chilena, y no es inútil reclamar perdón cuando hay una disposición en algunos para desacreditar las producciones de los jóvenes que recién empiezan a cultivar y a ejercitar su talento en el género dramático».

«*Baile de Tunos* ha quedado apuntada —dice M. L. Amunátegui— en el Registro Civil del teatro como chilena, hija de padre no conocido»³⁸.

Hacia fines de noviembre el teatro estaba abandonado. La deserción de los palcos era cada día mayor. La gente comenzaba a emigrar al campo. Las inyecciones que los empresarios colocaban para estimular la concurrencia conseguían a veces sus propósitos. La reposición de *Ernesto*, de Rafael Minvielle, en diciembre atrajo de nuevo público a los palcos, y le valió un interesante ensayo de D. F. Sarmiento en *El Progreso*.

Mauricio o *El médico y la huérfana*, drama vulgar de una cándida huérfana, de quien se enamora platónicamente su tutor y recibe los cuidados de un médico de almas, no pudo despertar a los santiguinos de su letargo veraniego³⁹.

La empresa, con la fe puesta en los remedios mágicos, como lo habían sido para las arcas del teatro *Los Amores del Poeta* y el *Ernesto*, preparó lo que creían representación trascendental, *El Rey se divierte*, de Víctor Hugo.

Este melodrama, que ha corrido el mundo en la adaptación lírica de Verdi, en su ópera *Rigoletto*, no hizo impacto en el público. Aunque la concurrencia era bastante numerosa y los palcos estaban casi todos ocupados, bajo la excelente iluminación de la sala por una lámpara de mechero, la obra no correspondía a la idea que se habían formado los intelectuales con su lectura. La pésima versión española hizo perder mucho por la prosa pedestre de la traducción. La estrechez del escenario y lo impropio de la tramoya, contribuyó en lo físico al fracaso.

Gustó la idea dramática y moral de la venganza y el castigo del bufón, pero los medios y detalles de la trama estaban lejos de complacer el pudor del público, atemorizado por las audacias del pensamiento ético envuelto en la espectacular tragedia⁴⁰.

«Nunca será —dictamina Sarmiento— de aquellas que arrancan nuestros aplausos y aprobación, nuestras costumbres demasiado vírgenes y puras se chocan con las manifestaciones públicas de vicios no nuestros y hechos que por no pertenecer a nuestra tradición están fuera de la circulación y movimiento social que producen nuestras costumbres»⁴¹.

Se recurrió por último para cerrar la temporada a espectáculos heterogéneos, la presentación lírico-dramatizada del *Barbero de Sevilla*, de Beaumarchais, interpolado con la música de Rossini, con la intervención del barítono Enrique Lanza, músico de la cantoria de la Catedral, traído de Francia, que cantó las arias que fueron del agrado general.

La noticia bomba de última hora que trajo alegría a los santiguinos que estudiaban el abono para la próxima temporada fue la renovación del contrato de Juan Casacuberta, que volvía cargado de honores y malos recuerdos del Teatro de Copiapó.

Valparaíso pudo suplir la ausencia de la Compañía Dramática ausente en

TEATRO

FUNCION 10.^{ma} DE LA 2.^a TEMPORADA.

EL DOMINGO 12 DE SEPTIEMBRE.

No obstante que la empresa del teatro habia preparado para el citado dia el gran drama de Victor Hugo—ANJEL TIRANO DE PADUA, esto no ha podido verificarse á causa de que la empresa creyó oportuno suprimir algunos párrafos de la espesada pieza, (cuya version habia sido hecha en Buenos Aires) con lo cual no se ha conformado el traductor, pero posponiendo la empresa otra version de la misma obra publicada en Europa, se podrá tan luego como se haya hecho el estudio de ella por la compañía.

Entretanto, un padecido defraudar al público de funcion en ese dia, ha dispuesto, previa una gran sinfonia á la apertura del proscenio, la interesante y jocosa comedia de costumbres en cuatro actos, original del celebre poeta Americano DON MANUEL EDUARDO DE GONZALEZ, cuyo título es:—

LA NIÑA NOVELESCA,

O

CONTIGO PAN Y CEBOLLA.

INTERLOCUTORES.

ACTORES.

DON PEDRO DE LARA, sujeto recto.....	Sr. PESO
DOÑA MAXILDA, hija de don Pedro, pero infatuada con ideas novelescas.....	SRA. MONTESDEKOCIA
DON EDUARDO DE CONTRERAS.....	Sr. MORENO
BRUNO, criado viejo de don Pedro, papel jocoso y singular.....	Sr. SILVA
LA MARQUESA DE ***.....	SRA. MIRANDA
UNA LAVANDERA, de chuchis muy parlanchina.	SRA. RODRIGUEZ
EL CASERO.....	Sr. QUEXADA

La preciosa comedia que la empresa ha dispuesto, cree que hallará una jeneral aceptación, pues al traves de preceptos de moral muy estricto, reúne una inmensidad de sales cómicas, que la hará descollar siempre entre las bellas composiciones del avistado imitador del celebre MORATIN.

La funcion será terminada con un escogido y chistoso—SAINETE.

A LAS 7½

NOTA: Debiendo finalizar la presente temporada con la funcion del dia 17, y abrirse de consiguiente la nueva el 18; teniendo presente que el tiempo sería muy corto para poderla verificar, se advierte á los señores abonados que la subscripcion á la 3.^a temporada que empezará á correr como queda dicho desde la funcion del dia 18, se abrirá anticipadamente el viernes próximo 10 del corriente, y quedará cerrada el sábado á la oracion, hasta cuya hora tendrán preferencia los señores abonados.

OTRA: Desemulo la empresa añadir algo que llame la atencion á la funcion que se anuncia, ya que por desgracia se frustró la exhibicion del Anjelo, tiene el gusto de anunciar que se estrenará el citado domingo el MAGNIFICO TELON DE MICA, nuevo, pintado por el profesor DON ANTONIO CLAYEAUX.

1841—Imprenta de la Opinion.

LAMINA 24

Programa del Teatro de la Universidad. Colección Ramón Briceño. Biblioteca Nacional

Copiapó gracias a los desvelos de Isabel-Juana Cañete que logró formar los cuadros de aficionados indispensables para animar una temporada a partir del 9 de octubre en el local circense del conocido empresario Nataniel Bogardus, situado en la plaza Orrego.

El grupo se estrenó con el drama de Luis González Bravo (1811-1871), político y periodista español de actitudes revolucionarias que supo llevar a su drama *Intrigar para morir*.

Se distinguieron en el reparto el aplaudido Anselmo Silva, Isabel Cañete, Valenzuela y Fernández, Munt, Monticelli, Sánchez y Alonso.

Merced a los desvelos del grupo, Valparaíso pudo conocer un variado repertorio, en que sobresalieron: *Una Travesura de Amor*, *María de Rudens*, *La Nona Sangrienta*, *Una de tantas* o *Los dos novios*, *El Letrado Desengañado* y *Las Convulsiones de Cristina*.

Para atraer público aun el circo recurrió al género dramático, programando una pantomima histórica intitulada *Aventuras de Don Quijote de la Mancha* y *Sancho Panza*, que sin duda deleitó a los porteños⁴².

En medio de este tranquilo discurrir del tiempo, se presentó en Valparaíso, de regreso del norte, el bailarín Cañete, rezongón y prepotente. Después de anunciar sus funciones en una hoja impresa, firmada por él y el actor Avila⁴³, comenzaron sus eternas protestas a los empresarios, resueltas en una polémica de prensa que puso de manifiesto una vez más el arrebatado carácter de estos elementos histriónicos que servían de apéndice a las funciones, con los populares y danzables fines de fiesta.

Capítulo XIX

La intensa temporada teatral de 1843

Pese al sofocante calor que en el mes de enero hacía pensar tan sólo en el campo o en la playa a los afiebrados santiaguinos, la presencia reclamada de Juan Casacuberta deshojó la primera hoja del calendario de 1843.

Llovía como compensación atmosférica esa noche, pero los fieles admiradores del gran actor lucharon contra la hostilidad de la naturaleza y vinieron a desbordar la sala del Teatro de la Universidad. «La platea presentaba una masa compacta de espectadores y los palcos estaban rebosando beldades».

Subía a escena en dicha velada una obra de larga trayectoria en los escenarios nacionales, el *Oscar*, hijo de *Ossian*, de Arnaud, drama pasado de moda para muchos intelectuales, pero siempre actual para aquellos que apreciaban más que el texto el juego dramático de los grandes actores. El tema se avenía al temperamento de Casacuberta: el desarrollo de un amor tranquilo que se enciende en pasión y que pasa del delirio del éxtasis a los celos, de los celos al crimen y del remordimiento al suicidio. Los ojos de los espectadores estaban fijos en Casacuberta, quien logró agotar las esencias dramáticas del texto, por medio de

una línea clásica de interpretación. «Cada postura estaba sujeta a esas reglas del arte que había propalado Talma, divulgador de la perfección formal en el tablado».

La voz apasionada, la mímica expresiva llena de matices, medios colores y gradaciones imperceptibles, mantuvieron en suspenso al auditorio, hasta conducirlo al paroxismo, en las agonías de la muerte.

Allí en el último acto, en el desenlace aparecía el auténtico Casacuberta, «trágico, sublime, terrible, espantoso», en la terminología de Sarmiento.

Entre las demás presentaciones de Casacuberta sobresalió su actuación en el *Pablo Jones*, de Alejandro Dumas, encarnando en ella con autenticidad y rigor la nobleza del bondadoso marino, al mismo tiempo que marcaba con rítmica prosodia los barrocos conceptos melodramáticos, que a ratos entorpecían la marcha regular de la trama¹.

Además del atractivo eficaz de Casacuberta a la empresa, se dio prisa en buscar esas obras capaces de mantener el estado anímico de exaltación que demostraba el público. Para conseguirlo se recurrió a un nuevo drama de Víctor Hugo. El renombre del poeta francés había alcanzado a todos los rincones del mundo intelectual latinoamericano. La curva de su popularidad en España, estudiada en meduloso ensayo por E. Alisson Peers, puede extenderse sin vacilación a la América hispánica.

Su estética, dada a conocer por la fina sensibilidad de Andrés Bello, autor de la admirable traducción de la *Oración por todos* y sus novelas conquistaron la popularidad, lo mismo que su obra dramática, a partir de 1841.

El drama escogido fue *Lucrecia Borgia*, uno de sus dramas más notables. La primera audición ante escaso público, no llegó al corazón de los asistentes. Algunos críticos lo atribuyeron a su presentación deslucida. Otros a la pésima traducción que «ha destruido la belleza del lenguaje, su estilo y su forma tan elegante y ha dejado el esqueleto material, una dicción forzada, grotesca y petulante». Hubo unánime consenso del débil desempeño de los actores que fueron incapaces de poner el justo relieve a esta antítesis del odio femenino y del amor material que forma el fondo psicológico del argumento².

Al domingo siguiente hubo en el teatro alboroto popular. Carmen Pinilla danzó «las boleras de la zamacueca», engalanada con un traje que ofendió a ciertas damas para quienes «el único encanto o mérito de la mujer consiste en el recato»³.

La segunda semana de enero estuvo animada. Primeramente vemos *La Conjuración de Venecia*, de Martínez de la Rosa, que había perdido su prestigio inicial. «Drama muy aburrido —se lee en *El Progreso*— que se salvaba sólo por la declamación melosa y conmovedora de Toribia Miranda»⁴.

Diana de Chivry, de Federico Soulie, autor puesto de moda por la traducción de don José Victorino Lastarria, y la publicación en serie de sus truculentas novelas, obtuvo el aprecio general.

Tenía la obra energía de acción y agudeza de ingenio. Reflejo de la técnica

de Dumas Soulie se inclinaba a exhibir caracteres físicamente listados: mudos, epilépticos, etc.

Diana de Chiury, ponía en escena el caso de una ciega, papel difficilísimo que admirablemente interpretado por Teresa Miranda produjo esa noche una estruendosa ovación⁵.

Tocó el turno a Casacuberta, dispuesto a desempeñar únicamente los papeles que había madurado en la experiencia escénica, escogiendo para ello una de sus obras claves, *Marino Faliero*, donde se movía con perfección en el rol del anciano Dux de Venecia, ideado por el espíritu historicista de Delavigne⁶.

Hubo en cambio risas e imperó la alegría en el beneficio de Máximo Jiménez, con *La Cruz de Oro* y *Un ministro por 24 horas*, de Eugenio Scribe.

La temporada no se interrumpió como en otros años durante el cálido mes de febrero y prosiguió con diversos dramas conocidos (ver apéndice) y el estreno de una obra inspirada en la historia política inglesa: *El Fratricida*, que mantuvo la atención hasta su apropiado desenlace⁷.

El exitoso segundo montaje escénico del *Ernesto*, de Rafael Minvielle, fue subrayada en sus méritos literarios por un ensayo de D. F. Sarmiento, en que explicaba el sentido profundo del interesante drama, obra que los asistentes podían comprar ahora para su lectura en la boletería del teatro, al precio de seis reales⁸.

Volvió a aparecer en la cartelera un autor favorito de los decenios anteriores, Ventura de la Vega y *El Héroe por Fuerza*, juguete cómico que Rendon aprovechó en la función de su beneficio, mantuvo en constante hilaridad a los asistentes por los lances cómicos y las situaciones grotescas, que forman la trama del clásico sainete⁹.

Tuvo también buena acogida el drama *El Testamento*, traducción al parecer de Manuel Bretón de los Herreros, que se programó con las solicitadas comedias *Dicha y desdicha*, y la sempiterna farsa *El novio en mangas de camisa*, creación de Rendon.

Desde mediados de febrero la angustia comenzó a perturbar a los contertulios del Teatro de la Universidad. La decisión de la II. Municipalidad de Santiago de construir un coliseo adecuado a la importancia de la ciudad llevó a los ediles a abrir propuestas para dicho objeto. Los empresarios, carentes de recursos financieros suficientes para enfrentar una faena arquitectónica de proporciones, no pudieron competir con la propuesta de Pedro Alessandri, el dinámico constructor del Teatro de la Victoria de Valparaíso. Sin embargo, la cláusula de privilegio exclusivo del contrato detuvo la transacción, y gracias a ello, una nueva sociedad, integrada por los animosos y distinguidos empresarios Ruperto Solar y José Luis Borgoño permitió, con algunas urgentes reparaciones, la continuación de las funciones en el incómodo Teatro de la Universidad¹⁰.

Misceláneos fueron los programas en las semanas de intenso calor del mes

de febrero. Bretón de los Herreros figuró con *La Casa de Huérfanos* o *Un novio para la niña*.

El clásico melodrama, deleite en la época de Morante y Cáceres, *El Abate de la Espada*, de Bouilly, reapareció en escena disfrazado con el título de *La huérfana y el asesino*. Fue un buen señuelo, el teatro tuvo una regular concurrencia y los elegantes que no se dejaban ver ni en los salones ni en los paseos, vinieron a comparar la maestría de Casacuberta con el fuego de Luis Ambrosio Morante.

La Casa de Huérfanos, *Los Desafíos* y *Gaspar, el gondolero*, reforzaron la temporada. Hubo sí, un estreno que terminó en el fracaso, *Cromwell*, drama de autor desconocido, que no era la trascendente pieza de Víctor Hugo, y donde aparecían, sin ninguna autenticidad histórica, Carlos I, y un Cromwell sombrío y teólogo oscuro, fomentando las pasiones del populacho inglés¹¹.

La frecuencia majadera de los beneficios provocó una larga discusión periodística sobre este recurso teatral exagerado en su uso. Con ironía un artículo de *El Progreso* describía la técnica empleada por los actores: «se envía primero una esquila que dice: Ahí le mando a Ud. ese palco o luneta. No exijo de Ud. retribución alguna, sin embargo le suplico que me mande por el aprecio que tengo por Ud. algunos realitos. Pero junto a la esquila viene el cartel. Entrada general 4 reales. el beneficiado ha hecho muchos gastos», etc.

Pese a todo el articulista olvidaba, como alguien le recordó, que en estas funciones los actores se esforzaban al máximo para ofrecer una buena presentación, y además que los escasos sueldos imperantes los obligaba a utilizar estos recursos para abrir la tímida bolsa de algunos aficionados¹².

Al avecinarse la cuaresma, el período de veda de los espectáculos, hubo tentativas para salvar estos inconvenientes tradicionales que no tenían en sí nada opuesto al espíritu religioso. La tentativa resultó esta vez, pues aunque se suspendió el concierto vocal e instrumental que se había programado, «la Cuaresma no vino con su frente tan arrugada».

La presentación del baritono francés Enrique Lanza con *El Barbero de Sevilla*, tuvo una excelente función a tablero vuelto. Una alegre petipieza, sirvió de fondo, *La Espada de mi padre*, sátira a los prejuicios sociales, de mucho movimiento e interés, y tan moral, «que un crítico la ponía como prueba de que el teatro podía permanecer abierto durante la Cuaresma»¹³. Lucieron esta vez los reputados artistas líricos, contratados por el Gobierno para la Catedral. Lanza, Maffei, Carruel, cuyas voces hicieron la delicia de los asistentes con sus acertadas interpretaciones de las arias de las óperas de moda. Los mayores elogios recayeron en Víctor Guzmán, el gran violinista chileno que atendiendo a sus pocos años, la falta de maestros, tenía una gran técnica y virtuosismo y una suavidad y brillantez de arco que arrebatava sus auditores¹⁴.

La empresa aprovechó algunas arias de la Cuaresma para ejecutar las reparaciones prometidas, además del local, nuevas decoraciones y sobre todo firmar los contratos indispensables para completar el cuadro dramático en su elemento femenino.

Toribia Miranda había hecho prodigios de constancia y asiduidad para suplir la falta de colaboradoras, pero no podía seguir multiplicándose, por lo cual los empresarios entraron en tratos con Teresa Samaniego y su hija Emilia Hernández, por entonces en el Perú.

Además las continuas exigencias económicas de Casacuberta y Jiménez, hicieron peligrar la temporada de invierno.

El 18 de marzo se abrió nuevamente el teatro adornado con las sustanciales mejoras introducidas, salvo el de «la fonda, café o mesón» donde, al decir de un articulista «estaba el mismo fraile con las mismas alforjas».

La obra elegida para el estreno correspondía a otra de las facetas de Alejandro Dumas, el comediógrafo. «Después de tantos crímenes, suicidios y revoluciones —apunta André Maurois, en sus *Tres Dumas*— resultaba un contraste agradable encontrar personajes empolvados, galantes, impertinentes con elegancia, que sabían gozar de sus placeres sin gritos ni lágrimas».

Entre estas comedias «muy siglo XVIII», figuraba un *Matrimonio en el reinado de Luis XV* o un *Casamiento por Amor*, estrenado en París en 1841. «Un tema poco nuevo rejuvenecido con detalles ingeniosos». Es la vieja historia de dos esposos, casados por conveniencia que se separan de común acuerdo y reconocen luego su error; olvidan el uno a su amante y la otra al pretendiente y vuelven a unirse, esta vez por auténtica inclinación mutua.

La comedia tuvo favorable acogida. Los críticos consideraban que las «costumbres del tiempo de Luis XV estaban bien pintadas, con la mayor verdad y viveza. Ese galanteo caballeresco, la indiferencia corrompida y noble al mismo tiempo, estaba admirablemente expresado en el diálogo lleno de vida y movimiento»¹⁵.

La sonrisa se contrajo a la función siguiente, con un drama español, *Bruno, el Tejedor*, arreglo de Ventura de la Vega violento y rudo, que provocó voces airadas en los periódicos. Por fortuna la representación de *Pam-Pam*, comedia excelente y entretenida salvó a los cómicos de la rechifla que se preparaba¹⁶.

La novedad del mes de abril, *La Cartera*, de Federico Soulie atrajo a una numerosísima concurrencia, que acudía a aplaudir el meritorio trabajo de Rafael Minvielle, que supo verter en lenguaje fácil y apropiado el drama ligeramente sangriento, pero natural y sencillo, con escenas que se sucedían sin estrépito, pero con lógica y suspenso original.

La ejecución, admirable. Casacuberta «tuvo momentos de silencio que llegaron al corazón de todos», mereciendo por su trabajo unánimes aclamaciones.

Al reseñar la obra el crítico de *El Progreso*, pudo escribir eufórico que «en las presentes circunstancias el Teatro de la Universidad era el primero de Sudamérica, aún comparándolo con el de Río de Janeiro»¹⁷.

Poco dio que hablar *La primera lección de amor*, de Scribe, y la reposición de *El Fratricida* y la de *Josepo, el Veronés*, traducido por Ventura de la Vega.

Lisonja a todos, seguido de la petipieza *Mi secretario y yo*, en cambio, se prestó a una controversia sobre el coquetismo en el seno de la sociedad santiaguina.



LAMINA 25

Juan Mauricio Rugendas. *Dramas de capa y espada*. Colección Aurelio Fernández Barros, Talca

en comparación con el modelo español que exageraba la pieza. Los presentes establecieron que «felizmente existía en nuestra sociedad algo bien comprendido que de una manera decorosa sirve para mantener el equilibrio social entre hombres y mujeres»¹⁸.

Con alguna exageración nos atrevemos a bautizar el año de 1843 como el año de Víctor Hugo en Chile. Su teatro basado en la antítesis de violentas pasiones asustaba un tanto al pacato público chileno, aun a los románticos más recalcitrantes. Como hemos visto la fealdad del contrahecho Triboulet, el Rigolotto de la ópera, y su amor paternal por su hija, ofrecían un cuadro psicológico casi incomprensible dentro del acostumbrado ritmo social, aun proyectado en el pasado histórico nacional.

El día 9 de mayo subía a escena, con decoraciones especiales, trabajadas por Antonio Claveaux, *María Tudor*, de Víctor Hugo (1833), en el beneficio de Isabel Rodríguez. El drama renacentista no atrajo esta vez a la concurrencia, y ante una audiencia restringida, se admiró el contenido poético «el estilo valiente, preñado de metáforas y las expresiones enérgicas», que salvaban la acción larga y arrastrada¹⁹.

El día 16, tocó el turno a *Hernani* o *El Honor Castellano* (1830), la obra clave del romanticismo dramático. *Hernani*, joven noble proscrito, que convertido en bandido, disputa el corazón de Doña Sol al Rey de España, ha tenido que huir. Lo oculta don Ruy, que le salva la vida, pero con una condición juramentada que lo ata por toda la vida, que debe suicidarse en el momento en que lo solicite Don Ruy. El Rey, Carlos I, al saber la noticia que ha sido elegido Emperador, reintegra a *Hernani* en sus títulos y fortuna y accede al matrimonio, pero la noche de la fiesta nupcial, Don Ruy exige el cumplimiento del pacto fatal. Muere *Hernani*, y junto a él se suicida doña Sol²⁰.

Como en los casos anteriores, el público santiaguino gustó del lenguaje de la obra, de sus imágenes, del juego poético sublime expresado con fuego sacro, pero el final desgraciado de la obra que no podía predecirse de los datos del desarrollo provocó cierta indignación en la sala «llegando el disgusto de unos pocos concurrentes hasta manifestar con silbidos la caída del telón».

La versión había sido para Rafael Minvielle un trabajo de aliento, viéndose obligado a «hacer una traducción castiza, conservando en lo posible el saber y el tono peculiar de Hugo cosa difícil, pero creemos que ha conseguido», escribía Sarmiento²¹.

La comedia de Bretón de los Herreros, *No ganamos para sustos*, apostó a los asistentes «a recibir una buena dosis de alegría», pues sus comedias siempre gustadas por el tino, gracia y chiste, poseen un tono singular dentro del género cínico español costumbrista. El plan bien trabajado de la obra, reforzada por una petipieza del mismo autor, *Un paso a Bedlam*, a cargo de Rendon, gustó enormemente a la concurrencia, a pesar de «esas morcillas, palabras cuñas, introducidas con frecuencia y sin tino por el gracioso bufo hispánico»²².

La vuelta triunfal de Teresa Samaniego y de su hija Emilia, tuvo especial

significado para el teatro. Aunque la inteligente artista entraba ya en la decadencia física de su agotadora existencia, víctima de cruel dolencia que deformaría con rictus de parálisis su despejado rostro, podía ella prolongarse en la escena a través de su hija, artista fogueada, heredera de su técnica. Fiel a su época, conservaba la Samaniego los bríos políticos de su adolescencia liberal y el apego a las obras clásicas de sus primeros grandes éxitos. Lo mismo que Casacuberta, no transigió nunca con los empresarios, se negó a participar en dramas que no fueran de su agrado e imponía, con o sin razón, las obras de su predilección.

La prensa unánimemente saludó su regreso. «Se puede decir —se lee en *El Progreso*— que palpamos el empeño de los empresarios para perfeccionar en todos sentidos los elementos de que se compone tan sutil diversión. Esto lo acabamos de ver con la traída de la Sra. Samaniego y la Sra. Emilia Hernández, actrices conocidas y aplaudidas en muchos teatros de Sudamérica».

Emilia Hernández se presentó al auditorio con el *Felipe II*, de Alfieri, autor que todavía gozaba de prestigio intelectual en el país. «Consideradas socialmente las piezas del republicano Alfieri, todas ellas —escribía *El Progreso*— están empapadas de ardor por la libertad, en todas ellas se entrevé el odio a la tiranía, su altivez y denuedo cuando se trata del bien de la Patria y el aborrecimiento a los escritores que tratan de halagar a los déspotas».

Sin embargo, el cansancio del público por este tipo de «obras clásicas», hizo criticar la monotonía, la inverosimilitud, la falta de acción y enredo de la composición».

Emilia Hernández cosechó ruidosos aplausos. Se alababa su mímica: muchas veces una mirada, un gesto revelaban más que la voz el sentimiento profundo que agitaba a su alma. Sus actitudes académicas y sus maneras elegantes estaban adaptadas a la línea dramática de Alfieri.

Concluyó la función con la simpática petipieza de Eugenio Scribe, *Las Memorias de un coronel*, interpretado con «graciosa naturalidad por Toribia Miranda. El talento de esta actriz —decía la prensa— nos presenta a cada momento las cosas como pasan abajo de la escena, como son en sí. Todo lo alcanza y lo comprende, todo lo sabe instintivamente»²³.

El 28 de mayo salió a escena Teresa Samaniego, interpretando el *Pablo Jones*, de Dumas. Los asistentes que en número extraordinario habían concurrido a festejar a una de sus favoritas, siguieron con placer la trama, repetida seis veces en la temporada, «hallando en ella nobleza de alma, y sentimientos que vemos con placer»²⁴.

Terminó esta temporada con *El Cuatrero* y la *Cómica*, que siguió repitiéndose, al que se agregó el novedoso espectáculo de las danzas del bailarín francés del teatro de la Porte Saint Martin, muy en boga.

El éxito fue rotundo. En el florido lenguaje de la crónica social se dice: «Nuestras bellas se han dado cita en el teatro, lo más escogido y elegante de la sociedad de Santiago lucía en los palcos la luz de las bujías y las arañas proyectándose

sobre sus rostros, las presenta cubiertas de un misterioso encanto que fascina y extasia; no hay duda, su poder de atracción es irresistible»²⁵

El teatro en el mes de junio continuó siendo, como decía un cronista, «l'enfant gaté de la civilización chilena, sus progresos y la actuación de sus actores es increíble»²⁶. La prensa dedicó numerosos comentarios a las obras representadas, que permiten deleitar la onda de la nueva sensibilidad dominante.

El *Cuaterro y la Cómica*, de Eugenio Scribe, continuó siendo del agrado de todos por la sencillez de la actuación y la novedad del plan. Casacuberta, la Samaniego y la Srta. Hernández prestigiaron la reposición de *El Trovador*, de García Gutiérrez.

Los seis actos de la *Castellana de Laval*, se hicieron cortos a los asistentes. Mucho rió la concurrencia con *Una vieja*, interesante comedia de Bretón de los Herreros, sátira del coquetismo y el interés²⁷.

El día de su beneficio Toribia Miranda, en *El Corsario* recibió los más elocuentes homenajes. Entre otros se escribió: «Su anhelo siempre creciente por complacer, su carácter moderado que le sirve para hacer cualquier tipo de papel aunque sea el más ajeno a su carácter y siempre es necesario para el éxito de una pieza. La Srta. Miranda era cuando vino a nuestra escena una actriz de tal cual mérito y con cuanta rapidez ha corrido, sin tener otra guía que el corazón y el público, todos los escalones que le faltaban para forjarse una buena reputación teatral mejor que cualquiera de las que tenemos recuerdo»²⁸.

Éxito también tuvieron *El Pelo de la Dehesa*, de Bretón, *Luisa o El Desagravio* y *Rosamunda*, de Antonio Gil de Zárate, drama en verso en cuatro actos, correspondiente al período en que el autor dando la espalda al neoclasicismo que había adorado pasa sin transiciones a un romanticismo de préstamo.

Noche de gala hubo en el Teatro de la Universidad con motivo de la representación de *Antonino*, de Alejandro Dumas. Su traductor, con la honradez intelectual que lo caracterizaba, creyó oportuno explicar el alcance de la versión que había entregado en manos del célebre Juan Casacuberta. *El Progreso* insertó su remitido, en que se refería a su edición publicada en Buenos Aires en 1834 y que en verdad era una adaptación, pues por temor a la pudibundez del auditorio sudamericano que exige más decoro y moralidad en la escena, hizo algunas variaciones esenciales. Para que el lector juzgara con conocimiento estas variantes incluía dos o tres de ellas en su remitido. Todas se refieren al contenido religioso de la obra, como ser: Original: «que a la agitación del frenesí puede suceder en un segundo el reposo de la nada»; Traducción: «que a la agitación del frenesí puede suceder en un segundo el reposo de la tumba».

Explicaba al mismo tiempo, el cambio del título de: *Antony* a *Antonino*, por ser aquel un nombre de bautismo y no un apellido de familia, «y no se creyese que Antony era un apellido francés»²⁹.

D. F. Sarmiento rindió homenaje al escritor, y creía que de entre todas las traducciones de Rafael Minvielle ésta había conservado mejor las bellezas y el elegante estilo de Dumas³⁰.

Antony representaba para la juventud europea el héroe renacentista trasladado a la vida moderna. Era de la estirpe de los hombre representativos de Byron, un descastado. Antony, revolucionario y bastardo no había podido casarse con Adele por los prejuicios imperantes, que entregaba su mano al coronel Walderf. Un día Antony detiene los caballos desbocados del carruaje de Adele y es llevado a su casa. Viene el mutuo amor, Adele resiste, pero por medio de estratagemas rinde su resistencia. El mundo la condena. El marido sorprende a los amantes culpables.

El drama construido con genialidad dramática corre sin tropiezos hacia el final melodramático, en un lenguaje objetivo, poco convencional que pone al desnudo la sociedad contemporánea³¹.

En Chile, *Antonino* recibió pareja crítica y se lo alababa por expresar la época y «diseñar al individuo luchando con la sociedad y con sus preocupaciones».

La tercera representación de *Hernani*, de Víctor Hugo, merece subrayarse por el magnífico ensayo que le dedicara Francisco de Paula Matta en *El Crepúsculo*, evento en el desarrollo de la crítica literaria chilena.

«Cuando vemos con entusiasmo agolparse a nuestro teatro la multitud — comienza el articulista — supe que se ha anunciado una pieza de este autor y sería un descuido imperdonable no trazar algunas líneas».

Para el crítico chileno, el *Hernani* «era la primera piedra de un edificio que está por construirse», es decir, marcaba el nacimiento de la escuela moderna, cuyos orígenes traza en un ensayo de verdadero interés, recapitulando el paso del neoclasicismo al romanticismo con seriedad y justa crítica.

Dentro de la obra de Hugo destaca el drama «no por la belleza de la forma sino como expresión del sentimiento, la expresión del hombre y de la sociedad».

Termina el artículo con un examen del trabajo del adaptador. «En nuestro teatro se ha representado por medio de una traducción en verso de Ochoa, sin hallar otra superioridad respecto de la primera que la que hay de un poeta a otro que no lo es. En la de Minvielle hay menor viveza, menor colorido; en la de Ochoa más brillo, más cercanía al texto, fuera del placer de oír la armonía de una rica y fluida versificación»³².

Julio marcaba el punto de despegue de la actividad teatral, la que llegaba al apogeo en el mes de septiembre.

Tomó singular despliegue escénico por la reposición de *Teresa*, de Alejandro Dumas, en la esmerada versión de Andrés Bello.

Fue una velada de homenaje al gran humanista. «Los jóvenes le manifestaban — escribe uno de ellos — no sólo el respeto, sino veneración. Ningún joven había desplegado más actividad y más entusiasmo en el movimiento literario. Era ya sexagenario, y sin embargo los adolescentes que entraban en la vida no igualaban su ardor para entregarse al estudio y en el anhelo de fama literaria»³³.

Estaba Bello en el pináculo de su merecida fama continental. La Universidad de Chile — su obra maestra — lo había elegido su Rector y preparaba ese ma-

gistrar discurso de apertura del 17 de septiembre de 1843, cuyo sentido profundo y trascendente conserva su validez.

En la rueda de la vida intelectual tocó a su discípulo Francisco de Paula Matta hacer el elogio de la magnífica traducción de *Teresa*.

«Con vigorosa espontaneidad esa osadía para pensar y decir todo su pensamiento que constituía Matta, al decir de Domingo Arteaga Alemparte, una de las facciones más pronunciadas de su fisonomía intelectual y moral»³⁴, le dedicó otro de sus magníficos ensayos en *El Crepúsculo*.

Sus oportunas sentencias confirmaban el valor permanente de su trabajo. «La traducción de *Teresa* — escribe — ha sabido confirmar todas las galas del original, sin perder ninguno de esos rasgos valientes y poéticos que se encuentran en las piezas de Dumas y que producen sobre el alma lo que el relámpago repentino a los ojos del viajero engolfado en un bosque. La de *Antony* es inferior en vigor de estilo y en exactitud. La de Ricardo Darlington es pésima hasta el grado que Dumas pudiera no conocerla, si la viera»³⁵.

Intensas pasan a ser esas semanas por el selecto repertorio escogido por la Compañía Dramática. Bretón de los Herreros aportó al programa la comedia en tres actos, *Dios los cria y ellos se juntan*, Federico Soulié, *Las memorias del diablo*, interpretado con genialidad por Juan Casacuberta en el desempeño del papel de Roberto, dando un atractivo misterio a sus orígenes familiares que mantenían la atención.

Nuevamente se lució Casacuberta con uno de sus roles estelares en el melodrama de Victor Ducange, *Quince años o La vida de un jugador*.

De Victor Hugo, el autor del año, se representó el *Ángel*, que subió a escena por tercera vez, algo inusitado, obtuvo una crítica fervorosa de *El Progreso*, en la columna teatral a cargo de Juan Bello. «Como ninguna vez tenemos tan sobradas razones para alabar a la representación como en ésta. La Srta. Miranda hacía tiempo que no desplegaba ese arte y esa destreza con que siempre se distingue en sus papeles. Pero en esta ocasión ella no ha dejado nada que desear, tanto por la propiedad y decencia de sus vestidos. Lo mismo diríamos de la Srta. Hernández».

En cuanto a Casacuberta, apremiado de urgencia no había tenido tiempo para estudiar su rol, de manera que su caracterización del tirano sólo pudo salvarla su innato talento dramático³⁶.

El estreno de *Ruy Blas* (1838), en la versión de Vicente Fidel López, provocó múltiples comentarios. Si en el *Hernani*, Víctor Hugo había pintado el ascenso de España al poderío del mundo, en el *Ruy Blas* mostraba el proceso de su decadencia política. La trama adolecía de múltiples anomalías, inverosimilitudes y trucos folletinescos, pero supeditaba sus demás tragedias por el dinamismo de la acción, un caudal súbito y rápido que arrastraba al espectador.

Los críticos subrayaron el objetivo filosófico del drama que era, según Bello, la aspiración del pueblo a posiciones elevadas. Humanamente pintaba los amores de un hombre, pero este hombre era un lacayo y la mujer, la Reina de España.



Dratua de rapa y espada
Col. A. Fernandez Burros

LAMINA 26

Juan Mauricio Rugendas. Escena de Teatro. Colección M. Hederra de Icaza

Los caracteres son simbólicos: «En Don Salustio está pintado el egoísmo absoluto; en Don Cesáreo, su rival, el desinterés y el menosprecio del porvenir; en Ruy Blas, el genio y la pasión comprimidas por la sociedad y en la Reina la virtud nimbada por el fastidio».

Por desgracia, el elenco no estuvo a la altura de su difícil misión y fueron numerosas las fallas prosódicas, acrecentadas por el desaliño del texto manuscrito³⁷.

Entre las demás obras ejecutadas (ver apéndice), sobresalió *El Secretario del Duque de Alba o sea Roberto de Artegualde*, presentada el día del beneficio de Teresa Samaniego, drama muy en boga en el período liberal hispánico.

El pequeño mundo teatral romántico, cada vez más numeroso en la suma de profesionales, escritores, aficionados y simples abonados entusiastas, compartía los afanes de la vida libre, bohemia y regocijada de la escena y por ello se alteró la rutina debido a la violenta querrela entre un crítico prestigiado y un actor de fama, incidente que se transformó por unos días en batalla entre la platea y el periódico.

Aunque en general la crítica estuvo superlativa en los elogios a la Compañía e insistió en exceso sobre la frialdad aristocrática de Fedriani, el descuido de Casacuberta para aprender nuevos roles o en la voz apagada de José Alonso, sin hacer justicia a los grandes méritos del conjunto, nunca el tono periodístico descendió a la diatriba o al insulto soez.

Hasta el momento el Teatro de la Universidad había complacido a los abonados y asistentes ofreciéndoles un programa razonable que se plegaba a los gustos variados del público. Los amigos de la risa encontraron deleite en *El pelo de la Dehesa* o *Los lances de Carnaval* o *El Héroe por fuerza*, los sentimentales pudieron entristecerse con el Scribe de *La primera lección de amor*, los amigos del epigrama y la intención moralizadora, admiraron *El Entrometido*, de Gil de Zárate, simple adaptación de Moliere, y aún la vieja guardia pudo entusiasmarse con las rotundas parrafadas del *Orestes*, de Alfieri.

La juventud en cambio volvió a deleitarse con la truculencia de las *Memorias del Diablo*, *El Mulato*, de Dumas o la vibrante poesía de Víctor Hugo en el Ruy Blas.

Estrenos absolutos de ese mes fueron *El Vaso de Agua* o *Causa y efecto*, de Eugenio Scribe, comedia de intención política en que la astucia y el cálculo logran triunfar de la fuerza y el poder, tesis que por discretas alusiones al ambiente nacional iba a mantenerse largos años en la cartelera³⁸. En cambio Gaspar Hauser, que venía precedida de un rotundo éxito en Barcelona, no encontró eco apropiado, pues la extraña psicología del misterioso personaje en que se mezclan la torpeza y el apasionamiento, no pudo ser asimilado por el público³⁹.

A esta altura estalló la polémica. Al día siguiente del beneficio de Victoriano Rendon, el crítico de *El Progreso*, por entonces el cultísimo Juan Bello, publicó una reseña que terminaba con una desgraciada y críptica frase: «Fue muy de nuestro gusto la pieza, incluso el señor Rendon y su caballo». El quisquilloso

cómico español, «soldado militante de la escena chilena», violento y atrevido hizo imprimir dos hojas sueltas dirigidas Al Público, en que atacaba con rudeza y mal gusto al «pedancio», que prefería los plagios del francés a las obras maestras de Larra, Gil de Zárate y Moratín.

En uno de los párrafos punzantes se decía —lo que marca el tono del escrito— «como el mal va en *Progreso* démosle un baño de *Mercurio*, al bello héroe, con un pie sobre todos sus antepasados, el otro encima de toda la literatura»⁴⁰

Rendon no se contentó con estas hojas volanderas, sino que en las funciones del teatro, interpeló varias piezas, con trozos deshilvanados de las columnas teatrales de Juan Bello, insistiendo en sus exagerados conceptos.

Juan Bello, con caballerosidad, adoptó una actitud ecuaníme limitándose a explicar sus intenciones, lo que desarmó al cómico batallador, que recibió más de una reprimenda de silbidos y pifias en la sala del teatro de parte de los múltiples partidarios del joven escritor⁴¹

El influjo de la cultura francesa, ejercido a través del predominio teatral romántico, se hizo sentir en la sociabilidad chilena, incitando al aprendizaje del idioma francés. La lengua francesa aparecía como vehículo de entendimiento refinado en los cenáculos de moda y sutil medio de comunicación de ideas superiores entre los intelectuales. Su enseñanza se señalaba obligatoria en el esquema de toda buena educación. El libro francés, no sólo en traducciones sino en su original figura en los catálogos de las nutridas librerías de la época, la «Del Mercurio», animada por el inteligente editor Santos Tornero, la Española de Ezquerria.

Esta admiración espontánea hacia Francia y su cultura permitió tempranamente presentar en francés en el Teatro de la Universidad algunas obras características. El conjunto que tomó a su cargo esta tarea pedagógica estaba dirigido por el emprendedor primer bailarín M. Charriere y el grupo del cuerpo de danzantes, que iniciaron la tarea de introducir el ballet de punta, elegante y refinado, que iba a desplazar el atávico gusto por la coreografía hispánica de las boleras tradicionales.

Charriere para el día de su beneficio preparó dos obras: *Le Commis et la Grisette* y la espectacular pantomima, *La Mort du fils de Napoleon*. Había escogido la primera con el objetivo de introducir en Chile el género del «vaudeville», a su juicio expresión de la variedad de la vida francesa y obra maestra del capricho y de la fantasía.

Le Commis, alegre y dicharachera, bien interpretada por Charriere, Robineau y Carafon, fue muy aplaudida por los asistentes que al parecer pudieron disfrutar del teatro directo en francés.

En cambio, *La Muerte del hijo de Napoleón*, serie de cuadros plásticos, careció del movimiento suficiente para atraer la atención hacia el argumento que se desprendía del desarrollo mismo de la acción.

Motivo de crítica fue —como siempre lo había sido— el haber confiado a una mujer, aunque esta fuera Toribia Miranda, el papel de Duque de Reichstadt.

«pues desgraciadamente su uniforme de coronel que le otorgaba un aire marcial hacía dudar de su sexo y provocaba otras reacciones».

El intento de M. Charriere en que veía el artista la posibilidad de establecer permanentemente en Chile un grupo de teatro francés, no prosperó por el momento⁴²

Como todos los años —pues hay regularidad en las informaciones periodísticas de época— aún no terminado en septiembre se había apoderado ya de la sociedad esa apatía atávica, esa languidez que era fácil constatar. Parecía que sólo en un mes del año se concentraba la alegría nacional y que «el paseo a la pampilla, las carreras y los bailes de máscaras de moda y auge», satisfacieran de una vez por todas las constantes necesidades humanas del buen humor y del descanso.

Pero si bien fueron éstas las noticias que recogía la prensa, algo más profundo estaba sucediendo, otro episodio de esa lucha entre el teatro de élites y el teatro popular. En efecto, en el mes de septiembre se anunció la reapertura en el viejo y alegre Parral de Gómez, baluarte de lo folklórico y popular, de una nueva sala de espectáculos bajo el nombre de Teatro de las Variedades. Los empresarios aseguraban que sus propósitos eran satisfacer los anhelos del pueblo y de la baja clase media que no concurrían al Teatro de la Universidad por el escaso interés que ellos tenían por el repertorio allí exhibido, piezas sobre «amantes siempre engañados que concluyen por matarse y mujeres leonas de mármol, que se quedan muy serenas después de escuchar los últimos suspiros de las víctimas de su sin par belleza».

La tentativa del Sr. Sanz y Cía. mereció la ayuda del diario *El Progreso*, en términos superlativos: «aparición de un nuevo sol, porque creemos que será más popular que el otro y veremos en él a nuestros artesanos, que pasan la noche recreándose de una manera muy dramática es verdad, pero muy perjudicial al trabajo y a la moral»⁴³

El Teatro de las Variedades comenzó a funcionar el domingo 17 de septiembre, y aunque no sabemos el detalle de las representaciones, podemos asegurar al menos que ellas continuaron hasta noviembre de 1843, fecha en que se representó *La Hija del Avaro*, el sainete *El Viudo* y se danzaron algunas boleras⁴⁴

Aunque los propósitos eran los de captar la concurrencia de las clases trabajadoras, la sala, a juzgar por el testimonio del teniente Gillis, fue núcleo de atracción para aquellos que confiaban al teatro la saludable tarea de divertir sin complicaciones de ninguna índole intelectual.

Esta bifurcación de los espectáculos no sería el último intento, como veremos más adelante.

La Compañía del Teatro de la Universidad abocada a esta competencia, siguió el buen camino de acicatear la curiosidad del público culto anunciando las producciones maestras de los poetas románticos que se habían adueñado de la sensibilidad literaria.

Entre ellos figuraba, en primer lugar, José Zorrilla (1817-1893), poeta

nacional español cuyos versos sabían de memoria las juventudes americanas. El anuncio del estreno de la delicada leyenda *El Zapatero y el Rey*, en la tradición del Siglo de Oro, atrajo la atención de todos los que vibraban con el verso hispánico sonoro, audible y nostálgico del celebrado autor de *Don Juan Tenorio*.

A fines del mes de septiembre se abrieron las puertas del derruido coliseo, «para la primera ocasión de presentar en el teatro una composición del gran poeta»⁴³

Los técnicos teatrales advirtieron la incongruencia de sus lances con el espíritu del siglo. La manera de disponer la escena, el modo clásico de desarrollar el argumento, y sobre todo el despliegue escénico de los tramoyistas y escenógrafos, no fueron del gusto de los entendidos. Múltiples reparos les mereció la decoración del paisaje del primer acto, en el corazón de la montaña española, pero al menos el público asistente, descubriendo su temperamento apasionado, olvidó los detalles escénicos para admirar la buena recitación de los versos de Zorrilla, declamados por el noble arte de Fedriani que subrayaba con su cristalina voz hispánica el ritmo literario del popular poeta.

Casacuberta en su corto papel dio la medida del verso y disposición de las estrofas, que penetraron muy hondo en la sensibilidad de los aficionados.

En resumen, la función constituyó un sonado éxito, que prolongaba en el escenario la fama que en la meditada lectura de los intelectuales había obtenido la fácil retórica del suave y enternecedor poeta⁴⁶.

El ingrato mes de octubre, en que la curva teatral descendía en acelerado proceso, se compensaba por el llamado anhelante de los consabidos beneficios.

Rendon, genio de la risa, hizo estallar en carcajadas repetidas veces con sus gruesas astracanadas de costumbre: *Llueven bofetadas*, traducción española de *Le Prince Hercule*; *A un cobarde otro mayor* (*Le Poultron*). Pero en *La Familia Improvisada* el actor puso en juego su prestigio. «Poseía este actor —a juicio de M. L. Amunátegui— el raro talento de disfrazarse maravillosamente y de remedar a cualquiera, fuese gordo o flaco, alto o bajo, imitando sus gestos, sus pasos, sus palabras, su tino y su aspecto»⁴⁷.

En esta obra imitaba cinco roles diferentes, entre ellos el de una vieja y lo hacía con tanta probidad escénica que el auditorio estallaba en aplausos.

El beneficio de la mujer de Fedriani, Sra. Josefina Rizo, en el drama intitolado *Emilia*, sirvió para desagrar a la familia de los desaires que ocasionaron al primer actor la actitud del colegio en que se educaban sus hijas, autoridades que impidieron a las jóvenes presentarse por motivos morales a escuchar los triunfos escénicos de su padre⁴⁸.

Esta actitud mostraba que pese al criterio liberal de los asistentes, los enraizados prejuicios contra la escena y la gazmoñería de la sociedad seguía subsistiendo. Estalló en la función extraordinaria programada en honor de Emilia Hernández, con el sempiterno drama *La Abadía de Castro*, de Francisco Comella. Al anunciarse la obra el vicario capitular Mn. Bernadino Bilbao dirigió una nota al Intendente de Santiago, para solicitar «que se retirare del cartel la obra por

considerarla inmoral y perniciosa». El funcionario contestó amablemente el requerimiento, alegando que el drama se hallaba muy reformado por los censores, quienes habían hecho que la escena que en el original pasaba en un monasterio, pasase ahora en una casa de educandas⁴⁹

Los intelectuales seguían trabajando con conciencia en pro del teatro nacional. Juan Bello, además de su ingrato trabajo en *El Progreso*, quizo con generosa justicia realzar la obra silenciosa a cargo del empeñoso escenógrafo y decorador del Teatro de la Universidad, Antonio Claveaux, para estimular la imaginación del francés imperial que era Claveaux. Tradujo expresamente uno de esos múltiples cosmoramas preparados por la inteligente propaganda de Luis Bonaparte. Se intitulaba *Schoenbrun y Santa Helena*, con escenas culminantes de la vida y muerte del hijo del emperador y de éste mismo.

Claveaux preparó con honradez la escena y repartió luminosas decoraciones escalonadas, que culminaban en la última escena, donde se representaba la entrada a París de los restos del Emperador.

Los músicos de la orquesta concertaron al propósito una sinfonía bélica bastante movida, pero pese a la labor de Fedriani, de extraña semejanza física con el personaje, los partiquinos que formaban el estado mayor de Napoleón, no tenían la apostura física necesaria para dar la ilusión de los personajes históricos, lo que producía efectos caricaturescos que hicieron desmerecer el espectáculo⁵⁰

Rafael Minvielle, a su vez, entregó sus desvelos a la traducción de una pieza que desde hacía tiempo se ponderaba en el ambiente. *El rico y el pobre*, de Emilie Souvestre (1806-1854), el prolífico novelista y vaudevillista bretón. Era obra de protesta social, el enfrentamiento de la humildad y desnudez con la altanería y la opulencia. Pese al trabajo de Casacuberta, que comprendía la psicología proletaria, el drama por su exageración declamatoria estuvo lejos de producir el efecto que imaginara el autor⁵¹

Rápidas pasaron las semanas de los últimos meses con la reposición de las obras exhibidas en las temporadas anteriores. Más de algún truco de la empresa fue advertida inmediatamente por los espectadores, como el caso de *Pablo el Marino*, que era el mismo *Pablo Jones* o *El Marino Misterioso*, que había traducido el malogrado escritor chileno Santiago Urzúa⁵²

Al fin del año, Bretón de los Herreros, calificado por la crítica como el Beaumarchais moderno, volvió a captar la simpatía general con la reposición de *Marcela* o *Cual de los Tres*⁵³

El año cómico santiaguino terminó el 30 de diciembre con el beneficio de la Compañía, exhibiéndose el interminable drama en cinco actos de Pedro Barande de Carrión, *El Castillo de San Alberto*, que dejó un buen recuerdo entre los fieles asistentes que habían concurrido solícitos a las puntuales funciones de la Compañía Dramática del Teatro de la Universidad⁵⁴

TEATRO.

ULTIMA FUNCION GIMNASTICA

PARA EL DOMINGO 9 DEL ACTUAL.

La compañía de bolatines se despide de la ciudad de Copiapó sumamente reconocida i obligada por la favorable aceptación que ha dispensado a los trabajos de su arte.

Al separarse la compañía del pueblo que ocupa uno de los confines de la república de Chile, no lo hará sin experimentar los buenos sentimientos del que se despide de su patria. Porque Chile, durante cuatro años, ha sido para nosotros un país en que hemos encontrado la misma hospitalidad i afeciones que en el nuestro.

Los recuerdos que llevamos de este país privilegiado no se borrarán nunca. I si mediante nuestros continuos esfuerzos, ejercicios i empeños obtenemos mayor perfección en nuestro arte, a ningún punto nos dirigiremos antes que a Chile, a hacer la manifestación de nuestros progresos, porque en Chile, mas que en otra parte, encuentran la industria i el mérito artístico su honor i recompensa.

Ofrecemos al despedirnos de Copiapó la siguiente función.

PARTE PRIMERA.

Primeros de las bailes de bolatines, en el baile de la palmarita (tres veces repetido) i a continuación por toda la compañía. 1.º El baile del coqueño. 2.º Los chilenos en el baile de la palmarita. 3.º El baile de la media caudal de la palmarita. 4.º El baile de la palmarita. 5.º El baile de la palmarita. 6.º El baile de la palmarita. 7.º El baile de la palmarita.

PARTE SEGUNDA.

El baile de la palmarita (tres veces repetido) en el "Tanco de Pichón" (baile de la palmarita) i a continuación.

PARTE TERCERA.

El baile de la palmarita (tres veces repetido) en el "Tanco de Pichón" (baile de la palmarita) i a continuación. El baile de la palmarita (tres veces repetido) en el "Tanco de Pichón" (baile de la palmarita) i a continuación.

PARTE CUARTA.

El baile de la palmarita (tres veces repetido) en el "Tanco de Pichón" (baile de la palmarita) i a continuación.

DEL CABALLO.

El baile de la palmarita (tres veces repetido) en el "Tanco de Pichón" (baile de la palmarita) i a continuación.

DON MATEO.

El baile de la palmarita (tres veces repetido) en el "Tanco de Pichón" (baile de la palmarita) i a continuación.

LOS DOS ARGUMENTISTAS

El baile de la palmarita (tres veces repetido) en el "Tanco de Pichón" (baile de la palmarita) i a continuación.

Partes, las de costumbre.

A las nueve en punto.

Imprenta de Matías Morales.

La supremacía teatral de Valparaíso y el teatro de la Victoria

Por algunos años, a partir de 1844, la ciudad de Valparaíso fue el epicentro de la actividad teatral del país, debido a dos factores esenciales: el uno de carácter material, la apertura del nuevo Teatro de la Victoria, la sala más importante de Chile a la fecha; el segundo, la llegada de la Compañía Dramática de Tiburcio López, conocida con el nombre de Compañía Mexicana.

Estos cambios no podían presagiarse. El año de 1843, tan brillante para Santiago, se había iniciado bajo el signo de la tragedia en el dinámico puerto. En efecto, la visita de Juan Casacuberta había coincidido con la terrible catástrofe del incendio del 15 de marzo, que ha eternizado el pintor bávaro Mauricio Rugendas en una de sus admirables telas. Un viajero argentino, Pedro Echagüe, nos ha dejado unos románticos esbozos del sensacional evento: «Estaba por iniciarse —escribe— el espectáculo (*La mancha de sangre*, traducción de Vicente F. López), cuando un alarma de incendio, que había empezado a destruir el edificio de la Aduana, pone en conmoción al vecindario. Casacuberta y yo nos dirigimos, pues, hacia la cumbre de los cerros, a cuyo pie se asienta la ciudad de Valparaíso: contemplamos silenciosos aquel espectáculo, a un tiempo magnífico y terrible»¹.

El desastre se extendió desde la Cruz de Reyes hasta más allá de la quebrada del Almendro, y toda la población, inclusive la marinería de los barcos extranjeros anclados, trabajó con empeño en sofocar el horrible siniestro.

Pero el arco iris de la tregua iluminó pronto a la chamuscada ciudad, y el ánimo de los contritos habitantes volvió a levantarse con las oportunas funciones teatrales que improvisó en la sala de la plaza Orrego el veterano Antonio Monticelli y su grupo de aficionados, que a partir del mes de abril, montaron una serie de obras, de las que conocemos tan solo el *Napoleón manda*, de Eugenio Scribe, traducido por Convent Spring².

Mientras tanto la edificación del elegante Teatro de la Victoria, orgullo porteño, entraba en su etapa definitiva. Los escalones del progreso de la fábrica arquitectónica son dignos de un relato pormenorizado.

La progresiva marcha ascendente del puerto de Valparaíso en el panorama de las ciudades chilenas llevó emparejada una expansión de los espectáculos recreativos que no podían satisfacer los viejos y derruidos locales, inadecuados para correctas funciones de teatro.

La burguesía nacional y extranjera, de una población activa que alcanzaba los 40.000 habitantes, necesitaba así de manera urgente una modernización de sus salas. Esta legítima aspiración encontró en la energía de acción de Pe-

dro Alessandri, la voluntad que daría completa satisfacción a estas nobles aspiraciones.

Nacido en Italia, llegó a Chile en la plenitud de sus 27 años, en abril de 1821. Hombre de innatas y cultivadas aficiones artísticas, estaba dotado, al mismo tiempo, de una imaginación comercial creadora. La gama de sus negocios fue variada; se arriesgó en las aventuras del mar, y llevó a buen término peligrosas exploraciones en los mares del sur en busca de perlas para el mercado de Francia. Abrió líneas de vapores para reforzar el tráfico con el Callao y Guayaquil; tuvo a su cargo negocios de diversa índole, mineros, comerciales, que le permitieron amasar legítima fortuna.

Pero, ninguna de ellas, sus numerosas actuaciones, contribuyó más eficazmente al adelanto social del país que sus empresas teatrales.

Casado con Carmen Vargas, distinguida dama chilena, el año 1823, su nombre y estirpe iba a quedar unida a la historia de Chile por el talento extraordinario de su valiosa descendencia. Su hogar, asiento de una tertulia animada, que recordaron con entusiasmo los viajeros, fue el núcleo de una actividad de cultura, sobre todo en el bel canto, el teatro dramático y el ballet.

Las primeras gestiones de Pedro Alessandri para dotar al país de un teatro a la altura de su importancia ciudadana, se iniciaron en la capital en 1842. La tramitación burocrática fue larga y engorrosa. Salvados los primeros inconvenientes con respecto al sitio elegido por la Municipalidad de Santiago, las proposiciones se fueron afinando hasta que se obtuvo una fórmula que convenía a los intereses nacionales. En el proyecto de contrato, Alessandri se comprometía a edificar el teatro en el sitio elegido en 1838, para asiento del Teatro Municipal, en el plazo de tres años, por el monto de \$ 53.302 correspondiente al precio líquido calculado al Teatro de la Universidad. Se comprometía el empresario a entregar dos palcos para el Presidente y la Municipalidad, a conceder funciones de beneficio y a montar por 15 años los espectáculos. Alessandri daba en fianza de la operación entregando como garantía su casa de la calle Ahumada. La Municipalidad, para ayudar al financiamiento del futuro teatro, se comprometía a asignar una subvención de \$ 500 al año para las funciones dramáticas y \$ 1.000 para las líricas.

El proyecto quedó en manos de una comisión compuesta por los regidores Ignacio Reyes y Antonio Jacobo Vial, quienes después de algunos reparos, lo elevaron al pleno de la Sala de la Municipalidad.

La Ilustre Corporación lo aprobó el 27 de octubre de 1843 y lo redujo a contrato en los siguientes términos:

Considerando, 1°, que entre los medios sociales que insensiblemente y sin causar violencia de ningún género civilizan y morigeran a los habitantes de un pueblo, ocupa el primer lugar el teatro, porque proporciona recreos inocentes y fomenta el hábito de sustituir las impresiones agradables a la tentación de las pasiones peligrosas.

2°. Que en donde se hace sentir más imperiosamente la necesidad de un establecimiento de esta clase es en la capital de la República en razón de que todavía carece de un teatro permanente aducado a su población y esté servido de una manera competente a su importancia

3°. Que es la única manera de hacerlo a las Municipalidades, por los trámites legales, se aprueba en todas sus partes la contrata elevada por don Pedro Alessandri

Días más tarde, se oficiaba al Ministerio del Interior, y el probo Intendente Miguel de la Barra aducía, que «fuera de las ventajas económicas, la razón de que el teatro es una de las necesidades cuya satisfacción se reclama con urgencia por nuestro estado de progreso y civilización»

Por desgracia no hubo pronunciamiento del Supremo Gobierno, que objetó el plazo de 15 años, de manera que las negociaciones debieron ser interrumpidas por haberse desistido de la empresa Pedro Alessandri, alegando que «los débiles motivos aducidos rebasaban los plazos del negocio»³

La enredada trama burocrática no enfrió, sin embargo, la voluntad constructora del activo empresario, quien familiarizado con el ambiente porteño, más abierto y liberal, resolvió presentar su proyecto a la Municipalidad de Valparaíso, acompañado por un socio, Pablo del Río.

Las negociaciones tenían por base el sitio que para este objeto había adquirido la ciudad en mayo de 1838, en la Plaza de la Victoria.

La opinión pública, interpretada en *El Mercurio* por intermedio de la animada pluma de Domingo Faustino Sarmiento, estimulaba la empresa. En forma dramática el crítico argentino presentaba al público el estado deplorable del viejo coliseo de Domingo Arteaga. «Tiene el teatro de Valparaíso, es decir, de la primera ciudad mercante del Pacífico, la área de un reñidero de gallos, en cuya extensión se incluye el proscenio, la orquesta, la platea, los palcos y la cazuela, con tal simetría, que un marino que se hallaba en esta última, arrojó por la otra noche por distracción el pucho de su cigarro en medio del proscenio».

Para halagar a los regidores en el traslado del «ruin edificio, lugar impuestro en lo más apartado de un rincón», hace el elogio de las municipalidades europeas, siempre atentas a «levantar teatros y embellecer los ya construidos»⁴

Estos clamores hábilmente estimulados, movieron a la H. Municipalidad de Valparaíso, a ocuparse seriamente del asunto.

El 30 de diciembre de 1842 se leyó en sesión ordinaria la propuesta de don Pedro Alessandri y don Pablo del Río para la construcción de un teatro, acordándose sobre tabla nombrar una comisión compuesta por los regidores Ramón Toro y Fernando A. de la Fuente y promover una inmediata entrevista con los empresarios.

El 10 de enero los comisionados daban un fallo favorable, sobre la propuesta, y el Cabildo, en sesión del día 13, previa exposición verbal de Alessandri,

«y habiéndose éste retirado de la sala», se acordó aceptar las bases principales y oficiar al Supremo Gobierno pidiendo la autorización.

El 17 de febrero de 1843, dio éste el beneplácito solicitado y por los decretos supremos de 2 y 3 de marzo se redujo a escritura pública el contrato, redactado al tenor siguiente:

Art. 1°. Alessandri y del Río construirán de su cuenta y riesgo en esta ciudad una casa de teatro capaz de contener en su platea, palcos y galerías o cazuela, con la comodidad necesaria, dos mil personas a lo menos y la conservará permanentemente en el ejercicio a que está destinada, de modo que en ninguna época carezca el público de tan útil distracción.

Art. 2°. La Municipalidad cede a Alessandri y del Río el terreno que tiene y posee la ciudad en la Plaza de la Victoria, situado entre la Cárcel y la Plaza de Abastos, el cual se compone de 35 varas al frente de dicha plaza, 33 varas hacia el mar, 77 varas hacia el Este y 70 hacia el Oeste.

Art. 3°. Alessandri y del Río disfrutarán del terreno sin gravamen alguno durante quince años contados desde el día que se extienda esta escritura, transcurridos los cuales deberán pagar a la Municipalidad \$ 600.00 anuales, esto es el interés de un cinco por ciento anual, sobre el capital de doce mil pesos que se calcula valdrá el terreno para aquel tiempo.

Art. 4°. A más del pago anual de los seiscientos pesos indicados, Alessandri y del Río se comprometen cada año a dar un beneficio a favor de la Municipalidad, cuyo producto se destinará a juicio de la mencionada corporación a aquel de los establecimientos de beneficencia que actualmente existan o en adelante existieren.

La fábrica arquitectónica recibió por igual la aprobación del Gobierno, el 5 de mayo de 1843. Alessandri había buscado como arquitecto diseñador al pintor francés Antonio Claveaux, que se había distinguido en el país como escenógrafo de categoría por sus trabajos artísticos en el Teatro de la Universidad en 1838, y en sus alabadas decoraciones novedosas para montar los dramas románticos.

Diez meses de acelerada labor irguieron la obra gruesa del edificio del Teatro de la Victoria. La Comisión municipal y los peritos asesores declararon, el 18 de junio de 1844, que «presentaba todas las garantías de solidez y seguridad necesarias en un edificio en que debe concurrir una porción notable del pueblo de esta ciudad». Se había obtenido funcionalmente por la íntima trabazón de las partes, y la enmaderación superior ingeniosa y sólida que le permitía soportar el peso del techo protector⁵.

Bajo el cuidado del joven artista, con estudios en Francia, José Luis Borjoño, y la asesoría del ingeniero y pintor Carlos Wood, se entró a la delicada faena de las terminaciones. Numerosos obreros, artistas, pintores, carpinteros y decoradores, aceleraron el remate arquitectónico.

El teatro a la vista fue visitado por los curiosos que comentaban asombrados el rápido proceso de su construcción, cosa insólita en esa época en que todavía tenía validez el viejo refrán colonial «casa nueva, muerte en ella».

A fines de año estaba terminado. El aspecto externo contrastaba con el suntuoso interior. La fachada de dos pisos, construida de cal y ladrillo sobre zócalos de piedra, tenía una arquitectura modesta, funcional. La sala, en cambio, «profunda y bien dispuesta —de acuerdo con el testimonio de Paul Niboyet— de forma ovalada, se distribuía en elegantes graderías, y podía albergar cómodamente cerca de 1 600 personas. La primera grada estaba ocupada por los palcos, escalonados en 26 de primer orden y 26 de segundo, empapelados con elegancia; una platea de 431 asientos, con 64 lunetas». En los tramos superiores se colocaron 100 asientos de anfiteatro y 300 de galería.

El escenario amplio, de buena factura, lucía curiosas decoraciones de «alegorías poéticas y figuras históricas». El telón de boca causó cierta admiración al viajero francés, «la alegoría muy curiosa —escribe Niboyet— estaba apropiada a las circunstancias. Se veía a las nueve musas cada una representando su arte o ciencia. En un ángulo del cuadro se observaba a la musa de la historia, que llevando de la mano a un aborígen americano, armado de arco y carcaj, parecía iniciarse en los encantadores misterios de la civilización, como en éxtasis frente a los monumentos del mundo civilizado. Aunque la tela no era un trabajo perfecto, le rindo homenaje —agrega—, pues la idea me pareció de admirable finura y poesía»⁶.

A estos méritos artísticos unía el Teatro de la Victoria la riqueza de maquinaria de tramoya para los efectos escénicos y una incomparable acústica. «La proporción del teatro y su adecuada construcción —informaba a los lectores de *El Siglo*, su corresponsal en Valparaíso— prolongan el sonido y hacen eco a los aplausos como lo hace el mar».

«En noche de teatro es bella la Plaza de la Victoria, toda ella (su tierra y su polvo inclusive), participan de la animación que presenta el edificio teatral. Lo imponente de la fachada, lo hermoso de la iluminación, la bulla de los entrantes, el tumulto de los que bajan de los coches y corren presurosos a extasiarse en los encantos del arte, todo esto revela que el edificio es un teatro y lo es en efecto».

«La construcción de este teatro es un golpe de audacia que en armonía con el movimiento que llevan todas las cosas en este Valparaíso próspero y feliz

El Sr. Alessandri merece una medalla de honor»⁷.

Y este superlativo elogio del activo empresario, lo vemos repetido en el relato de numerosos viajeros extranjeros, entre otros, Jacques Arago que pronunció la sentencia definitiva de la noble empresa, «dedico estas líneas al hombre que ha comprendido que las artes son una riqueza nacional».

Como en todas las cosas humanas el año de 1844 tuvo también, al lado de los triunfos, horas amargas para el teatro dramático, que en el fondo corresponden, como veremos, a la sorda lucha que comienza entre el arte lírico que arrebató

a la comunidad con el embrujo del bel canto, y el género dramático que va perdiendo, o pierde momentáneamente, su clientela, la base de su sustentación.

Dentro del ritmo ya conocido de la vida teatral, el año cómico de 1844 comenzó al finalizar la última temporada del año precedente. Así en el mes de enero en el Teatro de la Universidad, «las bellas santiaguinas» —estímulo de la concurrencia— sin diversión en los estrados y sin concurrir al teatro, entraban en esa modorra veraniega que marcaba el espíritu de la capital, desfavorable a los espectáculos cerrados.

El día 5 se estrenó con buena crítica, *La Calumnia*, drama histórico en cinco actos, de Eugenio Scribe, traducido por dos hábiles adaptadores, Isidoro Gil y Gaspar Fernando Coll, en función de honor para los anónimos tramoyistas, una de las claves secretas del buen teatro⁸.

El 16 tocó el turno de subir a escena a la comedia en dos actos de Madame Marguerite Ancelet (1810-1775), *Clemencia* o *La hija del abogado*, en beneficio de Toribia Miranda. La autora, hermana del autor de *Luis XI*, Jacques Arsene (1794-1854), se había hecho popular con sus comedias *Isabel* (1838) y *Gabriela* (1839).

El programa impreso, que se conserva en el Instituto del Teatro, dice textualmente: «traducida por un aficionado», el que resultó ser, como lo dice en nota el diario *El Progreso*, Don Andrés Bello, que agregaba así un nuevo galardón a su admirable impulso a la escena dramática. Por desgracia el manuscrito se ha perdido⁹.

«Se dice —reza la crónica— que la traducción de *Clemencia* es de don Andrés Bello. No respetamos el modesto anónimo con que ha querido cubrirse, porque a través de éste, el público ve su nombre, y porque el literato saborea, no dudamos, su bien comprendida traducción, y reconocedora de su lenguaje culto, que es una de las cualidades que le distinguen como escritor».

M. L. Amunátegui atribuye la infidencia a Toribia Miranda, «la simpática y traviesa actriz que se apresuró a publicarlo para obtener mayor concurrencia. Ella excusaba su indiscreción, alegando que la perfección del estilo hacía imposible la conservación del secreto»¹⁰.

Terminó el mes, además del consabido baile de máscaras en el salón del Teatro con ocasión del aniversario de la gloriosa batalla de Maipo, con la última composición de Manuel Bretón de los Herreros, *Un novio a pedir de boca*, que era en suma una especie de rapsodia de los conocidos personajes de sus demás composiciones. «En ella —escribe un comentarista chileno— sólo se ha zurcido un plan donde hilvanar una serie de chistes que por lo demás reflejaban fielmente los «cuadros» de España»¹¹.

La sorpresa la constituyó esa noche el baile de Toribia Miranda, «danzando con despejo, gracia y a pedir de boca. Su porte y el modo de presentarse a escena fue encantador, y ello, siendo lo que es, la figura que corona nuestro teatro dramático».

Tras el estreno de *Angela*, de Alejandro Dumas (1837), en que se lució como

nunca Isabel Hernández, en el difícil rol protagonista, y en que los periódicos aplicaron a Jiménez el nuevo epíteto de moda, de tan amplia resonancia semántica y sociológica, «de siútico o futre en toda la extensión de la palabra», concluyó el martes de carnaval, la regia temporada¹².

Se produjo entonces la crisis interna de la Compañía dramática de Santiago. Una parte encabezada por Juan Casacuberta, y que integraban las primeras partes de la Samaniego, la Hernández y Jiménez prosiguió transitoriamente a Valparaíso para trabajar durante la Cuaresma, y embarcarse luego a Lima. La otra, compuesta por Toribia Miranda, Carlos Fedriani, José Alonso y Victoriano Rendon, decidieron permanecer en la capital e hicieron gestiones para obtener la ayuda indispensable que mantuviera su decisión, es decir, el permiso municipal para dar en Cuaresma cuatro funciones¹³.

Sin embargo, la suerte estaba echada. Los finos empresarios Ruperto Solar y José Luis Borgoño habían contratado en Lima la excelente compañía de ópera dirigida por Rafael Pantanelli, en que actuaban dos grandes divas del bel canto: Clorinda Pantanelli y Teresa Rossi, que se transformarían en los ídolos de la sociedad chilena.

El nuevo género, la ópera italiana exacerbó todos los sentimientos difusos y el furor filarmónico, vino a envolver con su manto de fascinación, «invadiendo—dice *El Siglo*—los ministerios, las cámaras, los literatos y demás actividades»¹⁴.

Libre por el momento del contagio a la vista, Valparaíso reunió un conjunto apreciable, pues a los citados artistas del grupo disidente se agregaron los populares elementos de Isabel Rodríguez, Mercedes Garna, Antonio Monticelli, Juan Peso, Quezada, Echague, Arana y Allende, amén del popular trío de «Las Potorquinas».

El 25 de febrero debutaron con la tragedia nueva en Valparaíso, *María Estuardo, Reina de Escocia*, que dio pábulo a una extensa crítica sobre el trabajo de Casacuberta y de Emilia Hernández, «actriz que supo hermanar todos los tonos y pasar sin violencia de la calma de la pasión que se domina, al arrebató de la que estalla y se desborda del corazón sin que haya dique que la contenga. En el tercer acto, cuando la altiva María Estuardo se ve en presencia de la hermana que le usurpa la corona y procura disfrazar la venganza colérica que absorbía su alma, Emilia Hernández supo remedar el lenguaje de la aparente serenidad, hasta que provocada por la altanera Isabel, prorrumpe en axaltadas exclamaciones de ira y despecho, humillando la soberbia de su hermana».

En *El Marino Pablo Jones*, de Alejandro Dumas «vertida a nuestro idioma por el joven chileno Urzúa», se presentó la Samaniego, invocando sus triunfos de «otra época».

Las funciones continuaron hasta el 2 de mayo con el repertorio usual (ver Apéndice), más algunos estrenos: *Cazar en vedado*, de Ventura de la Vega, *Ricardo el negociante*, de Bayard; y *Josefo, el Veronés*, libertador de su patria, drama elegido por Juan Casacuberta para su beneficio, en que ganó como de costumbre atronadoras ovaciones¹⁵, por su genial desempeño.

En Santiago, empero, desde el 22 de abril no se escucharon en adelante, en el correr del año, comentarios teatrales, dedicados como estaban a Rossini, Donizetti, y Bellini, y a los divos de la ópera, y únicamente en diciembre, en que la Compañía de Pantanelli, pasó a estrenar una nueva obra nacional, del líder de la juventud liberal progresista, José Victorino Lastarria.

«Sin tener capacidad, como él mismo declara, para este difícil arte, así como con el mismo propósito escribíamos versos, sin ser apenas simples versificadores, a fuerza de maestros de retórica» Lastarria empezó a traducir dramas de la literatura francesa y a componer piezas originales, con el mero propósito de estimular a los jóvenes de más aptitudes.

Había comenzado, como hemos visto, con el arreglo hecho en 1840 del drama en cinco actos de Federico Soulié intitulado *El Proscrito*, alterando el argumento de Bretón de los Herreros, que había movido la pluma de muchos escritores americanos, intentó una réplica de *Marcel*, con el título de *¿Cuál de los dos?* publicado más tarde en folletín de *El Siglo*, bajo el seudónimo de «un ingenio de esta corte», recibió la demoledora crítica del escritor argentino Carlos Tejedor, chispa de un nuevo incendio literario que analizaremos en el próximo capítulo.

«Con más rudeza que justicia», *El Progreso*, bajo la letra T, se ocupó de este juguete cómico.

El espíritu del ensayo se observa desde las primeras líneas. «Tenemos literatos, pero no literatura y nos proponemos demostrarlo con uno de los jóvenes que más se distinguen». Pasaba, después de esta tesis incisiva, descortés y prepotente, a ocuparse de la obra. Dos puntos le llamaban en ella la atención. «En cuanto a la forma, los cambios de escena gratuitos e inmotivados, a no ser por el reloj, y la falta absoluta de un tema, de una preocupación social, de una idea madre, causa y término de la obra. En cuanto al fondo, no merece este nombre la tontera de una madre avara, ni la vanidad de un viejo de 50 cuando se exhibe éste desligado del todo. Entonces es cuando más un cuadro digno del lápiz, pero no de una comedia. Así que el título le sienta perfectamente: *¿Cuál de los dos?* Ninguno, porque no hay en realidad ninguno, ni nada. No hay ninguno, porque hay muchos, todos iguales. Doña Pepa, doña Irene, don Jacinto, don Enrique, etc., sin otras diferencias que las de la edad o de su posición en el mundo. No hay nada, porque estos personajes entran y salen, hablan, cabriolan y gesticulan como autómatas manejados por mano inexperta, sin alma y corazón».

«No hay en la comedia nada de Santiago ni del mundo moderno», critica por un estilo «tan recargado de carambas» y ve en ello «la influencia disecante del arte español»¹⁶.

La anemia teatral producida por el cisma de la Compañía Dramática de Juan Casacuberta fue supeditada por los glóbulos rojos del excelente conjunto de Tiburcio López que hizo su aparición en Valparaíso a fines del mes de diciembre de 1843 y que por largos años mantendría un equilibrado espectáculo dramático en el primer puerto, en la capital y en provincia.

Había llegado al país a bordo de la fragata francesa *Atlantique*, Cap Jean Driot, con ochenta días de navegación desde el puerto mexicano de Mazatlán, el día 6 de diciembre.

Los actores reclutados en Cuba y en México, venían procedidos de justo renombre, adquirido en los escenarios de España, Cuba y México. Parte de ellos habían actuado en la activa temporada del Teatro Principal de La Habana, cosechando nutridos aplausos. La joven Conchita López recibió el horóscopo poético del poeta repentista José Suzarte en encendidos versos:

*De diez abries, y tu lindo seno
desconoce el dulzor de los amores
mas cuando te alces cual gallarda espiga
cuando sus alas de esmeralda y oro
tienda el lustro tercer sobre tu frente
y el sol envidie tu resplandor fulgente
Oye una predicción, alma tesoro
de la escena serás, gloria del mundo
y escucharás de la volandera fama
que tu nombre a los siglos eslabona
tu talento aclamar de zona en zona*¹⁷

Los López tomaron activa parte en el estreno del espacioso y funcional Teatro Tacón, el día 28 de febrero de 1838, y actuaron allí de manera brillante en el drama del escritor dominicano Francisco J. Foxa (1819-1860), «que produjo un entusiasmo indescriptible».

Poco después se los escuchaba en *El Conde de Alarcos*, de José Jacinto Milanes (1814-1863), drama romántico del apreciado autor mexicano, quien, como muchos otros escritores, había dramatizado el conocido romance tradicional¹⁸.

Después de una larga permanencia en la Isla, Tiburcio López, acompañado de sus hijas se dirigió a México contratado para reforzar la temporada inicial del Teatro Nuevo México. En abril de 1841 interpretaron *Clotilde de Vergny*, de Alejandro Dumas, con el que se ganaron una buena acogida¹⁹.

En la capital azteca y en los centros provinciales, Tiburcio López concibió el proyecto de una gira americana, y teniendo a la vista este propósito reunió un conjunto homogéneo y distinguido, partiendo del núcleo familiar.

Integraban la Compañía en el momento de embarcarse a bordo del *Atlantique* rumbo a Chile: Tiburcio López, director artístico y maestro de baile y su mujer, la planturosa Manuela Molina, temperamento dramático intuitivo.

Primeras damas, las tres hijas del matrimonio: Concepción, Conchita, cantada ya por los poetas por su singular hermosura, y que había conquistado al público mexicano con sus interpretaciones de *Clotilde de Vergny*, y sobre todo *La huérfana de Bruselas*. Era dama seria para teatro de verso en la terminología

de la época, y por su porte distinguido y su hermosa voz recitante, oficiaba de primera actriz.

Matilde, la graciosa Matilde, encarnaba los roles de comedia y Carlota, la menor, por paradoja era impagable en los papeles de vieja²⁰.

El primer actor Fernando Martínez tenía ganado un legítimo prestigio internacional. Nacido en Valencia en 1810, discípulo de Antonio González, personalidad de primera fila en las tablas hispánicas, debutó por los azares de la guerra en Gibraltar, para proseguir en los teatros de Málaga y Cádiz, asiento de una vida intelectual activa durante los años de la invasión napoleónica.

En 1836 se embarcó rumbo a Cuba y obtuvo el aprecio del auditorio de la isla. De la Habana y Matanzas se embarcó siguiendo la usual peregrinación de los elementos histrionicos antillanos hacia México. Trabajó en Veracruz, Puebla y Ciudad de México.

La prensa azteca habla generosamente de sus atributos de actor. En el periódico *El Apuntador*, se puede leer estos elogios: «Reúne a una bella figura, unos ademanes llenos de nobleza, dignidad y franqueza, y a una gesticulación natural, una comprensión exacta para caracterizar sus papeles y una escuela que revela el tino y la maestría del maestro que lo dirigió».

Los roles descollantes interpretados por Martínez en los teatros de México revelan su flexibilidad, pues le cupo encarnar los papeles protagónicos de *El Torneo*, de Fernando Calderón; *Los Hijos de Eduardo*, de Delavigne y la petipieza *Los zapatos*, línea que probaba que «su genio se plegaba a todos los géneros si bien en el serio sobresalía más»²¹.

Francisco Garay, el gracioso, se había formado a la vera de su padre, el afamado actor malagueño Diego María Garay (1794-1839), a quien el poeta José María Heredia dedicó una de sus odas por su encarnación del *Bruto Primo*, de Alfieri en el Teatro de La Habana, y cuya actuación en México puede estudiarse en la clásica *Reseña histórica del Teatro en México*, de Enrique de Olavarria y Ferrari.

Completaban el conjunto el actor de género Artúro Gaitán y Juan Reyna, «utilité» en continuos reemplazos.

A cargo de la tramoya y escenografía vino con el grupo un artista de calidad, Felipe Martínez, fino dibujante y artista de cierta categoría que, como veremos, mantuvo la ilusión escénica del variado repertorio de la compañía.

Una de las características del conjunto fueron los lazos sentimentales de afecto que los unían, y los que pronto se transformarían en íntimos lazos familiares por el matrimonio interteatro de las tres hijas de Tiburcio López. Matilde, la graciosa, casó con el gracioso Garay; Carlota, con el barba Gaitán²².

Pero el verdadero idilio, con ribetes de tragedia que tuvo que vivir la compañía fue el matrimonio de la austera y angelical Conchita con ese inimitable calavera, el galán Mateo O'Loughlin Brickdole (1819-1867), irlandés de origen, nacido en Jerez, personaje de leyenda en la bohemia chilena.

«Figura varonilmente bella, excelente voz y condiciones casi geniales de

actor —apunta Mariano Latorre— simbolizaba el tipo masculino de la época romántica». Fue discípulo del actor Carlos Latorre que, influido por la escuela francesa de Lemaitre, su maestro en París, mató el convencionalismo entonado de los actores españoles, preparando el campo a Julián Romera²³.

Era un hombre de amplia cultura O'Loghlin —rememoraba Jacques Arago— posee su Corneille, su Racine, su Molière, su Shakespeare, su Hugo, su Dumas, como también a Calderón y Lope de Vega, lumbreras de su patria. Posee las distinguidas maneras de Lauzan y Richelieu; en el teatro se posesiona de una manera inaudita de los papeles que le son confiados. Indolente con las tradiciones; traduce las pasiones con una energía que sobrepasa los estrenos, pero sin hacer luchar la lógica sin que pueda imaginarse uno cuanto pone de su propia cuenta. Si diese la biografía completa de O'Loghlin se creería en un desorden propio de una imaginación; gusto más escurrirme sobre las primeras páginas de su vida»²⁴.

Si Jacques Arago evadió pintar esa dualidad de Mr. Jekyll y Mr. Hyde, que había en el actor hispano-irlandés, Manuel Blanco Cuartin, en cambio, esbozó este retrato con tino y elegancia.

«O'Loghlin era un ser excepcional —relata—. Figura bellísima, la más artísticamente bella que pueda imaginarse, corazón grosero, espíritu delicado, hombre capaz de inspirar loca pasión a las mujeres y profunda lástima a cuantos le rodeasen.

Nada en él era lógico. Poseía la hermosura y su hermosura tenía un dejo siniestro; tenía talento y su talento no era luz para él sino caos. Conocía los resortes del corazón y no bien había logrado cautivar aquel por cuya posesión se desviviera, perdíalo para siempre, convirtiéndose la locura en el más lastimoso desdén.

En medio de esto. ¡Cuántas centellas del genio reverberaban en su alma! La naturaleza no podía haber formado tipo más a propósito para confundir al filósofo. Viéndolo trabajar en la *Calumnia*, en el *Sullivan*, en el *Campanero de San Pablo*, en *Pablo el marino*, no se podía menos de quererle y admirarle; pero en seguida, un solo momento después, al irle uno a felicitar entre bastidores, el encanto se desvanecía y quedaba la fisonomía moral tal cual era, completamente descubierta»²⁵.

Esta compleja psicología no impidió su extraordinario dinamismo en la acción. Además de las traducciones y obras originales que aportó al teatro, intervino en múltiples actividades financieras.

Esta compleja psicología íntima, conflictiva y dual estaba duplicada en su personalidad por un constante estímulo de trabajo y de acción. Tanto en Chile como en el Perú donde, como veremos, tuvo parejo buen éxito que en nuestro país, intervino en negocios teatrales en el Teatro de Variedades de Lima, en la construcción de los teatros de Coquimbo y Copiapó. Fue minero en el mineral de Sacramento en la provincia de Atacama. Y tuvo tiempo para tra-

ducir, adaptar y crear obras teatrales y escribir interesantes disquisiciones sobre la escena²⁶

La primera temporada teatral de la Compañía de Tiburcio López en Valparaíso se inició con las Fiestas Patrias de 1844.

El teatro provisional fue arreglado con lunetas nuevas y palcos, como también de un alumbrado indispensable.

Las condiciones del abono a 12 funciones se arreglaron a los siguientes precios:

Palco	45 pesos
Luneta	3 pesos

Para poder montar obras de mayor número de actores, se contrataron en plaza a José Orriol Ferrer y Rafael Sánchez²⁷

El día 17 de septiembre se presentó por primera vez al público con la comedia de Scribe *La mujer de un artista*, traducida por Ventura de la Vega. Al día siguiente se estrenó en el país el drama de Eugenio de Hartzenbusch, *Los amantes de Teruel* (1837). «El tema de los amores de Diego Marsilla e Isabel Segura se complica, con recursos muy de época: la reina mora enamorada, las cartas fatales, el sacrificio filial, la expiación de faltas viejas. A pesar de lo ramplón de algunos versos —apunta Angel Valbuena Prat— como los intentos dodecasilabos y la prosa muy atildada de algunas escenas sobre todo, como un valor psicológico de época... ciertos rasgos conservan aún su fuerza, y una ternura suave empapa levemente este drama que quiso ser patéticamente pasional»²⁸

Para lucimiento de las primeras partes la tercera función destacó *Los hijos de Eduardo*, de Delavigne, una de las favoritas de esos tiempos.

Tras el debut vinieron tres meses de completo buen éxito, que terminaron el 8 de diciembre. Se montaron en rápido caleidoscopio 27 obras. Muchas entre ellas pertenecían al repertorio introducido por Hilarión Moreno y que se habían transformado en favoritas del público (ver Apéndice). Los autores más repetidos fueron entre los españoles, Bretón de los Herreros, Ventura de la Vega en sus arreglos, Antonio García Gutiérrez y el nuevo dramaturgo José María Díaz (1817-1888), el autor de la gustada comedia, *Un poeta y una mujer*.

Del teatro francés, además del infaltable Scribe, se dieron *El Hipócrita*, de Molière, en la clásica traducción del Abate Marchena, y *Merope* y *Polifonte*, de Voltaire, transformada al gusto madrileño por Bretón. Del repertorio romántico, conmovió sobre todo *La torre de Nesle*, de Alejandro Dumas.

«Es —como lo define André Maurois— el prototipo del melodrama, es decir, una intriga que el azar lleva de la mano, o en el que las coincidencias más inverosímiles vienen a reavivar el interés o a resolver los problemas cada vez que la obra parece llegar a un punto muerto».

«El tema acoge la leyenda de la misteriosa y terrible torre, frente al Louvre, en que cada mañana la ronda encuentra en el río los cadáveres de tres jóvenes. ¿Quién los ha hecho matar? La reina Margarita de Borgoña y sus dos hermanas, las cuales cada noche en una habitación secreta de la torre se entregan a una orgía de placeres adúlteros».

La trama folletinesca se desenvuelve alrededor del Capitán Buridán, paje del Duque de Borgoña, el primer capricho de Margarita, la cual tuvo de él un hijo, quien escapa de la muerte y extorsiona a la Reina.

Alejandro Dumas, aprovechando el guión escrito por Federico Gaillardet, hizo de la obra una obra maestra del suspenso. Su estreno en París, el 29 de mayo de 1832, lo describe el autor en sus *Memorias* con una satisfacción ingenua. «La sala estaba en ebullición. Se mascaba el gran éxito, estaba en el aire, se respiraba»²⁹.

Y podemos decir, que igual recepción tuvo el melodrama en Valparaíso, poniendo de manifiesto el valor de la Compañía de Tiburcio López.

«El Teatro de la Victoria —escribe su ameno cronista, Benjamín Vicuña Mackenna— entregado a compañías dramáticas como las de López y de O'Loghlin, tuvo sus altas y sus bajas, incluso una ruidosa por no haber querido representar la comedia de un aficionado llamado don Nicolás Martínez que la remitió de regalo al Cabildo. Pero le restituyó su pasado esplendor con una refacción radical su propietario único y definitivo, don José Luis Borgoño, muerto de senador hace dos años»³⁰.

Capítulo XXI

La primera temporada de la Compañía de Tiburcio López en Santiago

Largas fueron las negociaciones de los empresarios Solar y Borgoño para traer a Santiago la Compañía Mexicana de Tiburcio López, que se había adueñado del corazón de los porteños. La rivalidad intercomunal exagerada por la prensa, provocó inútiles polémicas sobre los presuntos méritos de los nuevos artistas. El público santiaguino difícil para la entrega sentimental sin reservas y fiel y constante en sus admiraciones, resentía los sueltos de prensa y salió varias veces en defensa de sus favoritos. Los superlativos elogios de *El Mercurio*, de Valparaíso y el lenguaje campechano en que se hablaba del «tibio corazón de Toribia Miranda» o se comparaba sarcásticamente a la inversa «el siglo de Teresa Samaniego con la pesada mole de la Sra. Molina», y el ingrato olvido de Casacuberta y de Jiménez, provocaron dolida reacción entre los entendidos¹.

Por fin la cordura templó los ánimos, y a trueque de desembolsos monetarios considerables, pudo abrirse el 4 de enero un abono para doce funciones, guardándose por cortesía a los habitúes de la compañía lírica la posibilidad de reservar sus asientos privilegiados.

Comentarios desagradables provocaron los precios fijados por los empresarios. El *Siglo* defendió a los aficionados y su generosidad con los actores, pero salvo el recurso demagógico de habilitar una puerta de acceso directo a la galería para abaratar el precio de dichas localidades, los precios se fijaron para las lunetas de platea a \$2-4 reales; de galería a 1; la entrada general a 3 y para los niños hasta 10 años a 1 real².

La apertura se efectuó el 9 de enero con una obra de Bretón de los Herreros y la petipieza *El Amante Prestado*. De inmediato las opiniones de los asistentes se dividieron, y la prensa capitaneando las facciones de la guerrilla teatral, dio comienzo a una nueva polémica³. El *Siglo*, en cuyas páginas colaboraba Francisco de Paula Matta, defendió con ecuanimidad a los actores recién llegados. El *Orden* mostró una posición intermedia en los sueltos de Rafael Minvielle. El *Progreso*, en cambio, mantuvo una constante beligerancia hacia los empresarios, los actores y el teatro mismo, chispa que va a provocar un incendio de proporciones en los meses siguientes.

La perspectiva del tiempo y la fuerza del hábito inclinó lentamente a los santiaguinos en favor del conjunto. Tuvieron ello que acostumbrarse a las entonaciones hispánicas novedoso lenguaje imperante; a la técnica sutil de la escuela de declamación de Carlos Latorre; a la novedad de un repertorio heterogéneo.

Hubo poco público en las primeras funciones veraniegas. El Macías, de Larra, reunió tan sólo a «unas 30 mujeres 10 a 12 de ellas tapadas», a la usanza colonial. La orquesta, bajo la batuta de Antonio Quintavalla, compuesta de instrumentos de viento y de percusión, contrastaba con la suavidad de los violines dirigidos por José Zapiola, y provocaba molestias.

Tampoco satisfizo *Merope* y *Polifonte*, de Voltaire, a la que un cronista aplicó el término de «soporífera», en razón de que esta tragedia, obra maestra de Voltaire, ha dejado de ser interesante para nosotros. 1° por la escena, 2° porque en ella se revela (como en todos los trabajos del siglo XVIII) la obra de destrucción de Voltaire. La sociedad francesa de esa época de crisis sólo se dejaba mover por los mágicos sentimientos de la Patria y Libertad y sólo pedía a sus dramaturgos enérgica sátira a los que Voltaire respondía por boca de Polifonte, por la «touchante» frase: «Para llegar al trono no es necesario haber rendido altos servicios a la Patria y haberle ofrecido su sangre y su existencia». Ha llegado la época de la reconstrucción; las pasiones están en calma y los sentimientos que nos deben agitar no son especiales (como los de esta pieza), son los que mueven a la humanidad en toda época y circunstancias⁴. Estos párrafos sintomáticos demuestran el olvido en que había naufragado la filosofía de la ilustración.

La Segunda Dama Duende, de Ventura de la Vega, parodia de Lope de Vega,

mereció al crítico de *El Progreso*, las siguientes frases lapidarias: «Difícilmente se puede dar obra más pobre y exótica a nuestras costumbres, vana y hueca»⁵.

En la función cívica de recuerdo del triunfo de Yungay se programó un estreno: *La posada de la Madona*, cuatro actos y un prólogo, escrita por Hostein y Tavernet, que marcó el primer repunte de éxito de la zaherida Compañía. Prosiguieron los triunfos con *Un poeta y una mujer*, de Díaz, *Los amantes de Teruel*, de Harzenbusch y *Guzmán el Bueno*, de Gil de Zárate, autor considerado por muchos como la personalidad cumbre de la dramaturgia de esa época. Sólo un descenso tuvo la curva del progreso, la representación del *Otelo*, de Shakespeare, que la Compañía con gesto generoso puso en escena para paliar la triste situación en que se encontraba el actor español Manuel Martínez, por mucho tiempo primer barba del Teatro de Montevideo⁶, y que resultó un descalabro interpretativo del conocido drama.

Con paso más firme aunque a la defensiva contra los ataques despiadados de *El Progreso* que alcanzaban a veces tono de inhumana diatriba, prosiguió la esforzada labor del conjunto homogéneo, honorable y familiar de la Cía. López, que principiaba a imponerse por sus propios méritos en el aprecio del público.

El estreno de *Los dos celos*, «uno de los muchos dramas del teatro moderno francés traducido para la España», produjo especial satisfacción, no tanto por la obra misma, que demostraba sin embargo, esa destreza escénica introducida por Scribe, como por su buena ejecución. Conchita López estuvo feliz en varias escenas y sobre todo en las dos finales del último acto en que su presencia henchía el escenario y su belleza atraía los ojos y la atención de los espectadores. Su «preciosa voz» moduló con empaque las sílabas poéticas que provocaron estruendosos vivas.

O'Loghlin y Martínez demostraron una vez más sus cualidades histriónicas insuperables⁷.

En *La batelera de pasajes* del simpático Bretón de los Herreros, firme sostén de la tradicional gracia española, se hizo presente el valor artístico del escenógrafo Felipe Martínez, quien con inteligencia ambientó con toques nacionalistas la comedia marítima, mostrando en el primer acto: «el puerto de Valparaíso, cuando un hombre quiere embarcar y se agrupan en torno una cuadrilla de marineros». La ruda galantería, la noble defensa de la honrada batelera, y el final con el casamiento bajo la protección de San Pedro, pusieron una nota de chilenidad en la pieza hispánica⁸.

El gracioso Garay, que tenía muy cerca la rivalidad agresiva de Victoriano Rendon, supo, sin embargo, demostrar sus antecedentes en *Amor y Farmacia*, encarnando con legítimo humor «al farmacéutico enamorado y necio discípulo de Esculapio»⁹.

No hubo mayores novedades en el programa del mes, pero sí nuevas interpretaciones dramáticas. El repetido de *El Trovador*, de García Gutiérrez, el rol de la gitana de la Sra. Molina estuvo particularmente notable, lo mismo que la Leonor, personificada por Conchita López, y la escena de la muerte arrebató al crí-

tico de El Siglo este rotundo homenaje: «en este acto la Srta. López ha ceñido a su frente una corona, la corona que la justicia otorga en estos casos al mérito y al talento».

Matilde o El mulato Conde de Luganto, de Eugenio Scribe, traducido por el escritor chileno Manuel Zegers, reunió en la sala una afluencia de público que auguraba mejores días a los tímidos empresarios, y este «romance en cuatro actos a la manera de la Galatea de Guzmán de Alfarache, sin accidentes interesantes, ni verdaderos personajes, ni trama», fue animado por los actores en una ejecución digna de elogios que encubrieron los defectos de la obra¹⁰.

Cerrado momentáneamente el Teatro de la Universidad por la vigilia religiosa de la Cuaresma, vino a abrirse el día de Pascua de Resurrección bajo los buenos auspicios de un suculento abono.

Más seguras de sí mismas, las huestes de Tiburcio López programaron esas obras ya escuchadas y que servían para las comparaciones indispensables en la dialéctica del arte dramático.

Se atrevieron a montar Marino Faliero, de Delavigne, que parecía propiedad personal de Juan Casacuberta. Felipe Martínez diseñó con maestría la escena con tres decoraciones de sabor histórico: el salón de baile, la Plaza de San Juan y la Iglesia de San Marcos, evocadoras de la Venecia de los Dux. La última fue recibida con razón en medio de grandes aplausos. «Representaba —dice El Progreso— la Iglesia regada en parte por los rayos de la luna lo mismo que el Adriático que corría al pie y en parte oscurecida con las sombras de la noche no podía ser más adecuada a las escenas siniestras».

En el silencio de la escena de suspenso dramático, se hizo ejecutar entre bastidores, trozos de la ópera de Donizzetti y la barcarola sentimental, que fue cantada por el tenor Enrique Lanza¹¹.

Pablo Jones o El marino misterioso, de Dumas, recibió también los parabienes del ácido folletinista de El Progreso, «por haber escogido la compañía una pieza importante y haberla interpretado en forma meritoria»¹².

Por estos meses vino a tomar cuerpo en Santiago, abocado a un caso similar aunque a la inversa, la ruda pelea que en largos escritos, remitidos y peroraciones habían sostenido en Valparaíso las autoridades municipales y los empresarios y dueños del Teatro de la Victoria. El problema que figuró en los expedientes como Cuestión del Teatro, había comenzado el 14 de diciembre de 1844, queda en que los ediles, apoyados en el contrato de construcción del local, solicitaron una ampliación del palco municipal «para la comodidad, decoro y decencia correspondiente a la dignidad del cuerpo que ha de ocuparlo».

Alessandri y del Río contestaron al Intendente Sr. Prieto, por nota de 16 de diciembre, manifestando en ella que no tenían inconveniente en ceder «dos palcos» contiguos para cumplir el objetivo solicitado. Un silencio de más de 72 días incubó una hostilidad, en que sin duda había mayores motivaciones que las de la rutina teatral o los intereses económicos. Al efecto, el 26 de febrero, se recabó del arquitecto constructor del teatro, Sr. Pedro Claveaux, el trabajo de

construir la nueva unidad. En vano los activos empresarios demostraron que la obra «destruía la uniformidad de la arquitectura interior del edificio y su armonía, interceptando la vista de una parte de la gradería de segundo orden». La imposición administrativa vino en forma de un escrito en que se ordenaba «se pusiera en ejecución la compostura del palco, dándose por último orden al comisario de policía de emplear la fuerza si era necesario, en cumplimiento de lo ordenado».

El vecindario apoyó con todas sus fuerzas a los beneméritos empresarios, y la prensa con unanimidad de parecer respaldó estas justas peticiones. No se habían acallado aún los ecos de esta polémica, cuando vino a abrirse otra en Santiago. El Siglo había intervenido «protestando contra todas las disposiciones que en mengua de la civilización y con desprecio de los derechos individuales, han servido para contestar el ataque hecho a la propiedad de los Srs. del Río y Alessandri»¹³. Esta vez el problema era diverso.

Durante el proceso de la construcción del Teatro de la Universidad por la empresa de Hilarión Moreno y Juan Peso, los actores movidos por el celo artístico demostrado por el Intendente, Sr. José de la Cavareda le habían cedido a la perpetuidad del contrato el palco N° 23, testimonio del afecto de los aficionados al arte dramático por el servicio prestado a la comunidad.

El Intendente, en vista que el contrato de 5 años, suscrito anteriormente, había caducado, le puso término en forma espectacular, durante la representación misma de *El pilluelo de París*, despojando a Cavareda, que gozaba del favor público por su caballerosidad y entusiasmo, del palco y cerrándolo a la vista de todos por orden municipal. Esta polémica signada en los periódicos: *El Teatro y las hormigas*, terminó como en Valparaíso, por una oportuna componenda, que dejó, sin embargo, resabios de resentimiento en los actores de esta importuna controversia de autoridades en que tanto los porteños como los santiaguinos vieron una velada amenaza a los legítimos intereses teatrales y artísticos¹⁴.

Durante el mes de abril la Compañía Dramática compartió la sala del Teatro de la Universidad con un conjunto miscelánico de mimos-gimnásticos, género que atrajo numerosa concurrencia por la novedad del género. Los cuadros plásticos, trechados con escenas de agilidad, fuerza y destreza, estaban a cargo del conjunto de los Hermanos Ravel, funámbulos franceses que desde La Habana venían realizando una exitosa gira americana. Lo integraban: José Marcetti, figura jefe, Eugenio Fenelon, maestro de música, Martin Gravelly, León Gravelly, Carlos Winther y Francisco Ravel. El repertorio se componía de cuadros escénicos organizados con gusto estético, con reproducción de formas humanas estáticas que luego cobraban movimiento. Sobresalieron entre ellas, *Las estatuas giratorias*, *La trompeta mágica* y *Los beduinos árabes*, y sobre todo una simpática representación animalística intitulada *Jocko*. Ofrecieron funciones ininterrumpidas los días domingos, martes y viernes del mes, prolongando aún hasta mayo sus atrayentes funciones¹⁵.

La Compañía marchó en armonía con el selecto grupo, y más de una vez ofrecieron funciones conjuntas.

El triunfo de la Cia López, estaba, como dijimos, asegurado. El toque de gracia lo recibió de parte de Domingo Faustino Sarmiento, después de la representación del drama *El último día de Venecia*. Escrito en la línea clásica de Delavigne, se desarrolla en la Venecia napoleónica invadida y relata el romance de un oficial francés que se enamora de la hija de Leona, la bizarra guarda-reliquia, especie de pitonisa de la localidad.

Los actores encarnaron, al decir del crítico argentino, con maestría sus respectivos papeles. Martínez en el rol de Marcelino «no faltó una vez a las mil variaciones de gesto, entonación y porte que exigía de él el drama».

La señora Molina plasmó con «sobresaliente majestad dramática a Leona, demostrando sus atributos dramáticos insuperables».

O'Loghlin desplegó esas admirables cualidades que lo habían consagrado en la escena.

Los otros estrenos del mes fueron *El compositor y la extranjera*, espectáculo lírico de Juan del Peral, en beneficio de Joseph Marcetti, miembro de la Compañía Ravel, y *Los dos cerrajeros*, de Federico Soulié, otro de esos melodramas folletinescos que atrían la atención de la concurrencia. «O'Loghlin pudo jactarse —se lee en *El Progreso*— de haber sensibilizado a todo el público en el penúltimo acto cuando el protagonista pobre y hambriento, solo en el mundo y despreciado por él, no aspira más que a una mirada de su amante¹⁶».

El Torneo, la obra del mexicano Fernando Calderón escrita para el estreno del Teatro Nuevo México, no obtuvo en cambio acogida inmediata entre los críticos. Su versificación ágil y entonada y su dramatismo, pasaron inadvertidos a D. F. Sarmiento, que aprovechó la ocasión para un artículo caricaturesco sobre su trama, que finge no entender¹⁷.

Al entrar el invierno, estación que marcaba en Santiago la época de mayor asistencia al teatro, todo pareció conjurarse en contra de la Compañía: las lluvias torrenciales, las fiestas sociales de los Manueles y sobre todo los sermones que desde el púlpito se predicaron contra los espectáculos, a raíz del reestreno de *La Nona sangrienta*. Sin embargo, la actividad no disminuyó, por el contrario, pareció que los obstáculos envalentonaran a los meritorios actores. En su ayuda vino un nuevo periódico semanal, *El Entreacto*, que revivía el interés por la escena de la fenecida *Revista de Santiago*, y cuyos artículos lograron templar los arrebatos contumaces del insolente *El Progreso*.

La línea de estrenos para Santiago, pues algunos habían sido representados ya en Valparaíso, se inició con *El Tartufo* o *El Hipócrita*, en la excelente traducción del Abate Marchena, que encontró en Martínez un consumado intérprete. Vino luego *Angelo, tirano de Padua*, de Victor Hugo y *Catalina Howard*, de Alejandro Dumas, de un dramatismo que arrebató a los asistentes. Conchita en Catalina expresó con naturalidad el coquetismo, la ligereza, el candor y la ambición sin límites, secundada con acierto por Martínez y O'Loghlin.

La escena estaba bien ideada y el legítimo aire de época de las decoraciones disponía la fácil entrega visual de los espectadores¹⁸.

La loca de Londres, melodrama de suspenso, montado en función de beneficio de la Sra. Molina, despertó la curiosidad del crítico de *El Entreacto* «por su tono moral». Es la tragedia de «un hombre joven que hace versos, no tiene qué comer, tiene brazos, fuerzas, actividad y no encuentra quién le dé, en cambio de tantas dotes un pedazo de pan». Desesperado se arroja al Támesis y es rescatado por Carlos, que (eterna casualidad del melodrama), es hijo de la misma madre, loca porque el progenitor de Carlos, el seductor, había dado muerte al padre de Ricardo.

La Sra. Molina en su difícil rol de la sentimental alienada tuvo momentos enérgicos y patéticos, derramando lágrimas y estallando en sollozos y convulsiones que provocaron escalofríos de pavor en los fascinados espectadores¹⁹.

Del mismo género fue *El Conde de Nassau*, con reminiscencias históricas de *Egmont*, confusa trama con los amores de Carlos y Elisa, que estremecieron a la numerosa concurrencia por el patetismo tierno y melancólico que le imprimiera su adaptación hispánica²⁰.

La atmósfera intelectual cargada con el oxígeno estimulante del movimiento de 1842 envolvía a los jóvenes intelectuales, y en este aire mental fecundo trabajaban ellos para el teatro, contribuyendo en identidad de propósitos a ese imperio moral sobre las conciencias que trataban de atraer en beneficio de una acción pública, renovadora de las costumbres que ellos consideraban anquilosadas.

Con estos propósitos en mente, Joaquina Vera, una de las contadas personalidades femeninas interesadas en la escena, entregó a la Compañía, en verdad a Conchita López, los originales de los punzantes dramas del folletínista melodramático Aniceto Bourgeois, que iba publicándose por entregas en los periódicos.

«La pieza tuvo relativo éxito intelectual por algunas escenas patéticas», de acuerdo con el escueto y enconado comentario de *El Progreso*, el eterno enemigo de la Compañía López. El drama, que había interesado pese a la crítica, a los asistentes, debió ser repetido por la insistencia general, y alcanzó la plena aceptación de los entendidos. El mérito de los actores que encarnaron la trama, se extendió a la obra misma, que *El Siglo* saludó como «uno de los más hermosos dramas que se han exhibido en nuestro teatro y sin duda el mejor ejecutado hasta aquí por nuestra Compañía. La Srta. López en el rol de Elisa alcanzó un grado superlativo de perfección»²¹.

Matilde, de Eugenio Sue, con cinco actos, traducidos por Manuel Zegers y llevado a escena en el beneficio del gracioso Garay, volvió a interesar al público santiaguino, quien había seguido anhelante las entregas del folletín. «En cuanto a la traducción —escribía F. Z. (Fernando Zegers) en *El Siglo*— nada diremos ahora, porque estamos seguros que el modesto joven no ha permitido que

su nombre signe al pie de la traducción, lo verá después repetido dignamente y elogiado por personas menos noveles que la nuestra»²²

El 18 de junio un grupo de esforzados jóvenes, Adriano Borgoño Vergara, educado en París, hermano del hábil empresario del Coliseo; Manuel Blanco Cuartín, que hacía con destreza su primera entrada en el mundo de las letras, donde iba a adquirir prestigio y resonancia; Estanislao Marín y los aguerridos traductores, Juan Bello y Rafael Minvielle, presentan en función extraordinaria una traducción del popular Eugenio Sue, *Los Misterios de París*, drama en cinco actos y 11 cuadros que había montado con cariño el decorador escenógrafo Felipe Martínez. La sucesión de escenas que seguían la trama de la novela best seller de la época, tan leída por los amantes del género del suspenso dramático explotado por el folletín, acaecían en el patio de la Madame Pipelet, la boardilla de los Morels y el puente de Asnières, que con licencia poética había delineado Martínez.

El drama era más bien un tejido de los episodios de la novela para acomodarlos a la rapidez dramática. Había que perdonar las incongruencias del asunto, pero el público que leía en su interior los trances del folletín, aplaudió la tentativa de estos jóvenes intelectuales, dignos de todo respeto, que se aventuraban en el difícil género dramático²³

Mientras tanto la prensa preparaba con el acicate de una buena propaganda, la función de clausura de la tragedia.

Mateo O'Loughlin tomó la ofensiva, ganándose la admiración de las damas y el respeto intelectual de los críticos, para el día de su beneficio. Consiguio primero una pieza adecuada, escogiendo el *Lorenzino*, de Alejandro Dumas, padre. Obtuvo además la participación de un profesor de prestigio intelectual y social.

«Es traducción —escribía en el programa ad hoc— de un chileno que ha querido favorecerme consagrando en mi obsequio los ratos que ha podido dedicar al descanso de sus ocupaciones. Yo no puedo cumplir el encargo que su modestia me impuso de no revelar su nombre; no, conocido es, y hasta ahora le ha honrado con su aplicación y como hombre público, y yo sería un ingrato si no me envaneciese en citar el nombre del joven Juan Bello que ha querido patrocinarme con toda generosidad. Creo que al citar tanto al traductor como al autor dejo hecha la apología del drama, pues, reuniendo éste al soberbio argumento que trazó Dumas, sus situaciones dramáticas y arrebatadoras, ninguno dudará que al pasar a nuestra escena por manos del Sr. Bello habrá conservado siempre el estilo vehemente y sublime, la elevación pura y enérgica y la gracia y la gala en el decir que nos son tan notorias en Dumas»

Con sentido escénico, O'Loughlin concertó el espectáculo programado para el martes 24. Todas las avenidas que conducían al Coliseo estaban cubiertas de arcos iluminados, vistosas colgaduras y pasadizos regados de flores. Una banda de música militar tocó en la plazuela alegres piezas desde la oración hasta la hora de correrse el telón.

NINETA

o

UN DIA DE BODAS.

DRAMA EN UN ACTO

POR

F. FERNANDEZ RODELLA.

Representado por primera vez en Santiago de Chile en el
TEATRO DE LA REPUBLICA.



SANTIAGO.
IMPRENTA CHILENA, CALLE DE VALDIVIA,
NÚMERO 24 — ENERO DE
1849.

LAMINA 28

Portada de Nineta de F. Fernández Rodella, Santiago, 1849

Una poesía alusiva al acto pendía en vistosa vitela entre los árboles, donde el númen repentista del hábil actor había escrito la dedicatoria a sus múltiples adoradoras

Vé la fiel voluntad de un alma pura
Tal yo, público amado,
Ante tu noble faz tímido llego
A tributarte ofrenda candorosa,
Mas no mires, te ruego,
Su valor limitado
Ni de tu sueño la humildad mediocre
Sino que en dulce fuego
Ardiendo el alma mía
Su tierno amor te ofrece en este día.

El Lorenzino, —apuntaba el crítico de *El Siglo*, que nosotros hemos leído y releído muchas veces, es una de las más célebres piezas de Dumas. El estilo de la obra es bellissimo, los lances dramáticos se suceden en ella oportuna y felizmente, el interés apasionado por dichos principales personajes se prolonga hasta la conclusión y el argumento atrastra simpatía²⁴

La continua y desinteresada cooperación de la juventud estudiosa movió a algunas personas de pensar anticipado a buscar las bases económicas permanentes que pudieran unir en acción común a los creadores y a los realizadores de la actividad teatral.

Fueron los periodistas del diario *El Siglo* los más decididos promotores de este posible entendimiento básico.

¿Podemos llamar —se apunta en uno de sus números— estos verdaderos progresos cuando nada hacemos por nosotros mismos? ¿Si se compusiese alguna pieza dramática y la tradujese y presentase a los empresarios del teatro, conseguirá otro pago o utilidad de su trabajo por meritorio que sea, que unas gracias a secas? Los teatros en todas partes del mundo contribuyen, no sólo con un tanto para los establecimientos de beneficencia, sino que se le dedican, y cediendo un cierto número de entradas de por vida, de los cuales pueden aquellos disponer como quieran, aparte de un tanto por ciento del producto de cada representación de su obra.

¿No debieran adoptarse en Chile, la concesión siquiera de entrada libre al autor y traductor de algún drama y un 4 a 5% sobre el producto total que diere la obra, siempre que se representase. De este modo tan sencillo y de ningún gravamen no se estimularía el amor propio de muchos jóvenes, alentaría su amor al estudio de los idiomas extranjeros y de consiguiente, se contribuiría al fomento de la civilización y aún a la afición al teatro?

«Creemos —terminaba el articulista— que a los empresarios actuales demasiado ilustrados y amantes de su país para que dejen por su parte de adop-

tar una medida que a la par que no puede perjudicar en nada sus intereses se les acreditará su patriotismo»²⁵.

Este planteamiento, por desgracia, parece que no tuvo la acogida necesaria y los traductores y adaptadores, como también los autores siguieron trabajando sin más miras que su íntimo contentamiento espiritual.

Después de estos colmados meses de actividades capitalinas la Compañía de Tiburcio López completó el calendario del año cómico con una brillante actuación en Valparaíso. El flamante Teatro de la Victoria «encendió todas las arañas de la iluminación», para recibir a los hijos pródigos, el día 3 de julio. O'Loghlin que empezaba a tomar el comando de la *troupe* presentó a los porteños el *Lorenzino*, de Dumas, traducido por Juan Bello, con el siguiente reparto:

EL DUQUE DE ALEJANDRIA	Antonio Gaitan
FILIPPO STROZZI	Fernando Martínez
LORENZINO	Mateo O'Loghlin
FRAY LEONARDO	Manuel Martínez
MIGUEL	Francisco Garay
EL HÚNGARO	Antonio Millán
GIONO	Rafael Sánchez
TRECCIA	Tiburcio López
VITTORIO	Juan B. Reyna
CORSINI	Francisco Campos
LUISA	Concepción López

En adelante hasta la clausura estival del teatro, el repertorio se compuso en gran parte de las seleccionadas piezas ofrecidas en el Teatro de la Universidad (ver Apéndice), y así el público pudo satisfacer toda la gama de sus emociones, con el dramatismo de *Elisa*; la sentimentalidad rebelde del *Macías*, la gracia de las comedias de Bretón de los Herreros, tan afines al temperamento chileno; la hilaridad de *Ventura de la Vega* y la técnica de Scribe. Se agregaron además esos indispensables melodramas circunstanciales arreglados por los infatigables adaptadores españoles: Ramón Navarrete el dinámico administrador del Teatro del Príncipe de Madrid y los infatigables dramas de Gil de Zárate, de su última época sanguinolenta, *El Conde de Montalegre* y *Arturo o El amor de madre*.

Para montar *La República Francesa en tiempos de Robespierre*, traducido por Manuel Blanco Cuartin, *El Sastre de Londres* y *El Bravo o La Cortesana de Venecia*, hubo que integrar al conjunto elementos supernumerarios, Manuel Trigueros, Rosa González, Rafael Sánchez, Federico y Antonio Millán y J. Sevilla.

Para celebrar dignamente las Fiestas Patrias, el 18 de septiembre, después de cantarse la Canción Nacional, y al son de los mil vivas que poblaron el aire,

se abrió el telón para una de esas representaciones de espectáculo, *La Independencia de los Estados Unidos*. «En el último acto —se lee en *El Mercurio*— fue remarcable por su buena ejecución. Se representaba una batalla de la guerra de liberación, y cuando Washington entró a caballo al proscenio acompañado de su estado mayor, los vivas ensordecían y el entusiasmo llegó al grado de vapor».

El 30 de diciembre descendieron las cortinas en el Teatro de la Victoria, con la función postrera del beneficio de la idolatrada Conchita López, la que con su maestría habitual recitó las sonoras estrofas de la *Ana Bolena*, del mexicano Fernando Calderón.

Un poeta incógnito le rindió homenaje en un soneto, cuyos tercetos finales recalaban la maestría de su actuación, con hiperbólica retórica:

*Oh Conchita inmortal ¡Actriz sublime!
¿Quién de tu voz al poderoso acento
No siente la congoja que le oprime?*

*Deja que eleve en mi cantar sonoro
Tu mérito y tu nombre al firmamento
Al son acorde de mi lira de oro*²⁶

En la capital el ayuno teatral duró más de dos meses.

Al sonar como todos los años los clarines anunciadores de las Fiestas Patrias del mes de septiembre, los santiaguinos sintieron nostalgia del teatro dramático, y se regocijaron con la noticia de la próxima apertura de una nueva sala, abierta por la diligente empresa del veterano cómico español Juan Peso, idolatrado por su gracia espontánea y su agradable personalidad.

El día 18, Peso inauguró el reconstruido edificio de la calle de la Merced, casa N° 24, con una compañía que agrupaba algunos elementos ya tradicionales, como la primera dama Isabel Rodríguez, la hija del inimitable Villalba, Isabel, y el porteño Anselmo Silva, y valores jóvenes aficionados: Valenzuela, Porcel, Vegui y Chavarría. Estaba destinada al género del sainete, y por ausencia de noticias en la prensa, no conocemos el repertorio de ensayo y el ejecutado²⁷.

Allí ofreció funciones extraordinarias un mediocre gimnasta francés, M. de Roux, venido de Buenos Aires, que quiso aprovechar el buen recuerdo dejado por la Compañía Ravel. Recurrió a los muñecos mecánicos, como el «Autómata Turco» y a los juegos hidráulicos, exhibiendo la «cabeza de Mahoma y de Napoleón en Santa Helena», en esos juegos escenográficos de dioramas visuales que iban popularizándose²⁸.

Terminaba el año de 1845 con un positivo adelanto teatral, fruto de la homogénea compañía de Tiburcio López, pero dejaba también algunos problemas. Desde el punto de vista social el más grave era el de la división en grupos antagó-

nicos de los tipos de público asistente. El cisma había estallado al filo de la Pascua de Reyes, otrora día de aguinaldo, en que los niños recibían regalos, después que durante el sueño el Mago Melchor les pintara con tizne las mejillas. Un grupo de aficionados preparó en la callejuela vecina a San Francisco, una cuadra al sur de la Alameda de las Delicias, un tabladillo popular. Un llamativo telón de boca con las armas nacionales adornaba la parte superior del prosce-nio. La platea amplia dividida por un grueso cable de cordel separaba a los espectadores en dos grupos, definidos por D. F. Sarmiento como, «la gente rota y la gente decente».

El programa comprendía la representación de esos misterios religiosos, nunca olvidados, ingenuos autos sacramentales que continuaban siendo la delicia del pueblo.

El cartel de la entrada fijaba el orden del programa en la siguiente forma:

1. *La Embajada*
2. *La desesperación de Herodes*
3. *La inocencia de Jusepe*
4. *El Nuevo Alcalde*
5. *Del deseo, entremés*

A los gritos del concertador: «Atención —atención, silencio, silencio», se levantó la cortina. El Embajador, en sonoros versos octosílabos, entonados con fonética criolla, anunciaba la Venida del Mecías y su significado espiritual para la humanidad. En el segundo cuadro aparecía Herodes, vestido de turco, con turbante, y explicaba la disyuntiva histórica en que se encontraba «por la introducción de extranjeros en su reino», y amenazaba de guerra al Rey de los Judíos.

En el tercer cuadro, aparecía un personaje cómico, Jusepe, el villano colonial, campesino zopenco y malicioso, «tipo tomado del payaso de los maromeros», que con «sus chistes a lo roto», se defendía de Herodes hasta obtener su libertad. El último acto, desligado al parecer con el resto, «se basaba en las tretas de un Alcalde de los tiempos bíblicos para salvar de la justicia a su compadre borracho».

«La obra en sí tenía —escribe Sarmiento— las características originales del teatro plebeyo, y sin duda, tenía algo español en su trama».

Estas representaciones abrían una interrogante que venía apareciendo, como ya hemos expuesto, desde los comienzos de la escena republicana. ¿Debía el Gobierno prohibir «este espectáculo que los entretiene, y cuyos defectos mismos son para el común un atractivo y un resorte dramático o encauzarlos hacia un nivel superior de teatro?

Era el mismo problema planteado en los decenios del 30 con las chinganas, que ahora el Intendente de la Barra había ordenado reabrir.

D. F. Sarmiento, espíritu socializante, opinaba que la Intendencia favo-

reciese las representaciones teatrales de la calle San Francisco por ser «una vía de progreso para esas buenas gentes que buscan en los misterios y en los entremeses una distracción honesta para ocupar sus ocios».

Insinuaba encargar esta tarea a Pedro Palazuelos, de la Cofradía del Santo Sepulcro, «tan celoso promotor de la civilización de las masas».

Había que buscar un eslabón que uniera estos dos tipos: «anudar el entre-
més con el drama moderno y hartos sainetes españoles poseemos que pueden servir de eslabón»²⁹

Quedaba nuevamente planteada esta disyuntiva no resuelta entre el teatro popular y el arte escénico, que la generación romántica volvía a tratar desde un punto de vista político novedoso, que tendría su centro de propaganda en la Sociedad de la Igualdad, y en José Zapiola, uno de los defensores apasionados del tema del teatro para todos.

Capítulo xxii

Las polémicas teatrales de 1846

La apertura de la temporada de 1846 con un abono a 12 funciones que renovó la Compañía de Tiburcio López en el correr del año por el diferido viaje a Lima, concentró en Santiago la actividad dramática.

Valparaíso gozó en revancha de la plenitud de los espectáculos líricos de un buen conjunto de ópera, instalado con lujo en el Teatro de la Victoria, renovado por el arte escenográfico de un pintor de verdad, Rafael Giorgi. Pudo rellenarse alegremente los tramos del intervalo lírico con las piruetas gimnásticas de Santiago Abdala y los muñecos mecánicos de moda, muy apreciados por el público.

Los siempre difíciles meses de verano fueron sorteados en la capital por la habilidad del director Tiburcio López y su dinámico asesor, que pronto lo reemplazaría en el duro oficio, Mateo O'Loghlin, buen conocedor de la literatura dramática universal y agudo psicólogo en el diagnóstico de la personalidad colectiva del auditorio.

Se recurrió primero al montaje de piezas ya conocidas y adivinadas. El 12 de febrero, Felipe Martínez hizo gala de un lujoso escenario para uno de esos desfiles históricos espectaculares que atraían siempre a los curiosos. *La Independencia de los Estados Unidos*, pieza circunstancial bélica y patriótica, en que desfilaban por el tinglado los siguientes personajes históricos:

CLARA, HIJA DEL GENERAL HOWE

NESLID, SU DONCELLA

ZAMOR, CACIQUE INDIO

MENDOZA, CAPITÁN

Concepción López

Matilde López

Fernando Martínez

Mateo O'Loghlin

GENERAL WASHINGTON
 ARNOLD, GENERAL DE PHILADELPHIA
 CLINTON, GENERAL INGLÉS
 ANDER, MAYOR
 HAMILTON
 THOMPSON
 CROOM

Juan Peso
 Antonio Gaitan
 Antonio Millán
 Juan Bautista Reina
 Francisco Campos
 Francisco Garay
 Tiburcio López¹

Por el proscenio marcharon tropas uniformadas y una banda militar animó las escenas de batalla con música incidental que imitaba el fragor del combate.

Vinieron en seguida las obras cómicas, *El hábito no hace al monje*, de Ventura de la Vega; petipiezas como *Trapizondas por bondad* y *La escalera de mano*, que sirvieron de preparación o de alivio a la infaltable representación de *Treinta Años* o *La vida de un jugador*, de Víctor Ducange, con sus cuadros folletinescos de *El Juego*, *La Maldición*, *El Baile*, *El Asesinato*, *El Pordiosero* y el incendio final de la cabaña, con un juego pirotécnico de luces rojas que realzaba la sensación de espanto².

En abril el panorama teatral tendió a normalizarse con la reposición de dramas de mejor calidad, y sobre todo gracias al regreso a las filas de la Compañía de la adorable Toribia Miranda; que cosechó los más ruidosos aplausos y vítores por su encarnación de la infame y atractiva Margarita de Borgoña, en *La Torre de Nesle*, de Dumas.

Los estrenos fueron *La rama de encina*, cinco actos, traducidos del francés por Coll y Tirado; *Doña Mencía* o *Una boda en la inquisición*; *El galán duende*, del famoso viajero Jacques Arago, autor de *Les Deux Océans*, que pronto visitaría el país en ruta a California; y la comedia en dos actos, *Las Cartas del Conde Duque*, de José Bernardo Rosier (1804-1889), profesor francés y abogado que había cambiado los éxitos oratorios del foro por los del teatro, donde colaboró con el aporte, a partir de 1830, de ingeniosas comedias de enredo.

Esta miscelánea de atracciones hizo exclamar al crítico de *El Progreso*: «Todavía nuestro teatro no es más que un lugar a donde se concurre con el fin de matar el tiempo y no a estudiar. Debería ser la escuela más viva de la sociedad»³.

Con los primeros fríos, y concluida ya la vendimia y las cosechas, la élite santiaguina comenzaba a regresar a la ciudad desde sus fincas de recreo en Peñaflores o las playas cercanas. Los empresarios atentos a estas mudanzas en el público asistente ensayaron nuevas piezas para estimular el abono invernal, siempre el más suculento.

Con astucia, y siguiendo la moda que venía de Francia, los empresarios recurrieron a las comedias de Alejandro Dumas. «Dumas —al decir de su biógrafo André Maurois— que poseía el instinto del teatro buscaba la forma de cambiar de registro. Pensándolo bien, resultaba sorprendente que aquel hombre exuberante escribiera dramas negros en lugar de comedias rosas. Si es cier-

to que poseía el don del terror, cabe afirmar que en más alto grado todavía poseía el de la alegría. Hacia los cuarenta años empezó a cultivar un estalo desenfadado, a lo Marivaux».

La primera de esta nueva modalidad de Dumas, *Mademoiselle de Belle-Isle*, fue la escogida por los empresarios del Teatro de la Universidad. El tema era endeble pero picante. El duque de Richelieu, el mayor libertino del siglo, ha apostado con un grupo de juerguistas a que se convertiría en el amante de la primera mujer, soltera o viuda que cruzase la galería. Gabriela de Belle-Isle, que acude a suplicar en favor de su padre, encerrado en La Bastilla, se presenta inesperadamente junto a la Marquesa de Prie. La trama, alegre y trágica sigue las vicisitudes de la apuesta que termina después de un pleno drama amoroso con el matrimonio del Duque libertino con la ingenua Gabrielle⁴.

Más adelante los aficionados pudieron escuchar la novedad de otra preciosa comedia, *Halifax*, que los hizo disfrutar. «Dumas revela en ésta como en todas sus obras mucho ingenio y profundo conocimiento del corazón humano. No es *Halifax* —se decía en *El Progreso*— una comedia de costumbres, es más bien de intriga calderoniana, de capa y espada, que gusta por el chiste y sinceridad de los caracteres, por lo bien manejado el enredo y la sencillez del lenguaje»⁵.

En cuanto a *Mademoiselle de Saint Cyr*, traducido por Antonio María de Ojeda, no tuvo la misma repercusión que las obras anteriores.

Desde el mes de mayo comenzó la mar gruesa en las aguas relativamente mansas del teatro, encrespadas nuevamente por el torbellino de las críticas de Carlos Tejedor. El abogado argentino, temperamento irascible, hipercrítico y malhumorado, venía vertiendo desde las columnas de *El Progreso*, que había prestigiado la genialidad de D. F. Sarmiento, los ácidos más corrosivos sobre los indefensos actores, los empresarios y el público.

Tal vez pensaba ser como Sócrates, un tábano para mantener despierta a la república de los cómicos, pero su aguijón manejado con torpeza tenía visos de picana, que se introducía en la carne de las víctimas, haciendo surgir la sangre.

Todo era malo para él en este país sin teatro ni literatura, afirmando en sus gacetillas cotidianas, que bautizó con prosopopeya de *Estudios Teatrales*. Se volvía a iniciar la apagada polémica del Movimiento de 1842, planteando el dilema ya supeditado por los autores mismos, de «clasicismo y romanticismo». Según Tejedor, esto se debía a «la confusión escandalosa que ahora reina en el oficio»... a la mediocridad general, a los empresarios que empleaban «una volubilidad perniciosa en la dirección de nuestro teatro que prueba en el encargado de elegir piezas una incertidumbre caprichosa parecida a la de ciertos especuladores»⁶.

La actitud ingrata y machacona de Tejedor no tuvo adversarios ni respuestas en la prensa, sino a partir del mes de junio, en que apareció una revista «socrónica y festiva», *El Mosaico*, que como afirmaban sus editores en el prospecto,

«aunque compuesta de pedacitos formará las más de las veces un todo que no debe despreciarse».

En él se proclama que: «El arte dramático nos llamará a recuerdo la atención. La literatura, en general, ocupará alguna de nuestras columnas; de modo que no dejaremos de dar de cuando en cuando una biografía de algún autor o autora, actor o actriz que haya llamado la atención del mundo, o que por algún título se recomienda a la atención de nuestro público».

Fueron los animadores de esta laudable empresa intelectual, que contribuyó en forma positiva y sólida al progreso de la escena nacional, un grupo de jóvenes unidos por una común afición al género dramático.

La cabeza visible era Vicente Pérez Rosales, el memorialista clásico de la literatura chilena, el autor de esa obra maestra, *Recuerdos del Pasado*, relato autobiográfico de la vida de este hombre «gran amigo de la vagancia y de las cosas ignotas», aventurero genial que aparecía siempre donde brotaba la noticia curiosa?

Tenía Pérez Rosales experiencia europea. Había asistido, como tenemos dicho, al estreno de *Hernani* y a la batalla del romanticismo. Había conocido a Alejandro Dumas, del que trazara una rápida semblanza.

Artista delicado, discípulo de María Graham y más tarde de R. Q. Monvoisin, el joven Pérez Rosales, había intervenido en calidad de pintor aficionado en el Teatro de la Universidad. «En compañía de su hermano Ruperto —nos dice su biógrafo Guillermo Feliú Cruz— trabajó una decoración completa de jardín «que aunque mía —escribe en sus *Recuerdos*— fue la primera que lució en Chile un mediano olor a gente». Envalentonado por el buen éxito, trabajó para Clorinda Pantanelli, la prima donna heroína de la ópera *Norma*, el árbol colosal de los druidas, que su maestro Monvoisin definiera con sorna: «Este no es un árbol, esto es ensalada».

No sabemos cuando comenzó su entredicho con Carlos Tejedor (1818-1885), si a raíz de la crítica sobre una de sus decoraciones, en que escribiera «que en vez de la América del Sur había pintado un jamón», o bien tras el despectivo artículo con que *El Progreso* saludó con saña la aparición de *El Mosaico*.

Lo acompañaban en la empresa su compañero de estudios en Francia, José Luis Borgoño Vergara, profesor de pintura en el Instituto Nacional, empresario de teatro en Santiago, Valparaíso y Talca, y futuro senador de la república; Carlos y Juan Bello, los hijos de don Andrés; y Manuel Blanco Cuartin, otro bohemio, estudiante de medicina, pluma ágil y galana defensora de sus sentimientos religiosos y políticos y hábil memorialista de la escena nacional.

La evaluación del aporte de *El Mosaico* a la actividad del mundo cómico puede medirse en tres aspectos fundamentales: primero su posición teórica constructiva en el replanteamiento de los problemas del teatro en esta época de despeje, los esfuerzos para combatir el monopolio de la crítica periodística, imponiendo un criterio plural y positivo, en contra de *El Progreso*, que parecía la única voz autorizada, y por último, tal vez la más importante, la publicación de la *Galería Dramá-*

tica Chilena que inicia en 1846 la edición de la literatura dramática nacional, empresa editorial que continuarán la *Galería Dramática de El Mercurio* y otras similares. Permite esta acción a los aficionados disponer de un repertorio de fácil lectura.

Estas tres directrices se confunden en las densas páginas del festivo semanario en que el buen humor toma una forma muy chilena, socarrona y a veces popular.

Vicente Pérez Rosales y sus asociados fijaron en el espacio y en el tiempo la verdadera situación de la escena dramática y las causas que habían activado o retardado su progreso indiscutible para la investigación histórica contemporánea.

En un meduloso ensayo intitulado *Lo que ha sido el teatro y el público y lo que son*, Pérez Rosales, amigo del recuerdo, se proyecta hacia el pasado inmediato que ha vivido intensamente, en busca de lecciones y consecuencias aprovechables.

Rinde homenaje a Domingo Arteaga y a su «buena compañía», y atribuye a la desidia del público el catastrófico cierre del Coliseo en 1836. Concede real importancia a la meritoria empresa de Hilarión Moreno, que no recibe en pago de sus admirables esfuerzos sino «silbidos e insultos por su constante aplicación».

Al pasar el local a manos chilenas, Pérez Rosales observa en la crítica y en el público idéntica frialdad hasta la llegada de Toribia Miranda. «No diremos que ésta fue la regeneradora del buen gusto porque en Chile no lo había, ni se sabía lo que era declamación, pero no negaremos que la curiosidad de ver a la «limeña» hizo que oyésemos por primera vez aplausos en nuestro teatro».

Vinieron después Jiménez, Casacuberta, Rendon y la Samaniego y Chile dispuso de una compañía que «era la mejor que podía encontrarse en toda Sudamérica».

La gran revolución en los espectáculos, de acuerdo a este intencionado relato cívico de Pérez Rosales, la introdujo la ópera. «Llegan —escribe con gracia— los líricos a Santiago y no queda señora que no vaya a rendir gracias a la Pantanelli y a la Rossi. Llénase el teatro, descoyúntanse las manos aplaudiendo, se enloquece la platea gritando bravos... se entusiasma el Cabildo (cosa nunca vista hasta entonces). Los beatos pierden su miedo a Dios y las beatas a sus confesores... sigue todo el año la misma animación...».

«Aparece después en el país la Compañía de Tiburcio López. «Su laboriosidad, sus gastos han sido desconocidos, ni un aplauso siquiera en recompensa y para colmo de su desgracia *El Progreso* ocupado en sus *Estudios Teatrales* de zaherirlos del modo más chabacano y soez. No ha perdonado defecto físico que no les haya echado en cara para herir su amor propio y desalentarlos en el estudio».

Termina Pérez Rosales su balance crítico fijando su clara posición sociológica que «el teatro no es más que lo que son el público y los periódicos»⁸.

No se detiene, sin embargo, el animador de *El Mosaico* en el recuento histórico de los avatares del género, sino que en otro ensayo, con el título de *El Teatro como especulación mercantil*, se complace en mostrar a los lectores los entretelones de la escena y sus problemas financieros apremiantes. Estaban los espectáculos lejos ya de los idílicos tiempos de Domingo Arteaga y de sus módicos presupuestos para hacer funcionar la Compañía de 1828. Ahora se trataba de entretener y enseñar

por el camino del arte, a una élite social, a una pequeña burguesía que iba empinándose bajo el influjo de la revolución económica de los Decenios, que habían conectado al país con el extranjero por compañías navieras regulares; concentrado a sus habitantes por las líneas férreas en construcción, que había explotado los ricos filones de plata y las reservas cupríferas y cuya agricultura se desparramaba en forma de trigo y animales en la inmensidad del Pacífico.

Con ánimo pedagógico empieza Pérez Rosales su nuevo ensayo: «Cualquiera que contemple nuestro teatro de Santiago sin estar en los pormenores de su complicado mecanismo interior, ni en el de las activas relaciones con el comercio y la industria exterior, se formará una idea mezquina, reducida. Sólo verá una inmensa armazón de tablas que encierra a un mundo de cartón, condecorado con toscas pinturas que vistas de cerca y a la luz del sol, no dan idea del talento que las concibe y ejecuta».

Enumera en seguida las dificultades para crear este mundo de ilusión. «Primero la contratación de una compañía. Hay que buscar un cómico en el Perú, otro en Bolivia, Quito, México, 2 ó 3 actores en La Habana y 1 ó 2 en Buenos Aires. Para todo esto, cartas, comisiones, viajes y tropiezos insuperables. Para tenerlos en el país los empresarios deben entrar en subidos gastos y una vez en escena obtener la aprobación del soberano público. Pues bien, agrega, esta especulación ominosa y decaída paga todos los años \$ 3 000 por transportes de la compañía. Mantiene relaciones con España y Francia para proveerse de las composiciones de más aceptación allá. Paga unos 1 200 pesos al año por los avisos y carteles; consume una prodigiosa cantidad de aceite, esperma, lencería y pintura.

Fomenta la música con \$ 4 000; contribuye al alumbrado público con el doble de lo que los demás pagan. Invierte \$ 345 en la guardia municipal. Mantiene 80 personas entre las que se encuentran

17 actores - 3 apuntadores - 15 músicos - 8 tramoyistas y carpinteros - 1 sastre - 4 costureras - 2 mayordomos - 10, 15 ó 20 comparsas a veces, fonderos, luneteros, lamparistas, pintores, decoristas, oficiales de mano».

Agréguese a esto los capitales invertidos, las penurias físicas y morales, los compromisos, los bochornos «y de este total surge la imagen interna del teatro que no advierte el público y que recibe de la crítica sólo sarcasmos e insultos»⁹.

Con esta visión objetiva básica emprende Pérez Rosales el segundo objetivo de su campaña, la moderación de la prensa. Hombre constructivo concebía la crítica con el espíritu cívico correspondiente a esa época de formación en que la planta que estaba floreciendo en suelo ingrato necesitaba de múltiples cuidados y generoso riego.

«Hasta el día — escribe en *El Mosaico* — la crítica teatral en cuanto a su acción moral, ha servido más bien de pretexto para lucir brillantez de estilo, para hacer resaltar graciosos chistes, o para dar pábulo a la venganza y sarcasmo irracional, que para ilustrar al público y dar consejos a los cómicos sin abatirlos. La crítica satírica y mordaz no es para nuestras circunstancias, repite, y estas circunstancias

eran para él la existencia de un solo teatro en una ciudad de 80 000 almas, en que no se representa nunca dos veces seguidas una misma pieza».

«Mientras prevalezca nuestro espíritu de novedad, mientras estemos por lo mucho y malo, que por lo poco y bueno, ni tendremos artistas sobresalientes ni un teatro lucido»¹⁰.

Mas para llevar a cabo esta reforma era necesario contar con la ayuda de la crítica hasta entonces, como en el caso de *El Progreso* en malas manos: «Aquellas que hacen acallar los aplausos no pocas veces merecidos y rarísimamente debidamente concedidos».

La beligerancia de *El Mosaico* transformó sus columnas en una verdadera cruzada contra el autor de los *Estudios Teatrales*, una guerra en que las armas del humor criollo, las versainas populares, las letrillas satíricas desarmaron la metódica campaña proseguida con torpeza y mala voluntad por Carlos Tejedor, obligándolo a bajar del sitial curul en que estaba sentado con arrogancia y desdén por el país en que, a su juicio, no había literatura original.

La polémica comenzó a tomar mal cariz a partir del día del estreno de una traducción nacional, escrita por Manuel Zegers, *La Dama de San Tropez*, del autor siempre de moda, Anicet Bourgeois.

Se exhibió en la misma semana que *Elisa* o *El Precipicio de Bressac*, versión nacional de Joaquina Vera, que cosa inusitada se presentaba por tercera vez al público. De inmediato la artillería pesada de Carlos Tejedor apuntó contra esas obras que según su criterio no merecían ninguna repetición, por sus escenas vulgares.

El Mosaico con mayor ponderación pasaba un juicio templado sobre los méritos de *La Dama de San Tropez*, del autor indicado, «pieza que sin ser arrebatadora interesó sobre manera al público. Parece que Anicet Bourgeois compadecido de la especie humana, hubiera hecho esta pieza con el objeto de vindicar al hombre de los monstruosos ataques que le hacen los modernos dramaturgos franceses (Hugo, Dumas). El autor es fiel retratista de la sociedad, el hombre de mundo, de corazón, el verdadero dramático que hace llorar las miserias de la vida sin deshonorar la especie humana»¹¹.

El entrevero crítico de distintos pareceres degeneró en ataques violentos, en que Carlos Tejedor empleaba adjetivos procaces que irritaron a Pérez Rosales.

Su *Contestación al autor de los Estudios Teatrales* y sus *Artículos Polémicos* del suplemento de *El Mosaico*, escritos con malicia y desenfado, utilizan los metros de las versainas populares para vapulear al engreído crítico. Al son del «arre, arre borriquito» o el «Va de cuento», «Con el salchichón - con el salchichón - si él dice que si - dile tú que no», confunde al pontífice de *El Progreso* que se bate en retirada, excusando las injurias por errores de imprenta. Pérez Rosales pone broche de oro a la polémica con una décima:

Cuando te venga la gana
de volver a los estudios.

Vuélvete sin más preludios.
A estudiar tarde y mañana.
Nuestra intención es muy sana
pues te llega a aconsejar
que dejes de disvariar.
Para que puedas decir
Que pudistes escribir.
Cuando supiste estudiar¹²

El 30 de agosto, al terminar la aparición de *El Mosaico*, se advertía en el ambiente una actitud favorable hacia el teatro, actitud que había defendido con cariño y fervor y dejaba también un estímulo precioso para futuras representaciones: la *Galería Dramática Chilena*. Colección de piezas dramáticas originales y traducidas en el país, que imprimió como anexo la Imprenta de El Siglo. En estos cuadernos circularon la *Teresa*, de Dumas, traducida por don Andrés Bello, el drama de Eugenio Scribe, *Una sola falta*, versión de Hermógenes de Irisarri; La *Marquesa de Senneterre*, traducida por Ventura Blanco Encalada.

El estímulo produjo excelente reacción entre los intelectuales, que se apresuraron a colaborar con la Compañía de Tiburcio López que quedaba vindicada por la brillante defensa de *El Mosaico*.

Las festividades nacionales del mes de septiembre, magníficamente realizadas por una alocución escrita por Juan Bello, y que pronunció con empaque Toribia Miranda, dieron oportunidad a diversos estrenos. Juan Bello presentó una vez más su traducción de *El Alquimista*, de Alejandro Dumas, escrito en colaboración con el poeta Gerardo de Nerval, obra que se repitió con agrado en diversas ocasiones.

«No es —había dicho *El Mosaico*— una creación portentosa y sublime como en *Antony*, tampoco es una página sangrienta arrancada a los hechos de la historia como *Catalina Howard*, y sin embargo, mirada esta obra bajo cierto aspecto es algo más, es la vida palpitante de nuestros días, cubierta con aquel ropaje hermoso del Renacimiento».

Toribia Miranda, para quien se había traducido la obra, encarnó la Magdalena, seductora, recia y desvergonzada, en contraste con la Francisca, noble en su amor y en su virtud.

En cuanto a la traducción, el crítico escribía: «No puedo menos que elogiar su estilo correcto, puro, sembrado de mil brillantes metáforas»¹³.

Otro de los colaboradores de *El Mosaico*, Manuel Blanco Cuartin, tradujo *Forte Espada* o *El Aventurero*, de Alejandro Dumas, y la petipieza, *El Mudo de San Malo*, de amplia aceptación¹⁴.

Manuel Zegers se hizo aplaudir con su versión de la comedia en cinco actos de Alejandro Dumas, *El Laird de Durukibi*; José Segers, presentó el drama, *Jacobo, el corsario*¹⁵. Dos veces se repitió en el curso del mes la *Teresa*, de Dumas, la clásica traducción de don Andrés Bello, interpretada por Toribia Miranda¹⁶ y un escri-

tor nacional anónimo estrenó «una pieza en un acto teniendo por fondo a Santiago», intitulada *No era ella*¹⁷

Además de este valioso aporte nacional, la Compañía para lucimiento de su elenco, puso en escena algunas obras nuevas que produjeron sensación. El *Masaniello*, de Gil de Zárate; *La Reina por Fuerza*, comedia de Eugenio Scribe en tres actos. El popular poeta José Zorrilla estuvo representado por *El Caballo del Rey don Sancho*, de Emile Souvestre, muy a la moda, se escucharon las cuatro épocas de su drama sensacionalista, *El Hijo del Emigrado*; *La República*, *El Agravio*, *El Asesinato* y *El Tribunal*¹⁸.

El tono melodramático, rebelde y despreciado del repertorio europeo de la Cia López provocaron una violenta reacción de los círculos conservadores, los que apoyados por la *Revista Católica*, solicitaron una reforma de la censura, un poco echada al olvido en estos años de repunte liberal.

El Supremo Gobierno con cierto tino diplomático pudo mantener un discreto equilibrio entre las partes con un nuevo decreto, de 30 de septiembre que reactualizaba la ley inicial de 26 de junio de 1836, reformada en 1842. En los considerandos introductorios del reglamento, firmado por el Presidente General Manuel Bulnes y su Ministro Manuel Camilo Vial, que conocía las interioridades del teatro, por haber ejercido el cargo de censor, se oficializaba la protesta contra los empresarios «por haber dado mérito a que se representasen algunas (obras) que ofenden la moral y las costumbres». Se les exigiría en adelante la entrega previa a la censura de los originales de las obras programadas, y para llevar a cabo la medida se encomendaba el cumplimiento de ella al jefe de la policía del teatro. Permanecieron en sus cargos dos profundos conocedores de la literatura dramática, José Victorino Lastarria y Ramón Rengifo. Se complementaba el número de 5, con tres personalidades del mundo social y político Manuel Antonio Tocornal y Grez, Fernando Eguiguren y Manuel Alcalde¹⁹.

En realidad no puede observarse cambio notable en las obras presentadas en los últimos meses del año, como resultado directo de la intervención de la nueva junta de censura.

Volvió a montarse el *Macías*, de Larra, ya expurgado por la mano de Ramón Rengifo, como tenemos visto, subió por tercera vez a escena *Teresa*, de Dumas, en la versión de Andrés Bello; prosiguió la representación de las picantes comedias de Alejandro Dumas. Y tampoco fueron comedias rosa para que pudieran ir al teatro los hijos menores, como apuntaba *El Progreso*. El *Tío Pablo*, del popular Emile Souvestre, *El Caballero de Industria*, drama francés traducido por Isidoro Gil, y *El Cartero*, arreglo de Juan de la Cruz Tirado.

Una nueva obra nacional subió a escena en el mes de noviembre, el drama en seis actos *Juana* o *La Familia Warton*, traducido del francés por dos jóvenes chilenos, Antonio Gutiérrez y Miguel Saldías. Obra truculenta de cuadros espectaculares, tan del gusto romántico: La adopción, el veneno, el reconocimiento, la prisión, la sentencia y la justificación. La distribución de los papeles nos permite conocer el numeroso elenco que tomó parte en la obra.

JOSE WARTON

HENRIQUE

TOM BOB

YAKE

GRABB

UN UJIER

SRA. WALTON

SRA. WARNECK

UNA MUJER

JORGE

EDUARDO

RICARDO

DICK

ROBERTO

UN GREFFIER

SRA. WARTON

SRA. MILLER

Juan Peso

Mateo O'Loghlin

F. Garay

D. B. Villena

F. Campos

J. Pacheco

Concep. López

T. Miranda

M. Molina

A. Lecaros

Fernando Martínez

L. Alonso

A. Gaitán

A. Millán

F. Porcel

B. Alonso

Conchita López

C. López²⁰

El año cómico santiaguino finalizó alegremente entre la buena música del violinista belga Carlos Wynem y el agrisulce estimulante de las reposiciones melodramáticas *El Campanero de San Pablo*, *La Loca de Londres* y el estreno de la picaresca comedia, *La Parte del Diablo*, del ingenioso Eugenio Scribe.

Una estela de optimismo envolvió el ambiente. El matrimonio de Mateo O'Loghlin con Concepción López pareció sellar el idilio del apuesto y dicharachero play-boy con la hermosa, culta y sensata artista; pero se abría una interrogante de celos, y desdichas en la felicidad burguesa de la familia de Tiburcio López.

Tras la polémica venía la calma. Rafael Minvielle había tomado las riendas de la crítica teatral de *El Progreso*, con ánimo tutelar y constructivo. En la Alameda de las Delicias comenzaba a celebrarse la Pascua en las fondas populares, henchidas de canto y danza, que venían a reemplazar a las chinganas en decadencia.

El horóscopo para 1847 era favorable y bajo sus signos telúricos el año se desenvolvió en armonía para el teatro dramático, pero sobre todo para los espectáculos líricos.

Una corta temporada de verano en la capital demostró los cambios que venían afectando a la literatura dramática que luego examinaremos. La petipieza intencionada y circunstancial, subrayando los hechos de actualidad, y el juguete cómico azuzan el ingenio de algunos autores, por desgracia desconocidos en su anonimato. *La Expedición de Flores*, que Rafael Minvielle en *El Progreso* calificaba de «barbaridad en un acto, rapsodia ridícula e indigna de la crítica», tuvo, sin embargo, el mérito de concentrar la atención pública en este

triste episodio de la presunta reconquista española intentada por el General Flores, Presidente desterrado del Ecuador, y la Reina Isabel II de España, la Chabelita de las incisivas cuecas de 1864.

El *Alumno de la Escuela Militar*, juguete cómico de intención cívica educativa tampoco prendió en el público, que gustó más de la repetición de *El Mudo de San Malo*, traducido por Manuel Blanco Cuartín.

El activo censor Ramón Rengifo, autor del oportuno sainete *La Emplomación*, tronco de muchos otros que enjuiciaron las costumbres burocráticas del país, produjo un drama intitolado *El Enano Misterioso*, que de acuerdo a las informaciones de Nicolás Anrique N., fue recibido con frialdad por sus escenas monótonas y la intención didáctica que hacía que los diálogos fueran una verdadera plática.²¹

El Teatro de la Victoria de Valparaíso monopolizó entre las fechas del 24 de junio y el 24 de diciembre de 1847 la escena dramática, mientras en Santiago se embelesaban, en cambio, con las delicias de una larga temporada de ópera. Hubo necesidad de reforzar los cuadros con las huestes veteranas de Santiago, Juan Peso, Juan Eleodoro Velasco y sus discípulos, Juan R. Pacheco y Juan Rubianes.

El contenido formal del repertorio se inclinaba al eclecticismo. Dumas, De Lavigne, Anicet Bourgeois, Gil de Zárate, Mariano José de Larra y en especial el delicioso Bretón de los Herreros, ocuparon la atención del fiel público porteño.

En el mes de octubre los aficionados tuvieron la grata sorpresa de recibir a una de sus actrices favoritas, Carmen Aguilar, que retornaba al país después de 10 años de ausencia, montándose para ella *Teresa*, que había traducido en su hora don Andrés Bello.

Novedades absolutas fueron los estrenos de *La Lealtad de una Mujer*, del poeta romántico José Zorrilla, y *Las Dos Familias Rivales*, de Gaspar Fernández Coll, uno de los más prolíficos sostenedores de la farsa escénica, con sus variadas traducciones y adaptaciones de obras francesas de moda.²²

Una gran esperanza alentó la conciencia artística de los santiaguinos en los días de euforia de las Fiestas Patrias, el Presidente Manuel Bulnes en su auspicioso Mensaje Presidencial, remitido a las Cámaras, destacó el deber del Gobierno de «proteger el arte, este elemento creador que desenvuelve la parte noble de la naturaleza humana, que concibe en su pureza y perfección física y moral, y presenta a la imitación del hombre un modelo más acabado de su ser. El arte dramático sobre todo —insistía— es el que más habla a los sentidos y al corazón; y sea que desenvuelva los grandes caracteres de la historia, ya sea que haga el ridículo de los vicios y debilidades humanas, siempre mantiene en constante excitación los sentimientos morales, los cuales, sin este estímulo dormirían en el fondo del alma, y el hombre girando en el círculo de sus intereses materiales, acabaría por hacerse egoísta o a lo menos indiferente a la virtud».

Para dar realidad a estos conceptos educativos, el Presidente Bulnes entre-

gó a la Municipalidad de Santiago, «con el exclusivo objeto que se edifique en aquel sitio el Teatro de Santiago», el antiguo local de la Universidad de San Felipe, donde funcionaba el Congreso Nacional y el Teatro de la Universidad.

Era la primera piedra del futuro Teatro Municipal, la catedral del bel canto, construcción que se veía ya en lejanía. Como todas las buenas iniciativas recibió aceradas críticas. El *Mercurio* de Valparaíso, tal vez por rivalidad intercomunal, destacó en el editorial «Si se trata de erigir un edificio público de costo y lujo en que pueda engrairse el orgullo nacional, una especie de pirámide de Egipto que quede ahí en medio del desierto para admiración de los viajeros... bueno pero, podrá Santiago sostener este edificio costoso, sin la protección del Gobierno. ¿Sabéis cuánto tiene anualmente el Teatro de la Ópera de París? 620 000 francos, ¿El Odeón? 100.000 francos. ¿El Teatro Francés? 300.000»²³.

Capítulo xxiii

La expansión teatral en las provincias

El centralismo avasallador de estos decenios retardó el proceso de expansión del teatro en las provincias. En la época colonial, como hemos visto en los primeros capítulos de este libro, los espectáculos públicos estaban ordenados por el «Ceremonial del Cabildo», y se desplegaban en esos días de fiesta cívica dedicados al nacimiento de un príncipe, ascensión al trono de un monarca, la llegada de un gobernador o de un obispo. De La Serena a Valdivia hubo escenas solemnes en estos despliegues ocasionales de teatro a cargo de aficionados de las altas clases sociales. Sólo en el siglo xviii comienzan a aparecer, en los sitios lejanos, los cómicos de la legua, trashumantes a través del largo territorio.

En los primeros decenios de la vida independiente los pueblos del sur quedaron arruinados por las depredaciones de la «guerra a muerte», sin más ánimo entre sus habitantes que el necesario para la restauración del orden y la calma del trabajo.

En Concepción —heroica cabecera militar— por ejemplo, testigos oculares nos pintan el ingenuo cuadro de estas entretenimientos patrióticas republicanas. Un 18 de septiembre con: «Salva al rayar el sol, canto de niños en la Alameda, misa de gracias y saludo a la primera autoridad administrativa. En la noche fuegos artificiales, en que se lucían los voladores preparados por Avendaño, el del Cerro Amarillo Ruedecillas, castillos»¹.

Aun en el rico norte las juras de las variadas constituciones promulgadas entre 1821 y 1833, se realzan con fiestas sencillas: «una pieza de cabeza, un baile público y un globo por la noche», que reemplazaron a los jocundos «tres días de toros, cañas y comedias» del calendario colonial².

Fue precisamente en el Norte Chico, asiento de la riqueza minera del cobre, donde se reinician más tempranamente los abandonados espectáculos de rego-

cijo. En 1820 el actor Francisco Cáceres humillado en la escena por su rival Luis Ambrosio Morante, trocó su cadena de prisioneros en los campos militares de La Serena, por horas de estudio dedicadas a la preparación de los elementos indispensables para abrir una comedia estable.

Una de sus discípulas, la atractiva Dolores Fonseca, natural de Coquimbo, le sirvió de ayuda incomparable, pudiendo montarse así un teatro en un escenario improvisado en una casa particular de La Serena, y en otro similar, más amplio, en Coquimbo. Allí por 25 centavos la entrada, un testigo norteamericano, F. H. Bennett, pudo asistir en 1824 a los sainetes del domingo.

El entusiasmo histriónico se satisfizo empero más permanentemente con las compañías de volatineros, malabaristas o grupos gimnásticos que de vez en cuando plantaban sus reales en las ciudades nortenas.

El Gobierno no estuvo ajeno a este posible desarrollo, y por ley de 24 de julio de 1834 ordenó la creación en todas las poblaciones de juzgados especiales encargados de conocer de todos los asuntos que se deriven del personal de los teatros. La ley que lleva la firma del Ministro Joaquín Tocornal, entregaba estos cargos al Gobernador o en su reemplazo al Alcalde, los que podían dirimir los pleitos entre actores y empresarios³.

Desde Valparaíso, por vía marítima, llegaron a La Serena las primeras compañías dramáticas profesionales, el conjunto dirigido por Manuel Silva. El 3 de agosto de 1834, Silva se presentó ante la Il. Municipalidad solicitando permiso para dar funciones de sainete por el tiempo de cuatro meses, «en atención —decía— a que se me ha cumplido el plazo que se me concedió».

«Es de presumirse —deduce Nicolás Anríque— que no tuvo lugar lo solicitado por Silva, porque tres meses después, el 10 de noviembre, la Corporación accedió a la petición de doña Josefa Bustamante que solicitaba se le permitiere abrir un teatro, y que si hubiera función, se suspendieran las chinganas, obligándose a, por este motivo, abonar la mensualidad que pagaban éstas»⁴.

La labor pionera de esta meritoria artista se desarrolló en La Serena y en Coquimbo. De acuerdo al periódico *El Minero del año 34* las funciones continuaron hasta fin de año. Al parecer el conjunto no era de primer orden, si juzgamos por un artículo que expresa el sentir del público asistente. «¿Tendremos teatro en Coquimbo?— se apunta en el citado periódico en el número del 13 de diciembre de 1834. He aquí la pregunta que nos hemos hecho a solas las tres veces que hemos salido del Coliseo en que la Sra. Bustamante se ha presentado en la arena dramática. Sí, tendremos teatro aunque no de los muy perfectos si los miembros de la compañía tienen el buen espíritu de comprender sus intereses y estudiar. Con el estudio se vencen las dificultades y no es raro ver a hombres muy mediocres agradar en escena, sin que tengan más méritos que el haber aprendido su papel. Con un poco de expresión en la fisonomía, pureza en la dicción y algún entusiasmo en la pintura de las pasiones escritas, no es difícil conmover a un público sediento de emociones enérgicas y que desea salirse de su acostumbrada monotonía. Esto no es entre nosotros muy severo por cierto,

pero en fin tiene el derecho de que no se vean burladas sus esperanzas, y que en lugar de tres horas de placer que piensan disfrutar, no se le haga experimentar tres de desaburrimiento dominadas por la pesadez y el bostezo. Nos ceñiremos por ahora a observar que para lo futuro no volveremos a sufrir el desagrado de oír trocar los rasgos más interesantes de las piezas que se exhiban y muestren y mutilar los más bellos conceptos, para sustituirlos por disparates triviales hasta la insolencia. La primera obligación del cómico es respetar lo que han meditado y escrito los hombres eminentes, que han consagrado los momentos más preciosos de su vida al estudio de las pasiones humanas. La interpretación de estas pasiones debe ser absolutamente literal acompañada del gesto y la voz. ¡Infeliz el actor que ignore estas leyes! Al concluir haremos una excepción honrosa a favor de la Sra. Bustamante y de la joven que ha hecho el papel de novia en *El Duque de Penthièvre*, una y otra han merecido aplausos y no dudamos que sigan mereciéndolos, si la primera conoce que necesita estudiar⁵.

Esta larga cita nos da claro testimonio de la existencia en el recogido ambiente de la hermosa ciudad de La Serena, no tan sólo apetencia curiosa por los espectáculos recreativos sino conciencia intelectual de la importancia del teatro como género y acción histriónica.

Seguían, no obstante, imperando en los centros geográficos urbanos del Norte Chico las formas tradicionales de recreación para los días de descanso cívico o religioso. Los volatines o volantines, introducidos, como hemos visto en el siglo XVIII, formaban la médula lúdica secular; el circo ecuestre, la moda republicana introducida por el activo Nataniel Bogardus, le hacía competencia en popularidad. Así, por ejemplo, la celebración del «majestuoso y solemne 18 de septiembre en la Villa de San Rafael de Rozas, concentró a las principales familias en la concurrencia al circo de volatín y equitación. Los actores de este circo desempeñaron —según se desprende de un suelto de prensa— pruebas admirables en obsequio de este día. Inmediatamente de concluir dicha diversión se formó en el mismo circo una sala de baile y al momento fue cubierta por las señoras que estaban en los palcos. Se consumió el refresco y concluyó el baile a la una de la mañana⁶.

No tenemos constancia documental de la fecha precisa en que se construyó el primer edificio para teatro de La Serena, al decir de la prensa edificado sobre las ruinas de uno primitivo. En el diario *El Porvenir* encontramos una sabrosa descripción de este local. «Es una pequeña medalla que tiene sus dos fases, que por fuera conserva sus antiguos relieves, sus rendijas, sus lunetas, balcones de alerce, y que por dentro cobra ya sus gajes de Coliseo. ¡Si, de Coliseo en miniatura! Con dos hileras de palco, sencillamente afeitadas y distribuidas en forma de hemicycle, una platea espaciosa y bien ordenada y algo de cazuela cómoda, para que tome en ellos el pobre, lecciones de equilibrio, y estudie con más prolijidad las leyes de la gravedad atmosférica, estándose como se está en sus dos pies cual gaviota en el espacio de 4 ó 5 horas, no más.

A la parte anterior del proscenio la cubre un frontispicio aparatoso y sobre todo bien pintado, de tal manera que si no fuera el cielo un si es no nublado y algo onduloso cuando lo infla el terral o el viento del norte, ganas le diera a todo el que allí concurre de creerse transportado a un sitio encantado, especialmente cuando al reflejo de una iluminación bien surtida, se alza el telón de boca para representar al ojo sorprendido del espectador, esas decoraciones graciosas y pintorescas que tanto influjo ejercen sobre la ilusión. La ilusión ya se sabe hace un papel importantísimo en las representaciones teatrales y merced a ella es que hemos podido hacer más justicia que otras veces al mérito de la compañía que me ocupo»⁷.

Parece que este plafond era de paropillo, pues durante una función un crítico pudo comentar: «El agua nacía del cielo detenido sobre nuestras cabezas por una débil tela de cuya impermeabilidad es lícito dudar, y fue probablemente la que contribuyó a aguar el contento con que se escuchaba a uno de los actores, el Sr. Ramírez»⁸.

Por este teatro con visos de Coliseo desfilaron algunos conjuntos importantes que trajeron alegría a la localidad.

En 1845 la Compañía de M. Ramírez y D'Arcena ofrecieron unas veinte funciones muy concurridas y apreciadas.

El impacto más permanente en la sensibilidad la constituyó la llegada en 1848 de la Compañía de Mateo O'Loughlin, que quedaría muy unido a la ciudad, en la que más tarde mantuvo intereses económicos de tipo minero, familiar y artístico, pues llegó a ser uno de los dueños del teatro principal.

Sobre el repertorio sabemos, al menos, que en el tablado se montaron, *A Madrid me vuelvo*, la comedia en tres actos de Bretón de los Herreros; la petipieza francesa *La familia improvisada*, traducida por Ramón Navarrete y Landa; la *Lucrecia Borgia*, de Victor Hugo; *La Coqueta o Una de tantas*, de Bretón de los Herreros; *La Sociedad de los Trece*, de Eugenio Scribe.

Conchita López de O'Loughlin despertó extraordinario entusiasmo. «Diré —escribe un periodista— que ha sabido con harta maestría conservar su arte con que sorprendió el secreto de nuestras emociones más puras, la primera vez que tuvo esta ciudad el gusto de conocerla y aplaudirla... confieso que el sonido de su voz ejerce sobre todo en mi ser un poder mágico que me embeleza. Hoy como 2 años ha, encuentro en su habla la misma pureza de dicción, la misma graciosa sonrisa en sus labios, y sobre todo la misma extremada facilidad para traducir todas las pasiones, que con tanto acierto y aplauso de todos desempeña. Si la de reina, la de alguna dama de elevada cuna, o en fin la de una persona de la clase mediana del pueblo, nada es comparable a la pulidez de sus maneras y a la finura de su recato y a la exquisita elegancia e inflexión suavísima de su airoso cuerpo que con la más rara desenvoltura se presta a todas las formas y condiciones de la sociedad que reproduce tan a lo vivo»⁹.

Y la misma cronista, «una señorita de La Serena, tan digna de ocupar la

atención del público ilustrado¹⁰, bajo las iniciales de H. B. le compuso un soneto que reproducimos:

*Al mirar que tu pecho tumultuoso
Tan airado se ostenta y tan sufrido
y que desde luego, después enfurecido
en tierno se convierte y amoroso*

*Parece escuchar el vagoroso
y confuso gemir del condolido
acento del dolor y enternecido
Auedo triste, sin voz y congojo*

*Mas tal es de tus ojos el encanto
y el decir de tu labio tan sentido
que en deleite se torna el padecer*

*Pues, luego, que rendido por tu llanto
Se ve mi corazón tan afligido
Conozco que el penar es un placer¹¹*

La poetisa serenense dejó caer igualmente sobre la corona que adornaba la hermosa cabeza de Mateo O'Loughlin, «una de las más puras y fragantes flores» de su ingenio.

*Si de laurel corona mereció
el divino talento de un artista
de perlas mil aquel que a nuestra vista
con su genio otro genio retrató
cuando en mi oído O'Loughlin resonó¹²*

A esta admiración por los intérpretes, los artistas creadores de un efímero universo ideal, unían los aficionados de La Serena opiniones que reflejan sus íntimos sentimientos estéticos: «Desearíamos fuertemente que la Compañía Dramática se ocupara principalmente de la representación de comedias de costumbres, sin tocar jamás las de pesado embrollo como las de Bouchardy o las que sacan importancia del mérito de la trama, como *Los Húsares de la Muerte* y otras que por lo pésimo de la imaginación, se trastornan los efectos, haciendo reir donde el autor quiso enternecer»¹³.

Estas funciones ocasionales dejaban siempre un nostálgico recuerdo en el ánimo de los serenenses. «La ciudad —se apunta en *El Porvenir*— en su despedida al conjunto de O'Loughlin— a la esterilidad después de esa provechosa y agradable entretención que nos aleja de las tareas ordinarias de la vida



LAMINA 29

Juan Mauricio Rugendas, Dibujo satírico de la obra *El Caballo de Bronce*. Colección M. Hederra de Icaza, Talca.

Sucedará la calma y el fastidio a la animación y a la vida que se nota en las noches de función. Preciso es reemplazar este vacío notable que nos deja la falta del Teatro, y arbitrar medidas para procurarse recursos contra el tedio de las dilatadas noches de invierno¹⁴.

Mateo O'Loghlin dejaba a sus favorecedores un mensaje espiritual, un folleto con sus *Preocupaciones sobre el teatro*, editado en 1850 en una de las imprentas de la localidad, y cuyo texto, por desgracia, no hemos podido consultar¹⁵.

La iniciativa de permanencia de los espectáculos teatrales la cumplieron en el aspecto material José Monreal y Félix Marín, quienes en febrero de 1851, y con un presupuesto de \$ 30.000 dieron término a la construcción de un nuevo y elegante teatro. Fue la cuna de la literatura dramática de La Serena y correspondió al ameno cronista e historiador de la ciudad Manuel Cocha (1891), dar inicio a la producción local con su obra *María de Borgoña*, drama histórico en cinco actos, que se representó en el flamante teatro el 30 de diciembre de 1856¹⁶.

El estallido de la fiebre de la plata en Chañarcillo el 16 de mayo de 1832, el establecimiento de una línea de vapores en la costa, y el primer ferrocarril de Chile, que corrió entre Caldera y Copiapó, fueron los factores que explican el curioso fenómeno social del temprano auge teatral en esa colonial ciudad de San Francisco de la Selva, el Copiapó moderno, asiento minero por antonomasia y cuna de una mentalidad de progreso político que condujo a la formación de los cuadros del radicalismo chileno.

La ciudad había progresado. Las doscientas mil libras de mineral que producían las minas enriquecieron a una población cercana a las 10.000 almas de marcada línea cosmopolita. Se construyeron algunas casas de buenos materiales, almacenes, casas para el Gobernador. Un clima suave contribuía a esta atracción. Aunque, «las minas y los pleitos» era el tema predilecto de sus habitantes, el teatro fue una de sus preocupaciones intelectuales¹⁷.

Si bien no podemos ofrecer un bosquejo objetivo de su génesis republicana, por lo menos sabemos que entre 1835 y 1836 se reunió en Copiapó una asociación de jóvenes aficionados que ofrecieron una función teatral, destinando el producto, que se elevó a \$300, a los fines benéficos que indicara la II. Municipalidad¹⁸.

Estas inquietudes fueron satisfechas en forma más permanente por la llegada a la ciudad del conjunto dirigido por el escritor y artista argentino Hilarión Moreno y su hermosa compañera Dominga Montes de Oca. En el conjunto venía el célebre actor trágico Juan Casacuberta, quien desoyendo los consejos de su amigo D. F. Sarmiento se había incorporado con la esperanza de reunir los dineros indispensables para salir de la postración económica en que vivía por su calidad de deportado.

La compañía procuró «muy buenos ratos» a la población. Sin embargo, la airada pluma de Jotabeche provocó nuevas fricciones entre chilenos y argen-

tinios, a raíz del artículo que publicara en *El Semanario de Santiago*, dando cuenta del estreno del drama histórico *La Batalla de Maipú o Un Brindis por la Patria*, escrito por el abogado cordobés Enrique Rodríguez (1817-1880), prestigioso profesor que ejercitaba sus conocimientos de la legislación minera en la localidad.

La romántica obra programada para uno de los días cívicos de septiembre estaba dedicada al Presidente General Manuel Bulnes. Su intención era noble, robustecer los lazos de amistad chileno-argentina, con los recursos retóricos de una trama ya convencional y manida. El argumento gira en torno a Isabel, alma patriótica y sentimental, enamorada de Carlos, apuesto joven argentino que combate contra el ejército realista de Osorio.

Su tío Cándido, viejo adicto a la causa del Rey trata de casarla con don Pacífico, vejete adinerado. Para conseguir sus propósitos aprovecha los rumores de la muerte de Carlos en las filas del combate, que refuerza con su charla doña Circuncisión.

La trama se resuelve con la llegada de Carlos, al grito de Viva la Patria y Maldición para los viejos godos.

Un apéndice declamatorio acentúa el carácter patriótico-didáctico de la petipieza.

«El Brindis de la Patria —dictamina Jotabeche después de glosar festivamente la obra— es un *otrosi* de la pieza. Una reminiscencia que el autor hace de la *Ponchada* del mismo Bretón, su amigo prestamista que no le cobrará jamás».

Jotabeche refrena un tanto su ironía al ocuparse de la interpretación de la obra. «La señora Montes de Oca, a quien no se puede ver en la escena sin aplaudirla, sin tributar a sus talentos muy debidos testimonios de aprecio, dio, representando el papel de Isabel, una prueba incontestable de su robustez pulmonar, como la rindió también el admirable señor Casacuberta de los tiernos recuerdos que conserva de la Patria cuando abrazando el descolorido pabellón que hoy ensangrienta el tirano, le habló de sus glorias y triunfos, como si quisiera consolar su tristeza, como si quisiera que ellos y no los cadalsos, pronosticasen su porvenir»¹⁹.

La temporada se prolongó hasta fines de año. En diciembre la Compañía preparó un homenaje a Carlos Bello, que había escrito su drama en la localidad, montando en escena *Los Amores del Poeta*.

Jotabeche no tardó en demostrar su descontento por la distribución de los roles, en especial el del apuesto protagonista. En carta a su amigo Manuel Talavera, el 12 de noviembre, dice: «Dentro de quince días el autor de *Los Amores del Poeta*, será inhumanamente asesinado en este teatro. Ya está en capilla. Se han distribuido los papeles. No sé si tenga bastante valor para asistir a tan horrible espectáculo. Después de haber leído este precioso drama, después de haberme trazado en la imaginación un Gressey tierno, enamorado, fogoso, interesante por su bella figura, por el suave sonido de su palabra, por la

expresión de los sublimes sentimientos que agitan su existencia, estrellarme, topar de manos a boca con don Hilarión Moreno, sufrir sus mimos, sus pucherros, sus gestos y pininos, presenciar su grotesca declamación, oír su habla nasal y sus ridículos suspiros: No, no iré; no llevaré mis nervios a sufrir con tan bárbara tortura»²⁰.

El influjo de los cuadros visitantes despertaron a los aficionados, que nuevamente se presentaron en escena en las festividades patrias de 1845, con una obra de aliento Viciato o *El mayor rival de Roma*, de Fco. Comella seguido de dos chistosos sainetes²¹.

Poco después debutaba en Copiapó una compañía de volantíneros que encontraron cordial acogida en la localidad²².

En el transcurso del año de 1846 la Compañía de Maromas visitó nuevamente la ciudad y a partir del mes de agosto ejecutaron «varias y divertidas pruebas en la cuerda tensa, alambre flojo y maroma alta, pruebas de equilibrio y fuerza, una pantomima: *Arlequín Panadero*, y asociados a la Compañía de Aficionados, interpretaron un regocijado sainete, *El secreto de dos, malo es de guardar*»²³.

En vista de las escasas comodidades del local, siempre desbordante, los comerciantes franceses Laporte y Servaut, se dieron prisa en construir un nuevo teatro en el buitrón que había sido de Ramón Goyenechea, y que pertenecía ahora a Manuel Orozco. Este teatro provisional, que pasó a llamarse El buitrón de Goyenechea, poseía cierta elegancia en sus líneas, palcos grandes y cómodos y piso levantado para combatir la humedad²⁴.

Vino a abrirse con cierta solemnidad el 19 de septiembre de 1846. Se fijaron precios adecuados a su financiamiento

Palcos	4 pesos 21/2 reales
Lunetas	1 real
Entrada	4 reales

El espectáculo estuvo a cargo del profesor francés Hércules Abdala, su esposa el fenómeno occidental Dolores Fernández, el niño Amor y el Sr. Chau, procedentes de Valparaíso, acompañados de un suficiente número de comparsas.

Aunque el frío y el mal tiempo desbarataron algunas funciones programadas, la insistencia del público obligó a la repetición de la pantomima *El soldado borracho*. Además, los aficionados locales contribuyeron «con una petipieza nueva»²⁵.

No resistimos a la tentación de incorporar como típico el programa de Fiestas Patrias en el Teatro El Buitrón de Goyenechea el 19 de septiembre a las 8 P. M., hora habitual que nos indica las proezas de la Compañía de Hércules que tanto divertía al público nacional.

- 1a Parte: El Sr. Abdala ejecutará ejercicios gimnásticos: suspensión de cuatro hombres. Los 4 atletas; el vals del Toril con los 4 hombres en los brazos, las cinco ruedas de carreta, el puente de Hércules y levantará una puerta del puente con 20 soldados encima que harán una descarga.
El niño Amor hará pruebas de busto.
- 2a Parte: El *soldado borracho*, pantomima desarrollada por la Sra. Dolores Fernández.
- 3a Parte: La Sra. Fernández ejecutará varias dislocaciones. Pondrá el cuerpo en forma de bola. Imitará una culebra. La ronda de Polichinela. El sapo encogido. Imitación de la Araña.
- 4a Parte: Pantomina intitulada: *La Casa del zapatero animada*²⁶

El Buitrón no satisfacía empero las profundas aspiraciones de las familias distinguidas, aquellas para las cuales el teatro «constituía un moderador de las costumbres en lo ético y un elemento educativo y de diversión en lo cultural».

La reacción generosa del vecindario cada día en aumento por el auge de las minas de Chañarillo, se manifestó en la forma de una sociedad constructora, hecha a base de una lista de suscriptores, integrada por la plana mayor de esa admirable generación minera que echó las bases materiales de la prosperidad económica de esos decenios, insuflando, al mismo tiempo, un espíritu de empresa asociado a una ideología liberal renovadora.

El aporte espontáneo forma una nómina de mayores contribuyentes, en que figuran las autoridades administrativas, las familias patricias y el numeroso elemento extranjero, en especial argentino, que transcribiremos a la manera de homenaje a sus esfuerzos en pro del teatro.

Agustín Edwards Ossándón	500	Diego Carvallo	500
Andrés D. Picón	500	Matías Cousiño	500
Tomás Gallo Goyenechea	500	José María Montt	500
Francisco Ocampo	500	Gregorio Ossa Cerda	500
José Santos Cifuentes	250	Mercedes Mandiola	250
Faustino Espínola	250	Diego Sutil	250
Manuel Carril	125	Salvador Bustos	125
Vicente Balbastro	125	Diego Cumplido	125
Emilio Salvigni	125	Rafael Mandiola	125
Tadeo Picon	125	Domingo García	125
		Alfredo Rodríguez	125

El capital rápidamente reunido se dividió en acciones de \$ 125 oro cada una y se pudo reunir al final una suma de \$ 16.000.

La sociedad escogió como constructor al inteligente profesional, ingeniero Vicente Cumplido, y puso la obra en manos de una junta ad-honorem de tres socios contribuyentes: el abogado argentino y autor teatral, Enrique Rodríguez, su compatriota Francisco Ocampo y el industrial progresista Andrés D. Picon.

Gracias al dinero acumulado la obra pudo ejecutarse con rapidez y en excelentes condiciones. La Comisión entregó, el 8 de abril de 1847, el siguiente estado de los trabajos de terminación:

«El escenario está casi concluido. Los palcos no necesitan sino pararse, hallándose labradas las paredes. En ese mismo estado se hayan los bancos de platea. Están listas las molduras, los techos, barandas».

Faltaban, sin embargo, tres mil pesos al presupuesto para dar vida a esa mole de buenos materiales reunidos. Los vecinos una vez más demostraron su desprendimiento, con la esperanza de abrir las puertas del teatro en la temporada próxima.

El 30 de octubre estaba casi concluido. «Rico edificio —destacaba la prensa— y el más elegante de Copiapó. Ha crecido en silencio, sin bulla ni planes, sin rivalidad de arquitectos, ni protección de la autoridad. Ha crecido como crecen las obras en Norteamérica a impulsos sólo de una mano activa y de un público amante del país»²⁷.

El estreno del elegante teatro de Copiapó vino a significar para los pudientes vecinos, animados de una mentalidad económica superior, la posibilidad de espectáculos permanentes de alta categoría.

En 1848 una larga temporada de teatro dramático fue posible debido a la contratación del conjunto, formado en Valparaíso, de Isabel Rodríguez y su hija la Srta. Villalba, que hicieran en esta plaza su debut escénico²⁸.

Al año siguiente las familias acogieron con los brazos abiertos a la primera compañía de ópera que los visitaba, el homogéneo y notable conjunto en que hacían cabeza esos astros líricos de Adelaida Pantanelli y Teresa Rossi. Debutaron en el mes de mayo y ofrecieron sucesivamente seis óperas: *Julietta y Romeo*, de Donizetti; *Lucia de Lamermoor* y *Norma*, de Bellini; *La hija del regimiento*, *Elixir de amor*, *Nabucodonosor*. Pero el furor lírico estalló con el estreno de *Ernani*, de Verdi. Los artistas estaban satisfechos por la cordial, acogida tanto en el teatro, por un abono total a los palcos, como por el escenario. «El teatro es una perla e molto armonico», escribía Teresa Rossi a su amiga Isidora Zegers de Huneus, que les facilitaba música de su amplia y selecta biblioteca. Hubo que lamentar si algunas indisposiciones, Teresa Rossi quedó resentida por una enfermedad al estómago. La segunda representación del *Nabuco*, hubo de cancelarse por la enfermedad de Bastoggi²⁹.

Los vecinos estaban contentos: «Nuestra reputación de pueblo nuevo, entusiasta y admirador de todo lo grande: el ser Copiapó el primer punto de la república donde han pisado los artistas, y el hallarnos por esta circunstancia en el deber de mostrarles cuando es hospitalaria y accesible, todo esto nos pone el caso de corregir nuestras faltas en este aspecto y probarles con nuestra concurren-

cia a las funciones nuestra reputación de amantes y favorecedores de las bellas artes»³⁰

Desfilaron por allí los grandes virtuosos en gira, Madame Cailly y Henry Billet, Camilo Sivori, quienes aunque «encontraron a Copiapó extenuado por larga temporada de ópera, admiran el contento de sus habitantes ante los acordes de Billet en *El Carnaval de Venecia* y las arias de Roberto el Diablo, cantado por Madame Cailly»³¹

Y en esta secuencia de alegría al llegar los artistas, y de regreso a la monotonía al partir, los copiapinos, «que sentían pereza de asomarse a las chinganas o los que no gustaban de las diversiones del pueblo, tenían necesariamente que recurrir a sus tertulias ordinarias a lamentarse de la tristeza del pueblo. No extrañamos —apuntaba un periodista— esta falta de animación en nuestra sociedad, pues que los rigores de la estación se hacen día a día visibles, nos comunica esa laxitud, esa falta de vida en los días ardientes. Las familias van a gran prisa adoptando la costumbre de la capital, emigrando de la ciudad. Los unos se dirigen al puerto a gozar de los aires del mar y a tomar baños que sólo con dificultad y bien incómodos pueden proporcionarse en la ciudad. Sabemos que en el puerto debía tener lugar anoche un baile de máscaras que a juzgar por los preparativos de que hemos tenido noticias ha debido ser ameno y precioso. Otras familias se van al campo y de los pocos que quedamos en la ciudad, la mitad se dirige a Tres Puntas con motivo de la mensura y queda esperando algún chisme o llegada de un vapor»³²

El influjo de las actividades teatrales copiapinas se extendió hasta los alrededores. Vecino a Copiapó, conglomerado urbano, tradicional, dinámico y ascendente, estaba la villa milagrosa de Chañarcillo, surgida de la nada por el sensacional hallazgo del arriero Juan Godoy, el 18 de mayo de 1832. Situado 20 leguas al sur, y al terminar una cadena de montañas, se había formado allí «una población no de casas, sino de cuevas», como escribe Jotabeche, habitada por los mineros de La Descubridora, Las Guías, El Bolaco, etc., los ricos veneros de plata.

En el centro del mineral se levantó el villorrio de La Placilla, rebautizado Juan Godoy en julio de 1845, donde los mineros iban a solazarse en las ruidosas noches de juego y chinganeo.

La ruda población vivía bajo el toque de queda, y a un ayuno de elemento femenino, expulsado por los escándalos de la localidad, por decreto del Gobernador José María Montt, el 15 de febrero de 1845. Para suavizar las costumbres y elevar el standard social, las autoridades levantaron un teatro provisional³³.

La festiva pluma del costumbrista Jotabeche permite una evocación de lo que fueron las funciones en dicho teatro en la época que historiamos:

«El teatro del mineral es, como se dice, una cosa así, que está en su infancia, si bien los individuos de la compañía no son para cocerse a dos honores. Gente de experiencia, sabe muy bien que aquel auditorio es *extremoso* en expresar sus impresiones, que sus aplausos son parecidos a chifladeras y sus chifladeras a matralladas, de consiguiente, su empeño principal está, después de recibir la

entrada, en impedir que se represente allí una tragedia, en la que le toque el papel de San Esteban. Antes de empezar la representación, la música dulcifica los ánimos de la platea, disponiéndolos a la reconciliación con lo que van a oír y los personajes y trajes que van a ver. El más valiente de éstos sale primero, y por vía de prólogo dice a los espectadores. Respetable público, aquí hay muchos que lo entienden y mucho más que no lo entienden, pero que lo entenderán pronto. En cuanto a los primeros no hay cuidado en cuanto a los segundos suplico que guarden orden y que no aplaudan sino cuando se represente el sainete: he dicho.

Se levanta el telón, y doscientos culeros que se hallaban oprimidos en el suelo y otros tantos abonados se sacuden instantáneamente. El polvo y el olor a pólvora quemada hacen retroceder a los que entienden; los cuales, andando por entonces de paquetes, se mantienen a retaguardia para evitar que sus fraques y levitas tomen el color del poncho y algodón de los mineros, que siempre es del panizo almagrado, cenizo o verdoso del cerro en que trabajan.

Durante la representación no se oye en efecto ruido alguno demasiado alarmante. Bostezos de aburridos, carcajadas en las escenas más sentimentales y patéticas, golpes de los que se dejan caer de lo alto a bajo por las murallas. Por lo demás, el sonido del sable de los granaderos, sonido que siempre anuncia la imposición de una multa o un carcelazo, contiene a todos dentro de una moderación que de mil amores quisiera el ministerio introducir en las sociedades democráticas.

Con este motivo el sainete es animalmente silbado, gritado y aturdido. La procesión de Santa Tristeza entusiasma a los ya entusiasmados de culero, tan de manera que no parece sino que allí se han encontrado dos sociedades políticas rivales pidiendo a un tiempo que se cante y que no se cante la canción nacional, de que se entone y no se entone el himno de los libres.³⁴

La falta de carreteras apropiadas antes del trazado del ferrocarril del sur que trajo el progreso a esa extensa zona geográfica del valle central, retardó la expansión del teatro en las provincias australes.

Los viajes eran largos, incómodas las diligencias, tedioso el recorrido a caballo, más aún en los inviernos lluviosos. Fueron por estas razones las compañías de gimnastas, volatineros o maromas, las únicas que se arriesgaron en la empresa. Conjuntos pequeños, podían improvisar el espectáculo en locales abiertos, o en casas particulares, combinando los juegos de destreza, las pantomimas circenses y los sainetes —vehículo folklórico de danzas y cantos— a cargo de los aficionados locales.

La vida teatral republicana fue por estas circunstancias muy lenta en desarrollarse en las ciudades agrarias del sur, de acuerdo con los datos dispersos que hemos reunido. El núcleo primero de estas entretenciones fue en Talca, el «Café de Santo Domingo», especie de fonda con camas, coliseo de gallos, salón de juego y algunos espectáculos que podrían considerarse como teatrales o artísticos, de acuerdo al cronista de la ciudad, Francisco Hederra.³⁵

El tipo de espectáculos que allí se presentaban podemos bosquejarlo con ayuda de la extraordinaria correspondencia sentimental de Carmen Arriagada de Gutike (1800-1900), mujer de refinada sensibilidad, a quien debemos interesantes consideraciones sobre el teatro de la época.

El año de 1837, nos informa, hubo en Talca funciones de volatin, de teatro dramático y de baile, con la presencia de «Las Petorquinas» que se presentaron en el Café de Santo Domingo, y sorbieron el seso a los vejetes talquinos al rasgido de sus guitarras, su canto y la danza de la zamacueca. A fines de noviembre se estrenó *Marcela o Cuál de las tres*, de Bretón de los Herreros. Carmen Arriagada transmite al célebre pintor Juan Mauricio Rugendas, sus impresiones: «No creía sería capaz de divertirme, mas el domingo hubo comedia, y a ella me llevó Gutike. Poca esperanza tenía yo de gozar de gusto, pero la pieza fue tan linda y bastante bien ejecutada que en verdad me gustó mucho, muchísimo. Nunca he visto una comedia más ligera, más linda, y que sostenga hasta el fin el interés que inspira al principio, no puede uno adivinar el desenlace de ella y esto es lo que más pica e interesa al mismo tiempo».

Días más tarde, empero pone algunos reparos morales a la función. «A propósito —escribe— nos dieron el jueves una pieza. *El Marido de mi Mujer*, (de Rosier). No, jamás he visto una pieza más libre. El segundo acto fue indecente, indecentísimo. Había un concurso inmenso a proporción del pueblo y del teatro. Todas las señoras salieron disgustadas, pero la segunda pieza quitó todo el disgusto; nos dieron una bien interesante y nos prometen otra aún más para el 26».

Para satisfacer su curiosidad asistió también al baile de «Las Petorquinas», dictaminando que «no baila mal la una y la otra es graciosa», escala femenina de elogio que hay que rectificar, aumentándola.

Hubo teatro en Talca en 1838, dato escueto que podemos completar con algunos considerandos que se discutieron en la animada tertulia intelectual de Doña Carmen. Lee ella con apasionamiento las obras del trío de los autores predilectos de esa época. Al terminar la lectura de las Obras Completas de Scribe, en el idioma original, que le ha enviado desde Valparaíso, Rugendas, su juicio es rotundo, «algunas piezas me gustan mucho. Otras me divierten un rato. No soy por lo crítico y burlesco, toda cosa que me hace reír. Me inclino a lo romántico. Comprende, sin embargo, que este teatro no es para ser leído sino visto y espera poder controlar este aserto».

Lee también en el original italiano a Alfieri, que le parece, muy hermoso. Lo mismo, que Metastasio, admirando en especial su *Dido*. Siente algún desengaño con Victor Hugo, al leer *Le Ross s'amuse*, el *Rigoletto* operístico. «El primer acto —apunta— es insípido y el verso poco armonioso... pero la última escena en que el padre descubre a su hija, en el cadáver que pisa y que oprime con su rabia y furor es hermosísima».

Empieza a leer a Delavigne, pero su admiración profunda es Alejandro Dumas. «Estoy toda embebida de Dumas. ¡Qué hombre! ¡Le daría un abra-

zo por su *Teresa*, su *Enrique III* por *Antonino*. ¡Qué imagen de fuego! ¡Qué lenguaje tan noble y apasionado! Pero —se pregunta—, donde ha ido a sacar esas ideas de vicio, de prostitución, tan chocantes. Porque su alma, el alma que concibe un carácter tan hermoso como *Delaunay* en *Teresa*, como *Muller* en *Angelo*, y como *Antonino* no es capaz de conocer la corrupción de su *Torre de Nesle*. Su *Margarita de Borgoña* es un monstruo, mas que *Lucrecia Borgia*, me he sentido aliviada cuando dice que la *Torre* es un drama de imaginación.

Lee y relee a *Dumas* y en todos sus dramas se siente conmovida, ya de horror, ya de compasión, aunque no puede comprender por qué sus caracteres masculinos son seres privilegiados, y sus personajes femeninos, criminales o dotadas de un carácter insignificante.

En febrero de 1843 abandona su veraneo en Constitución para regresar a Talca y asistir a las funciones de La Cañete y su comparsa.

»Está aquí —escribe al regresar— el Sr. Cañete, que no es mucho, con otros Cañetitos que son menos y bien menos todavía. Pero, en fin es algo para pasar la noche del domingo. Traen buenos vestidos y esto hace su efecto en la gente que no conocen más que el traje, pues en cuanto al teatro pocos lo entienden. Nos han dado además de Víctor Ducange, *El verdugo de Amsterdam* y *La Nona sangrienta*, de *Bourgeois*. Figúrese usted, el Café y con seis actores, darnos estas piezas. Pero, en fin ve uno en bosquejo lo que no alcanza a ver en toda su perfección, y es algo y toma como alguna idea de lo que será.

El Teatro se prolongó por toda la temporada de invierno, y aunque hubo algunas interrupciones en marzo por enfermedad de la Cañete se montaron »todos los dramas de *Dumas*«, en abril, *Margarita de Borgoña*. Aunque no tenemos detalles sobre la temporada, el drama seguía interesando a los contertulios de doña Carmen Arriagada que emprendió la lectura metódica de las obras de Schiller, principalmente, *Wallenstein* y *La Novia de Mesina*. Encuentra interesante y noble al personaje de Max; se conmueve con la escena de la muerte de *Wallenstein*. La aterra la traición de Octavio Piccolomini, y los amores de Max y Thecla, la lucha entre el amor y el deber.

Mucho gozó con la lectura de *Intriga y Amor*, pero no le gustaron *Los bandidos*.

Aunque estas reflexiones corresponden a la singularidad de una mujer avanzada para su época, inferimos que su influjo en el ambiente contribuyó a organizar en febrero de 1844 un teatro de aficionados. »Nos dieron —comunica a Rugendas— una tragedia española, *Lanuza* y esto por ensayo. Los jóvenes jamás habían, creo, ni recitado una fábula, pero se desempeñaron muy regularmente. Nos darán para el domingo de carnaval la *Margarita de Borgoña*: esto sí que es arrojo.

A mediados de 1844, Talca contaba con dos teatros: uno que servía de circo de equitación y volatín y otro para comedias. Funcionaban en la misma noche en dos partes y para los dos había regular concurrencia. En uno traba-

jaba la Compañía ecuestre de Bogardus y sus hijas; en el otro, la Compañía de Volatin Italiano de Domingo Maserata, otro grupo familiar en que participaban Macario Maserata, Juan de Maserata, Anita Maserata y José Ignacio Culebra³⁶.

En 1843 se había presentado por primera vez, y luego de deleitar al público con sus misceláneos espectáculos recreativos, la Compañía Maserata prosiguió a Concepción³⁷. Dos años más tarde el periódico *El Alfa* nos señala nuevamente su presencia en las márgenes del Piduco, en los días gozosos de la Pascua de Navidad de 1845. Se había agregado al conjunto gimnástico el actor de carácter Juan Basivigne, quien preparó para la tercera función una muy graciosa pantomima intitulada *La olla rota*³⁸. Todavía en 1849 se señalaba en Talca la actuación del conjunto de Maserata.

La ciudad recibió también la visita del famoso tramoyista Santiago Abdala y su esposa, el Fenómeno Occidental o la Mujer Caucho, y tanto las setenta arrobas de peso que sostenía el hércules en la cuerda floja como la sensacional imitación de la figura y modo de correr de una araña que realizaba su esposa, dejaron indeleble recuerdo entre los parroquianos del Café de Santo Domingo³⁹.

Concepción, la heroica cabecera del sur, que tantos esfuerzos había desplegado en lo militar y lo civil en la guerra de la Independencia, sólo muy lentamente fue saliendo de su relativa postración económica. Casi nada hemos podido rastrear sobre sus entretenciones públicas en los primeros decenios del siglo. Los datos que apunta Nicolás Anrique en señera *Bibliografía Dramática Chilena*, nos indican que «en el año de 1840 o 1841 se instaló en el patio de una casa un pequeño teatro en que se representaban piezas del antiguo repertorio español, a cargo de aficionados. Las obras que más gustaban eran de Moratin y Jovellanos»⁴⁰.

Sabemos con mayor precisión, que este «Teatro de Aficionados», como se lee en el programa, representó el 25 de diciembre de 1842, la tragedia neoclásica en tres actos *Zoraida*, de Nicolás Álvarez Cienfuegos, obra de por sí difícil por la retórica inflamada que anima sus sonoros versos⁴¹.

Como muchas de las ciudades chilenas, Concepción fue visitada el año de 1843 por la Compañía de Maserata, procedente, como hemos visto, de Talca.

«La bella acogida», que le dispensó el vecindario obligó a los artistas a prolongar su estadía. El 30 de septiembre agradecían públicamente «la hospitalidad recibida y los elogios que le han prodigado».

Para mayor comodidad del público se dispuso de asientos firmes, evitando la molestia habitual de llevar sillas, y un mejor alumbrado «conociendo lo molesto del humo en la noche pasada»⁴².

Al despedirse la Compañía Italiana, el 28 de octubre de 1843, «de la virtuosa, recomendable y hospitalaria ciudad de Concepción, hacían votos por su prosperidad política de que es tan digna por su genio, por su situación geográfica y por la hermosa fertilidad de su suelo»⁴³. Estos votos no tardaron

en realizarse, y los vecinos entusiasmados por el arte dramático, se reunieron para iniciar la construcción de un teatro permanente. «Formose —escribe Anríquez— una sociedad encabezada por el Intendente de la Provincia, y se adquirió un local en la plaza destinado al efecto». Parece que las primeras funciones empezaron en 1850 pero sólo a partir de 1853 surgía la sala que tomó el nombre de uno de los socios, y se llamó Teatro Galán⁴⁴.

Capítulo xxiv

Las inquietudes del año de 1848

El romanticismo literario y melancólico de 1842 adquiere forma social política en ese año preñado de inquietudes mundiales de 1848.

De Francia vino el renuevo ideológico. El régimen tranquilo y burgués de la Monarquía del buen Louis Philippe y su esposa María Aurelia, cuyas modas habían llegado a Chile en ráfagas sucesivas, se desploma en 1848. El colapso se produjo por la fuerza de las transformaciones económicas del maquinismo y del movimiento de las ideas propulsadas por ese grupo de pensadores conocidos con el nombre de socialistas utópicos, precursores de Karl Marx.

Propugnan los teóricos, entre otras medidas, la superación de las estructuras políticas monárquicas por la república democrática y la supresión del régimen del trabajo proletario individual por el corporativismo y los talleres nacionales.

De California, donde surge a raudales el oro, después de la casual paletada de Marshall en el molino de Sutter en San Francisco, llega más tarde la consigna mágica de un nuevo El dorado, con la posibilidad de realizar sobre esta terra ignota las ideas en ebullición.

Con las nuevas doctrinas, por desgracia mal asimiladas y sin el cuerpo social capaz de realizarlas, estalla la revolución de febrero de 1848, que trae consigo la noble abdicación de Louis Philippe, la creación de una Asamblea Constituyente y el triunfo final de Luis Napoleón Bonaparte, heredero de una leyenda y de un prestigio, que lo conduce a la presidencia y luego al Imperio.

La repercusión de estos acontecimientos se siente en Alemania, en Bélgica, en Italia y de manera tímida golpea la conciencia americana.

Dentro de la antropología social comienzan a cambiar los tipos humanos representativos. A los románticos «de larga y rizada melena y frac azul con botones amarillos, o levita negra abotonada hasta la garganta» —como los viera M. L. Amunátegui— suceden los conspiradores de «cuello negro y peluca rubia», que se reúnen en sociedades secretas, como «Los Hijos de Madame Angot», recuerdo carbonario, a la manera de los melodramas de moda¹. Y más aún, a fines de año, al conocerse en Chile la espectacular noticia del descubrimiento del oro en las márgenes del río Sacramento, y al pasar por Valparaíso los

audaces argonautas, se introduce la moda del atuendo del democrático minero californiano, que corona por paradoja el típico sombrero de copa.

Los románticos chilenos pasaban así del ensueño poético vivido en París o en el paraíso colonial redescubierto, a la acción multitudinaria, al grito de reforma e igualdad que resuena en los clubs y sociedades recién formados.

Pese al avance de las costumbres, el teatro conservaba todavía un sabor tradicional y anacrónico. «El público —escribe Amunátegui— pedía una pieza nueva en cada función, como el sultán de las Mil y una Noche, exigía un cuento nuevo antes de dormir». El trabajo de los apuntadores, los consuetas Vergara, Yuste o Cueto era así agotador y debían vocear con inteligencia y pulmones de bronce, las cinco etapas compactas de los dramas novelescos.

Los extranjeros captaron esta intimidad campechana de las funciones. «Colocaos —escribía Jacques Arago— en la puerta de uno de los teatros de Santiago, y veréis entrar las damas con sus magníficas cabelleras adornadas con sus velos que caen hasta los talones y a sus maneras de Amazonas...; una sirvienta viene detrás, llevando las silletas tapizadas, de que se sirven y que son las mismas que mandan a la iglesia para arrodillarse. Unas y otras entran, toman asiento en los palcos, y las «esclavas» salen para volver a la mañana siguiente, donde merced a un recibo de su dueña se les devuelven las sillas»². Este fenómeno social era menos perceptible en verano.

La canícula de 1848 fue favorable al teatro. La Cia. de Tiburcio López, llegada de Valparaíso al filo de la Pascua de Navidad del año anterior, venía reforzada con nuevos elementos: Carmen Aguilar, que reemplazaba a Toribia Miranda y su hija, dos actores hispánicos, llegados directamente de la península. Antonio Guía y su esposa Vicenta Clariana. Se incorporaron además los veteranos Juan Peso y Juan Eleodoro Velasco, y dos simpáticas bailarinas que animaron los fines de fiesta, Francisca y Jacinta Bogardus, hijas del famoso empresario de circo, ágiles ecuyéres y buenas intérpretes de las danzas vernáculos americanas y las europeas de salón.

Al repertorio conocido de los autores favoritos vino a agregarse un nombre que en adelante aparecerá con frecuencia en el tablero, Tomás Rodríguez Rubi, cuyo drama *La Rueda de la Fortuna*, se representó hasta el cansancio³.

De los actores ya consagrados, Mateo O'Loghlin había tomado el sitio de privilegio de primer actor y director. Gran parte del trabajo escénico recayó en el cómico Garay que tuvo el acierto de resucitar el espectáculo de *La Pata de Cabra*, de Grimaldi, dándole al personaje de Simplicio una connotación original, de legítimo humor. Otra de sus resurrecciones fue el sainete *Las Tramas de Garulla*, tan apreciado del público festivo, donde en campeonato con los viejos animadores de esta farsa, Peso, Rodríguez Villalba y Rendon, interpretó nueve caracteres diferentes: un sirviente de casa, un dependiente francés, un catalán carro-matero, un mozo andaluz, un criado perlático y tartamudo, el dueño de una casa inglesa, una vieja ridícula y una señorita romántica y coqueta⁴.

El actor español Antonio Guía obtuvo su mayor éxito con el estreno de *La Gracia de Dios*, de García Gutiérrez, el popular autor de *El Trovador*.

El beneficio de Conchita López de O'Loghlin dio ocasión a un resonante estreno nacional, el drama intitulado *Malvina y Blanca*, del joven Juan Nepomuceno Gacitúa. «El resorte moral tocado por el autor —escribe Antonio Iñiguez Vicuña— y establecerlo como ejemplo, está en armonía con los argumentos del gusto de la época y de los más aplaudidos autores. Pero haciendo figurar la escena en París, el autor incurrió en el olvido de su patria para hacer reflejar las pasiones de todos los personajes».

El argumento —que nos transmite Rafael Minvielle en acuciosa crónica— pone en escena el drama que llamaremos «el amor desventurado», o sea *Malvina y Blanca*, dos hermanas que se disputaban el predominio de un solo corazón, el corazón de Adolfo. Los padres habían celebrado la unión y tenido el capricho de dar al amante el corazón que más lejos estaba de ambicionar. Blanca y Adolfo se aman con frenesí, pero la autoridad paternal, que no ve en ésta amor casto y puro sino una locura de juventud, dispone que Malvina sea de Adolfo. Ante el altar se pronuncia un juramento falso. El sacrificio se consuma. Blanca huye de la casa paterna y después de una peregrinación asaz romántica viene a parar a un monasterio. Aquí principia el drama. Malvina descubre el secreto que guarda el corazón de Adolfo, y muere de dolor en la noche misma de su desposorio. Adolfo busca a Blanca y llega en el instante mismo en que se celebraba la ceremonia de la profesión religiosa. La desesperación, el frenesí, lo conducen a la muerte. Cae envenenado en el locutorio. La obra fue coronada de aplausos aunque los críticos encontraron en ella algunos defectos notables, sobre todo la serie de monólogos largos y pesados, debido a lo cual la acción del drama era lenta y sin golpes imprevistos.

La representación fue espléndida, los caracteres muy bien efectuados, sobre todo el de la Sra. O'Loghlin y la Srta. Aguilar.

La obra dio a Juan N. Gacitúa cierta celebridad en el ambiente.⁵

La llegada en abril de la ópera al Teatro de la Universidad, ya viejo y achacoso, dejó en triste postura a la afición dramática.

Santiago quedó a merced de los teatros de aficionados que como plantas estacionales florecieron de vez en cuando en el desierto teatral. El «Parral de Gómez» tenía su propia concurrencia adicta a su tradición alegre y jocosa. El de la calle de la Merced 24, que se revistió con el pomposo nombre de «Teatro de la Independencia», tenía al menos una virtud, el de cobrar tan sólo dos reales por la entrada. Había un teatro popular en la calle Carmen, similar, sin duda, al ya conocido de la calle de San Francisco, que destacaba con cierto orgullo proletario el nombre de teatro obrero.

La prensa favorecía estas empresas. «Existen en la capital —se lee en *El Progreso*— varios teatros de aficionados para la gente del pueblo, además de nuestro teatro principal, que favorece las aspiraciones de la gente más culta. Sin embargo, esos teatros nos muestran un orden que se mantiene en los entrea-

actos, una atención clara a lo representado y un gesto por aplaudir los pasajes bellos, y no presentan, ningún aliciente de licor, cuya venta es prohibida. El mismo Intendente de Santiago los ha frecuentado saliendo muy satisfecho por lo observado, y se halla completamente convencido de la necesidad de fomentar este género de recreación»⁶

Esta coyuntura favorable movió la voluntad de tres jóvenes de sociedad, Manuel y Nicolás Vargas y Nicanor de la Sota, «a quienes la juventud les introdujo la idea que entrando al teatro dramático harían patria». Gracias al apoyo financiero del padre de uno de ellos, José Francisco de la Sota, «que le dio cierta suma concluida su educación», los capitalistas noveles se apresuraron a realizar el noble proyecto de dotar a Santiago de una sala de espectáculo que reemplazara la semidestruida del patio de la Universidad de San Felipe. Eligieron los socios un sitio céntrico, la calle de Guamanguilla, la rebautizada y tradicional calle del Puente, que continuó así llamada por el hecho de estar situada a cuadra y media de la Plaza de Armas hacia el Puente de Cal y Canto.

Tuvo a su cargo los planes arquitectónicos un profesional inglés, que se había distinguido por sus labores en la capital. Por la inversión masiva de fuertes sumas para hacer algo decente y elegante en plazos cortos se inició en el mes de mayo la construcción del nuevo templo de Talía. Similar en su estructura al Teatro de la Victoria de Valparaíso, «de menor capacidad pero tan elegante como aquel y muy cómodo, contaba con tres órdenes de palcos, en consonancia con su estructura arquitectónica y un amplio escenario capaz de albergar compañías de ópera y de ballet»⁷

La decoración estuvo en manos de Rafael Giorgi, el distinguido pintor de la Cia. Pantanelli y el escenógrafo Hipólito Pujol, quien bajo el nombre de guerra de Monsieur Arbelli trabajó con talento en Chile antes de buscar fortuna en la dorada California.

Con el objetivo de aquietar las inquietudes del público siempre temeroso por los habituales temblores y terremotos, la Intendencia había nombrado como inspector de la obra al distinguido profesor Antonio A. Gorbea, especializado en la materia, como hemos visto al describir la faena del Coliseo de Arteaga, en 1820.

El informe aparecido en la prensa el 12 de septiembre, decía textualmente: «Creo de mi obligación hacer presente que he visto y he examinado la obra, pudiendo asegurar al público que toda la madera es resistente con exceso al peso que tiene que sufrir: que las abrazaderas que aseguran los pendolones y unen algunas ensambladuras a media madera, son en exceso fuertes y que se conoce que no se ha tratado de economizar nada a fin de ofrecer al público un lugar de recreo cómodo y seguro»⁸

Presentaba el edificio un alegre frontis por la calle del Puente con tres puertas de reja pintadas de azul. En el interior, un corredor conducía al primer patio, donde se alzaba una mediagua, techo y escenario sostenido por toscos pies derechos.

La platea enmaderada rústicamente con listones de madera de álamo estaba dividida en 304 lunetas. La sala estaba circunvalada de balaustradas que ascendían hasta los palcos. Dos grandes arañas de cristal para velones de 12 luces iluminaban el recinto; al fondo estaba el escenario, decorado por el telón de boca, «obra de Giorgi que ponía su nota de arte»⁹

Los empresarios para atraer mayor asistencia contrataron a subidos precios a un grupo de cómicos que se habían distinguido en los tablados americanos, en especial en Colombia. Primer actor y director era Mateo Fournier, que de acuerdo a los datos del historiador José Vicente Ortega Ricaurte había ganado en Bogotá la fama de ser «inimitable en lo cómico y grave y sentimental en lo trágico». Lo acompañaba su esposa, Ramona Fournier. «Su gloria es tan grande como su talento» —dice de ella el citado autor—; segunda dama «la hermosa y lozana» Asunción García¹⁰

A este grupo directivo se agregaron en Chile, Emilio Segura; el imponderable Victoriano Rendon y su joven y casquivana esposa, la bella Agustina Vera, su discípula.

El abono por la primera temporada de 10 funciones fue fijado en \$ 150 y por una función, 18 reales. Las lunetas de platea a \$ 17,2 reales y 12 reales. Las lunetas de galería a \$ 8,5 y 1 por función. La entrada general se puso a tres reales y a 2 la media, es decir, los niños.

La solemne apertura de la nueva sala se realizó en presencia del Presidente de la República, sus Ministros y las altas autoridades oficiales, el día 17 de septiembre. Se había escogido una obra del popular Antonio Gil de Zárate, *Matilde o sea A un tiempo dama y esposa*, drama en cuatro actos que atraía siempre a los espectadores. Rendon arregló para su propio lucimiento una obra de Bretón de los Herreros, *La fe de Bautismo*, con que concluyó el espectáculo.

Por desgracia, el estado avanzado de gravidez de Ramona Fournier retrasó las funciones, que continuaron por fortuna debido a la contratación de Carmen Aguilar y su hija.

Salvo el *Pilluelo de Paris*, que no perdía actualidad, el repertorio fue en su mayoría, hispánico. Se puso en escena el día 18, fiesta nacional, una obra que se transformó, en una de las piezas de resistencia de estas décadas, *La Justicia Aragonesa*, de Juan Alba, drama en tres actos y en verso, que se dio innumerables veces.

Continuó también la popularidad de Tomás Rodríguez Rubi, con su comedia histórica, *Los 2 validos y castillo en el aire*, del género de capa y espada, no faltando por supuesto *El Pelo de la Dehesa*, con la aparición de ese personaje ya incorporado a los caracteres humanos del popular Breton de los Herreros.

El mes de octubre se caracterizó por una verdadera rivalidad y competencia con el Teatro de la Independencia que Juan Eleodoro Velasco trataba de transformar en una especie de escuela de teatro nacional. «Impelido desde mi infancia —escribe en un remitido de prensa— hacia el teatro dramático y resuelto a llevar a cabo mi inclinación en contra de mi familia, fui al extranjero para buscar la en-

señanza y modelos que Chile carecía. Desde entonces he corrido una serie de infortunios, única fuente de mi constante aplicación, perseguido pero no vencido por tantos azares he consagrado mis últimos esfuerzos a formar un pequeño teatro, que sea en Chile la escuela normal del drama. Sin este teatro democrático, Chile no tendrá jamás trágicos ni cómicos nacionales. Tendrá que mendigar los desperdicios de Europa y América. El público ha podido ya juzgar de mis esfuerzos en este teatro improvisado; en 70 días se ha visto a cinco jóvenes actores elevarse a una altura sorprendente y en muy poco tiempo más harán honor a Chile fijándoles un porvenir que yo no puedo esperar. He formado esta empresa sin ventajas por no decir con pérdidas efectivas y sólo impulsado de la íntima convicción que dejaré a mi patria teatro y actores que le den gloria en el extranjero¹¹

El Teatro de la Independencia era de precios módicos: platea numerada, 2 reales; galería, 1 real; palco con rejilla, 1,2 reales; y sin rejilla, 1. Atraía público numeroso. Además los empresarios contrataron a la estimada y apuesta artista Isabel Rodríguez y a su hija Srta. Villalba, que venían de realizar una larga y fructífera gira en Copiapó. Contaron los actores con el beneplácito de los jóvenes intelectuales que auspiciaban esta labor de chilenidad en la escena.

Gracias a este espíritu pudo montarse nuevamente la obra señera del romanticismo chileno, con sus dos actos y tres cuadros, *Los amores del poeta*, de Carlos Bello, que se reintegraba a la patria después de un largo viaje. Se exhibió también, *Una sola falta*, de Eugenio Scribe, que para uno de los beneficios de José Zapiola había traducido Hermógenes Irisarri, publicada en la «Galería Dramática Chilena» de El Mosaico.

El resto del repertorio correspondía a las obras triunfantes en los decenios de 1830, *El Sepulturero de Wittemberg*; *El marido de mi mujer*, de Duval, *El día más feliz de mi vida* y *El amor de madre*, de Ventura de la Vega.

No escasearon las petipiezas reideras. *El novio en mangas de camisa*, la vieja creación de Santiago Villalba, *El diablo predicador*, de Belmonte, de larga trayectoria en los tablados del país.

Los éxitos más resonantes de Isabel Rodríguez los obtuvo en el rol de doña Francisca, en *La segunda parte de la vuelta de Estanislao*, de Bretón de los Herreros y en la personificación protagónica en el Macías, de Larra.

La prensa supo corresponder a estos esfuerzos loables. «Los aficionados —se lee en *El Progreso*— nos alegramos por el trabajo que desempeña la Sra. Rodríguez, pues ocupa el primer lugar en la escena y nadie podría llenar su lugar. También felicitamos a los jóvenes empresarios que han tratado de agradar al público. Con la compañía que al presente tienen es muy difícil dar obras de gran ejecución por falta de actores. Por eso se ha recurrido a la comedia de costumbres principalmente a Bretón de los Herreros y a Scribe. Este es el empaque que con tanta maestría ocupa la Sra. Rodríguez, la Srta. Villalba, de unos quince años de edad, su hija, a pesar de tener tan sólo la experiencia de dos meses en Copiapó, se distingue por su elegante figura y buenos modales, y sonora voz»¹²

No obstante esta seria competencia el novel Teatro de la República seguía siendo el centro principal de atracción. Escaso sin embargo de personal adecuado en los primeros meses debió concentrarse el director en el montaje de un grupo de obras ya aceptadas en temporadas anteriores y que forman un conjunto ecléctico significativo. Bretón de los Herreros el favorito indisputable consiguió nuevos triunfos con su clásica comedia *Marcela o Cual de los Tres*. Ventura de la Vega y sus arreglos cómicos o dramáticos figuró constantemente en la cartelera. Volvió el olvidado Moratin con su comedia molieresca *La Escuela de los Maridos*, y merced a la pericia artística de Hipólito Pujol Arbeli pudo presentarse con lujo una obra clásica, *Del Rey Abajo, ninguno o El Labrador más honrado* o *García del Castañar*, de Francisco de Rojas (1607-1648).

La buena acogida de esta obra demostraba que pese a la descarga espectacular del melodrama, el público sentía como suyos los tradicionales sentimientos del honor castellano. El drama histórico de Rojas desarrollado en tiempos de Alfonso XI y la campaña de Algeciras (1302) desenvuelve la tragedia personal de García del Castañar, suspenso entre el amor al Rey y a su esposa, en un ambiente rústico y bucólico, auténticamente popular en sus canciones circunstanciales que realzan la trágica línea de una auténtica tragedia psicológica¹³.

El estrecho marco en que se movía la Compañía por la falta de elementos humanos apropiados para un repertorio de mayor enjundia dramática pudo ampliarse con la actuación del discípulo de Casacuberta, el peruano Joaquín Arana, y sobre todo por el regreso de la conocida pareja formada por el actor y escritor argentino Hilarión Moreno y su hermosa mujer, Dominga Montes de Oca. En adelante se pudo ofrecer a los santiaguinos obras más en armonía con su temperamento. Reaparece la estimada pareja Moreno en *María Estuardo, Reina de Escocia*. El Progreso los saludó con familiaridad y cariño. «En la representación de anoche hemos podido conocer que los talentos de esta galante actriz han sido susceptibles de un gran desarrollo. En el papel de María Estuardo ha podido ponerse en competencia con la Sra. Aguilar a quien juzgamos de primer orden en la escala de nuestras actrices americanas»¹⁴.

En *Rosamunda de Gil de Zárate*, Francisco Arana se demostró, «joven de tanto porvenir en el papel de Arturo, papel que comprendió y sintió presentando actitudes bastante artísticas y que nos hicieron ver la mano del Sr. Casacuberta. Mereció estrepitosos aplausos»¹⁵.

Lucrecia Borgia sirvió a Carmen Aguilar para confirmar el veredicto unánime de sus admiradores. «Se desempeñó magníficamente en el rol principal, se veía a través de su traje las palpitaciones de un corazón de madre y al amenazarla la muerte nos arrancó ayes de compasión. Las transiciones que abundan en este papel, le han dado ocasión para hacer brillar sus grandes talentos».

Debutó esa noche su hija Mercedes Vallejo, «quien con toda la disposición de la madre —escribe Rafael Minvielle— promete tal vez llegar a ser lo que ella, voz dulce y fina, finos y elegantes modales, posesión del teatro»¹⁶.

La repetición de *La Mujer de un Artista*, de Díaz, remanso sentimental que me-

reció el aplauso unánime de la crítica y de los conmovidos asistentes, llevó «involuntariamente en la imaginación del público al deseo de saborear la que les produciría *Teresa*, de Dumas. ¿No podríamos conseguir de los empresarios — preguntaba bajo la firma de C. S. el periódico *El Progreso*— pusieran en escena esta pieza haciéndolo en la traducción del señor Bello que es la más conocida y a la que más acostumbrados están nuestros sentimientos?»¹⁷

El deseo escuchado por los jóvenes y atribulados empresarios, llevó nuevamente a la escena la magistral versión de Bello, interpretada en su rol protagónico por la atractiva Carmen Aguilar.

El otro aporte de los escritores nacionales a la escena fue el montaje de la *Sencilla Historia*, pieza en un acto de Eugenio Scribe, traducida por Rafael Minvielle, que se trechó el 7 de diciembre con el *Gastrónomo sin dinero* o *Un día de vista alegre*, de Ventura de la Vega¹⁸

El esperado espectáculo de la nueva obra de Rafael Minvielle, *Yo no voy a California*, que dividía a la juventud en bandos irreconciliables, los sedentarios, apegados al terruño, y los aventureros, que soñaban en el vellocino de oro del río Sacramento, debió postergarse por enfermedad de una de las artistas trasladando al año de 1849 su bullado y efímero estreno.

El porvenir del Teatro de la República estaba amenazado por una sorda crisis económica. La quiebra se veía inminente. La administración de los hermanos Vargas había sido un fracaso y pese a la ayuda paternal de Nicanor de la Sota, que tomó las riendas en el mes de noviembre, el balance era catastrófico.

El cálculo de entradas y gastos demostraba la triste realidad:

Septiembre	En este mes, sin deducción de los sueldos de los actores, la entrada había sido de	\$ 915
Octubre	produjo	2 484.1
Noviembre	produjo	2 846.4
Diciembre	produjo	2 296.5
Total:		8 542.0

El 31 de diciembre se produjo la quiebra de los hermanos Vargas. De la Sota pudo sostener el negocio únicamente hasta marzo de 1849, como veremos más adelante¹⁹

Mientras la capital se veía abocada a problemas angustiosos para la escena dramática, Valparaíso, apoyado en la sólida empresa del Teatro de la Victoria, disfrutó en el mes de noviembre de una importante temporada a cargo de la conocida compañía de Tiburcio López, que tomaba ahora el nombre de su director Mateo O'Loughlin

Las huestes bien adiestradas ensayaron un repertorio llamativo que salpimentaron con la actuación de un cuerpo de baile numeroso en los fines de fiesta, integrado por Alberto y Manuel Arroyo, el hijo José Arroyo, doña Manuela Cánovas y las hermanas Bogardus

Junto a reposiciones indispensables para lucimiento de los primeros actores, por ejemplo *Los Hijos de Eduardo*, de Delavigne, con O'Loughlin y su esposa en los relatos estelares, se estrenaron obras históricas como *Don César Bazán*, dramas sentimentales de Rodríguez Rubi, *Las Travesuras de Libarda*, melodramas de Bouchardy, *Board*, la del Crimen y *El Diablo y la Bruja* y ciertas petipiezas de buen humor y regocijo. *La Modista Alférez*, *Un Casamiento a son de caja* y *La Barnera del Escorial*.

La verdadera sensación de la temporada porteña se produjo al montar la Compañía la esperada pieza espectacular *El Terremoto de Martinical* de Adolphe Phillipe Dennerly (1811-1899) cuatro actos de Juan de la Cruz Tirado y Nario (1812-1876), en colaboración con Gaspar Fernández Coll. Hábil traductor, de la Cruz había popularizado la *Tercera Dama Duende*, de Scribe, y varias otras piezas de excelente acogida.

Para montar el difícil espectáculo coreográfico se contrató al meritorio artista de la Cia. Pantanelli, Rafael Giorgi, que supo pintar con acierto y notabilidad las variadas decoraciones. El tercer acto, a la manera de un diorama, presentaba en primer plano un salón bajo, figurado por un telón de rompimiento, con dos columnas sencillas y tres arcos abiertos, que dejaban ver en lontananza los planes de la ciudad antillana.

En el momento del terremoto todo el escenario se movía imitando con rara perfección los efectos de un temblor, al mismo tiempo que el telón rompiéndose en varias partes llenaba de polvo el escenario, dando la impresión auténtica de un derrumbe de tierra.

El efecto que produjo el drama quedó vibrando en el aterrado auditorio: «Pocas veces se admirará algo más bello —escribía el corresponsal porteño de *El Progreso*— ni situaciones más brillantes, ni lances más impresionantes». El efecto de la decoración no equivale a su mérito intrínseco, ya se le juzgue como obra literaria o de efecto teatral²⁰.

Capítulo xxv

La muerte romántica del actor Juan Casacuberta

Los eternos problemas económicos dificultaron la iniciación de la temporada teatral de 1849 en Santiago. La Compañía Dramática encabezada por el infatigable y culto actor Hilarión Moreno y su atractiva esposa, debieron hacer frente a la crisis que amenazaba a los empresarios. No hubo cambios de importancia en el elenco, pero sí la atracción del grupo coreográfico de Francisco Casanova y familia que aportaron un novedoso repertorio de danzas europeas y vernáculas a los tradicionales fines de fiesta.

El Teatro de la República estaba próximo a la ruina. Los audaces y jóvenes hermanos De la Sotta habían obtenido ciertos recursos inmediatos que les sirvieron para sortear los primeros escollos de la difícil temporada veraniega.

El público y la prensa apoyó la solicitud de ayuda hecha al Supremo Gobierno por los dueños del coliseo, «unos 4 a 5 mil pesos con la obligación de celebrar 4 funciones de beneficencia». El *Progreso* ponía énfasis en «la reconocida utilidad moral que producen los teatros en las costumbres del pueblo. Proteger el teatro es así un deber que el mismo Gobierno ha reconocido y voluntariamente se ha impuesto»¹.

La actualidad nacional contribuyó a agitar la conciencia dramática al plantear en escena el agudo problema que agitaba a la población, el debatido tema de la emigración de la juventud a California.

El señuelo del oro, la fácil prosperidad, las utopías societarias en boga impulsaban a los jóvenes románticos a partir hacia el Nuevo Eldorado para realizar allí la difícil aventura de hacer historia sobre tierra prestada.

Bandos irreconciliables: los que querían trabajar en el país y los que querían, en comunión simbólica con el pueblo, formar sociedades explotadoras de las márgenes del río Sacramento y los valles interiores, se enfrentaban en la Cámara de Diputados, en la prensa, en la calle, y vestidos con el democrático traje de moda, jóvenes aristocráticos, escritores, intelectuales, unidos con los peones de sus fundos o los mineros de Catemu y Casablanca, fletaban barcas y lanchones maulinos o se embarcaban en los ahitos veleros yankees, que traían por la ruta del Cabo de Hornos la emigración norteamericana.

Rafael Minvielle, que experimentaba en carne propia las zozobras psicológicas del emigrado, recurrió a la literatura dramática para catequizar a los argonautas, y animado por la tendencia didáctica de su espíritu, escribió a la manera de Bretón de los Herreros una comedia en dos actos titulada *Ya no voy a California*.

Desde el comienzo de la programación se presentaron dificultades. El 28 de diciembre, Día de los Inocentes, cruel e inconsciente broma, sólo pudo darse en el Teatro de la República el primer acto entre pifias, silbidos, arrebatos y manifestaciones rotundas de los argonautas que no querían oír prédicas admonitorias que retardaran la ansiada partida a los lavaderos de oro.

De antemano la obra parecía destinada al fracaso. El *Progreso* señalaba en un artículo: «El jueves (4 de enero) se representará la composición dramática del Sr. Minvielle titulada *Ya no voy a California* que por un incidente inesperado de la Compañía no pudo representarse sino un solo acto la semana pasada. No creemos que esta obra del Sr. Minvielle sea completa, a pesar de los recursos de su imaginación y del conocimiento que posee del arte. El argumento que ha elegido no se presta a la acción impresionadora del drama, ni permite poner en escena ningún movimiento que nos sorprenda por su delicadeza y novedad. Tiene que girar en un círculo de acción estrecho y no salir de un asunto familiar y conocido, conducir su argumento con monotonía, sin haber producido impresiones



Macías

LAMINA 30

Mauricio Rugendas. Dibujo caricaturesco del estreno del Macías de Larra, en Valparaíso. Colección Aurelio Fernández Barros, Talía.

nuevas en el espectador»². A esta crítica se agregó el rumor infundado que era una obra encargada al autor por el Supremo Gobierno.

«La representación marchó a tropezones —escribe M. L. Amunátegui— en medio de aplausos y silbidos que convertían de cuando en cuando la sala en una confusa y discordante batahola. Es indudable que había una cábala maquinada por jóvenes alegres que deseaban divertirse a costa ajena y por los individuos que, estando resueltos a partir a California, querían romper el espejo para no verse en él»³.

Hubo aplausos para la artista Carmen Aguilar y rechiflas a Rendon y la Sra. Vallejos⁴.

La recensión crítica de la obra fue desfavorable al autor pese a su sana intención moralizadora.

La demolió un artículo de J. A. Torres, que bajo el seudónimo de «Bálsamo», apareció en *El Mercurio* de Valparaíso⁵.

El redactor de *El Progreso* confirmó la sentencia que había sentado al escuchar el primer acto del *Día de los Inocentes*, aunque evitando toda aspereza que pudiera perjudicar a Rafael Minvielle, cuya honestidad intelectual era por todos reconocida.

«Ya no voy a California, como lo indica el título —escribía— es una comedia de circunstancias, comedia producida por la fiebre dorada, con la santa intención de aliviar a los que la padecen haciéndoles presente que antes tienen una patria, una mujer, un amigo, una hija, una familia, en fin, que no deben jamás desatender por ir en busca de una ilusión, que pueda muy bien desvanecerse antes de pisar la playa extranjera. A pesar de sus defectos confesaremos también que ni faltan finura y buen gusto en algunas escenas y sobre todo que siempre será una cosa digna de elogio que el Sr. Minvielle en medio de la asidua e ingrata tarea de la enseñanza se consagre también a la mucha más ingrata y estéril tarea de escribir comedias»⁶.

Ni el ballet romántico de «La Joven Siria», interpretado por los hermanos Casanova ni el baile típico «El Jaleo de Jerez», lograron supeditar la algarabía de la función descrita.

Hilarión Moreno recurrió a la infalible receta de programar uno de esos melodramas espeluznantes que agradaban a tirios y troyanos.

Se escogió *Los Prusianos en Lorena* o *La honra de una madre*, tres actos y prólogo del dramaturgo francés Gustave Lemoine (1802-1885), autor del drama de gran éxito, *La Gracia de Dios*.

Aunque el teatro no estuvo muy concurrido hubo esa noche animación en la platea que auguraba la normalización en las funciones. El drama era, al decir de los críticos, bastante bueno, sobre todo por el despliegue escénico montado por el ingenioso escenógrafo Monsieur Arbelli. A la moda de Ducange había en la pieza variedad de «incendios, saqueos y muertes».

«La ejecución excelente. Todos comprendieron bien sus papeles —escribía un periodista— pero la Sra. Aguilar y el Sr. Moreno se distinguieron con especiali-

dad. La primera sobre todo tuvo momentos sobresalientes, y el Sr. Moreno estuvo en su cuerda: el papel de traidor es su fuerte, siempre que le hemos visto estos papeles le hemos tributado el elogio que se merece».

Por desgracia la representación concluyó a la 1.45 de la madrugada, lo que movió a los asistentes a pedir la aplicación del Reglamento de Teatro que ordenaba que ninguna función pudiera prolongarse más allá de las doce de la noche⁷.

Los escritores nacionales, pese al estruendoso fracaso del probo Rafael Minvielle, quien con furia hispánica había llegado a destruir con rabia el manuscrito de su drama *La Estrella Roja*, basado en la novela gótica de Arturo Dudley, continuaron, sin embargo, interesándose en la literatura dramática, atrayente por su cometido social de resonancia en el ambiente.

El aporte más valioso, en esos primeros meses del crudo año de 1849, vino de parte del refinado escritor bordelés, de ascendencia hispánica y nacionalidad chilena, Francisco Fernández Rodella. Trabajaba por entonces sin tregua ni desmayo en sus tareas periodísticas y en la redacción de diversos dramas y comedias, entre otras, *César Borgia*, del que dejó terminadas algunas escenas que tradujo en 1850 el poeta Guillermo Matta y publicó en la *Revista de Santiago*. Subió a las tablas, en cambio, un drama sentimental, *Nineta o Un Día de Bodas*, en hermosa versión castellana de José Victorino Lastarria.

El drama está dedicado en su pulcra edición príncipe bilingüe, a sus padrinos literarios: José Victorino Lastarria, Marcial González y Cristóbal Valdés, el malogrado político, sociólogo y economista.

La trama sentimental de esta pieza se desenvuelve en Passy, en la residencia de la condesa de Bréville. La acción, repartida en un acto de múltiples episodios, se concentra alrededor de Nineta, joven y hermosa grisetita que ha tenido amores con Ricardo, galán frívolo y libertino que la abandona en vísperas de su proyectado enlace con Angela, hermana de su íntimo amigo Fernando, noviazgo que patrocina su tía, Madame de Bréville. Fernando en sus paseos de filósofo romántico por el Jardín del Luxemburgo ha conocido a Nineta, y sus labios ingenuos le han relatado sus desventuras amorosas, pero no el nombre de su seductor. Este contacto despierta en el alma de Fernando un amor platónico, apasionado e introvertido.

La escena comienza en la mansión de Madame de Bréville el día señalado para la ceremonia familiar del compromiso de Ricardo. Nineta, que todas las noches vaga errabunda por el parque de la mansión esperando divisar a su galán, conoce por confesión de Fernando y por conversación directa, oída entre los árboles, la noticia fatal para ella que ciega todas sus aspiraciones.

Loca de amor, y no queriendo dañar a los novios por delicadeza de alma, decide arrojarse al estanque del jardín, donde muere a la manera de una moderna Ofelia, mientras en cruel suspenso cortesano continúa la ceremonia oficial del compromiso.

Para la correcta interpretación de la obra, Fernández Rodella había trazado con habilidad el rol de caracteres. El papel de Nineta, «de cándida ternura, que

cree que el sacrificio es el símbolo divino de todo amor», fue entregado a Dominga Montes de Oca; el de Angela, ingenua y cariñosa, a Josefa Vallejo. La condesa de Bréville, «cáustica, burlona, buena y franca como una canción francesa», a la maestría de Carmen Aguilar. De los papeles masculinos: Ricardo, el sobrino de Madame de Bréville, a quien quiere casar para «darle un poco de peso a esa cabeza en que ha bullido tanto champagne», egoísta, elegante, ligero y friamente corrompido, estuvo en manos de Francisco Arana, Fernando, el hermano de Angela, «triste, pensativo, apasionado y sentimental como una balada alemana», fue interpretado por Hilarión Moreno. El gracioso Martín, en el rol de hortelano, fue conducido con sapiencia escénica por Victoriano Rendon⁸

La pieza tuvo excelente acogida; su lenguaje poético, sus rápidos parlamentos y monólogos de fina prosa, y el tono romántico, agradó profundamente a los asistentes, quienes pidieron una pronta repetición, con mayores ensayos, para paladear sin tropiezos la frescura del texto dramático de Fernández Rodella.

«La acción de este drama — comentaba *El Progreso* — es continua, todos los lances están ligados y preparados sin afectación ni violencia. Los diálogos son vivos y animados. Si algo pudieramos censurar sería la falta de un final más rotundo. El lenguaje es culto y elegante, apropiado a todas las situaciones y caracteres»⁹.

La cordial acogida que dispensara el público a la obra de Fernández Rodella dio ánimos a la juventud. Uno de esos intelectuales promisorios José Antonio Torres, recibió en los primeros meses de 1849 el bautismo de fuego en el mundo literario, con su primera producción *El Poeta Aventurero*, representada en el Teatro de la República a comienzos de febrero. No conocemos sino el título de la obra, pero a juzgar por las repeticiones con que fue premiada podemos inferir su calidad¹⁰.

Fernández Rodella seguía laborando. Favoreció a la Compañía de Hilarión Moreno con un arreglo del drama en 5 actos de Bouchardy, *La Hija del Carretero*, que continuó su ciclo de éxitos en la noche del día 4 de febrero¹¹. El 11 se repitió *Nineta*, acompañada por otra obra nacional, la petipieza *No era ella*, cuyo autor nos es desconocido¹².

El eco de la polémica sobre California y el vellocino de oro movió a «un joven chileno», Juan Nepomuceno Gacitúa, a dar un contragolpe al fracasado drama *Ya no voy a California*, por intermedio de una obra de tesis destinada a defender esta emigración en masa de la juventud liberal de 1848, *Matilde o En viaje a California*, estrenada el día 8, después de una suspensión por enfermedad del actor Francisco Arana, no pasó de ser una breve glosa escénica al problema político y, al parecer, no produjo impacto en el ambiente¹³.

La Compañía de Hilarión Moreno al mismo tiempo que satisfacía los anhelos de los intelectuales que ellos mismos compartían, trataba de atraer al esquivo auditorio y evitar la inexorable quiebra a que estaban abocados los empresarios.

Como anillo al dedo vino la reposición de *El Terremoto de la Martinica*, el espectacular drama de Juan de la Cruz Tirado, valorizado por las decoraciones ilusio-

nistas de Rafael Giorgi, el meritorio pintor de la Compañía de Opera de Pantanelli. Más ajustado aún a los propósitos fue la «reprise» de *La Pata de Cabra*, del asutero empresario Juan Grimaldi.

«Anoche —relata *El Progreso*— tuvimos después de mucho tiempo el teatro lleno de gente. No había ni un solo palco, ni una sola luneta que no estuviese ocupada. La representación de *La Pata de Cabra* despertó la curiosidad de toda la gente que hay en Santiago. La exhibición no fue de las más lucidas por falta de ensayos, así es que la tramoya estuvo muy débil, y desmayó desde el principio¹⁴

Fue repetida al día siguiente con menos concurrencia, pero mejor ejecución. Las escenas de baile llamaron la atención pues las dos parejas (*Casanova*) las ejecutaron admirablemente, con una gracia y donaire aéreo en sus giros y en sus vueltas.

El día 15 fue noche de chilenidad. Se ofreció a los santiaguinos un programa nacional triple: *Nineta*, de Fernández Rodella; *Matilde*, de Juan Nepomuceno Gacitúa, y *El Poeta Aventurero*, de J. A. Torres¹⁵

Febrero vino a terminar en una emocionante función extraordinaria, dedicada al Presidente de la República, Mariscal de Ancash. D. Manuel Bulnes. Un joven de sociedad, Manuel de Santiago Concha, había compuesto con noble intención patriótica una comedia basada en uno de los gloriosos episodios de la guerra contra la Confederación Perú-Boliviana de 1839. Se intitulaba *La Acción de Yungay*, la batalla definitiva, y tenía como heroína a la célebre Sargento *Candelaria Pérez*. La futura heroína popular había partido en 1833 al Perú, abriendo una concurrida fonda en el Callao. En 1838 al estallar la guerra había servido inteligentemente como enlace y luego como parte activa en la batalla de Pan de Azúcar, granjeándose el merecido título de heroína del pueblo por su valor y audacia.

La Sargento modestamente escuchaba la obra desde bastidores, pero al advertirse su presencia, el teatro entero se puso de pie y le tributó una frenética ovación que conmovió a la heroína hasta las lágrimas, como recuerda Vicente Reyes en nostálgico artículo¹⁶

La temida Cuaresma oscureció aun más el panorama teatral, agravando la triste situación de los atribulados empresarios juveniles. Pese al rescripto pontificio de Pío IX invocado con frecuencia en las polémicas para abrir los teatros en este período de austeridad y recato, todos los años los periodistas se hacían la misma pregunta: ¿No podríamos en medio de este silencio (Cuaresma) tener abiertos los teatros?

Los argumentos eran siempre los mismos: la importancia del arte para la vida del espíritu; el aumento de la industria teatral que dejaba parcialmente cesantes a actores, maquinistas, músicos y obreros, la falta de ayuda estatal compensatoria¹⁷

Pero como de costumbre se impuso este año la veda teatral en los espectáculos que no podían ser considerados artículos indispensables. Al repiquetear jubilosas las campanas del Domingo de Pascua de Resurrección pudo abrirse el

nuevo año cómico, en medio de afflictivas estrecheces económicas. Como canto de cisne, los hermanos de la Sotta y la amagada Compañía de Hilarión Moreno, hicieron un despliegue probatorio de sus posibilidades histriónicas. Las hermanas Casanova bailaron hasta el cansancio sus rondañas, boleras y jaleos, montando danzas de espectáculo coreográfico novedoso.

Hilarión Moreno exhumó *El Católico de Irlanda*, ese drama religioso, histórico y trágico de Víctor Ducange, con sus etapas escalofrantes: *El Suicidio*, *El Interrogatorio* y *El Suplicio*.

Intrigar para Morir, de Luis González Bravo, fue otra de las estratagemas para atraer público. Lo mismo que *La Mancha de Sangre* o *Los Consejos de un Padre*, traducido por D. M. Gutiérrez.¹⁸

Todo pareció en vano. Los empresarios debieron presentarse ante las autoridades y declararse en quiebra.

El balance final de entradas y salidas del Teatro de la República desde su apertura hasta su cierre muestra en la fría desnudez de las cifras, la curva de la crisis del negocio teatral en Santiago, por lo que creemos justo reproducir el documento justificativo del derrumbe de la noble intención progresista de los hermanos de la Sotta, en especial de Nicanor, brillante alumno del Liceo de Chile.

Entrada y salida del teatro desde su apertura

1848.	Administración de los Sres Vargas	
	1º de septiembre. En este mes sin deducir	
	sueldos de los actores, produjo	\$ 915
	Octubre, produjo este mes	2 484,1
	Cargo total de la administración Vargas	3 399,1
	Noviembre sin deducir sueldos de los actores	2 846,4
	Diciembre sin deducir sueldos de los actores	2 296,5
	Total noviembre-diciembre	5 143,1
1849.	Enero. Administración de La Sota	1 410,5
	Febrero	1 729,
	Marzo	205,3
	Producto de la fonda en todo el año	522,3
	Total	3 863,3
	Gran total	12 409,64
	Total de gastos	18 555,3
	Déficit de la empresa	6 145,5rls. ¹⁹

Este fracaso, sin embargo, fue privativo de la capital.

Valparaíso gracias a la inteligencia del administrador del hermoso Teatro de la Victoria y la fidelidad de un vecindario progresista, pudo sortear con legítimo orgullo las trágicas contingencias de Santiago. El diario *El Comercio*, dirigido con habilidad y señorío por Bartolomé Mitre, futuro Presidente de la Repúbli-

ca Argentina, expresó con claridad en sus columnas este aserto: «El Teatro de Valparaíso, continúa manteniendo su bandera con honor, mientras que la de los teatros de Santiago y de Lima han sido derribadas por la bancarrota. El público de esta ciudad parece que se han encargado de desmentir la opinión vulgar de que entre nosotros no puede mantenerse un teatro. Esta es una gloria con la cual debe envanecerse un pueblo culto, porque prueba en el sentimiento artístico y gusto por lo bello. La compañía dramática sigue recibiendo con justicia los aplausos que el público le tributa, y los hábiles artistas coreográficos como siempre, haciéndose más acreedores a ellos».

Mateo O'Loghlin concentró todos los esfuerzos, talento y maestría teatral, amén de sus méritos literarios, en dar término con brillo a la temporada iniciada en enero de 1849 y que se prolongó sin censuras hasta el mes de agosto.

Trechaba en los programas con astucia psicológica los dramas que pudiera interpretar con éxito el homogéneo grupo, y que pudieran llegar hasta el corazón, el cerebro o las vísceras de los concurrentes. Disponía para ello de un variado repertorio; las obras históricas de gusto tradicional como *Guzmán el Bueno*, de Gil de Zárate o el *Pelayo*, de Quintana.

Eugenio Scribe le entregaba una gama de comedias y dramas bien contruidos, ingeniosos, con dramático suspenso.

Y siempre hubo teatro lleno los días en que volvían al cartel: *El Arte de Conspirar*, *El Guante y el Abanico*, *El Vaso de Agua* y *El Coronel y el Tambor*.

De la sonrisa amable podía pasarse a la carcajada digestiva y descongestionadora con el Bretón de los Herreros de *Una Vieja* y *El Tercero en Discordia*, y con Ventura de la Vega en *El Habito no hace al monje*.

Hubo en la larga temporada numerosos estrenos de todos los géneros; en el melodrama: *Vicente de Paul y los expósitos*, de Bourchardy, y *El Castillo de San Mauro*, de Souvestre. En el sainete cómico, una de las miles de obras escritas por esa sociedad comandita que bajo el seudónimo de Melesville, ocultaba la gracia de un grupo experto de abogados encabezados por Joseph Duvernier. *La Cura por homeopatía*, hizo reír a los sanos y a los enfermos, y provocó discusión entre los médicos alópatas²⁰.

Vivo Retrato, de Carlos García Doncel y *Clara Steck*, de M. Lurier, fueron las obras taquilleras.

Mateo O'Loghlin a pesar del agotador trabajo directivo se dio tiempo para traducir y adaptar dos obras francesas. La una *La Hermana de Yocriso*, farsa cómica en un acto, estaba dedicada al primer actor Garay, y se estrenó el 1º de marzo de 1849; la segunda, *Clarisa Harlowe*, arreglo de la célebre novela de Richardson, era una adaptación de la traducción francesa hecha por el reputado crítico teatral Jules Gabriel Janin (1804-1874), que ilustró con valiosos ensayos el seudónimo de «Figaro»²¹.

En la temporada se distinguieron ciertas obras escritas en el país: *Nineta*, de Fernández Rodella, traducida por José Victorino Lastarria, es una de ellas.

Para el beneficio de Concepción López de O'Loghlin, la hermosa Conchi-

ta; el joven y galano escritor Manuel Blanco Cuartin, tradujo una obra histórica de circunstancia, el drama en tres actos, *La Última Revolución Francesa o La Muerte del Arzobispo de París*, que fue puesta en escena, el 15 de febrero de 1849, y recibida con beneplácito general²².

La llegada del dinámico escritor y viajero no vidente Etienne Jacques Arago, a la cabeza del grupo de argonautas histriónicos franceses que se dirigían gozosos a California en busca del vellocino de oro, entonó la vida teatral de Valparaíso. Arago había trabajado activamente en el teatro, en Burdeos, Toulouse y como empresario en Rouen. Sus obras, a partir de *Un noviciat diplomatique* (1834), escritas en la línea funcional de Scribe: *Mlle. Lange*, *L'Enfant Gâté*, habían tenido buen éxito en las tablas. Afligido por una ceguera prematura su curiosidad, disposición anímica de su familia, lo había lanzado a la intrépida aventura de la vuelta al mundo, hazaña extraordinaria para un lisiado en potencia.

Personalidad amable, generoso de corazón, Jacques Arago, sedujo a la afición porteña y participó con sus huestes en la compañía de Mateo O'Loughlin, con quien mantuvo estrechos lazos de amistad, en diversas funciones miscelánicas. En unión con Conchita López y el grupo de artistas franceses que lo acompañaban en su gira a California, Madame Prat y Mlle. Feron, Mons. Delamarre, Rouhaud, Nitzel y Cormeret, y la soubrette, Mlle. Charlotte, improvisaron una pieza escrita especialmente para los porteños, que intituló *Un Jour á Valparaíso*, «un acte melée de couplets», que se montó en escena el 21 de agosto de 1849²³. Sin embargo, pese a sus esfuerzos, Arago no pudo aclimatar el género del «vaudeville», que despreciaba el público porteño, y su divisa de guerra: «Chilenos Scribe o la Muerte, El vaudeville o el duelo», no tuvo la resonancia que él esperaba encontrar²⁴.

Podemos ofrecer simpáticos detalles de esta actividad en Valparaíso, por medio del relato que hace en su libro *Les mondes nouveaux* Paul Niboyet, que nos cuenta: «Como el señor Arago me había hecho el honor de invitarme a su palco, siempre que hubiera espectáculo, aproveché la invitación un domingo que se daba *El hombre más feo de Francia*. Para la entrada se recurre a un método singular. En la puerta por el pago de cuatro reales se vende la entrada general con la cual se puede ir al parterre y a la cazuela, pero para sentarse en los palcos había que pagar un suplemento en el interior mismo del teatro. *El hombre más feo de Francia*, comedia española que se daba esa noche fue bien representada por la compañía. El héroe de la pieza era el famoso cortesano, Duque de Roquelaure. Había mucho público y un gran número de damas. Como fin de fiesta se dio un ballet con danzas españolas entre ellas «un paso a tres».

Estos bailarines que hacen el furor en Valparaíso (los Arroyo) me parecieron un tanto torpes y no habrían obtenido el mismo éxito en las ciudades de Francia. La compañía ensayaba al mismo tiempo una obra de Jacques Arago, *La Carcajada*, que había sido estrenada con éxito en París, y que fue representada el mismo día de nuestra partida, el 17 de enero en una función de beneficio en favor de Mr. Arago.

La hermosa sala del Teatro de la Victoria, «casi ovalada, distribuida como

las de Europa en cuatro pisos», produjo, como ya hemos visto, excelente impresión en el viajero francés²⁵

En la capital la racha de mala suerte parecía sobrepasada.

Una vez más los santiaguinos tuvieron que ponerle el hombro al negocio teatral arruinado por la quiebra de la sociedad de la Sotta. «Los últimos tres meses —comentaba *El Progreso*— han sido funestos y destructores para la empresa. Sin embargo el déficit se ha llenado cumplidamente y se han salvado sus compromisos».

El rescate de los náufragos de la Compañía pudo realizarse por la perspectiva lisonjera que ofrecía la contratación de actores que por sus antecedentes podían formar una compañía dramática más atractiva y homogénea.

Se extendió contrato al popular barba Juan Eleodoro Velasco, y a honorario subido al ya célebre trágico Juan Casacuberta, que anunciaba llegar de Arica en el próximo vapor²⁶, después de una gira de éxitos que ha estudiado el historiador peruano Guillermo Ugarte Chamorro.

Mientras tanto, todos los elementos disponibles contribuyeron a mantener en actividad el Teatro de la República. Como de costumbre en ocasiones similares se recurrió a las obras de espectáculos: *El terremoto de la Martinica*, a la preparación acelerada de novísimos ballets en el conjunto coreográfico de la familia Casanova; a los éxitos de risa de Victoriano Rendon, entre otros *El Español y la Francesa*, de Bretón de los Herreros.

Los escritores nacionales aportaron al igual obras de importancia, como lo fue el 26 de abril el estreno de la comedia en dos actos de Francisco Fernández Rodella, *Todo está en entenderse*, traducida por Hermógenes de Irisarri y Juan Bello, que se exhibió acompañada por la sentimental *Nineta*, tan del gusto del auditorio.

La crítica ensalzó la última producción del empeñoso e inteligente literato francés avecindado entre nosotros.

Bajo la firma de O. Y., *El picaflor*, en su número de 1° de mayo de 1849, la comenta con engolada retórica: «El autor de la bella *Nineta* —leemos— ha regalado al Teatro de la República una nueva obra dramática. El Sr. Fernández Rodella que ayer nos llevó tras el bello y delicado ideal de una griseta que ama y desdenada gime y muere de amor, nos trae ahora la tierna y señalada comedia con sus significativas caricaturas que nos hacen reír y gozar. La comedia con sus alegres y ligeros chistes como el melancólico drama, son del resorte de la variada fantasía de este joven poeta que juega con la pintura de los caracteres como una coqueta con los sentimientos que quiere representar, ostentándose en ellas la lijereza de la golondrina, sobre los aires y bellos colores que da el sol y la cascada que se despeña de la altura abrillantada y como llena de vida.

La representación de la pieza del Sr. Rodella estuvo generalmente buena, aunque en alguna parte divisamos la falta de estudio de esta primera exhibición. No obstante debemos decir que el Sr. Rendon mostró en esta noche un talento admirable de modo que nunca lo vimos tan hábil como en el desempeño de esta obra.

La Sra. Aguilar caracterizó con un sello siempre pronunciado el rol de Eus-

taquia. La Sra. Rendon comprendió su papel dándole todo el candor y sencillez que clamaba, y de los actores ¿qué diremos?

Diremos que estuvieron muy regulares aunque a decir verdad, hubiéramos deseado verlos más posesionados de los caracteres que desempeñaban. Esperamos que en la segunda representación de esta comedia que tendrá lugar el domingo 5 de marzo, le quepa al autor la ventura de verse mejor comprendido por los actores y tan aplaudido como merecidamente lo fue el jueves pasado»²⁷

Bien llenado el intervalo preparatorio, la atención pública se concentró en la próxima llegada de Juan Casacuberta.

Notables andanzas y peripecias había experimentado la existencia del genial actor romántico desde su alejamiento de Chile a consecuencia de la crisis teatral de 1846. Casacuberta, en busca de una posición estable, se había dirigido al Perú donde repitió sus triunfos obteniendo con ellos el sitio máximo de la escena en la América Meridional. Sus actuaciones en el Teatro Nacional de Lima, que señala el historiador peruano Moncloa y Covarrubias, lo mantuvieron en plena actividad²⁸. Luego, en gira artística de Arequipa llegó a Tacna donde su vida sentimental experimenta un vuelco de trascendencia. Conoce allí a una distinguida dama de la localidad, Doña Petrona Villena Almance, dama de alcurnia y posición económica de quien se enamora, contrayendo matrimonio.

El acta de enlace canónico en la Santa Iglesia Parroquial, que resumimos por ser documento aclaratorio, dice: «Año del Señor de mil ochocientos cuarenta y siete, en diez y nueve de marzo, yo el Padre Fray Gabriel Ramón Sors, religioso del orden Seráfico, Cura y Vicario Coadjutor de esta ciudad, desposé a don Juan Casacuberta, natural de Montevideo y actual residente en ésta, viudo de doña Manuela Funes, hijo legítimo de don José Casacuberta y doña María Ignacia Sánchez, con doña Petrona Villena, natural de esta ciudad, hija de don Villena y doña Cayetana Almance. Fueron testigos don Avelino Ferreiros, don Domingo Martínez y Mariano Ara».

El feliz matrimonio disfrutó de la dicha de una hija, nacida en Tacna, el 10 de abril de 1848. Fue bautizada, a los cinco días, por el Padre Salvador Palacios, franciscano, y se le puso el nombre de Josefa Celestina Ernestina, siendo sus padrinos don Casimiro Riversos y doña María del Carmen Castañón²⁹.

Pero la vida del artista es inexorable. La dulce paz compartida en el Perú tocó pronto a su fin, y con la vista vendada ante el trágico destino que lo aguardaba en Chile, al filo del mes de junio de 1849 estaba de nuevo entre sus admiradores chilenos. La familia permaneció en Tacna.

«Una concurrencia numerosísima llenó el Teatro de la República —comentaba *El Progreso*— por tres nombres distinguidos: el nombre de Dumas, autor de la *Teresa*, el primer romancista y el primer autor dramático del siglo; el nombre de Don Andrés Bello, traductor de la pieza, que es uno de los primeros literatos de nuestro continente, y el nombre de Juan Casacuberta, que es indiscutiblemente el primer actor sudamericano».

Juan Casacuberta estuvo admirable y los repetidos aplausos con que el públi-

co le dio la bienvenida, fueron una ovación justiciera a su talento. «Es digno elogiar — comenta el articulista — como el Sr. Casacuberta ha conseguido hacerse un artista sobresaliente adivinando los secretos de su arte y sin tener modelos que imitar, sin más auxilio que sus dotes naturales. El sabe sentir y hacer sentir al público y lo ha probado anoche recorriendo todo el diapason de las pasiones, desde el amor más tierno hasta los celos más terribles, desde la tranquilidad del alma hasta la desesperación más profunda, desde la rabia hasta la súplica, arrancando siempre aplausos ruidosos y mereciéndolos siempre».

Francisco Arana demostró en *Teresa* sus enormes progresos histriónicos. Teresa Aguilar trabajó con su acostumbrada maestría en un rol que le había asignado el insigne traductor.

«La concurrencia era inmensa, y aunque el teatro estaba mal alumbrado — comenta el periódico — lo llenaban cien bellezas»³⁰

El reintegro de Casacuberta a las filas pasó a ser un evento santiaguino. «Horas después de la representación — se lee en *El Progreso* bajo las iniciales de C.S. — todo el vecindario sabía ya de la llegada, en todos los corrillos se hablaba del gran actor, y para la repetición de la *Teresa*, el Teatro de la República era poca cosa para contener la concurrencia que se agolpaba».

El actor mantuvo toda la majestad y compostura propia del personaje que encarnaba, atinando a retratar en su acento y actitud aquel asombro y fluctuación del ánimo que las circunstancias imponían al Barón, aquel silencioso despecho del anciano ultrajado, y hasta el accidente de haberse apagado la bujía a cuya lumbré comenzó Delaunay, fue aprovechada por el ingenio del actor en beneficio de la mayor solemnidad del pasaje³¹.

La segunda obra que llevó a las tablas Casacuberta, fue *El espía sin saberlo*, de Scribe, otra de sus geniales creaciones, y el auditorio volvió a deleitarse entre risas y lágrimas con su asombrosa creación del noble cura Perrin, ingenuo y cariñoso, enredado en las sutiles telas de su compañero de clase, el temido Fouché, el jefe de la policía del Emperador³².

Las sorprendentes entradas de taquilla permitieron a los empresarios accidentales algunas mejoras en la vieja sala. Se modernizó el alumbrado con lámparas de aceite y se instaló, al cuidado del francés Monsieur Eugenio Fouché, una fonda capaz de satisfacer a la numerosa y refinada concurrencia³³.

El día 21, Casacuberta, fiel a las obras de su repertorio personal, montó una vez más el melodrama de Victor Ducange, los seis cuadros espectaculares de *Treinta años o la vida de un jugador*, que había sido, como hemos visto, una punta de lanza en el ambiente tradicional³⁴.

La última función de la temporada del conjunto de Hilarión Moreno fue *Intrigar para morir*, en que lució Francisco Arana, y el estreno de *El espadero Juan Dándolo*, obra dramática en tres actos y en verso, original de José Zorrilla y García³⁵.

Vino después la apertura del nuevo abono, y «debido a que la compañía tiene un recargo fuerte con el sueldo del señor Casacuberta», la suscripción a 12 funciones estuvo sujeta a los siguientes precios:

Un palco, 12 funciones

\$ 18

Luneta de platea

1 y 4 reales

Lunetas por función

6 reales³⁶

El 13 de julio se abrió la segunda temporada, con la obra *El gondolero*, drama francés, en tres actos, «uno de los fuertes roles de Casacuberta»

Se reintegró al conjunto Dominga Montes de Oca, restablecida de una prolongada enfermedad, que había obligado a retrasar la apertura³⁷

El día 20 se montó el *Otelo*, de William Shakespeare, en la mediocre versión de Ducis-La Calle. «Hacia mucho tiempo —dictamina *El Progreso*— que no se reunía una concurrencia tan numerosa en el Teatro de la República. La tragedia clásica, que de puro vieja es hoy una novedad, era lo que atraía a la concurrencia, pero la tragedia representada por Casacuberta, a cuya figura varonil sienta tan bien el contorno de la tragedia.

Estuvo el actor admirable en la declamación y en la mímica. En la última escena expresada con maestría y sentimiento, el público sintió el dardo del dolor»³⁸

Más sintético y contundente fue el juicio de Francisco Fernández Rodella en la revista literaria *El picaflor*. «El Domingo último —escribe— se me ocurrió la idea de ir a ver a Casacuberta en el *Otelo*, el héroe más feo de Africa. Casacuberta en cuanto a físico estuvo maravillosamente feo durante los cinco actos. Como actor estuvo malo en el primer acto, pasable en el segundo, bueno en el tercero, excelente en el cuarto y el quinto. Casacuberta expresa mal la ternura, carece siempre de naturalidad en las medias tintas pero descuella expresando las fuertes pasiones, los tormentos de los celos, la cólera y la indignación»³⁹.

Para demostrar la flexibilidad de su temperamento, el actor resucitó los cinco cuadros trágicos de ese drama confuso e inverosímil de *Adel el Zegri*, de Gaspar Tirado Coll, y demostró su vena cómica en la eterna petipieza *Los tres amantes burlados*, que desde sus años mozos venía repitiendo con singular maestría⁴⁰.

El resto de la troupe de Hilarión Moreno tuvo también sus noches placenteras. La Montes de Oca lució en el arreglo de Ramón Navarrete y Landa, de *Un marido como hay muchos* o *Mercurio sin saberlo*; en *Ricardo el negociante*. Teresa Aguilar y su hija estuvieron brillantes en el siempre atractivo drama sentimental de Kotzebue, *Misantropía y arrepentimiento*. Francisco Arana cosechó los mejores aplausos en *Un secretario de Estado*, traducido por Ventura de la Vega, basado en la guerra civil de Inglaterra, episodio de la lucha entre los puritanos y los Estuardos. La familia Casanova llamó la atención de todos por la impecable coreografía e interpretación de las *Boleras de Lucrecia Borgia*, *La gallegada* y *La Varsovia*.

Pese a los atronadores aplausos que coronaban noche a noche sus representaciones, Casacuberta enfrentaba una difícil situación económica. Para poder sufragar los gastos del pasaje a vapor de su esposa y la crianza de su hijita, había tenido que empeñar «un anillo de brillantes y un par de espuelas». Pensaba, sin embargo, rescatar estas prendas y aliviar la situación la noche auspiciosa de la velada de honor.

«Días antes de este desgraciado beneficio —rememoraba su amigo José Zapiola en sus *Recuerdos de treinta años*— se observaba en Casacuberta una tristeza y un mutismo interrumpido sólo a veces por algunas palabras irónicas, pero inofensivas, que después todos interpretaron. Había desaparecido ese carácter festivo y decidor»⁴¹

Esta premonición de un peligro que lo amenazaba puede leerse entre líneas en la hoja suelta que hizo imprimir para atraer concurrencia a su «serata d'onore» el día 4 de septiembre. Escrita en lenguaje sentimental hacía en ella alusiones directas a los venturosos años pasados en el país

«Grata me es en la tercera vez que he vuelto a Chile rendirle en una función que lleva mi nombre y el homenaje de mi simpatía. Haya accidentes en la vida del hombre más vulgar que se graban eternamente en el corazón. Cuando la suerte me encaminó a este país a la vez habíanse abandonado hasta las ilusiones del artista. Proscrito, escapado milagrosamente de la nieve de la cordillera, no soñaba más que con el porvenir de mi patria. Casi ciego en esta peregrinación hallé hospitalidad, manos benefactoras. Me reconcilé pues con el arte y a Chile debo más de un recuerdo imperecedero: el de la gratitud. Estos acontecimientos no se olvidan jamás. Han sido tantas y tan reiteradas las instancias que he recibido para que pudiese esta obra en escena que al fin me he resuelto a hacerlo por última vez, venciendo las resistencias que siempre he puesto por la descomposición física que he sufrido cuando la he dado, en la situación horrible del protagonista en el último cuadro, cuando escapando del carro fatal, trata de sustraerse al cadalso»⁴²

La obra escogida fue el drama de gran espectáculo: *Los seis grados del crimen* y *escalones para un Cadalso* o sea, *Una terrible lección para la juventud*, «monstruosidad dramática» escrita por el maestro del género guñolesco, Victor Ducange.

Era una prueba de fuego para el primer actor encarnar las etapas de transformación psicológica del personaje, a través de los siete cuadros escalofriantes: La ociosidad — La orgía — El juego — El robo — La bolsa o la vida — El asesinato — La boda y El patíbulo.

Así llegó la noche del cuatro de septiembre. El conjunto de Hilarión Moreno, en vista del descalabro de los empresarios, había arrendado por su cuenta y riesgo el Teatro de la Universidad.

Desde las 7.30 el desbordante público siguió anhelante la representación, entrecortada por vítores de aplausos. «En el cuarto acto — escribe un testigo — que se intitula *El robo* aparece una escalera que debe servir para facilitar al jugador la ejecución de su crimen. En esos momentos subimos al proscenio con otros amigos, encontramos a Casacuberta indicando la colocación que debía dársele. La primera tabla había quedado separada del suelo. Al observarlo dijo al carpintero: Ponga Ud. aquí otra tabla, señalando el lugar y volviéndose a los que allí estábamos, añadió: ¡Yo no me rompo una pierna por 400 pesos! Cosas del mundo ¡Antes de dos horas, sin embargo, perdería algo de más valor, la vida!»⁴³

Agotado por el esfuerzo, Casacuberta alcanzó a llegar, después del atrona-

dor triunfo de su beneficio, hasta la casita que habitaba en la calle nueva de Monjitas, donde vivía acompañado por un fiel negrito que lo acompañaba desde el Perú. Pronto sobrevino el artero ataque cardíaco. Villena, empleado del teatro recorrió las calles solitarias en busca de un facultativo. A las 2 y media de la madrugada, el Dr. Pedro Herve, después de golpear repetidas veces en la puerta de calle, pudo acercarse al enfermo. Su diagnóstico fue fatal. «No hay remedio»⁴⁴.

Las autoridades pusieron un sereno de guardia, y allí a las tres y media de la mañana del 5 de septiembre de 1849 falleció el célebre actor argentino, nacido en Uruguay.

Murió en el simbólico marco escenográfico que había creado con su mágica actuación transformadora. En el amplio ropero empotrado en el muro colgaban ahora mustios los atuendos de teatro que él había henchido con su talento creador, «percha en que se colgaban personalidades en vez de ropa». La túnica y la chaquetilla, la capa y el birrete de *Angelo, el tirano de Padua*. Su vestido de Jaiel. La capa negra de paño fino del *Pablo Jones, el marinero*.

Las múltiples pelucas, la de Luis XIV o de *Juan el rojo*, volvían a su modesto empleo funcional. Y era múltiple su vestuario ahora inerte (ver Apéndice).

En un rincón podía verse el bastidor en que el artista había trenzado en las expansiones del hobby y en los momentos de necesidad, el hilo de oro y plata del galón de sus sueños, y junto a él la pipa que lo acompañara en su vida trashumante.

Había algunas joyas y un reloj de plata, testigos de su prosperidad. En la mesa, a la manera de una naturaleza muerta, reposaba la mancerina para la jícara de chocolate del despertar tardío del actor y la bombilla para el mate paisano que nunca dejó de cebar⁴⁵.

«La muerte de Casacuberta —ha escrito Raúl H. Castagnino— como señor de la tragedia tiene el marco adusto de los que caen en su ley. Muchas veces había interpretado agonías terribles, dando la ilusión perfecta de la muerte. Y en la escena culminante de *Los seis escalones del crimen*, al representar la de un personaje, le sorprendió su propia agonía»⁴⁶.

La prensa chilena unánimemente dejó oír su atribulada voz de congoja por la muerte del popular actor que había hecho suyo.

El *Progreso* decía en su obituario: «El distinguido artista don Juan Casacuberta ha dejado de existir en medio de su más bello triunfo y cuando el estruendo de los aplausos resonaban en los oídos. El Sr. Casacuberta era uno de los primeros actores del teatro sudamericano, que había pisado el último escalón de la gloria, y que ha muerto después de representar *Los seis escalones del crimen*, en que tanto hacía brillar su talento. Su sensibilidad de artista lo ha muerto. La tensión se debe a su espíritu en el rol del protagonista hizo reventar sin duda, una de las últimas cuerdas de su corazón que ha cesado de vibrar, dejando nuestros oídos vacíos de armonía»⁴⁷.

Poetas repentistas improvisaron sonetos a la vista de su cadáver. R. Rencoret cantaba a su memoria en uno:

Sublime actor, tu portentoso acento
Desde lo oculto de la tumba fría
Aun vendrá a conmover el alma mía
Aun vendrá a electrizar mi pensamiento⁴⁸

Pablo A. Torres inspirado en su vida proclamó su gloria póstuma en estos dolidos versos:

Naciste genio: tu orgullosa frente
El lauro de la gloria coronó
y el eco de su fama refulgente
del Nuevo Mundo resonó

Yo he admirado tu gloria; yo así anhelante
En Otelo a tu voz me he estremecido
Y en Oscar y en la Jaira delirante
Mi corazón tu acento ha repetido⁴⁹

El *Mercurio* de Valparaíso apuntaba en su necrología: «La semana artística ha sido enlutada por la muerte del actor Casacuberta que salió a coronarse en su temporada para acostarse en la tumba. Es un campeón caído en su campo de batalla después de saber de la victoria. Se ha llevado consigo las emociones de una generación cuya juventud apasionó y no volverá a encontrarlos en el porvenir como no volverá a encontrar los días de la juventud en el Mundo»⁵⁰

Como un eco nacional de la desgracia, el joven escritor Benjamín Vicuña Mackenna, que iniciaba su admirable carrera de historiador y de hombre público, escribió en su *Diario íntimo*: «Casacuberta ha muerto después de haber recibido la ovación de todo un pueblo que lo festejó como para hacer brillante su adiós al mundo. El lo había presagiado en el anuncio de su función, porque la agitación continua del protagonista a la vez jugador, ladrón, asesino, etc. exige una máquina de fierro. El sublime artista ha sucumbido tributando a su arte su postrera ofrenda. La emoción que ha causado esta desgracia es digna de la funesta catástrofe»⁵¹.

El día seis de septiembre se efectuaron las impresionantes ceremonias de su sepelio. La intelectualidad santiaguina abrió fila frente a su féretro. Nunca los funerales de un actor de teatro habían adquirido este genuino carácter nacional. Despidieron sus restos mortales Domingo Faustino Sarmiento, su fiel amigo y compatriota, cuya *Oración Fúnebre* glosó las propias palabras premonitorias de Casacuberta, esa última vez, que para el célebre escritor argentino «no era un accidente sino una consecuencia fatal, catástrofe que anonadó al artista»⁵².

Lo sucedió en el uso de la palabra Francisco Fernández Rodella, «el poeta lleno de gracia y elegancia», y en nombre de la Sociedad Literaria pronunció un sentido discurso el artista viajero Jacques Arago, que en la víspera lo había aplaudido con singular entusiasmo. Su palabra resonó como homilía en el silencio del campo-santo.

«Vosotros lo veis, Señores, Vosotros todos, hermanos y cristianos lo sabéis, el libro de los decretos eternos es inmutable y cuando Dios ha dicho «yo lo quiero», el cuerpo robusto y lleno de porvenir es un cadáver y yace inmóvil en la tumba.

La muerte es inclemente, sorda a las súplicas, a las lágrimas, a la desesperación y hiere con la misma crueldad al niño que apenas entra en la vida, al joven que la recorre con paso firme e independiente y al anciano de la frente desnuda. Así, en medio de vosotros y de su triunfo, acaba de morir Casacuberta, a quien amais tanto; así se apagó entre nosotros esa refulgente estrella de oro que dotó al mundo con tantas y magníficas obras maestras. he nombrado a Molière

¡Casacuberta! lo que te asegura un largo recuerdo entre los que te rodean y te han conocido, no es solamente tu distinguido talento, tan verdadero, tan simpático, es tu bondad exquisita, tus costumbres dulces y fraternales son las lágrimas que han seguido tus últimos momentos. Pero el pensamiento es rápido y traspasa los espacios con la rapidez del rayo; él no conoce obstáculos y esta fría tierra que va a cubrirte no nos separa de tí. Si, hermano, si hoy día hay en la tierra luto para el que parte en el cielo hay alegría para el que llega. Adios Casacuberta, adiós hombre de corazón. Adiós hombre de bien. Que el Eterno te reciba en su inmortalidad»⁵³

Y tras la gloria de una vida sin par y una eternidad angelical en el mundo de la escena, la rutina cotidiana de la implacable existencia tendió el manto del olvido. Hilarión Moreno, el noble empresario entregó el importe del ansiado beneficio, al representante de la viuda, Manuel Insunza, natural de Moquagua, residente en Santiago. En Tacna la atribulada viuda Petrona Villena fue nombrada albacea de la única hija, Ernestina, que prolonga la descendencia del gran actor⁵⁴

Capítulo xxvi

Los finales de la época romántica

La trágica muerte de Casacuberta tendió un velo romántico sobre la escena nacional, pero bajo sus pliegues sutiles se advertía la presencia de una estructura teatral consolidada por el movimiento de 1842. Su legado quedaba incluso en la concepción dramática dominante tras la enconada lucha de las generaciones, e iba a continuar vigente por algunos años en el ritmo normal de los espectáculos. Aparecía esta colectiva disposición de ánimo cual costumbre enraizada, y el tipo melodramático se impuso en el sentir del público medio, a todos aquellos que entregaban al teatro el complemento de una función lúdica para evadirse por la tensión o el relajamiento de espíritu —según los temperamentos individuales— de la rutina de la existencia cotidiana.

«El público de teatro —ha escrito un distinguido actor contemporáneo, Agustín Siré— comparte algunos rasgos de la masa; pero posee otros propios. No hay duda que el público cuando ha sido subyugado por la expresión dramática, se convierte en unidad. Las personalidades individuales se sumergen en el espíritu del grupo. Así, las reacciones del individuo están más de acuerdo con la atmósfera que lo rodea que con su propia naturaleza. El público de teatro, al igual que la masa, no es una suma de individualidades que reaccionan según la potencia de un término medio, sino, como en química, un compuesto nuevo; pero un compuesto en que los caracteres reflexivos descienden a niveles nebulosos, exaltándose, en cambio, los movimientos emocionales»¹.

Pero, hacia 1849 había surgido también otro público, sublimado por el romanticismo. Si aceptamos el razonamiento crítico del poeta Octavio Paz, «el tablado y la pantalla son un espacio sobre el cual se desliza un tiempo cronométrico que es reversible, como en la poesía, la música y el mito... y hay de esta manera «silenciosos ejecutantes», hombres que se comunican consigo mismo, se descubre y se inventa por medio de la obra de arte»².

Había ya en Chile «silenciosos ejecutantes», que sabían valorizar las obras y las recreaban dentro de sus conciencias o en el inconsciente, en ese curioso diálogo englobante entre autor, actor y espectador, esencia del teatro.

El actor por antonomasia a partir de la trágica fecha del fallecimiento de Casacuberta fue Mateo O'Loughlin, nuevo rey de la escena, galán varonil, buen mozo, donjuanesco conflictivo, inteligente y culto que llenó con prestancia el puesto líder. Aunque no poseía la genialidad de Casacuberta, su formación profesional hispana le dio los legítimos recursos vocales y escénicos para una actuación honorable, perfecta, de constante regularidad.

Dominó O'Loughlin los teatros de Santiago, Valparaíso, La Serena y Copiapó hasta el decenio de 1858 en que fue reemplazado en el favor del público por el astro ascendente del simpático Germán Mackay. La acción de Mateo O'Loughlin se desplegó en el país gracias a la ayuda de su esposa, la incomparable Conchita, cuya belleza y apostura le granjeó miles de admiradores. Sus hijas, herederas del talento histriónico y de la hermosura y distinción familiares, Clara y Manuela, ataron aún más a la familia en el país, vinculándola por matrimonio con los medios sociales más distinguidos³.

O'Loughlin completó el ciclo romántico con el estreno de *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla, el 24 de julio de 1853, velada solemne para la dramaturgia, clamoroso éxito que había iniciado en el Teatro de Variedades de Lima, captándose el cariño del auditorio peruano.

Astro de dos mundos escénicos americanos, O'Loughlin alcanzó en el Perú pareja distinción a la obtenida por sus méritos en Chile. Moncloa y Covarrubias en su utilísimo *Diccionario* ha sentado el siguiente juicio sobre el artista: «Actor dramático de mucho renombre en Lima, cuyo recuerdo vive sin menoscabo para todos los viejos aficionados. Que fue un actor de talento y de mérito, lo prueban aparte de las críticas teatrales de su tiempo, varios hechos: la dedicatoria que le hizo, lla-

mándole su amigo, el doctor Juan de los Heros de una comedia suya, *Los tres rivales*, el citarlo con elogio el poeta laureado don Luis Benjamín Cisneros en una de sus novelas, y, el haberle dispensado amistad y protección el gran mariscal Castilla, entonces Presidente de la República. Afirman que *La carcajada* y *Don Juan Tenorio* que él estrenó en Lima, el 16 de octubre de 1851, no han tenido jamás mejor intérprete en nuestra escena. Trabajó aquí largo tiempo, pues hizo varias temporadas (1847, 1851-52, 1854-55), y llegó a considerarse, tan querido era, como ciudadano peruano, no siendo, por ende raro, verle mezclado en las agitadas luchas políticas de entonces⁴.

A su regreso a Chile le cupo el honor de estrenar *La dama de las camelias*, de Alejandro Dumas, hijo, que señala un cambio significativo en la historia del drama, el tránsito hacia el realismo burgués que inaugura otra época.

Correspondió a la Compañía López-O'Loghlin interpretar un repertorio que satisfizo el gusto romántico y postromántico y que llegó a ser familiar para un auditorio que no se cansaba de pedir su inclusión en los programas.

Se olvidaron en esos años aquellas obras que hicieron henchirse de espíritu cívico a la anterior generación republicana.

Pocos se acordaban de las tragedias del noble Víctor Alfieri, aunque Vicente Monti tuvo su traductor chileno en Ramón F. Ovalle que vertió en lengua española su *Cayo Graco*, avanzado ya el siglo⁵.

Desaparecieron de la escena los abencerrajes de Kotzbue, y los temas moriscos de Martínez de la Rosa en su *Morayma* o *Aben-Humeya*; el *Alentar* o *La Florinda*, del Duque de Rivas, con su relumbre oriental característico.

España quedó representada tan sólo por las innumerables y siempre bien recibidas piezas de Breton de los Herreros, o la secuela de los dramas sentimentales de Rubí y sus discípulos e imitadores.

Continúa el auge de Víctor Hugo y de Alejandro Dumas, de los melodramas de Víctor Ducange y Bouchardy, de las obras risueñas de Scribe, adaptadas por los comediógrafos nacionales o españoles.

A este eficaz resorte psicológico, recurrieron las huestes de Hilarión Moreno para colmar el vacío que dejaba el sentido fallecimiento de Juan Casacuberta. Había muerto al iniciarse el mes patrio de septiembre, y para enhebrar la desgarrada tela tuvieron los entristecidos cómicos que emplear todos los recursos a su alcance. La Semana Cívica se salvó con la representación, el día 16, de *La Corona de Ferrara*, otro aporte de Bouchardy, cinco cuadros de un drama histórico anhelante a cargo de Francisco Arana y Carmen Aguilar. El 18, después de la alocución patriótica de rigor, y el entusiasmo de la Canción Nacional, cantada por toda la Compañía, se llevó a la escena el drama libre, *Josepo el Veronés*, siempre apetecido.

El 20 subió el melodrama *La hija de un bandido*, y el tenor italiano recién llegado después de una exitosa gira continental, Inocencio Pellegrini, arrebató a los espectadores con las arias melódicas del *Elixir de amor*, de Donizetti. Y así rodó en este mes y en el de octubre la tercera temporada de Hilarión Moreno, a base de

Angelo, tirano de Padua, de Víctor Hugo; *Luchar contra el destino*, drama francés en tres actos, y *El amor o La muerte*, la regocijada comedia de Scribe⁶

El beneficio de Carmen Aguilar de Zapucci resucitó viejas polémicas que agitaron la conciencia liberal exacerbada por la labor de los clubs revolucionarios.

La artista había preparado con esmero un drama en cinco actos y seis cuadros *Mauricio, el republicano*, evocación de la época del terror de Robespierre. La censura estaba vacilante en otorgar los permisos necesarios, pues el Pbo. Vicente Chaparro había hecho serias impugnaciones a la obra escogida. La popular actriz solicitó entonces a la Sociedad Literaria un juicio literario, que fue entregado en informe al ya connotado escritor de 18 años, Benjamín Vicuña Mackenna. La respuesta del futuro autor de la *Historia de Santiago*, demuestra la actitud imperante en esta juventud girondina y revolucionaria, «pertenece —dictamina— a la literatura francesa y a la literatura española y las plumas de Navarrete y de Montemar le han dado el colorido y las galas que lo adornan. Mauricio es un epílogo muy palpitante de la Revolución de 1791. El espectador parece asistir a la escena real: los calabozos ¡he aquí la cuna del drama!; el patíbulo ¡he aquí su fin! Víctimas puras, ya sublimes, ya feroces forman el personal del drama y para que los rasgos sombríos que componen la máquina de la escena tengan una dirección segura, el autor los ha sometido a un protagonista terrible e inexorable... a la guillotina. Así todas las escenas son de un patético lúgubre y doloroso como la historia misma a que sirve de compendio y si la sonrisa anima alguna vez en el semblante de los Republicanos es porque va a caer la cabeza de un traidor o porque alguna sustrajo a la cuchilla del verdugo un cuello inocente»⁷.

Valparaíso en el año de 1849 pudo saborear una larguísima temporada jalonda por los magníficos espectáculos montados por la pericia de Mateo O'Loghlin. Reabierto el Teatro de la Victoria para las huestes dramáticas en las fiestas patrias de septiembre, el día memorable del 18, Conchita López subió al escenario a pronunciar una vibrante alocución cívica en que hacía el elogio del país que tan noblemente había acogido a los actores hispanoamericanos. Se montó para dicha velada el arreglo de Ventura de la Vega, *La Independencia de Milán o Flavio*, el *Novicio* y en la función siguiente, *Masaniello o La Independencia de Nápoles*, episodios coincidentes en esa lucha por la libertad política que se trataba de estimular intencionadamente en las ceremonias solemnes.

A la efusión patriótica que ellas despertaban en el auditorio, se agregaron más adelante las obras melodramáticas de rigor, y el público porteño gustó del escalofrío del espanto, provocado por los crímenes de *La Envenenadora o La Hechicera de París*, otra de las producciones macabras de Federico Soulie. No lo era menos *Camilo Grandidier o El acusador público*, drama de Anicet Bourgeois, traducido por Isidoro Gil⁸.

El aporte nacional fue escaso en esta temporada. Aunque la ley sobre la Propiedad Literaria, dictada por el Presidente Joaquín Prieto y su ministro, Joaquín Torcorral, el 24 de julio de 1834, reconocía los derechos de autor, y regulaba la produc-

ción teatral en sus artículos 7 y 8, éstos se referían más bien a la propiedad que a los derechos mismos.

El artículo 7 rezaba: «Las piezas teatrales tendrán además el privilegio de no poder representarse en ningún teatro de Chile sin permiso escrito de su autor o de sus herederos...».

Por el número 9 se aseguraba que «los traductores de cualquiera obra y sus herederos tendrán los mismos derechos que los autores y sus herederos»⁹.

Don Andrés Bello que reconocía la excelencia de la ley bajo muchos puntos de vista, encontraba vacíos conceptuales en su articulado, entre otros la falta de una clasificación minuciosa de las obras, es decir, una escala de valores.

El humanista insinuaba con toda justicia que debía hacerse diferencias y las clasificaba en grupos: la de simples traducciones; la de aquellos que adaptan una obra extranjera introduciendo en ella alteraciones de alguna importancia, y los que refundiendo las obras producían otra con caracteres de novedad y utilidad¹⁰.

Estas razones nos parecen ser la causa de la abundancia de traductores y la escasez de autores nacionales, considerados a la par por la ley.

En el caso presente, Matilde López de Garay pidió para la función del beneficio propio, que el joven escritor chileno Antonio Gacitúa arreglase la conocida y ya tradicional pieza de Bouilly, *La huérfana de Bruselas*, que se dio esta vez con el título de *La huérfana de Amberes*, que en sus cinco actos y seis cuadros, alteraba el sexo protagónico para lucimiento de la dama.

Fue ésta la única de las obras nacionales de esta temporada, tan numerosas al comienzo del año cómico, como hemos relatado.

A fines de año el cuadro dramático de Mateo O'Loughlin se incrementó con algunos elementos de la Cia. del Teatro de la Universidad: Victoriano Rendon y su esposa Agustina Vera. Vino también ocasionalmente, Carmen Aguilar y en la fila de los galanes se incorporó el actor Manuel Antonio Herrera, procedente de Panamá.

Estos elementos permitieron ampliar el repertorio, Rendon gustó extraordinariamente en su papel estelar de *Martín el expósito* o *Las memorias de un ayuda de cámara*, y su esposa puso fin a la temporada con el montaje de *La gracia de Dios* o *La perla de Saboya*. Al caer el telón la joven y atrayente artista hizo llegar al público sus agradecimientos en una decidora y superlativa alocución: «Do quiera que el destino me lleve, en cualquier país, en toda distancia exclamaré «Oh Chile, Patria Adorada, Oh generoso público de Valparaíso. A ti debo mis primeros triunfos escénicos. Para ti será el último recuerdo, la postrera mirada, el postrer suspiro de tu agradecida artista»¹¹.

El resto del año de 1849, marcado por el fallecimiento de Juan Casacuberta, fue en Santiago una rutina teatral, cerrada únicamente en sus finales por un estreno nacional de importancia.

Merced a la contratación del actor Rafael José Sánchez y de los esposos Guías, Hilarión Moreno pudo supeditar los obstáculos y cubrir un abono sustancioso por los elevados precios solicitados. Los abonados pagaron \$ 6 por los palcos de

seis entradas, \$ 5 por los de segundo orden y 4 reales por la entrada general. Los no abonados debieron cancelar noche a noche \$ 4 con 2,5 por los palcos y 4 reales la luneta¹².

Los ingresos permitieron urgentes reparaciones en el Teatro de la Universidad, reforzar la orquesta y contratar a los astros internacionales de paso en Chile para espléndidas funciones lírico-dramáticas en que sobresalieron las del virtuoso violinista Henri Bille, que se establecería en el país¹³.

Los fines de fiesta, por falta de un conjunto coreográfico, estuvieron a cargo de la esbelta y airosa Josefa Vallejo de Aguilar, que estuvo impagable en el «Solo Inglés», en el zapateo peruano del «Don Mateo», el «padedou» y las solicitadas boleras de Lucrecia Borgia¹⁴.

En el repertorio dramático hubo piezas requeridas y estrenos. Clave del entusiasmo fue la comedia de Eugenio Scribe *¿Quién será tu padre?*, arreglo del hábil dramaturgo argentino Ventura de la Vega. Dominga Montes de Oca encontró en el melodrama de Federico Soulie, *El subterráneo de Heidelberg*, adaptado a la escena española por Gaspar Fernando Coll, una calurosa acogida del público.

Antonio Guía y Sra. hicieron reír con *El diablillo con faldas*. Para el beneficio de Rafael José Sánchez se montó nuevamente el truculento drama de Alejandro Dumas, *La Reina Margarita*, y los escenógrafos, dirigidos por el pintor Rafael Giorgi, realizaron prodigios para atraer la atención. En el tercer acto apareció a caballo en la escena, Josefa Vallejo acompañada del primer actor. Se adornó el teatro con el mayor esmero, y dos nuevas decoraciones de Giorgi realzaron el carácter espectacular de la obra¹⁵.

El año teatral de 1849 se cierra en Santiago, y con esa fecha damos término a las páginas de esta monografía, con un estreno de cierta importancia política e intelectual, la presentación en el Teatro de la Universidad, del drama en cinco actos, *Israel*, escrito por el polemista adolescente, Salustio Cobo (1830-1867).

Hijo de José Santos Cobo y doña Rosario Gutiérrez, hogar distinguido en que surgen notables personalidades, entre otros Camilo, el sabio jurisconsulto. En Salustio se encarnan las inquietudes de esos tiempos de rebeldía juvenil que se gesta en los clubs románticos del Progreso o de la Reforma para hacerse carne en la Sociedad de la Igualdad, revolucionaria y activista.

Educado en el Instituto Nacional, semillero de ideales cívicos renovadores, frecuentó Salustio Cobo los cenáculos literarios de la época en que el teatro había pasado a ser uno de los temas favoritos. Se destacó por su vehemencia e ingenio dialéctico en las tertulias de Waldo Silva y Jacinto Chacón. Bajo el influjo del grupo liberal que comenzaba a levantar la cabeza inclinada en la Revolución de 1830, se distinguió por su «adhesión al estudio que dirigió su espíritu hacia la contemplación de lo serio», según sus propias palabras.

Era *Israel* su primer ensayo en el género de la literatura, afición «que se imponía en él como una necesidad del alma».

En su afán de dedicarse a los trabajos escénicos se acercó confiado hacia dos selectos representantes de esta actividad, a Ventura Blanco Encalada, el traduc-

GALERIA DRAMÁTICA CHILENA.

ISRAEL,

O SEA

UN COMICO,

Drama original en 4 actos,

POR

D. Salustio Cobo,

Representado por primera vez en Santiago de Chile

a Beneficio del Primer Galan.

EN EL TEATRO DE LA UNIVERSIDAD.

EL 16 DE DICIEMBRE DE 1849.



SANTIAGO.

IMPRENTA DE JULIO BELIN I C^a.

1849.

LAMINA 31

Portada de Israel de Salustio Cobo, Santiago, 1849

tor de Racine, y a José Victorino Lastarria, el fino escritor, dramaturgo y amigo de las tablas. La cariñosa acogida que le brindaron estos maestros lo estimularon a proseguir en la tarea de dar término al manuscrito bosquejado. Lo había escrito bajo el influjo escénico de Juan Casacuberta, a quien esperaba confiar el rol protagonista, escrito a su medida dramática, y que ahora venía a transformarse en homenaje al gran desaparecido de 1849.

Quería Cobo, «experimentar el puro goce que resulta de ver en acción el pensamiento que uno ha formulado», y para ello entregó, por consejo de sus mentores, el original corregido a las huestes de Hilarión Moreno.

La obra fue aceptada, y se repartieron los papeles para los ensayos al siguiente tenor:

ISRAEL DE CHAVRY	F. Arana
HERMIA DE MALLESVILLE	Sra. Montes de Oca de Moreno
MANUEL	Sr. Sánchez
GENERAL DE MALLESVILLE	Sr. Velasco
BARON DE MALLESVILLE	Sr. Velasco
MARIA BERAUD	Sra. Josefa Vallejos
JACOBO MICHODIERE	Sr. Porcel
VIZCONDE DE ARLES	Hilarión Moreno

El drama de Salustio Cobo reflejaba la inquietud del ambiente juvenil, el espíritu de la conciencia liberal que se iba despertando. La acción se desenvuelve durante los sucesos del 23 de febrero de 1848, en que París se estremeció en las barricadas, y gritó su libertad en las consignas de: «Abajo Guizot» y «Viva la República», que trajeron consigo el derrumbe de la Monarquía de Julio de Luis Felipe de Orleans.

El primer acto comienza precisamente en una de esas jornadas parisienses. Desfilan los revolucionarios bajo los balcones de Israel, al son de *La Marsellesa*, y de la poesía libertaria de la *Lucrecia*, de Ponsard (traducida por Floridor Rojas).

Israel de Varigny, actor de genio, émulo de Talma, de humilde origen plebeyo y de firmes convicciones republicanas, ha ascendido a la gloria por el camino de su actuación dramática. Enamorado de la hija del Barón de Malesville, Hermia, siente en su pecho esta dualidad social que la acongoja. Ella por sublimación amorosa salva las distancias que los prejuicios abren y comparte las inquietudes políticas de su amado Israel. Respeta Hermia el grito de *La Marsellesa* que estalla bajo los balcones de la elegante residencia del actor. «Los pueblos —exclama— tienen el instinto de sus destinos y si se agitan es porque presienten mejor vida». Pero el Barón, representante de las ideas monárquicas y fiel al Rey no transije y en un rapto de furia maldice a su hija.

La escena la escucha el Vizconde de Arles, el infaltable villano del melodrama que prepara la caída del ídolo del teatro. Recurre a la estratagema económica de recoger los pagarés que el desaprensivo actor ha invertido en sus gastos de represen-

tación. Por intermedio del misterioso señor de la Michodiére empieza su chantaje que le dará a su entender el triunfo sobre la romántica Hermia. Los actos se suceden con legítimo suspenso. La trampa del Vizconde produce su efecto, pero Hermia desesperada se precipita por el balcón en holocausto de su amor amenazado por los prejuicios del padre y la maldad de D'Arles¹⁶.

La obra tanto en el escenario como en su lectura tuvo excelente acogida en el público, pues su trama y desarrollo correspondía a la mentalidad liberal de esa época en lucha contra los prejuicios y las desigualdades sociales. Salustio Cobo lo mismo que sus contemporáneos mantuvo viva su afición al teatro. Profesor de Literatura en el Instituto Nacional, entró en la lucha partidista animando con José Victorino Lastarria y Pedro León Gallo las páginas del periódico *El ciudadano*, publicado en Valparaíso. Sus arengas se escucharon en las veladas juveniles del Parral de Gómez. Deportado en tiempos del Presidente Manuel Montt, vivió en Perú y en España. En sus cartas hace siempre alusiones al teatro. Velada memorable para él fue la noche en que en compañía de su compatriota, el poeta y dramaturgo Guillermo Blest Gana, vio actuar a Romea, ya viejo, en el drama *Sullivan*¹⁷.

Cerramos en este año de transición de 1849 el relato pormenorizado de doscientos treinta años de actividad teatral. El teatro había llegado a ser en Chile, tras largos avatares, una actividad indispensable al mismo tiempo que un problema sociológico de importancia para la comunidad. El Gobierno estaba interesado en su promoción artística y para ello este mismo año de 1849 surgía el Conservatorio Nacional de Música, en que gracias a la posterior intervención de Rafael Minvielle se agregó un Departamento de Declamación encargado de preparar los cuadros profesionales del arte dramático¹⁸.

Quedaba en pie el sutil distingo que desde la crisis de 1829 se venía haciendo con los teatros populares. Zorobabel Rodríguez, en señero artículo lo enfocaba desde un punto de vista evolucionista de acuerdo con la realidad. «Nosotros creemos —escribía— que los Teatros Populares deben ser los sucesores de las chinganas después de haberlas desterrado de nuestro suelo. El público —agrega— acude a las funciones de títeres, los autosacramentales que suelen verse en los suburbios, los sainetes de aficionados. Compete pues a las municipalidades la tarea de formar actores para estos teatros, es decir, educar actores de dicha extracción social que conozcan su idiosincrasia, para poder así crear algo auténtico y verdadero que eleve el nivel de las representaciones populares, tan descuidadas»¹⁹.

Apéndice

OBRAS DRAMATICAS REPRESENTADAS EN CHILE (1612-1849)

Fecha	Ciudad	Teatro	Nombre	Autor o Trad	Género
1 1* - III - 1612 Stgo		S	Coloquio del Angel de la Guarda	Anónimo	Col
2 10 - XI - 1612 Stgo		C.C.	Coloquio del Hijo Pródigo	Anónimo	Col
3 10 - V - 1648 La Ser.		T.	Resucitar con agua o San Pedro Masara	Lanini Sagrado - José Ruiz - Jacinto Hurtado de Mendoza	Com
4 11 - V - 1648 La Ser		T.	El Alcazar del Secreto	Antonio de Soliz	Com
5 11 - V - 1708 La Ser		T.	Loa a Fernando VI	Anónimo	L.
6	1746 Stgo	L.C.	Loa al Obispo Dn. Juan González Melgarejo	Anónimo	L.
7 XII - 1746 Stgo		C.C.	Coloquio de la Concepción	Tr. Juan A. Tristán	Col
8	1777 Stgo	C.R.	El Desdén con el Desdén	José Moreto y Cabañas	Com
9	1777 Stgo	C.R.	El Dómine Lucas	José Cañizares F.	Com
10	1777 Stgo	C.R.	Los Españoles en Chile	González Bustos	Com
11	1780 Stgo	T.T.	El Genízaro de Hungría	Juan de Matos Fragozo	Com
12	1780 Stgo	T.T.	El Hipocondriaco	Adaptación de J. J. Rousseau	Com
13	1780 Stgo	L.C.	Demostación Obsequiosa I.	Anónimo	L.
14	1780 Stgo	L.C.	Demostación Obsequiosa II	Anónimo	L.
15 10 - IV - 1796 Stgo		C.P.	Loa de Introducción	Anónimo	L.
16 10 - IV - 1796 Stgo		C.P.	El Más Justo Rey de Grecia	Eugenio Gerad Lobo	Com
17 9 - XI - 1760 Vald		T.	El Triunfo del Deseo y Jura de Chile	Pedro Usauró Martínez de Bernabé	L.
18 11 - XI - 1760 Vald		T.	Loa en Celebración de la Jura de Carlos III	Martínez de Bernabé	L.
19 12 - XI - 1760 Vald		T.	El Desdén con el Desdén	Moreto y Cabaña	Com
20 XI - 1803 Stgo		T.B.	Loa	Dr. Juan Egaña	L.
21 XI - 1803 Stgo		T.B.	El Amor vence al Deber	Metastasio. Trad. Egaña	L.
22	1804 Stgo	T.B.	Loa Pitágoras y los Genios	Dr. Juan Egaña	L.
23	1804 Stgo	D.C.	El Valiente a la moda	Dr. Juan Egaña	Com
24 24 - VI - 1815 Stgo		T.M.	El Sitio de Calahorra o La Conspiración Española	Raimundo Diosdado Caballero	Com
25 24 - VI - 1815 Stgo		T.M.	El Chasco de las Caravanas	Anónimo	S.
26 14 - I - 1816 Stgo		T.M.	El Emperador Alberto y Adelina	Andes Valladares y Sotomayor	Com
27 14 - I - 1816 Stgo		T.M.	Los Locos de Marca Mayor	Atrib. Lope de Vega	Com
28 22 - II - 1816 Stgo		T.M.	La Virtud Triunfante de la más Negra Traición	Anónimo	Com
29 12 - II - 1816 Stgo		T.M.	Los Locos de Marca Mayor	Atrib. Lope de Vega	Com
30 12 - II - 1816 Stgo		T.M.	El Desdén con el Desdén	Antonio Moreto y Cabaña	Com
31 1* - II - 1816 Stgo		T.M.	El Maestro de Escuela	Anónimo	Com
32 8 - V - 1816 Stgo		T.M.	Marco Antonio y Cleopatra	Fco. Leyva Ramírez de Arellano	Tr.

Fecha	Ciudad	Teatro	Nombre	Autor o Trad	Género
33 8-v - 1816	Stgo	T M	La Criada más sagaz	Anónimo	S
34 8-v - 1816	Stgo	T M	El Abate y el Albañil	Anónimo	S
35 4-ix - 1816	Stgo	T M	El Valiente Justiciero	Agustín Moreto	Com
36 4-ix - 1816	Stgo	T M	El Ricohombre de Alcalá	Agustín Moreto	Com
37 8-ix - 1816	Stgo	T M	Loa a Fernando VII	Anónimo	L
38 3-iii - 1817	Stgo	T J	La Jornada de Maratón	Jean Francois Gerault, trad Bernardo Vélez	Tr
39 29-vii - 1818	Stgo	T J	Santa Tristeza Tonganini	Anónimo	S
40 25-xii - 1818	Stgo	T J	Solimán II o Las Tres Sultanas	Charles Simon Favart	Com
41 28-xii - 1818	Stgo	T J	Solimán II o Las Tres Sultanas	Arr. Rodríguez Arellano Charles Simon Favart	Com
42 1°-i - 1819	Stgo	T J	Solimán II o Las Tres Sultanas	Charles Simon Favart	Com
43 12-ii - 1819	Stgo	T J	Loa Introducción a Guillermo Tell	Dr. Bernardo Vera y Pintado	L
44 12-ii - 1819	Stgo	T J	Guillermo Tell	Antonio Maria Lemiere, trad Fco. Comella	Tr
45 30-v - 1820	Stgo	C A	Roma Libre	Victor Alfieri; trad	Tr
46 31-v - 1820	Stgo	C A	La Hidalguía de una inglesa	Anónimo	Com
47 1°-vi - 1820	Stgo	C A	El Diabolo Predicador	Luis Belmonte	F
48 20-vi - 1820	Stgo	T A	El triunfo de la naturaleza	Vicente Pedro de Acuña, arreglo de Luis Ambrosio Morante	Dr
49 20-vi - 1820	Stgo	T A	Petit Pieza	Bernardo Vera Pintado	P P
50 20-viii - 1820	Stgo	T A	Catón de Utica	Joseph Addison; trad Bernardo Vélez	Tr
51 1820	Stgo	T A	La Corrida de Toros en Casablanca	Anónimo	S
52 viii - 1820	Stgo	T A	Los Locos de Sevilla	Anónimo	S
53 20-viii - 1820	Stgo	T A	El Negro Más Prodigioso	Francisco de Robles	S
54 30-vii - 1820	Stgo	T A	El Rey Nino Segundo	Carlos Briffaut, trad José Joaquín de Mora	Tr
55 vii - 1822	Stgo	T A	La Jornada de Maratón	F. T. Gerault	Tr
56 vii - 1822	Stgo	T A	Sainete	González del Castillo	S
57 vii - 1822	Stgo	T A	Oscar, hijo de Ossian	François Th. Arnauld, trad Juan Nicasio Gallegos	Tr
58 vii - 1822	Stgo	T A	Loa O'Higgins	Camilo Henríquez	L
59 vii - 1822	Stgo	T A	Loa a la Constitución	Camilo Henríquez	L
60 20-vii - 1822	Stgo	T A	Acmet el Magnífico	Melchor Fernández de Leyva	Com
61 1822	Stgo	T A	Otelo	W. Shakespeare, trad. La Calle	Tr
62 16-xi - 1822	Stgo	T A	El Duque de Visco	Manuel José Quintana	Tr
63 xii - 1822	Stgo	T A	El Hombre Agradecido	Francisco Comella	S
64 xii - 1822	Stgo	T A	El Abate de la Espada	Jean Nicolás Bouilly, trad Juan Manuel Estrada	Dr
65 5-iv - 1823	Stgo	T A	Santa Tristeza Tongarino	Anónimo	S
66 24-iv - 1823	Stgo	T A	El Aristodemo	Miguel Cabrera Nevares	Tr

Fecha	Ciudad	Teatro	Nombre	Autor o Trad	Género
67 24 - vi - 1823	Stgo	T A	El Triunfo de la Naturaleza	Arreglo de Ambrosio Morante	Dr
68 16 - vii - 1823	Stgo	T A	Pablo y Virginia	Arreglo de Juan Francisco Pastor	Com
69 16 - vii - 1823	Stgo	T A	El Poeta y el Músico	Simon Mayr	Mel
70 16 - vii - 1823	Stgo	T A	El Comerciante de Smirna	Chamfort	Com
71 30 - xii - 1823	Stgo	T A	El Drama de la Constitución	Dr. Juan Egaña	Com
72 7 - vii - 1823	Stgo	T A	Aristodemo	Miguel Cabrera Nevares	Tr
73 iii - 1824	Stgo	T A	El Falso Nuncio del Portugal	José de Cañizares	Com
74 23 - xi - 1824	Stgo	T A	Felipe ii	Víctor Alfieri	Tr
75 xii - 1824	Stgo	T A	Ericia Vestal	Dubois-Fontenelle	
76 xii - 1824	Stgo	T A	Loa El Refugio de Amor en Chile	Arreglo de L. A. Morante	
77 xii - 1824	Stgo	T A	Hamlet	L. A. Morante	L
78 2 - iv - 1826	Stgo	T A	Los Cielos de Gerardo o El Magnánimo Godran	W. Shakespeare	Dr
79 3 - iv - 1826	Stgo	T A	Werther o El Abate Seductor	Anónimo	Dr
80 5 - iv - 1826	Stgo	T A	Manlio Capitolino	Arreglo de Goethe	Dr
81 19 - iv - 1826	Stgo	T A	La Nuncia o Las Víctimas del Claustro	González del Castillo	Tr
82 22 - iv - 1826	Stgo	T A	La Prueba Caprichosa	La Harpe	González del Castillo
83 22 - iii - 1827	Valpo	C A	Caín o La Muerte de Abel		Dr
84 22 - iii - 1827	Valpo	C A	El Recluta por fuerza	Anónimo	S
85 iv - 1827	Valpo	C A	O Muerte o Libertad	González del Castillo	S
86 13 - v - 1827	Stgo	T N	La Chilena	Anónimo	S
87 14 - vii - 1827	Stgo	T N	Los Hijos de Edipo	Manuel Magallanes	Com
88 16 - vii - 1827	Stgo	T A	Felipe ii	Víctor Alfieri, trad	Tr
89 16 - ix - 1827	Valpo	C A	Loa a Virginia Romana	Teodoro La Calle	Tr
90 16 - ix - 1827	Valpo	C A	Virginia Romana	Victor Alfieri	Tr
91 18 - ix - 1827	Valpo	C A	La Condesa de Castilla o Almanzor de Burgos	V. Alfieri, trad	L
92 22 - ix - 1827	Valpo	C A	Virginia Romana	Dionisio Solís	Tr
93 5 - xii - 1827	Stgo	T A	El Abate de la Espada	Nicasio Alvarez de Cienfuegos	Dr
94 24 - ii - 1828	Stgo	T A	El Duque de Visco	Victor Alfieri	Tr
95 25 - ii - 1828	Stgo	T A	El Duque de Visco	J N Bouilly	Dr
96 26 - ii - 1828	Stgo	T A	La Enterrada en Vida	José Manuel Quintana	Dr
97 iii - 1828	Stgo	T A	Tupac-Amaru	Arreglo de L. A. Morante	Dr
98 iii - 1828	Stgo	T A	Idomeneo	Arreglo de L. A. Morante	Dr
99 iii - 1828	Stgo	T A	El Secretario y el Cocinero	Nicasio Alvarez de Cienfuegos	Tr
100 iii - 1828	Stgo	T A	El Soldado Exorcista	Anónimo Arr. Eduardo Gorostiza	S
101 iii - 1828	Stgo	T A	El Abate Seductor	Anónimo	S
				Arreglo de Goethe	Dr

Fecha	Ciudad	Teatro	Nombre	Autor o Trad	Género
102	iv - 1828	Valpo	C. A. Muerte o Libertad	Anónimo	Dr.
103	v - 1828	Valpo	C. A. La Casa en Venta	Alvarez Espino	Com
104	10 - VIII - 1828	Stgo	T. A. El Justiciero Imparcial	Gaspar Zabala y Zamora	Dr.
105	10 - VIII - 1828	Stgo	T. A. El Payo del Centinela	Anónimo	S
106	17 - VIII - 1828	Stgo	T. A. Los Templarios	Francois Reynouard	Dr.
107	17 - VIII - 1828	Stgo	T. A. El Tercio	Anónimo	S
108	29 - VIII - 1828	Stgo	T. A. El Chismoso	Francisco Mesager	Com
109	29 - VIII - 1828	Stgo	T. A. El Error y el Honor	Anónimo	Com
110	29 - VIII - 1828	Stgo	T. A. El Queso de Castilla	Luis A. Moncin	S
111	30 - VIII - 1828	Stgo	T. A. Los Cortijos Burlados	Anónimo	S
112	30 - VIII - 1828	Stgo	T. A. El Perlático Fingido	Anónimo	S
113	31 - VIII - 1828	Stgo	T. A. La Dama Labradora	Vicente Rodriguez de Arellano	Com
114	31 - VIII - 1828	Stgo	T. A. El Sueño	Anónimo	S
115	4 - IX - 1828	Stgo	T. A. La Noche Terrible del Proscrito	Duval	Dr.
116	4 - IX - 1828	Stgo	T. A. El Queso de Castilla	Luis Moncin	S
117	6 - IX - 1828	Stgo	T. A. El Justiciero Imparcial	Zavala y Zamora	Dr.
118	6 - IX - 1828	Stgo	T. A. Catalina II de Rusia	Francisco Comella	Dr.
119	6 - IX - 1828	Stgo	T. A. El Dormilón	Anónimo	S
120	14 - IX - 1828	Stgo	T. A. Don Marcos Miseria	Anónimo	S
121	14 - IX - 1828	Stgo	T. A. Los Segundones	Anónimo	S
122	17 - IX - 1828	Stgo	T. A. La Fuerza de las Leyes	Anónimo	Com
123	17 - IX - 1828	Stgo	T. A. Los Malos Criados	Anónimo	S
124	18 - IX - 1828	Stgo	T. A. Aristodemo	Vicenti Monti, trad. José Joaquín de Mora	Tr
125	18 - IX - 1828	Stgo	T. A. El Avaro Arrepentido	Anónimo	S
126	18 - IX - 1828	Stgo	T. A. Los Colegiales	Anónimo	S
127	19 - IX - 1828	Stgo	T. A. Ceder el odio por el amor de los hijos o Las Lágrimas de una viuda	Anónimo	Mel.
128	19 - IX - 1828	Stgo	T. A. El Abogado Chasqueado	Anónimo	S
129	20 - IX - 1828	Stgo	T. A. Rafael del Riego o La España en Cadenas	Félix Mexía	Dr.
130	20 - IX - 1828	Stgo	T. A. El Marido Ambicioso	L. B. Picard, trad. José Joaquín de Mora	Com
131	20 - IX - 1828	Stgo	T. A. Las Bodas del Tío Carcoma	Luis Moncin	S
132	20 - IX - 1828	Stgo	T. A. El Castigo de la Estafa	Anónimo	S
133	21 - IX - 1828	Stgo	T. A. El Molino de Kehen o Aventuras de Teaquelli		Mel.
134	27 - IX - 1828	Stgo	T. A. Las Cárceles de Lanberg	Anónimo	Mel.
135	27 - IX - 1828	Stgo	T. A. El Novelero	Anónimo	S
136	2 - X - 1828	Stgo	T. A. En la desgracia se conocen los amigos	Anónimo	Com
137	4 - X - 1828	Stgo	T. A. Dido	Juan de la Cruz Varela	Tr
138	4 - X - 1828	Stgo	T. A. El Pintor Ciego	Eugenio Morales	S
139	5 - X - 1828	Stgo	T. A. La Reconciliación de dos Hermanos	Koztinue, arreglo de Vicente Rodriguez de Arellano	Dr.
140	9 - X - 1828	Stgo	T. A. El Farfulla de las Mujeres	Anónimo	S
141	9 - X - 1828	Stgo	T. A. Los Falsos Hombres de Bien	Trad. Fco Comella	Dr.

Fecha	Ciudad	Teatro	Nombre	Autor o Trad	Género
142 9 - x - 1828 Stgo.		T A	El Robo de la Burra	Anónimo	S
143 16 - x - 1828 Stgo.		T A	Mal Genio y Buen Corazón	Carlo Goldoni	Com
144 16 - x - 1828 Stgo.		T A	Felipe y Santiago o Los dos hermanos de lactancia	Anónimo	Com
145 17 - x - 1828 Stgo.		T A	Los Moros de Granada o Las Guerras Civiles de Zegries y Abencerrajes	Koztinue, trad. José Fedriano	Mel
146 17 - x - 1828 Stgo.		T A	El Payo de la Carta	Anónimo	S
147 21 - x - 1828 Stgo.		T A	El Ermitaño del Monte Polipo	Anónimo	Mel
148 21 - x - 1828 Stgo.		T A	Los Majos vencidos	Anónimo	S
149 1 ^a - xi - 1828 Stgo.		T A	El opresor de la familia	Alejandro Duval	Dr.
150 1 ^a - xi - 1828 Stgo.		T A	Los Criados y el enfermo	Anónimo	S
151 9 - xi - 1828 Stgo.		T A	El Domine Lucas	José Cañizares	F
152 11 - xi - 1828 Stgo.		T A	Las Tramas de Garulla	G. Zabala y Zamora	S
153 11 - xi - 1828 Stgo.		T A	El Diabolo Predicador	Luis Belmonte	F
154 16 - xi - 1828 Stgo.		T A	El Día de Correo	Anónimo	S
155 16 - xi - 1828 Stgo.		T A	Beverley o El Jugador Inglés	Joseph Saurin	Dr
156 20 - xi - 1828 Stgo.		T A	El Fruto de un Mal Consejo y Prisionero de Guerra	Anónimo	Mel
157 20 - xi - 1828 Stgo.		T A	El Extremeño en Madrid	Bretón de los Herreros	Com
158 20 - xi - 1828 Stgo.		T A	El Día del Correo	Anónimo	S
159 xi - 1828 Stgo.		T A	Merone	Voltaire, trad. Ventura Blanco Encalada	Te
160 23 - xi - 1828 Stgo.		T A	Las Travesuras del Amor	J. N. Bouilly	Com
161 22 - xi - 1828 Stgo.		T A	El Avaro	Moliere	Com
162 27 - xi - 1828 Stgo.		T A	Los Tres Novios Imperfectos	Anónimo	S
163 30 - xi - 1828 Stgo.		T A	El Viudo	Anónimo	S
164 4 - xii - 1828 Stgo.		T A	El Expósito Ilustre	Anónimo	Mel
165 4 - xii - 1828 Stgo.		T A	El Casero Burlado	Anónimo	S
166 30 - xi - 1828 Stgo.		T A	El Cid	Pierre Corneille	Dr
167 7 - xii - 1828 Stgo.		T A	El Celoso y la Tonta	Dámaso de Isusquiza	Com
168 8 - xii - 1828 Stgo.		T A	Misantropía y Arrepentimiento	Koztinue	Mel
169 8 - xii - 1828 Stgo.		T A	Los Maridos engañados y desengañados	Anónimo	S
170 8 - xii - 1828 Stgo.		T A	Astucias de una alcamena	Anónimo	S
171 11 - xii - 1828 Stgo.		T A	Etoicles y Polinice	Victor Alfieri	Te
172 11 - xii - 1828 Stgo.		T A	El Remendón y la Prendera	Anónimo	S
173 14 - xii - 1828 Stgo.		T A	La Viuda de Padilla	Martínez de la Rosa	Dr
174 14 - xii - 1828 Stgo.		T A	Santiago afista al burro	Anónimo	S
175 18 - xii - 1828 Stgo.		T A	Carlos ix. de Francia o La Noche Terrible de San Bartolomé	Jean Marie Chemier	Dr
176 21 - xii - 1828 Stgo.		T A	El Marido Ambicioso	L. B. Picard, trad. José Joaquín de Mora	Com
177 21 - xii - 1828 Stgo.		T A	Casa de Vecindad	Anónimo	S
178 24 - xii - 1828 Stgo.		T A	Etoicles y Polinice	Victor Alfieri	Te
179 25 - xii - 1828 Stgo.		T A	Los Capuletos o El Odio que llega a la tumba	Victor Alfieri	Te

Fecha	Ciudad	Teatro	Nombre	Autor o Trad.	Género
180 25-xii - 1828 Stgo		T A	Familia Nueva	Anónimo	Tr
181 28-xii - 1828 Stgo		T A	El Viejo y la Novia	Fernández de Moratín	Com
182 28-xii - 1828 Stgo		T A	El Remendón y la Prendera	Anónimo	S
183 1°-i - 1829 Stgo		T A	Un Aviso a los Solteros	Anónimo	Com
184 1°-i - 1829 Stgo		T A	El Muerto Vivo	Anónimo	S
185 8-i - 1829 Stgo		T A	El Moro de Venecia u Otelo	Shakespeare, trad. Solís	Tr
186 8-i - 1829 Stgo		T A	La Astucia de la Alcañena	Anónimo	S
187 11-i - 1829 Stgo		T A	El Triunfo del Amor	Zabala y Zamora	Dr
188 11-i - 1829 Stgo		T A	El Ratón Bailarín	Anónimo	S
189 18-i - 1829 Stgo		T A	Un Aviso a los Solteros	Anónimo	Com
190 18-i - 1829 Stgo		T A	El Yecero y los Futres	Anónimo	S
191 19-i - 1829 Stgo		T A	El Triunfo del Amor y la Amistad	Zabala y Zamora	Dr
192 20-i - 1829 Stgo		T A	El Soldado Ex-convicto	Anónimo	S
193 20-i - 1829 Stgo		T A	La Dama Sutil o La Apuesta con evidencia	Anónimo	Com
194 29-i - 1829 Stgo		T A	El Asombro de Jerez o Juana La Rabicona	Antonio P. Fernández	C. M.
195 1°-ii - 1829 Stgo		T A	Los Exteriores Engañosos	Boissy	Com
196 1°-ii - 1829 Stgo		T A	La Madre Embustera y las Hijas más que ella	Anónimo	Com
197 1°-ii - 1829 Stgo		T A	Baile de Sociedad o La Dama Resuelta	Anónimo	Com
198 1°-ii - 1829 Stgo		T A	El Confidente Casual o Al perro viejo no hay tus-tus	Angel Gaspar Fernando Coll	Com
199 19-ii - 1829 Stgo		T A	Pablo y Virginia	Arreglo de J. Pastor	Com
200 19-ii - 1829 Stgo		T A	El Resucitar Muertos	Anónimo	S
201 20-ii - 1829 Stgo		T A	El Observador Instruido o El Sobrino de su Tío	Anónimo	Com
202 20-ii - 1829 Stgo		T A	El Cuarto de la Viuda	Anónimo	Com
203 24-ii - 1829 Stgo		T A	La Muerte de Cuauhtemotzin, Ultimo Emperador de México	José Fernández Madrid	Tr
204 24-ii - 1829 Stgo		T A	El Recibo del Paje	Anónimo	S
205 2-iii - 1829 Valpo		C A	El Embrollón	José Joaquín de Mora	Com
206 2-iii - 1829 Valpo		C A	Las Espesas Vengadoras	Anónimo	Com
207 15-vii - 1829 Stgo		T A	Atala	José Fernández Madrid	Tr
208 17-vii - 1829 Stgo		T A	Deber y Naturaleza	Pelletier-Volmeranges	Dr
209 19-viii - 1829 Stgo		T A	Juan de Lanuza	Duque de Rivas	Dr
210 viii - 1829 Stgo		T A	El Delincuente Honrado	Gaspar Melchor de Jovellanos	Com
211 viii - 1829 Stgo		T A	Cardillac o El Puñal Invisible	Arreglo de Morante	Dr
212 viii - 1829 Stgo		T A	Los Araucanos	Arreglo de Morante	Com
213 v - 1830 Stgo		T A	Eduardo III de Inglaterra	Chenier	Dr
214 v - 1830 Stgo		T A	Armida y Reynaldo	Arreglo de Rodríguez de Arellano	Com
215 19-vi - 1831 Valpo		C A	Armida y Reynaldo	Arreglo de Rodríguez de Arellano	Com

Fecha	Ciudad	Teatro	Nombre	Autor o Trad	Género
216 19-vi - 1831	Valpo.	C A	El Viejo y la Calavera	Anónimo	S
217 vii - 1831	Valpo.	C A	Misantropía y Arrepentimiento	Kotzbue	Mel
218 21-vii - 1831	Valpo.	C A	El Boique Peligroso o sea Ladrones de Calabria	Tr. Dionisio Solís	Mel
219 21-vii - 1831	Valpo	C A	Los Hombres Morales	Anónimo	Com
220 18-ix - 1831	Stgo	C B	Maruja	Anónimo	S
221 22-ix - 1831	Stgo	T A	El Jardinero Mudo	Anónimo	S
222 22-ix - 1831	Valpo	C A	El Duque de Visco	J. M. Quintana	Dr
223 14-x - 1831	Valpo	C A	Raquel la Hermosa	Anónimo	Dr
224 ii - 1832	Valpo	C F C	A Padre Malo, Buen Hijo	Arreglo de Ramírez de Arellano	Dr
225 25-ii - 1832	Stgo	T A	La Novicia o Las Víctimas del Claustro	La Harpe, trad. J. M. Carnerero	Dr
226 25-ii - 1832	Stgo	T A	El Cugo por su Provecho	Anónimo	S
227 iii - 1832	Stgo	T A	El Observador Instruido	Anónimo	S
228 iii - 1832	Stgo	T A	El Chico y la Chica	Anónimo	S
229 iii - 1832	Stgo	T A	El Fruto de un mal Consejo	Anónimo	S
230 iii - 1832	Stgo	T A	Los Abates Locos	Anónimo	S
231 iii - 1832	Stgo	T A	Cada uno sabe siempre donde el Zapato le aprieta	Luis Moncín	Com
232 iii - 1832	Stgo	T A	El Callejón de la Plaza Mayor	Anónimo	S
233 18-iii - 1832	Stgo	T A	Clarisa y Betsi	Arreglo de L. A. Morante	Com
234 25-iii - 1832	Stgo	T A	Misantropía y Arrepentimiento	Kotzbue	Mel
235 iii - 1832	Stgo	T A	El Secretario y el Cocinero	Arr. Eduardo Gorostiza	S
236 iii - 1832	Stgo	T A	El Alcalde Proyectista	Anónimo	S
237 iii - 1832	Stgo	T A	Los Maridos engañados y desengañados	Ramón de la Cruz	S
238 iii - 1832	Valpo	C F C	Los Comerciantes de Cádiz o El Hijo Reconocido	Anónimo	Com
239 iii - 1832	Valpo	C F C	Los Tres Huéspedes Burlados	Anónimo	S
240 iv - 1832	Valpo	C F C	El Novio en mangas de camisa	Anónimo	S
241 1*-iv - 1832	Stgo	T A	El Triunfo del Ave María o Rendición de Granada	Rosete Niño	Com
242 1*-iv - 1832	Stgo	T A	La Casa de Locos	Anónimo	S
243 22-iv - 1832	Stgo	T A	Falckland o La Conciencia	Jean Louis Laya	Dr
244 22-iv - 1832	Stgo	T A	El Marido Sofocado	Anónimo	S
245 29-iv - 1832	Stgo	T A	Los Cortejos Burlados	Anónimo	S
246 29-iv - 1832	Stgo	T A	El Arup	Anónimo	Com
247 29-iv - 1832	Stgo	T A	El Aguador de París	Arreglo de A. Márques de Espejo	Com
248 v - 1832	Stgo	T A	El Engaño y desengaño del marido	Anónimo	S
249 6-v - 1832	Stgo	T A	El Opressor de la Familia	A. Vincent Duval	Com
250 6-v - 1832	Stgo	T A	El Manolo	Anónimo	S

Fecha	Ciudad	Teatro	Nombre	Autor o Trad	Género
251 12 - v - 1832	Stgo.	T A	La Recompensa del Arrepentido	Anónimo	
252 14 - v - 1832	Stgo.	T A	El Marido Desengañado	Anónimo	Mel
253 20 - v - 1832	Stgo.	T A	El Hombre Mejorado por sus Remordimientos	Anónimo	Mel
254 20 - v - 1832	Stgo.	T A	La Cura de los Deseos	Anónimo	S
255 31 - v - 1832	Stgo.	T A	El Padre Avariento	Anónimo	Com
256 31 - vi - 1832	Stgo.	T A	La Familia Indigente	Anónimo	S
257 10 - vi - 1832	Stgo.	T A	El Hijo y Padres Rivales	Anónimo	S
258 10 - vi - 1832	Stgo.	T A	La Embarazada por Antiojo	Anónimo	S
259 25 - vi - 1832	Stgo.	T A	El Duque de Pentecoste	Vicente Rodríguez de Arellano	Com
260 25 - vi - 1832	Stgo.	T A	El Duende Fingido	Anónimo	S
261 1° - vii - 1832	Stgo.	T A	El Aguador de París	Boully, arreglo de Márques Espejo	Com
262 1° - vii - 1832	Stgo.	T A	El Engaño o Desengaño de los Maridos	Anónimo	S
263 1° - vii - 1832	Stgo.	T A	El Viejo y la Calavera	Anónimo	S
264 8 - vii - 1832	Stgo.	T A	El Diablo Predicador	Luis Belmonte	S
265 8 - vii - 1832	Stgo.	T A	El Sombrero del Padre Auguste	Anónimo	S
266 12 - vii - 1832	Stgo.	T A	El Jardinero Mudo	Anónimo	S
267 12 - vii - 1832	Stgo.	T A	Baile y Duelo	Anónimo	S
268 16 - vii - 1832	Stgo.	T A	El Ayo de mi hijo	Anónimo	S
269 23 - vii - 1832	Stgo.	T A	La Vida Singular	Anónimo	S
270 23 - vii - 1832	Stgo.	T A	El Enemigo de la Jeringa	Anónimo	S
271 23 - vii - 1832	Stgo.	T A	El Carpintero de Livonia	A. Vincent Duval	Com
272 30 - vii - 1832	Stgo.	T A	El Hombre de la Selva Negra	Anónimo	Mel
273 30 - vii - 1832	Stgo.	T A	A Enfermedad Arraigada una Medicina Recia	Anónimo	Dr
274 6 - viii - 1832	Stgo.	T A	Deber y Naturaleza	Pelletier-Volmeranges	Dr
275 6 - viii - 1832	Stgo.	T A	Los Dos Fuadores	Anónimo	S
276 16 - viii - 1832	Stgo.	T A	Eloisa y D'Elmance	Anónimo	Com
277 16 - viii - 1832	Stgo.	T A	Todos Engañados y Ninguno con Razón	Anónimo	S
278 20 - viii - 1832	Stgo.	T A	El Cómico de la Legua	Anónimo	S
279 23 - viii - 1832	Stgo.	T A	La Prudencia de la Niñez	Antonio Pablo Fernández	Com
280 23 - viii - 1832	Stgo.	T A	Los Genios Encontrados	Anónimo	S
281 25 - ix - 1832	Stgo.	T A	El Buñuelo	Anónimo	S
282 25 - ix - 1832	Stgo.	T A	La Sensible Carcelera	Anónimo	Com
283 25 - xii - 1832	Valpo.	C F C	La Avaricia Castigada	Anónimo	S
284 25 - xii - 1832	Valpo.	C F C	Los Forajidos de la Selva	Anónimo	Mel
285 7 - ii - 1833	Stgo.	T A	El Contumaz o El Desafío y el Uniforme	Anónimo	Com
286 7 - ii - 1833	Stgo.	T A	Tres Huéspedes Burlados	Anónimo	S
287 8 - iii - 1833	Stgo.	T A	Werther o El Abate Seductor	Arreglo de Goethe	Dr
288 8 - iii - 1833	Stgo.	T A	El Sutil Tramposo	Anónimo	S

Fecha	Ciudad	Teatro	Nombre	Autor o Trad.	Género
289	14 - III - 1833	Valpo	C A Los Hijos de Edipo	Víctor Alfieri	Tr
290	15 - III - 1833	Valpo	C A Coquetismo y Persuasión	F Flores y Arenas	Com
291	III - 1833	Valpo	C A Lord Davenant	Vial-Milicent	Dr
292	5 - IV - 1833	Valpo	C A Los Comuneros de Aragón o Juan Lanuza	Duque de Rivas	Dr
293	19 - IV - 1833	Stgo	T A Lord Davenant o Las Consecuencias de un Momento de Error	Vial-Milicent	Dr
294	19 - IV - 1833	Stgo	T A El Casado por Fuerza	Anónimo	S
295	10 - V - 1833	Stgo	T A Caprichos del Amor	Anónimo	Com
296	10 - V - 1833	Stgo	T A El Esquileo	Eugenio Morales	S
297	15 - VI - 1833	Stgo	T A El Cid	Cornetille	Dr
298	15 - VI - 1833	Stgo	T A La Venganza del Zurdillo	Anónimo	S
299	VI - 1833	Stgo	T A El Abate de la Espada	Bouilly	Dr
300	20 - VI - 1833	Stgo	T A La Inocencia, la Intriga y el Robo	Anónimo	Dr
301	22 - VI - 1833	Stgo	T A La Huérfana de Bruselas	Bouilly	Dr
302	28 - VI - 1833	Stgo	T A El Carpintero de Livonia	A V Duval	Dr
303	28 - VI - 1833	Stgo	T A El Tío Bogornia	Anónimo	S
304	30 - VI - 1833	Stgo	T A Los Niños Aburridos	Anónimo	S
305	12 - VII - 1833	Stgo	T A El Mercader Vendido	Anónimo	S
306	12 - VII - 1833	Stgo	T A Los Treinta Años o La Vida de un Jugador	Víctor Ducange	Mel
307	19 - VII - 1833	Stgo	T A El Asesino o La Obscurencia Filial	Anónimo	Mel
308	19 - VII - 1833	Stgo	T A El Muerto Sacristán	Anónimo	S
309	20 - VII - 1833	Stgo	T A La Huérfana de Bruselas	Bouilly	Dr
310	26 - VII - 1833	Stgo	T A La Capilla de Glestouen	Anónimo	Dr
311	27 - VII - 1833	Stgo	T A El Chisumoso	Francisco Messaguer	Com
312	VIII - 1833	Valpo	C F C La Esposa Amable	Anónimo	S
313	VIII - 1833	Valpo	C F C Isabel	Francisco Comella	Com
314	11 - VIII - 1833	Stgo	T A Las Vísperas Sicilianas	D Delavigne	Dr
315	11 - VIII - 1833	Stgo	T A El Castigo de la Miseria	Anónimo	S
316	IX - 1833	Stgo	T A Sancho Ortiz de las Rocas	Lope de Vega, arr Carnerero	Com
317	IX - 1833	Stgo	T A La Lugareña Astuta	Anónimo	S
318	27 - IX - 1833	Valpo	C F C El Recibo del Paje	Anónimo	S
319	27 - IX - 1833	Valpo	C F C La Mujer Curiosa	Anónimo	S
320	1° - X - 1833	Stgo	T A La Expiación	Anónimo	Dr
321	1° - X - 1833	Stgo	T A Caliche, Parodia de Oтело	Anónimo	S
322	17 - X - 1833	Stgo	T A La Casa en Venta	Romualdo Álvarez Espino	Com
323	18 - X - 1833	Stgo	T A La Honrada Familia	Anónimo	Mel
324	18 - X - 1833	Stgo	T A El Duque de Pentecote	Rodríguez de Arellano	Dr
325	X - 1833	Stgo	T A Los Hijos de Edipo	Víctor Alfieri	Tr
326	X - 1833	Stgo	T A Atala	Juan Fernández Madrid	Tr
327	X - 1833	Stgo	T A La Condesa de Castilla	Álvarez de Cienfuegos	Dr
328	3 - XI - 1833	Stgo	T A El Virrey y la Calavera	Anónimo	S
329	3 - XI - 1833	Stgo	T A El Don Dieguito	Gorostiza	Com
330	5 - XI - 1833	Stgo	T A El Hablador	Anónimo	S

Fecha	Ciudad	Teatro	Nombre	Autor o Trad	Género	
331	5-XI - 1833	Stgo	T A	<i>Los Amantes de Teruel</i>	Francisco Comella	Dr
332	8-XI - 1833	Stgo	T A	<i>La Mojigata</i>	L. F. de Moratin	Com
333	8-XI - 1833	Stgo	T A	<i>La Estera</i>	Anónimo	S
334	24-XI - 1833	Stgo	T A	<i>La Viuda de Padilla</i>	Martínez de la Rosa	Dr
335	24-XI - 1833	Stgo	T A	<i>El Fuera</i>	Anónimo	S
336	26-XI - 1833	Stgo	T A	<i>El Antropeseno</i>	Anónimo	S
337	26-XI - 1833	Stgo	T A	<i>Felipe o La Madre Incógnita</i>	Eugenio Scribe	Com
338	8-XII - 1833	Stgo	T A	<i>El Aristodemo</i>	Vicente Monti	Tr
339	8-XII - 1833	Stgo	T A	<i>El Almacén de novias</i>	Anónimo	S
340	10-XII - 1833	Stgo	T A	<i>Edipo</i>	Sófocles; tr. Martínez de la Rosa	Tr
341	XII - 1833	Stgo	T A	<i>Marcela o Cual de las Tres</i>	Bretón de los Herreros	Com
342	XII - 1833	Stgo	T A	<i>La Reconciliación de Dos Hermanos</i>	Kotzbue	Mel
343	XII - 1833	Stgo	T A	<i>Andrómaca</i>	Racine	Tr
344	XII - 1833	Stgo	T A	<i>Herir por los Mismos Filos</i>	Luis A. Moncín	Dr
345	20-XII - 1833	Stgo	T A	<i>Edipo</i>	Sófocles, trad. Martínez de la Rosa	Tr
346	22-XII - 1833	Stgo	T A	<i>Pablo y Virginia</i>	Arr. Pastor	Com
347	22-XII - 1833	Stgo	T A	<i>El Pago del Centinela</i>	Anónimo	S
348	29-XII - 1833	Stgo	T A	<i>Andrómaca</i>	Racine	Tr
349	29-XII - 1833	Stgo	T A	<i>Los Palos Deseados</i>	González del Castillo	S
350	XII - 1833	Valpo	C R	<i>La Mujer Curiosa</i>		
351	XII - 1833	Valpo	C R	<i>La Casa en Venta</i>	R. Alvarez Espino	Com
352	3-I - 1834	Stgo	T A	<i>Los Aspirantes</i>	Gabriel Real de Azúa	Com
353	5-I - 1834	Stgo	T A	<i>El Verdugo de Amsterdam</i>	Víctor Ducange	Mel
354	5-I - 1834	Stgo	T A	<i>La Hija Embustera y la Madre más que Ella</i>	Anónimo	Com
355	12-I - 1834	Stgo	T A	<i>Felipe o La Madre Incógnita</i>	E. Scribe	Com
356	12-I - 1834	Stgo	T A	<i>El Gastrónomo sin Dinero</i>	Ventura de la Vega	S
357	14-I - 1834	Stgo	T A	<i>Las 12 Pares de Francia o El Mejor de Todos Ellos</i>	Moreto y Cabana	Com
358	19-I - 1834	Stgo	T A	<i>El Abate y el Alhauil</i>	Anónimo	S
359	19-I - 1834	Stgo	T A	<i>Los Dos Sargentos Franceses</i>	Th. Daubigny	Dr
360	21-I - 1834	Stgo	T A	<i>El Maestro de la Niña o El Seductor</i>	Anónimo	Dr
361	26-I - 1834	Stgo	T A	<i>El Desertor Húngaro</i>	Anónimo	Mel
362	26-I - 1834	Stgo	T A	<i>La Estera</i>	Anónimo	S
363	28-I - 1834	Stgo	T A	<i>Roberto de Maldaí, destructor de los Tiranos o El Tribunal Formidable</i>	Anónimo	Mel
364	28-I - 1834	Stgo	T A	<i>La Casa de los Abates Locos</i>	Anónimo	S
365	29-I - 1834	Stgo	T A	<i>Andrómaca</i>	Racine	Tr
366	29-I - 1834	Stgo	T A	<i>Los Palos Deseados</i>	González del Castillo	S
367	2-II - 1834	Stgo	T A	<i>Marcela o Cual de los Tres</i>	Bretón de los Herreros	Com
368	2-II - 1834	Stgo	T A	<i>El Pleito del Pastor</i>	Anónimo	Com

Fecha	Ciudad	Teatro	Nombre	Autor o Trad.	Género	
369.	4-ii - 1834	Stgo	T.A.	La Capilla de los Bosques o El Testigo Irascible	Anónimo	Mel
370.	4-ii - 1834	Stgo	T.A.	Los Naturales Opuestos	Anónimo	S
371.	9-ii - 1834	Stgo	T.A.	No más Mostrador	Luis Mariano de Larra	Com
372.	9-ii - 1834	Stgo	T.A.	El Disfraz Venturoso	Anónimo	S
373.	10-ii - 1834	Stgo	T.A.	Avelino o El Salvador de la Patria	Anónimo	Mel
374.	10-ii - 1834	Stgo	T.A.	Industria contra Miseria	Anónimo	S
375.	11-ii - 1834	Stgo	T.A.	Engañar con la Verdad	Anónimo	Com
376.	11-ii - 1834	Stgo	T.A.	El Hablador	Anónimo	S
377.	30-iii - 1834	Stgo	T.A.	La Hija en Casa y la Madre en las Máscaras	Martínez de la Rosa	Com
378.	31-iii - 1834	Stgo	T.A.	Falckland o La Conciencia	Juan Luis Laya	Dr
379.	3-iv - 1834	Stgo	T.A.	Los Hijos de Edipo	Víctor Alfieri	Tr
380.	4-iv - 1834	Stgo	T.A.	El Confidente Casual	Zabala y Zamora	Dr
381.	4-iv - 1834	Stgo	T.A.	El No	Anónimo	S
382.	13-iv - 1834	Stgo	T.A.	La Comedia Nueva o El Gafe	L. F. de Moratín	Com
383.	13-iv - 1834	Stgo	T.A.	El Amante Prestado	Rosier	Com
384.	18-iv - 1834	Stgo	T.A.	Indulgencia para todos	Gorostiza	Com
385.	18-iv - 1834	Stgo	T.A.	El Dormilón	Anónimo	Com
386.	27-iv - 1834	Stgo	T.A.	El Sordo en la Posada	Anónimo	S
387.	27-iv - 1834	Stgo	T.A.	Shakespeare Enamorado	A. Duval	Com
388.	2-v - 1834	Stgo	T.A.	María Estuardo	Schiller; trad. Bretón de los Herreros	Tr
389.	11-v - 1834	Stgo	T.A.	El Tratado Singular o Cuenta Abierta	Anónimo	Com
390.	11-v - 1834	Stgo	T.A.	El Tramposo	Anónimo	S
391.	25-v - 1834	Stgo	T.A.	Inés de Castro	Fco. Comella	Tr
392.	25-v - 1834	Stgo	T.A.	Los Pajes Golosos	Anónimo	S
393.	1°-vi - 1834	Stgo	T.A.	La Escuela de los Maridos	Molière-Moratín	Com
394.	1°-vi - 1834	Stgo	T.A.	A Pícaro, Pícaro y Medio	Anónimo	S
395.	6-vi - 1834	Stgo	T.A.	Acertar Errando el Cambio de Diligencia	E. Scribe; arr. Ventura de la Vega	Com
396.	6-vi - 1834	Stgo	T.A.	El Criado por Fuerza	Anónimo	S
397.	13-vi - 1834	Stgo	T.A.	Inés de Castro	Fco. Comella	Tr
398.	15-vi - 1834	Stgo	T.A.	Misantropía y Arrepentimiento	Koztueb	Mel
399.	15-vi - 1834	Stgo	T.A.	Los Criados y el Enfermo	Anónimo	S
400.	20-vi - 1834	Stgo	T.A.	La Huérfana de Bruselas	Bouilly	Dr
401.	22-vi - 1834	Stgo	T.A.	La Hija del Portero	Anónimo	
402.	22-vi - 1834	Stgo	T.A.	El Tiempo de las Mujeres		
403.	3-viii - 1834	Stgo	T.A.	Los Tres Iguales	Javier de Burgos	Com
404.	12-viii - 1834	Stgo	T.A.	Gonzalo de Córdoba	Arreglo de Florián	Dr
405.	12-viii - 1834	Stgo	T.A.	Los Cortejos Burlados	Anónimo	S
406.	17-viii - 1834	Stgo	T.A.	El Tribunal Formidable o Roberto Destructor de los Tiranos	Anónimo	Mel
407.	22-viii - 1834	Stgo	T.A.	Torcuato Tasso	Arr. de Goethe	Dr

Fecha	Ciudad	Teatro	Nombre	Autor o Trad	Género
408 22 - VIII - 1834	Stgo	T A	El Café de Cadiz	Anónimo	S
409 31 - VIII - 1834	Stgo	T A	El Odio llega a la Tumba o sea Montescos y Capuletos	Víctor Alfieri	Tr
410 31 - VIII - 1834	Stgo	T A	El Diablo y el Fantasma	Anónimo	S
411 1 - IX - 1834	Stgo	T A	El Opressor de la Familia	A. Duval	Dr
412 5 - X - 1834	Stgo	T A	Deber y Naturaleza	Pelletier-Volmeranges	Dr
413 10 - X - 1834	Stgo	T A	La Viuda de Siqueo o La destrucción de Cartago	Metastasio	Tr
414 10 - X - 1834	Stgo	T A	El Chasco del Mantón	González del Castillo	S
415 19 - X - 1834	Stgo	T A	Morayma	Martínez de la Rosa	Tr
416 22 - X - 1834	Stgo	T A	Adulación o Fingimiento	Arr L. A. Morante	Dr
417 22 - X - 1834	Stgo	T A	Una Precaución ante el Cólera	Eugenio Scribe	Com
418 25 - X - 1834	Stgo	T A	La Capilla de Glestoun	Anónimo	Mel
419 25 - X - 1834	Stgo	T A	Una Precaución contra el Cólera	Eugenio Scribe	Com
420 25 - X - 1834	Stgo	T A	Adulación y Fingimiento	Arr L. A. Morante	Dr
421 25 - X - 1834	Stgo	T A	Tío Gines y Tía Lorenza	Anónimo	S
422 1* - XI - 1834	Stgo	T A	El Enano Misterioso o La Conjuración	Anónimo	Mel
423 * 6 - XI - 1834	Stgo	T A	Los Tres Iguales	Javier de Burgos	Com
424 7 - XI - 1834	Stgo	T A	El Amor filial o La Fortaleza del Danubio	Anónimo	Mel
425 7 - XI - 1834	Stgo	T A	La Casa de los Abates Locos	Anónimo	S
426 21 - XI - 1834	Stgo	T A	Carlos IX de Francia o La Escuela de los Reyes	M. Joseph Chenier	Dr
427 21 - XI - 1934	Stgo	T A	El Desgraciado fin del Pavo	González Castillo	S
428 2 - XII - 1834	Stgo	T A	Ifigenia y Orestes	Arr Bretón de los Herreros	Tr
429 2 - XII - 1834	Stgo	T A	El Soldado Fanfarrón	Anónimo	S
430 7 - XII - 1834	Stgo	T A	La Casa en Venta	Alvarez Espino	Com
431 7 - XII - 1834	Stgo	T A	La Noche del Novio o El Día más Feliz de mi Vida	Anónimo	Com
432 8 - XII - 1834	Stgo	T A	La Cuarentena o El Cólera Morbo	Eugenio Scribe	Com
433 8 - XII - 1834	Stgo	T A	La Máscara Reconciliadora	Anónimo	Com
434 14 - XII - 1834	Stgo	T A	El Casado en Segundas Nupcias o La Imprudente Condescendencia	Anónimo	Dr
435 14 - XII - 1834	Stgo	T A	El Médico Poeta	Anónimo	S
436 14 - XII - 1834	Stgo	T A	La Hortensia o Lo que son los Parientes	Anónimo	Com
437 12 - XII - 1834	La Serena		El Duque de Pentecoste	Vicente Rodríguez Arellano	Com
438 26 - XII - 1834	Stgo	T A	Gonzalo de Córdoba	Arr Florián	Dr
439 2 - I - 1835	Stgo	T A	Los Dos Pedros o El Alcalde de Sandau	Anónimo	Mel

Fecha	Ciudad	Teatro	Nombre	Autor o Trad.	Género
440 2 - i - 1835	Stgo	T A	San Tristeza Tonganini	Anónimo	S
441 9 - i - 1835	Stgo	T A	Los Asesinos de Florencia o La Quinta Paluzzi	Anónimo	Mel
442 9 - i - 1835	Stgo	T A	La Vida es Sueño	Calderón de la Barca	Com
443 9 - i - 1835	Stgo	T A	Los Locos de Primer Orden	Anónimo	S
444 9 - i - 1835	Stgo	T A	Las Figuras del Momento	Anónimo	S
445 25 - i - 1835	Stgo	T A	Todo lo vence el Amor o La Pata de Cabra	Juan de Grimaldi	Com
446 29 - i - 1835	Stgo	T A	Florinda y el Rey Rodrigo y la Batalla de Guadalest	Rosa Gálvez de Cabrera	Tr
447 29 - i - 1835	Stgo	T A	La Calesa para el Baile y el apuro de Tres Damas	Arr Ramón de la Cruz	Com
448 1° - ii - 1835	Stgo	T A	La Pata de Cabra	Juan de Grimaldi	Com
449 8 - iii - 1835	Stgo	T A	Un Movimiento de Independencia	Anónimo	Mel
450 10 - iii - 1835	Stgo	T A	El Alcalde de Sandau o Los Dos Pedros	Anónimo	Mel
451 25 - iii - 1835	Stgo	T A	El Amigo Intimo	José de Gorostiza	Com
452 25 - iii - 1835	Stgo	T A	Una Forma de Ausencia	Anónimo	S
453 26 - iii - 1835	Stgo	T A	Julio y Carolina o La Fuerza de la Gratitud	Anónimo	Mel
454 16 - iv - 1835	Stgo	T A	El Amigo Intimo	José de Gorostiza	Com
455 16 - iv - 1835	Stgo	T A	El Pretendiente	Anónimo	Dr
456 24 - iv - 1835	Stgo	T A	El Negro y la Blanca	Anónimo	S
457 24 - iv - 1835	Stgo	T A	El Sueño	Anónimo	S
458 3 - v - 1835	Stgo	T A	La Posadera o El Enemigo de las Mujeres	C. Goldoni	Com
459 3 - v - 1835	Stgo	T A	Los Locos de Marca Mayor	Anónimo	S
460 29 - v - 1835	Stgo	T A	A Padres Malos Buenos Hijos	Anónimo	Com
461 29 - v - 1835	Stgo	T A	La Suegra y el Yerno	Anónimo	S
462 7 - vi - 1835	Stgo	T A	El Padre Avariento	Anónimo	Com
463 7 - vi - 1835	Stgo	T A	El Secretario y el Cocinero	Arr Eduardo Gorostiza	S
464 7 - vi - 1835	Stgo	T A	Las Tristeza Tonganini		
465 14 - vi - 1835	Stgo	T A	Los Partidos		
466 17 - vi - 1835	Stgo	T A	Variedad en la Locura	A Gil de Zárate	
467 2 - viii - 1835	Stgo	T A	Cuidado con los Novios		
468 2 - viii - 1835	Stgo	T A	El Pleito del Pastor		
469 1° - ix - 1835	Stgo	T A	Inés de Castro	Fco Comella	
470 1° - ix - 1835	Stgo	T A	Paca la salada		
471 11 - x - 1835	Stgo	T A	Marcia o Cual de los Tres	Bretón de los Herreros	
472 11 - x - 1835	Stgo	T A	Los Palos Descados	González del Castillo	
473 10 - xii - 1836	Valpo	C C	La Recompensa del Arrepentimiento	Antonio Márques de Espejo	
474 10 - xii - 1836	Valpo	C C	La Dama Colérica o La Novia Impaciente	Ch Guillaume Etienne, arr Fco Comella	
475 1° - i - 1837	Valpo	C C	El Marido de mi Mujer	J. Bernard Rosier, arr Ventura de la Vega	

Fecha	Ciudad	Teatro	Nombre	Autor o Trad.	Género
476 19-1 - 1837	Valpo.	C.C.	No más Mostrador	Luis Mariano de Larra	
477 19-1 - 1837	Valpo	C.C.	Comadrita no suelte el Gato		
478 27-III - 1838	Valpo	C.C.	El más Célebre Bandido o La Insensible Carcelera		
479 III - 1838	Stgo.	P.C.	El Aristodemo	Vicente Monti	Tr
480 28-III - 1838	Valpo	C.C.	Oscar, Hijo de Ossian	Arnault	Tr
481 26-VII - 1838	Valpo	C.C.	Hacerse amar en Peluca	Eugenio Scribe	Com
482 25-X - 1838	Valpo	C.C.	El Diablo Predicador	Luis Belmonte	Com
483 8-XI - 1838	Valpo	C.C.	El Hijo Asesino del Padre por Socorrer a la Madre		
484 III - 1838	Stgo.	P.C.	El Aristodemo	Vicente Monti	Tr
485 XI - 1838	Valpo	C.C.	La Inquisición en Venecia	Martínez de la Rosa	Dr
486 XI - 1838	Valpo	C.C.	El Espejo de las Mujeres, o sea el Amor de los Casados	Félix Enciso de Castrillón	Com
487 XI - 1838	Valpo	C.C.	El Tribunal Secreto o Los Juces Franceses Invisibles	Veit-Weber	Mel
488 XI - 1838	Valpo	C.C.	La Vieja y las Dos Calaveras	Anónimo	S
489 XI - 1838	Valpo	C.C.	El Pobre Pretendiente	Bretón de los Herreros	Com
490 XII - 1838	Valpo	C.C.	El Amante Prestado por 2 Horas	Anónimo	S
491 XII - 1838	Stgo	P.C.	Otelo	Shakespeare	Tr
492 XII - 1838	Stgo	P.C.	El Recluta de la Aldea	Anónimo	S
493 XII - 1838	Stgo	P.C.	Pablo y Virginia	Arr. Pastor	Com
494 20-XII - 1838	Stgo	P.C.	El Hijo Asesino del Padre por Socorrer a la Madre	Anónimo	Mel
495 20-XII - 1838	Stgo	P.C.	La Florentina	Anónimo	Com
496 23-XII - 1838	Stgo	P.C.	Una Coqueta o sea Lissonja a Todos	W. Aguilar de Izco	Com
497 25-XII - 1838	Stgo	P.C.	La Inquisición en Venecia	Arnault	Dr
498 26-XII - 1838	Stgo	P.C.	La Conquista de Regis	Aradin Barbarroja	Com
499 1°-1 - 1839	Stgo	P.C.	El Fanático por la Nobleza o sea El Filósofo Soltero	Juan Pablo Forner	Com
500 1°-1 - 1839	Valpo	C.C.	No más Mostrador	Mariano José de Larra	
501 1 - 1839	Valpo	C.C.	El Deber y la Naturaleza	B. Pelletier-Volmerange	Dr
502 1 - 1839	Valpo	C.C.	El Abate de la Espada	J. N. Bouilly	Dr
503 1 - 1839	Valpo	C.C.	Recompensa y Coquetismo	Flores y Arana	Com
504 1 - 1839	Valpo	C.C.	La Recompensa del Arrepentimiento	Espejo	Com
505 1 - 1839	Valpo	C.C.	Coquetismo y Presunción	Flores y Arenas	Com
506 1 - 1839	Valpo	C.C.	Deber y Naturaleza	Pelletier-Volmerange	Dr
507 3-1 - 1839	Stgo	P.C.	El Viejo de 25 años o Hacerse amar con Peluca	Eugenio Scribe	Com
508 3-1 - 1839	Stgo	P.C.	El Pobre Pretendiente	Bretón de los Herreros	Com
509 10-1 - 1839	Stgo	P.C.	Napoléon lo Manda	Arr. A. de Covent Spring	Com
510 10-1 - 1839	Stgo	P.C.	El Gastrónomo sin Dinero	Ventura de la Vega	S.

	Fecha	Ciudad	Teatro	Nombre	Autor o Trad	Género
511	12-1	- 1839 Stgo	P C	No puede ser guardada una Mujer	Ramón de la Cruz	Com.
512	13-1	1839 Stgo	P G	La Mancha de Sangre	Maillan y Boulé	Com
513	13-1	1839 Stgo	P G	Incertidumbre y Amor	Eugenio de Ochoa	Com
514	17-1	1839 Stgo	P G	El Pintor Fingido	Vicente Rodríguez	Com
515	26-1	1839 Stgo	P G	El Entretenido o Las máscaras	Arellano Gil de Zárate	Com
516	27-1	1839 Stgo	P G	A la Vejez Viruelas	Bretón de los Herreros	Com
517	3-11	1839 Valpo	C R	A la Vejez Viruelas	Bretón de los Herreros	Com
518	10-11	1839 Valpo	C R	La Fulgencia, o Los Mansuéticos	Rodríguez Arellano	Com
519	10-11	1839 Valpo	C R	Hércules, Demócrito y los Viejos Llorando y Riendo	Anónimo	S
520	11-11	1839 Valpo	C R	Marcela o Cual de las Tres	Bretón de los Herreros	Com
521	12-11	1839 Valpo	C R	A la Capital me Vuelvo	Bretón de los Herreros	Com
522	12-11	1839 Valpo	C R	El Duende en el Gabinete	Anónimo	Com
523	13-11	1839 Valpo	C R	El Triunfo de las Mujeres	J. Ignacio del Castillo	S
524	13-11	1839 Valpo	C R	A la capital me vuelvo	Bretón de los Herreros	Com
525	14-11	1839 Valpo	C R	El Abate de la Espada	Bouilly	Dr
526	2-11	1839 Stgo	P.G.	El Trovador	A. García Gutiérrez	Dr
527	v-1839	Valpo	C R	La Casa de Huéspedes	Bretón de los Herreros	Com
528	v-1839	Valpo	C R	Contigo Pan y Cebolla	Ed. de Gorostiza	Com
529	v-1839	Valpo	C R	La Romántica y el leghuino	Bretón de los Herreros	Com
530	v-1839	Valpo	C R	La Novicia o La Víctima de la Tiranía Paternal	Arr. Antonio Solís	Mel
531	v-1839	Valpo	C R	El Chismoso	Fco. Messaguer	Com
532	v-1839	Valpo	C R	El Barbero Afeita al Burro	Anónimo	S
533	v-1839	Valpo	C R	Los Criados Astutos	Anónimo	S
534	x-1839	Stgo	T U	Cristina o El Triunfo del Talento	A. Gil de Zárate	Com
535	24-x	1839 Stgo	T U	El Tío Jinés y la Tía Lorenza	Anónimo	S
536	27-x	1839 Stgo	T U	Las Capas o sea La Conspiración Descubierta	Eugenio Scribe	Com
537	2-x1	1839 Stgo	T U	El Imperio de la Verdad o sea El Sepulturero de Wittenberg		Mel
538	21-x1	1839 Stgo	T U	No hay Juventud sin Error o Mocedades de Enrique v	Arr. Shakespeare	
539	x1-1839	Stgo	T U	El Tesón	Anónimo, arr. Zavala y Zamora	
540	29-x1	1839 Stgo	T U	Los dos Prisioneros del Amor o sea El Castillo de Lümburg	Arr. Bretón de los Herreros	Mel
541	x1-1839	Stgo	P G	Teresa	Alejandro Dumas, trad Andrés Bello	Dr
542	1º-x11	1839 Stgo	T U	El Licenciado Gil Blas de Santillana	Anónimo	S

Fecha	Ciudad	Teatro	Nombre	Autor o Trad.	Género
543 15- XII - 1839	Stgo	T U	<i>Escuela de los Maridos</i>	Arr. Moliere	Com
544 15- XII - 1839	Stgo	T U	<i>La Hermenegilda</i>	A. Alcalá Galiano	Com
545 25- XII - 1839	Stgo	T U	<i>La Casa de Huéspedes</i>	Bretón de los Herreros	Com
546 12- I - 1840	Stgo	T U	<i>Una Coqueta o sea Lissonja para Todos</i>	Igual de Izcos	Com
547 26- I - 1849	Stgo	T U	<i>El Muerto vivo o sea Los Hermanos de la Prueba</i>	Anónimo	S
548 9- II - 1840	Stgo	T U	<i>El Abate de la Espada</i>	Bouilly	Dr
549	II - 1840	Stgo	<i>El Proscrito</i>	F. Soulie, tr. J. V. Lastarria	Dr
550 12- II - 1840	Stgo	T U	<i>El Confidente Casual</i>	Zavala y Zamora	Dr
551 22- IV - 1840	Stgo	T U	<i>La Hija en Casa y la Madre en la Máscara</i>	Martínez de la Rosa	Com
552 30- IV - 1840	Stgo	T U	<i>Nise o El Candor Premiado</i>	Gil de Zárate	Com
553 3- V - 1840	Stgo	T U	<i>La Recompensa del Agradecimiento</i>	Marqués de Espejo	Com
554 7- V - 1840	Stgo	T U	<i>La Posadera Feliz o sea El Enemigo de las Mujeres</i>	C. Goldoni	Com
555 10- V - 1840	Stgo	T U	<i>El Libertador</i>	José Andreu, Covent Spring	Com
556 14- V - 1840	Stgo	T U	<i>Marido Prudente y Niña Colérica</i>	Anónimo	S
557 8- V - 1840	Stgo	T U	<i>Nise o el Candor Premiado</i>	Gil de Zárate	Com
558 21- V - 1840	Stgo	T U	<i>Las Capas</i>	Eugenio Scribe	Com
559 24- V - 1840	Stgo	T U	<i>Napoléon lo Manda</i>	Eugenio Scribe	Com
560 7- VI - 1840	Stgo	T U	<i>Donde hay Agravios no hay Célos</i>	Fco. de Rojas	Com
561 7- VI - 1840	Stgo	T U	<i>Amo y Criado</i>	Anónimo	S
562 11- VI - 1840	Stgo	T U	<i>Las Colegiales de Lebray o El Duque de Pentievre</i>	Rodríguez de Arellano	Com
563 14- VI - 1840	Stgo	T U	<i>El Casarse por Amor no es Casarse por Razón o sea La Pierna de Palo</i>	Bretón de los Herreros	Com
564 14- VI - 1840	Stgo	T U	<i>Los Cuentos o La Boda del Difunto</i>	Anónimo	S
565 5- VII - 1840	Stgo	T U	<i>El Marido Ambicioso</i>	Picard, arr. J. J. de Mora	Com
566 12- VII - 1840	Stgo	T U	<i>La Escuela de los Parientes o sea los Sobrinos</i>	Bretón de los Herreros	Com
567 2- VIII - 1840	Stgo	T U	<i>La Estrella de Sevilla o sea Sancho Ortiz de las Roelas</i>	Lope de Vega, arr. Carnerero	Com
568 6- VIII - 1840	Stgo	T U	<i>Felipe</i>	Eugenio Scribe	Com
569 9- VIII - 1840	Stgo	T U	<i>El Tribunal Secreto o sea Los Jurces Franceses de Westfalia</i>	Veit-Weber	Dr
570 15- VIII - 1840	Stgo	T U	<i>La Escuela de los Parientes</i>	Bretón de los Herreros	Com
571 16- VIII - 1840	Stgo	T U	<i>El Feliz Disfraz o sea El Desquite</i>	Anónimo	S
572 27- VIII - 1840	Stgo	T U	<i>El Barón</i>	L. F. de Moratin	Com
573 8- IX - 1840	Stgo	T U	<i>Coquetismo y Presunción</i>	Fco. Flores Arenas	Com

Fecha	Ciudad	Teatro	Nombre	Autor o Trad	Género
574. 24- IX- 1840	Stgo.	T. U.	<i>No puede ser Guardada una Mujer</i>	Ramón de la Cruz	Com
575. 15- X- 1840	Stgo.	T. U.	<i>Los Rivaes Generosos</i>	Eugenio Scribe, trad chilena	
576. 15- X- 1840	Stgo.	T. U.	<i>Amo o Criado o La Casa de Vinos Generosos</i>	Anónimo	S
577. 7- XII- 1840	Stgo.	T. U.	<i>La Fulgencia</i>	Anónimo	S
578. 20- XII- 1840	Stgo.	T. U.	<i>La Dama Blanca</i>	Eugenio Scribe	Com
579. 19- VII- 1841	Stgo.	T. U.	<i>Napolcón lo Manda</i>	Eugenio Scribe	Com
580. 22- VII- 1841	Stgo.	T. U.	<i>Un desafío</i>	Arr. Mariano José de Larra	Com
581. 3- VIII- 1841	Stgo.	T. U.	<i>Macías</i>	Mariano José de Larra	Dr
582. 20- VIII- 1841	Stgo.	T. U.	<i>La Nona Sangrienta</i>	Anicet Bourgeois	Mel
583. 16- IX- 1841	Stgo.	T. U.	<i>La Corona de Laurel</i>	Anónimo	Mel
584. 17- IX- 1841	Stgo.	T. U.	<i>Contigo Pan y Cebolla</i>	Ed. Gorostizaga	Com
585. 18- IX- 1841	Stgo.	T. U.	<i>La Comedianta</i>	Anónimo	Com
586. 20- IX- 1841	Stgo.	T. U.	<i>Los Primeros Amores</i>	Eugenio Scribe	Com
587. IX- 1841	Stgo.	T. U.	<i>Angelo, Tirano de Padua</i>	Víctor Hugo, trad Vicente Fidel López	Dr
588. 30- IX- 1841	Stgo.	T. U.	<i>Una Sola Falta</i>	Eugenio Scribe, trad Hermógenes Irisarri	Dr
589. 30- IX- 1841	Stgo.	T. U.	<i>El Paje</i>	A. García Gutiérrez	Tr
590. 30- IX- 1841	Stgo.	T. U.	<i>La Reconciliación por la Locura o Un Paseo a Bedlan</i>	Bretón de los Herreros	Com
591. IX- 1841	Valpo.	C. R.	<i>El Delincuente Honrado</i>	Martínez de la Rosa	Dr
592. IX- 1841	Valpo.	C. R.	<i>Los Celos Infundados o El Marido en la Chimenea</i>	Bretón de los Herreros	Com
593. IX- 1841	Valpo.	C. R.	<i>Los Efectos de la Ambición o El Desengaño de un Marido</i>	Anónimo	Com
594. IX- 1841	Valpo.	C. R.	<i>Blanca y Mocassin</i>	Lucien Arnaud	Dr
595. 20- IX- 1841	Valpo.	C. R.	<i>Angelo, podestà de Padua</i>	Víctor Hugo	Dr
596. 14- X- 1841	Stgo.	T. U.	<i>Roberto Dillon o sea El Católico de Irlanda</i>	Víctor Ducange	Mel
597. X- 1841	Stgo.	T. U.	<i>La Boda por Fuerza o sea Luisa</i>	Eugenio Scribe	Com
598. X- 1841	Stgo.	T. U.	<i>El Agravio</i>	Eugenio Scribe	Com
599. X- 1841	Stgo.	T. U.	<i>El Viejo de 25 Años o Hacerse amar con peluca</i>	Eugenio Scribe	Com
600. X- 1841	Valpo.	C. R.	<i>Las Convulsiones de Cristina o La vieja fanática</i>	Anónimo	Com
601. X- 1841	Valpo.	C. R.	<i>El Letrado Desengañado</i>	Anónimo	P. P.
602. X- 1841	Valpo.	C. R.	<i>Una de Tantas o Los Dos Novios</i>	Bretón de los Herreros	Com
603. X- 1841	Valpo.	C. R.	<i>La Nona Sangrienta</i>	Anicet Bourgeois	Tr
604. X- 1841	Valpo.	C. R.	<i>Blanca y Mocasin</i>	Lucien Arnault	Tr
605. X- 1841	Valpo.	C. R.	<i>Intrigar para Morir</i>	Luis González Bravo	Dr
606. X- 1841	Valpo.	C. R.	<i>Una travesura de amor</i>	Anónimo	Com
607. 9- XI- 1841	Stgo.	T. U.	<i>Marino Faliero</i>	C. Delavigne	Tr
608. 9- XI- 1841	Stgo.	T. U.	<i>El Pilluelo de París</i>	F. A. Bayard	Com

Fecha	Ciudad	Teatro	Nombre	Autor o Trad.	Género
609 9- XI- 1841	Stgo	T U	La Familia Improvisada	Anónimo	P P
610 XI- 1841	Stgo	T U	El Sí de las Niñas	L. F. de Moratín	Com
611 XI- 1841	Stgo	T U	Los Presos por amor o sea El Castillo de Lamberg		
612 XI- 1841	Stgo	T U	Otelo	W. Shakespeare	Tr
613 21- XI- 1841	Stgo	T U	El Fingido Tuerto o sea La Prueba Caprichosa	Sra. Riccoboni; arr. Fco. de Paula Naranjo	Dr
614 28- XI- 1841	Stgo	T U	La Expiación	Anónimo	Dr
615 30- XI- 1841	Stgo	T U	El Campanero de San Pablo	Bouchardey	Mel
616 11- XI- 1841	Valpo	C. R.	Los Hijos de Edipo	V. Alfieri	Tr
617 XI- 1841	Valpo	C. R.	Los Celos Infundados o El Marido en la Chimenea	Martínez de la Rosa	Com
618 2- XII- 1841	Valpo	C. R.	El Duque de Viseo	M. J. Quintana	Dr
619 2- XII- 1841	Valpo	C. R.	El Novio en Mangas de Camisa		
620 4- XII- 1841	Stgo	T U	Otelo	Shakespeare	Tr
621 15- XII- 1841	Stgo	T U	La Expiación	Anónimo	Dr
622 I- 1842	Valpo	C. R.	El Justo Rey Federico o Las Consecuencias de la Mala Educación	Anónimo	Dr
623 I- 1842	Valpo	C. R.	La Enterrada en Vida o las Costumbres del Tiempo de la Barbarie	Pelletier-Volmeranges	Dr
624 19- II- 1842	Stgo	T U	Macías	Mariano José de Larra	Dr
625 19- II- 1842	Stgo	I. U.	El Novio en Mangas de Camisa		Dr
626 27- II- 1842	Valpo	C. R.	Macías	Mariano José de Larra	Dr
627 2- III- 1842	Valpo	C. R.	Otelo	Shakespeare	Tr
628 6- III- 1842	Valpo	C. R.	El Espía sin Saberlo	Eugenio Scribe	Com
629 III- 1842	Valpo	C. C.	La Fe Triunfante del Amor y Celos o sea Xaira	Voltaire-García de la Huerta	Tr
630 III- 1842	Valpo	C. R.	El Proscrito	F. Soulié; trad. J. V. Lastarria	Mel
631 III- 1842	Valpo	C. R.	Las Capas o La Conspiración Descubierta	E. Scribe	Com
632 III- 1842	Valpo	C. R.	Adolfo y Clara o Los Presos por Amor	Ducange	Mel
633 III- 1842	Valpo	C. R.	Pelayo, Restaurador de la Patria	M. J. Quintana	Dr
634 III- 1842	Valpo	C. R.	Muérte y Verás	Bretón de los Herreros	Com
635 III- 1842	Valpo	C. R.	El Marido de mi Mujer	J. B. Rosier; arr. Ventura de la Vega	Com
636 III- 1842	Valpo	C. R.	Una Novia para Tres o sea Un Tercero en Discordia	Anónimo	Com
637 III- 1842	Valpo	C. R.	Catalina de Rusia	Fco. Comella	Tr
638 III- 1842	Valpo	C. R.	El Odio Llega a la Tumba o Montagon y Capuleto	Victor Alfieri	Tr
639 III- 1842	Valpo	C. R.	Un Muerto por 24 Horas	Anónimo	P P
640 13- IV- 1842	Stgo	T U	Victoria	Anónimo chileno	

Fecha	Ciudad	Teatro	Nombre	Autor o Trad	Género
641	iv - 1842 Valpo	C R	El Rey Disfrazado o El Desquite	Anónimo	Dr
642	iv - 1842 Valpo	C R	El Hebreo en Sevilla	A. García Gutiérrez	Dr
643	iv - 1842 Valpo	C R	El Honor Inglés o Eduardo y Federica	Zavala y Zamora	Dr
644	iv - 1842 Valpo	C R	Dejar lo Cierto por lo Dudoso	Lope de Vega, arr Rodríguez Arellano	Com
645	1 ^a - v - 1842 Valpo	C R	El Duque de Visto	J. M. Quintana	Dr
646	v - 1842 Valpo	C R	Los Primeros Amores	Eugenio Scribe	Com
647	19 - iv - 1842 Stgo	T U	Polder o El Verdugo de Amsterdam	Victor Ducange	Mel
648	19 - vi - 1842 Stgo	T U	Los Tres Novios Imperfectos	Anónimo	S
649	10 - vii - 1842 Stgo	T U	El Mulato	Alejandro Dumas	Dr
650	11 - vii - 1842 Stgo	T U	El Chismoso	Fco. Messaguer	Com
651	11 - vii - 1842 Stgo	T U	El Arte de Conspirar	Eugenio Scribe	Com
652	12 - vii - 1842 Stgo	T U	Intrigar para morir	L. González Bravo	Dr
653	14 - vii - 1842 Stgo	T U	El Entrometido	Gil de Zárate	Com
654	14 - vii - 1842 Stgo	T U	El Español y la Francesa	Bretón de los Herreros	Com
655	15 - vii - 1842 Stgo	T U	Lázaro o El Pastor de Florencia	La Motte	Dr
656	16 - vii - 1842 Stgo	T U	Intrigar para morir	L. González Bravo	Dr
657	16 - vii - 1842 Stgo	T U	Una Mancha de Sangre o sea Un Borrión de Familia	Boulte, trad. Vicente L. López	Dr
658	17 - vii - 1842 Stgo	T U	Un Desafío	Anónimo	Dr
659	17 - vii - 1842 Stgo	T U	El Mulato	Alejandro Dumas	Dr
660	28 - vii - 1842 Stgo	T U	Todo es Farsa	Bretón de los Herreros	Com
661	28 - vii - 1842 Stgo	T U	Luis XI	Casimiro Delavigne	Dr
662	9 - viii - 1842 Stgo	T U	Dos Padres para una Hija	Anónimo	P P
663	9 - viii - 1842 Stgo	T U	El Moralista Seductor	Anónimo	P P
664	9 - viii - 1842 Stgo	T U	Quiero ser Cómico	Anónimo	P P
665	12 - viii - 1842 Stgo	T U	Los Hijos de Eduardo	Casimiro Delavigne	Tr
666	14 - viii - 1842 Stgo	T U	El Mulato	Alejandro Dumas	Dr
667	28 - viii - 1842 Stgo	T U	Los Amores del Poeta	Carlos Bello	Dr
668	29 - viii - 1842 Stgo	T U	El Bastardo o Enrique de Trastámara	Alejandro Dumas	Dr
669	9 - ix - 1842 Stgo	T U	La Reconciliación o Los Dos Hermanos	Koztue	Mel
670	15 - ix - 1842 Stgo	T U	Mancha de Sangre	Maillan y Boule	Dr
671	9 - x - 1842 Stgo	T U	Ernesto	Rafael Minvielle	Dr
672	x - 1842 Valpo	C R	Las Convulsiones de Cristina o La Vieja Fanática	Anónimo	Com
673	x - 1842 Valpo	C R	El Letrado Desengañado	Anónimo	P P
674	x - 1842 Valpo	C R	Una de tantas o Los Dos Novios	Bretón de los Herreros	Com
675	x - 1842 Valpo	C R	Intrigar para Morir	Luis González Bravo	Dr
676	x - 1842 Valpo	C R	Una Travesura de Amor	Anónimo	Com
677	x - 1842 Valpo	C R	María de Rudens	Anónimo	Dr

Fecha	Ciudad	Teatro	Nombre	Autor o Trad.	Género	
678	x - 1842	Valpo	C. R.	<i>La Nona Sangrienta</i>	Anicet Bourgeois	Mel
679	10 - xi - 1842	Stgo.	T. U.	<i>Un Tercero en Discordia</i>	Anónimo	P. P.
680	17 - xi - 1842	Stgo.	T. U.	<i>Una Mancha de Sangre</i>	Maillan y Boule	Dr.
681	18 - xi - 1842	Copiapó		<i>La Batalla de Maipo o Un Brindis por la Patria</i>	Enrique Rodríguez	Com
682	24 - xi - 1842	Stgo.	T. U.	<i>El Ambicioso o La Dimisión de un Ministro</i>		
683	25 - xi - 1842	Stgo.	T. U.	<i>Adel El Zegri</i>	Gaspar Fernando Coll	Dr.
684	29 - xi - 1842	Stgo.	T. U.	<i>Bailes de Tunos</i>		P. P.
685	xi - 1842	Stgo.	T. U.	<i>La Marquesa de Santerre</i>	Melesville; trad. R. Minvielle - Ventura Blanco Encalada	Com
686	29 - xi - 1842	Stgo.	T. U.	<i>Ernesto</i>	Rafael Minvielle	Dr.
687	1 ^a - xii - 1842	Stgo.	T. U.	<i>Adel el Zegri</i>	Gaspar Fernando Coll	Dr.
688	1 ^a - xii - 1842	Stgo.	T. U.	<i>Baile de Tunos</i>	Anónimo chileno	S.
689	3 - xii - 1842	Stgo.	T. U.	<i>Lucrecia Borgia</i>	Víctor Hugo	Dr.
690	8 - xii - 1842	Stgo.	T. U.	<i>Mauricio o El Médico y la Huérfana</i>	Anónimo	Dr.
691	13 - xii - 1842	Stgo.	T. U.	<i>El Rey se divierte</i>	Víctor Hugo	Dr.
692	12 - xii - 1842	Copiapó		<i>Los Amores del Poeta</i>	Carlos Bello	Dr.
693	15 - xii - 1842	Stgo.	T. U.	<i>El Barbero de Sevilla</i>	Beaumarchais	Com
694	25 - xii - 1842	Concepción		<i>Zoraida</i>	N. Alvarez Cienfuegos	Tr.
695	1 ^a - i - 1843	Stgo.	T. U.	<i>Oscar, Hijo de Ossian</i>	Arnaud	Tr.
696	i - 1843	Stgo.	T. U.	<i>Pablo Jones</i>	Alejandro Dumas	Dr.
697	i - 1843	Stgo.	T. U.	<i>Lucrecia Borgia</i>	Alejandro Dumas	Tr.
698	10 - i - 1843	Stgo.	T. U.	<i>La Conjuración de Venecia</i>	Martínez de la Rosa	Tr.
699	12 - i - 1843	Stgo.	T. U.	<i>Un Ministro por 24 Horas</i>		
700	17 - i - 1843	Stgo.	T. U.	<i>Diana de Chivry</i>	Federico Soulié	Dr.
701	21 - i - 1843	Stgo.	T. U.	<i>Marino Faliero</i>	C. Delavigne	Tr.
702	28 - i - 1843	Stgo.	T. U.	<i>Hernani</i>	Víctor Hugo; trad. R. Minvielle	Dr.
703	2 - ii - 1843	Stgo.	T. U.	<i>La Cruz de Oro</i>	J. de la Cruz Tirado	Dr.
704	5 - ii - 1843	Stgo.	T. U.	<i>Los Hijos de Eduardo</i>	C. Delavigne	Tr.
705	6 - ii - 1843	Stgo.	T. U.	<i>El Fratricida</i>	Anónimo	Dr.
706	7 - ii - 1843	Stgo.	T. U.	<i>La Sociedad de los Trece</i>	Eugenio Scribe	Com.
707	8 - ii - 1843	Stgo.	T. U.	<i>Memorias de un Coronel</i>	Eugenio Scribe	Com.
708	8 - ii - 1843	Stgo.	T. U.	<i>El Médico y la Huérfana</i>	Anónimo	Dr.
709	12 - ii - 1843	Stgo.	T. U.	<i>Ernesto</i>	Rafael Minvielle	Dr.
710	12 - ii - 1843	Stgo.	T. U.	<i>Una Aventura de Carlos II</i>	Anónimo	Dr.
711	15 - ii - 1843	Stgo.	T. U.	<i>Dicha y Desdicha</i>	Anónimo	S.
712	15 - ii - 1843	Stgo.	T. U.	<i>El Héroe por Fuerza</i>	Arr. Ventura de la Vega	S.
713	16 - ii - 1843	Stgo.	T. U.	<i>La Molinera</i>	Anónimo	P. P.
714	16 - ii - 1843	Stgo.	T. U.	<i>El Testamento</i>	Trad. Bretón de los Herreros	Dr.
715	16 - ii - 1843	Stgo.	T. U.	<i>Ernesto</i>	Rafael Minvielle	Dr.
716	18 - ii - 1843	Stgo.	T. U.	<i>El Novio en Mangas de Camisa</i>	Bretón de los Herreros	Com.

Fecha	Ciudad	Teatro	Nombre	Autor o Trad	Género
717. 18-ii - 1843	Stgo.	T U	<i>La Casa de Huérfanos o Un Novio para la Niña</i>	Bretón de los Herreros	Com.
718. 20-ii - 1843	Stgo.	T U	<i>Cromwell</i>	Anónimo	Dr.
719. 23-ii - 1843	Stgo.	T U	<i>La Huérfana y el Asesino</i>	Eugenio Scribe	Dr.
720. 26-ii - 1843	Stgo.	T U	<i>Los Desafíos</i>	Anónimo	Dr.
721. 26-ii - 1843	Stgo.	T U	<i>La Sociedad de los Trece</i>	Eugenio Scribe	Com.
722. 27-ii - 1843	Stgo.	T U	<i>El Héroe por Fuerza</i>	Ventura de la Vega	S.
723. 28-ii - 1843	Stgo.	T U	<i>Gaúpar el Gondolero</i>	Bouchardy	Dr.
724. 15-iii - 1843	Valpo		<i>La Mancha de Sangre</i>	Soulié. Tr. J. V. Lastarria	Dr.
725. iii - 1843	Valpo		<i>Napoleón lo Manda</i>	Eugenio Scribe	Com.
726. 3-iii - 1843	Stgo.	T U	<i>La Espada de mi Padre</i>	Anónimo	P. P.
727. 4-iii - 1843	Stgo.	T U	<i>El Fratricida</i>	Anónimo	Dr.
728. 4-iii - 1843	Stgo.	T U	<i>Lisonga a Todos</i>	Aigual de Izco	Com.
729. 4-iii - 1843	Stgo.	T U	<i>Mi Secretario y Yo</i>	Anónimo	P. P.
730. 14-iii - 1843	Stgo.	T U	<i>Hermanos</i>	Víctor Hugo; trad. R. Minvielle	Dr.
731. 18-iii - 1843	Stgo.	T U	<i>No Ganamos para Sustos</i>	Bretón de los Herreros	Com.
732. 22-iii - 1843	Stgo.	T U	<i>Plan-Plan</i>	Anónimo	Com.
733. 23-iii - 1843	Stgo.	T U	<i>La Cartera</i>	Bourgeois-Dennery, trad. R. Minvielle	Dr.
734. 28-iii - 1843	Stgo.	T U	<i>La Herrdera</i>	Anónimo	Com.
735. 25-iii - 1843	Stgo.	T U	<i>Las Memorias de un Coronel</i>	Eugenio Scribe	Com.
736. 28-iii - 1843	Stgo.	T U	<i>Pablo Jones</i>	Alejandro Dumas	Com.
737. 29-iii - 1843	Stgo.	T U	<i>El Cuadrero y la Cómica</i>	Anónimo	P. P.
738. 18-iv - 1843	Stgo.	T U	<i>Un Casamiento en el Reinado de Luis XIV</i>	Alejandro Dumas	Dr.
739. 23-iv - 1843	Stgo.	T U	<i>La Cartera</i>	Bourgeois-Dennery, trad. R. Minvielle	Dr.
740. 30-iv - 1843	Stgo.	T U	<i>La Primera Lección de Amor</i>	Eugenio Scribe	Com.
741. 30-iv - 1843	Stgo.	T U	<i>El Pobre Pretendiente</i>	Anónimo	Dr.
742. 9-v - 1843	Stgo.	T U	<i>María Tudor</i>	Víctor Hugo	Dr.
743. 11-v - 1843	Stgo.	T U	<i>José el Veronés</i>	Trad. Ventura de la Vega	Dr.
744. 22-v - 1843	Stgo.	T U	<i>Bruno el Tejedor</i>	Anónimo. Arr. Ventura de la Vega	Dr.
745. 25-v - 1843	Stgo.	T U	<i>Felipe II, Rey de España</i>	Víctor Alfieri	Tr.
746. 29-v - 1843	Stgo.	T U	<i>Las Molineras o Las Citas Nocturnas</i>	Anónimo	P. P.
747. 4-vi - 1843	Stgo.	T U	<i>El Trovador</i>	García Gutiérrez	Dr.
748. 8-vi - 1843	Stgo.	T U	<i>Una Vieja</i>	Bretón de los Herreros	Com.
749. 11-vi - 1843	Stgo.	T U	<i>El Plan de una Dama muy Tonta</i>	Anónimo	P. P.
750. 11-vi - 1843	Stgo.	T U	<i>La Castellana de Laval</i>	Anónimo	Dr.
751. 12-vi - 1843	Stgo.	T U	<i>El Corsario</i>	Anónimo	Dr.
752. 18-vi - 1843	Stgo.	T U	<i>El Pelo de la Dheña</i>	Bretón de los Herreros	

Fecha	Ciudad	Teatro	Nombre	Autor o Trad	Género
753 22-VI - 1843 Stgo.		T U	Sin Nombre o Dramas y Novelas	Anónimo	P P
754 22-VI - 1843 Stgo.		T U	Locura o Desagravio	Anónimo	Mel
755 27-VI - 1843 Stgo.		T U	Antonino	Alejandro Dumas	Dr
756 VI - 1843 Stgo.		T U	Rosamunda	Gil de Zárate	Dr
757 2-VI - 1843 Stgo.		T U	Teresa	Alejandro Dumas, trad. Andrés Bello	Dr
758 6-VII - 1843 Stgo.		T U	Dios los Cria y Ellos se Juntan	Bretón de los Herreros	Com
759 9-VII - 1843 Stgo.		T U	Dios los cria y ellos se Juntan	Bretón de los Herreros	Com
760 11-VII - 1843 Stgo.		T U	El Secretario del Duque de Alba o sea Roberto de Artegualde		Dr
761 11-VII - 1843 Stgo.		T U	El Hombre Pacífico	Anónimo	P P
762 13-VII - 1843 Stgo.		T U	Maria Estuardo	Arr. Schiller	Tr
763 13-VII - 1843 Stgo.		T U	Padre e Hijo	Anónimo	P P
764 20-VII - 1843 Stgo.		T U	Angelo, Tirano de Padua	Víctor Hugo	Dr
765 23-VII - 1843 Stgo.		T U	Quince Años ha	Víctor Ducange	Mel
766 27-VII - 1843 Stgo.		T U	Diana de Chivry	F. Soulié	Dr
767 29-VII - 1843 Stgo.		T U	Ruy Blas	Víctor Hugo; trad. Vicente López	Dr
768 VII - 1843 Stgo.		T U	Otelo	Shakespeare	Tr
769 VII - 1843 Stgo.		T U	Un Paso a Bedlam o La Locura Fingida	Bretón de los Herreros	Com
770 6-VIII - 1843 Stgo.		T U	Las Memorias del Diablo	F. Soulié	Mel
771 6-VIII - 1843 Stgo.		T U	Los Lances del Carnaval	Isidro Hernández	Com
772 9-VIII - 1843 Stgo.		T U	La Primera Lección de Amor	Eugenio Scribe	Com
773 9-VIII - 1843 Stgo.		T U	La Noche Toledana	Anónimo	P P
774 10-VIII - 1843 Stgo.		T U	La Heredera	Anónimo	Com
775 10-VIII - 1843 Stgo.		T U	El Vaso de Agua o Causa y Efecto	Eugenio Scribe	Com
776 11-VIII - 1843 Stgo.		T U	El Héroe por Fuerza	Arr. Ventura de la Vega	S
777 15-VIII - 1843 Stgo.		T U	El Pelo de la Dehesa	Bretón de los Herreros	Com
778 16-VIII - 1843 Stgo.		T U	Ruy Blas	Víctor Hugo	Dr
779 17-VIII - 1843 Stgo.		T U	Orestes	Víctor Alfieri	Tr
780 18-VIII - 1843 Stgo.		T U	El Entrometido	Gil de Zárate	Com
781 18-VIII - 1843 Stgo.		T U	El Mulato	Alejandro Dumas	Dr
782 21-VIII - 1843 Stgo.		T U	Gaspar Hauser o El Idiota del Castillo de Raupach	Anónimo	Mel
783 21-VIII - 1843 Stgo.		T U	Seis Cabezas en un Sombrero	Anónimo	P P
784 26-VIII - 1843 Stgo.		T U	El Espía sin Saberlo	Eugenio Scribe	Com
785 26-VIII - 1843 Stgo.		T U	Una de Tantas	Bretón de los Herreros	Com
786 29-VIII - 1843 Stgo.		T U	La Muerte del Hijo de Napoleón	Adapt. Juan Bello	Com
787 29-VIII - 1843 Stgo.		T U	Le Commis et la Grisette		Vaud
788 3-X - 1843 Stgo.		T U	A un Cobarde otro Mayor	Arr. Ventura de la Vega	S

Fecha	Ciudad	Teatro	Nombre	Autor o Trad	Género
789 3-x - 1843	Stgo	T U	Lluven bofetones	Arr. Ventura de la Vega	S.
790 10-x - 1843	Stgo	T U	El Rico y el Pobre	Emilio Souvestre, trad R. Minvielle	Dr.
791 17-x - 1843	Stgo	T U	La Escuela de los Periodistas	Anónimo Arr. Ventura De la Vega	Dr.
792 17-x - 1843	Stgo	T U	La Familia Improvisada	Anónimo	S.
793 23-x - 1843	Stgo	Var.	La Hija del Avaro	Anónimo	Mel.
794 23-x - 1843	Stgo	Var.	El viudo	Anónimo	P.P.
795 14-xi - 1843	Stgo	T U	La Abadía de Castro	Fco. Comella	Tr.
796 21-xi - 1843	Stgo	T U	Emilia		
797 30-xi - 1843	Stgo	T U	El Zapatero y el Rey	José Zorrilla	Dr.
798 30-xi - 1843	Stgo	T U	Pablo Jones o El Marino Misterioso	A. Dumas	Com.
799 8-xi - 1843	Stgo	T U	La Abadía de Castro	Fco. Comella	Tr.
800 11-xii - 1843	Stgo	T U	¿Cuál de los Dos?	José Victorino Lastarria	Com.
801 12-xii - 1843	Stgo	T U	Marcela o ¿Cuál de los Tres	Bretón de los Herreros	Com.
802 12-xii - 1843	Stgo	T U	El Rico y el Pobre	Emilio Souvestre, trad. R. Minvielle	Dr.
803 14-xii - 1843	Stgo	T U	Napoleón, Schoenbrunn y Santa Helena	Juan Bello	Dr.
804 30-xii - 1843	Stgo	T U	El Castillo de San Alberto	Pedro Barande Carrión	Dr.
805 16-i - 1844	Stgo	T U	La Mujer de un Artista	Ventura de la Vega	Com.
806 16-i - 1844	Stgo	T U	Clemencia o la Hija del Abogado	Mad. Ancelot, trad Andrés Bello	Com.
807 18-i - 1844	Stgo	T U	La Calumnias	Eugenio Scribe, trad Isidoro Gil	Com.
808 26-i - 1844	Stgo	T U	Una Novia a Pedir de Boca	Bretón de los Herreros	Com.
809 1*-ii - 1844	Stgo	T U	Angela	Alejandro Dumas	Dr.
810 -ii - 1844	Stgo	T U	Los Desafíos	Trad. chilena	Dr.
811 29-ii - 1844	Stgo	T U	El Marino Pablo Jones	Alejandro Dumas, trad Urzúa	Com.
812 25-ii - 1844	Valpo	Vic.	María Estuardo, Reina de Escocia	Arr. Schiller	Tr.
813 iii - 1844	Valpo	Vic.	Ricardo el Negociante	Bayard y Bandenberg	Com.
814 iii - 1844	Valpo	Vic.	El Espía sin Saberlo	Eugenio Scribe	Com.
815 iii - 1844	Valpo	Vic.	Gaspar el Gondolero, Mártir de Milán	Bouchardy	Tr.
816 iv - 1844	Valpo	Vic.	El Pretendiente. (Teresa)	Alejandro Dumas, trad Andrés Bello	Dr.
817 iv - 1844	Valpo	Vic.	Samuel o El Hebreo de Sevilla	A. García Gutiérrez	Dr.
818 iv - 1844	Valpo	Vic.	Cazar en Vedado	Ventura de la Vega	S.
819 iv - 1844	Valpo	Vic.	El Corsario	Ventura de la Vega	Com.
820 iv - 1844	Valpo	Vic.	Roberto o Las Memorias del Diablo	F. Soulié	Com.
821 iv - 1844	Valpo	Vic.	Antonio	Alejandro Dumas	Dr.

Fecha	Ciudad	Teatro	Nombre	Autor o Trad	Género
822	IV - 1844 Valpo.	Vic.	<i>Josefo el Veronés, liber- tador de su Patria</i>	Arr. Ventura de la Vega	Dr.
823	V - 1844 Valpo.	Vic.	<i>Los Seis Grados del Crimen y Escaleras del Cadalso</i>	V. Ducange	Mel
824	- VIII - 1844 Valpo.	Vic.	<i>Clotilde de Valery.</i>	A. Dumas	Com
825	- VIII - 1844 Valpo.	Vic.	<i>Los Amantes de Teruel.</i>	Eugenio Hartsenbuch	Dr.
826	17 - VIII - 1844 Valpo.	Vic.	<i>La Mujer de un Artista</i>	Trad. Ventura de la Vega	Com.
827	VIII - 1844 Valpo.	Vic.	<i>Los Hijos de Eduardo.</i>	Casimiro Dela- vigne	Trd
828	VIII - 1844 Valpo.	Vic.	<i>Merope y Polifonte.</i>	Voltaire	Trad
829	VIII - 1844 Valpo.	Vic.	<i>El fanático por la marina.</i>	A. Dumas	Com.
830	VIII - 1844 Valpo.	Vic.	<i>Un Desafío o Dos Horas de Favor.</i>	Anónimo.	S.
831	IX - 1844 Valpo.	Vic.	<i>Pablo el Marino</i>	Alejandro Dumas	Com
832	IX - 1844 Valpo.	Vic.	<i>El Invalido Plan-Plan.</i>	Eugenio Scribe	Com
833	IX - 1844 Valpo.	Vic.	<i>Un poeta y una Mujer.</i>	José María Díaz	Com
834	IX - 1844	Vic.	<i>El pilluelo de París.</i>	Bayard	Com
835	- IX - 1844 Valpo.	Vic.	<i>Guzmán el Bueno</i>	Gil de Zárate	Dr.
836	XI - 1844 Valpo.	Vic.	<i>Margarita de Borgoña o La Torre de Nesle</i>	Alejandro Dumas	Dr.
837	XI - 1844 Valpo.	Vic.	<i>El Hipócrita.</i>	Moliere; trad. Marchena	Com.
838	XI - 1844 Valpo.	Vic.	<i>El Cuarto de Hora.</i>	Bretón de los Herreros	Com
839	XI - 1844 Valpo.	Vic.	<i>Magdalena.</i>	A. García	Com
840	XI - 1844 Valpo.	Vic.	<i>Los dos celosos.</i>	Trad. Isidoro Gil	Dr.
841	XI - 1844 Valpo.	Vic.	<i>Angelo Malispiero.</i>	Anónimo	Dr.
842	XI - 1844 Valpo.	Vic.	<i>La Posada de la Madona o La Independencia de Córcega.</i>	Anónimo	Dr.
843	XI - 1844 Valpo.	Vic.	<i>Don Rodrigo Calderón o La Caída de una Ministro.</i>	Ramón Navarrete y Landa	Dr.
844	XI - 1844 Valpo.	Vic.	<i>Catalina Howard.</i>	A. Dumas	Dr.
845	XI - 1844 Valpo.	Vic.	<i>El Último Día de Venecia.</i>	Anónimo	Dr.
846	XI - 1844 Valpo.	Vic.	<i>Las Travesuras de Juana.</i>	Carlos García Donal	Com
847	XII - 1844 Valpo.	Vic.	<i>La Lechugina Patética.</i>	Anónimo	Com
848	8 - XII - 1844 Valpo.	Valpo.	<i>Mateo o La Hija del Spagnoletto.</i>	Arr. Ventura de la Vega	Dr.
849	1 ^a - I - 1845 Stgo.	T. U.	<i>Cuentas Atrasadas.</i>	Bretón de los Herreros	Com
850	7 - I - 1845 Stgo.	S. F.	<i>La Embajada.</i>	Anónimo chileno	
851	7 - I - 1845 Stgo.	S. F.	<i>La Desgracia de Herodes.</i>	Anónimo chileno	
852	7 - I - 1845 Stgo.	S. F.	<i>La Inocencia de Jusepe.</i>	Anónimo chileno	
853	7 - I - 1845 Stgo.	S. F.	<i>El Nuevo Alcalde.</i>	Anónimo chileno	
854	7 - I - 1845 Stgo.	S. F.	<i>Del Desco.</i>	Anónimo chileno	
855	10 - I - 1845 Stgo.	T. U.	<i>El Amante prestado</i>	Arr. Bretón de los Herreros	Com
856	11 - I - 1845 Stgo.	T. U.	<i>Macías.</i>	Mariano José de Larra	Dr.
857	11 - I - 1845 Stgo.	T. U.	<i>La Molinera.</i>	Anónimo	P. P.
858	12 - I - 1845 Stgo.	T. U.	<i>Merope y Polifonte.</i>	Voltaire; arr. Bretón de los Herreros	Tr.

Fecha	Ciudad	Teatro	Nombre	Autor o Trad.	Género
859 12 - I - 1845	Stgo.	T.U.	El Secretario en el Espejo	Anónimo	P.P.
860 17 - I - 1845	Stgo.	T.U.	La Segunda Dama Duende	Anónimo	Com.
861 19 - I - 1845	Stgo.	T.U.	Atrás	Anónimo	P.P.
862 20 - I - 1845	Stgo.	T.U.	La Posada de la Madonna	Hostein y Tavernet	Com.
863 20 - I - 1845	Stgo.	T.U.	El Español y la Francesa	Bretón de los Herreros	Com.
864 21 - I - 1845	Stgo.	T.U.	Guzmán el Bueno	Gil de Zárate	Tr.
865 22 - I - 1845	Stgo.	T.U.	Los Amantes de Tíruel	Eugenio Hartzenbuch	Dr.
866 26 - I - 1845	Stgo.	T.U.	Un Novio a Pedir de Boca	Bretón de los Herreros	Com.
867 30 - I - 1845	Stgo.	T.U.	Otelo	Shakespeare	Tr.
868 31 - I - 1845	Stgo.	T.U.	Un Poeta y una Mujer	Díaz	Com.
869 31 - I - 1845	Stgo.	T.U.	Amor y Farmacia	Anónimo	P.P.
870 31 - I - 1845	Stgo.	T.U.	El Artista	Anónimo	P.P.
871 3 - II - 1845	Stgo.	T.U.	El Trovador	Arr. García Gutiérrez	Dr.
872 4 - II - 1845	Stgo.	T.U.	Los Dos Celosos	Trad. Isidoro Gil	Dr.
873 4 - II - 1845	Stgo.	T.U.	Jesús, María y José o La Caja de Oro	Anónimo	Com.
874 4 - II - 1845	Stgo.	T.U.	La batelera de pasajes	Bretón de los Herreros	Com.
875 24 - III - 1845	Stgo.	T.U.	Marino Faliero	C. Delavigne	Tr.
876 25 - III - 1845	Stgo.	T.U.	Fabio el Novicio	Anónimo	Dr.
877 27 - III - 1845	Stgo.	T.U.	Pablo el marino	A. Dumas	Com.
878 III - 1845	Valpo.	Vic.	Dido		Tr.
879 III - 1845	Valpo.	Vic.	El Verdugo de Amsterdam	Víctor Ducange	Mel.
880 III - 1845	Valpo.	Vic.	El rico y el pobre	E. Souvestre	Mel.
881 III - 1845	Valpo.	Vic.	La Nona Sangrienta	Anicet Bougeois	Mel.
882 III - 1845	Valpo.	Vic.	El Rico y el Pobre	E. Souvestre	Dr.
883 8 - IV - 1845	Stgo.	T.U.	Los Dos Cerrajeros	Federico Soulié	Dr.
884 12 - IV - 1845	Stgo.	T.U.	Matilde		
885 14 - IV - 1845	Stgo.	T.U.	La Nona Sangrienta	Anicet Bourgeois	Mel.
886 18 - IV - 1845	Stgo.	T.U.	El Campanero de San Pablo	Víctor Ducange	Mel.
887 17 - V - 1845	Stgo.	T.U.	El Tartufo o El Hipócrita	Moliere; Trad. Marchena	Com.
888 17 - V - 1845	Stgo.	T.U.	Quiero ser Cómico	Anónimo	P.P.
889 18 - V - 1845	Stgo.	T.U.	Catalina Howard	A. Dumas	Dr.
890 20 - V - 1845	Stgo.	T.U.	La Loca de Londres	Anónimo	Dr.
891 23 - V - 1845	Stgo.	T.U.	Guzmán el Bueno	Gil de Zárate	Tr.
892 26 - V - 1845	Stgo.	T.U.	Matilde		
893 27 - V - 1845	Stgo.	T.U.	Guillermo de Nassau	J. M. Losada	
894 27 - V - 1845	Stgo.	T.U.	Calderas y Vecindad	Anónimo	P.P.
895 2 - VI - 1845	Stgo.	T.U.	Elisa o Precipicio de Bessac	A. Bourgeois; trad. Joaquina Vera	Dr.
896 3 - VI - 1845	Stgo.	T.U.	Elisa o El Precipicio de Bessac	A. Bourgeois; trad. Joaquina Vera	Dr.
897 6 - VI - 1845	Stgo.	T.U.	La Mujer de un Artista		Com.
898 9 - VI - 1845	Stgo.	T.U.	Elisa o El Precipicio de Bessac	Bourgeois-Vera	Dr.
899 13 - VI - 1845	Stgo.	T.U.	Fabio el Novicio	Anónimo	Dr.
900 18 - VI - 1845	Stgo.	T.U.	Los Misterios de París	Eugenio Sue, trad. nacional	Mel.

Fecha	Ciudad	Teatro	Nombre	Autor o Trad	Género
901. 24 - VI - 1845	Stgo	T. U.	El Lorenzino.	Alejandro Dumas, trad. Juan Bello	Dr
902. 3 - VII - 1845	Valpo	Vic.	El Lorenzino.	Alejandro Dumas, trad. Juan Bello	Dr
903. 4 - VII - 1845	Valpo	Vic.	Elisa o El precipicio de Bessac.	Bourgeois-Vera	Dr
904. VII - 1845	Valpo	Vic.	La Niña en Casa y la madre en las Máscaras.	Fco. Martínez de la Rosa	Com.
905. VII - 1845	Valpo	Vic.	Los Dos Cerrajeros.	F. Soulié	Dr
906. VII - 1845	Valpo	Vic.	El Pelo de la Dehesa.	Bretón de los Herreros	Com
907. VII - 1845	Valpo	Vic.	Macías.	Mariano José de Larra	Dr
908. VII - 1845	Valpo	Vic.	Pelayo.	J. M. Quintana	Tr
909. VIII - 1845	Valpo	Vic.	La Loca de Londres.	Anónimo	Dr
910. VIII - 1845	Valpo	Vic.	Una Vezja.	Bretón de los Herreros	Com
911. VIII - 1845	Valpo	Vic.	La Espiación.	Arr. Ventura de la Vega	Dr
912. VIII - 1845	Valpo	Vic.	Pablo el Novicio o La Predicción.	Anónimo	Dr
913. VIII - 1845	Valpo	Vic.	El Trovador.	A. García Gutiérrez	Dr
914. VIII - 1845	Valpo	Vic.	Amor y Farmacia.	Anónimo	P. P.
915. VIII - 1845	Valpo	Vic.	Un Poeta y una Mujer.	José María Díaz	Com
916. VIII - 1845	Valpo	Vic.	El Torneo.	Fernando Calderón	Com
917. VIII - 1845	Valpo	Vic.	La Niña Tonta.	Anónimo	P. P.
918. IX - 1845	Valpo	Vic.	El Hábito no Hace al Monje.	Anónimo	P. P.
919. IX - 1845	Valpo	Vic.	Clotilde de Valery.	A. Dumas	Com
920. IX - 1845	Valpo	Vic.	La Independencia de los Estados Unidos.	Anónimo	Com
921. IX - 1845	Valpo	Vic.	La Independencia de Bél- gica.	Anónimo	Com
922. IX - 1845	Valpo	Vic.	Un Gastrónomo sin Dinero.	Ventura de la Vega	S
923. IX - 1845	Valpo	Vic.	El Hipócrita (Tartufo).	Moliere, Marchena	Com
924. IX - 1845	Valpo	Vic.	El Campanero de San Pablo.	Bouchardey	Mel
925. IX - 1845	Valpo	Vic.	El Cordón Sanitario o Los Dos Sargentos Fran- ceses.	D' Aubigny	Mel
926. IX - 1845	Valpo	Vic.	El Héroe por Fuerza.	Arr. Ventura de la Vega	S
927. IX - 1845	Valpo	Vic.	El Castillo de San Alberto.	Ramón Carande	Mel
928. IX - 1845	Valpo	Vic.	Guzmán el Bueno.	Gil de Zárate	Tr
929. XI - 1845	Valpo	Vic.	La República Francesa en Tiempos de Robespierre o La Berlina del Emigrado.	Eugenio Scribe	Dr
930. XI - 1845	Valpo	Vic.	La Segunda Dama Duende.	Anónimo	Com
931. XI - 1845	Valpo	Vic.	Catalina Howard.	A. Dumas	Dr
932. XI - 1845	Valpo	Vic.	Ruy Blas.	A. Dumas	Dr
933. XI - 1845	Valpo	Vic.	Margarita de Borgoña.	A. Dumas	Dr
934. XI - 1845	Valpo	Vic.	La Lechuza Patética.	Anónimo	S
935. XI - 1845	Valpo	Vic.	Matilde.	Arr. Gil de Zárate	Com

Fecha	Ciudad	Teatro	Nombre	Autor o Trad	Género
936	x1 - 1845 Valpo.	Vic.	El Conde de Monte Alegre	Gil de Zárate	Com
937	x1 - 1845 Valpo.	Vic.	Arturo o El Amor de Madre	Anónimo	Dr
938	x1 - 1845 Valpo.	Vic.	El Sastre de Londres	Anónimo	Com
939	x1 - 1845 Valpo.	Vic.	Treinta Años o La Vida de un Jugador	V. Ducange	Mel.
940	x1 - 1845 Valpo.	Vic.	Merope y Polifonte	Voltaire, arr. Bretón de los Herreros	Tr.
941	x11 - 1845 Valpo.	Vic.	Las Travesuras de Juana	Carlos García Doncel	P P
942	x11 - 1845 Valpo.	Vic.	El Inválido Plan-Plan	E. Scribe	Com
943	x11 - 1845 Valpo.	Vic.	Otelo o El Moro de Venecia	Shakespeare	Com
944	x11 - 1845 Valpo.	Vic.	Angelo, Podesta de Padua	Victor Hugo	Tr.
945	x11 - 1845 Valpo.	Vic.	Pablo el Marino	A. Dumas	Dr
946	x11 - 1845 Valpo.	Vic.	El Bravo o La Cortesana de Venecia	Anónimo	Dr
947	x11 - 1845 Valpo.	Vic.	Marino Faliero	Casimiro Delavigne	Tr.
948	x11 - 1845 Valpo.	Vic.	El Fanático por la Marina	A. Dumas	Com
949	x11 - 1845 Valpo.	Vic.	Los Hijos de Eduardo	Casimiro Delavigne	Tr
950	x11 - 1845 Valpo.	Vic.	El Diablo Predicador	Luis Belmonte	Com
951	x11 - 1845 Valpo.	Vic.	Ana Bolena	Fernando Calderón	Dr
952	x11 - 1845 Talca		La Olla Rota	Anónimo	S
953	x11 - 1845 Chañarillo		Santa Tristeza Tonganini	Anónimo	S
954	x11 - 1845 Copiapó		Viriato o El Mayor Enemigo de Roma	Anónimo	Dr
955	2 - 11 - 1846 Stgo.	T U	La Independencia de los Estados Unidos	Anónimo	Com
956	15 - 11 - 1846 Stgo.	T U	Ana Bolena	Fernando Calderón	Dr.
957	22 - 11 - 1846 Stgo.	T U	El Hábito no Hace al Monje	Ventura de la Vega	Com.
958	22 - 11 - 1846 Stgo.	T U	Trapizondas por Bondad	Anónimo	P P
959	23 - 11 - 1846 Stgo.	T U	El Cordón Sanitario o Los Dos Sargentos Franceses	D'Aubigny	Mel
960	23 - 11 - 1846 Stgo.	T U	La Escalera de Mano	Anónimo	P P
961	24 - 11 - 1846 Stgo.	T U	Las Travesuras de Juana	Carlos García Doncel	P P
962	12 - 11 - 1846 Stgo.	T U	La Torre de Nesle o Margarita de Borgoña	A. Dumas	Dr
963	14 - 11 - 1846 Stgo.	T U	El Tasso	Arr. Ventura de la Vega	Dr
964	19 - 11 - 1846 Stgo.	T U	El Secreto de una Madre	Trad. D. G. F. Coll	Mel.
965	21 - 11 - 1846 Stgo.	T U	Las Cartas del Conde Duque	Ma. Rosier	Com
966	21 - 11 - 1846 Stgo.	T U	La Vuelta de Estanislao	Anónimo	P P
967	23 - 11 - 1846 Stgo.	T U	A Madrid me Vuelvo	Bretón de los Herreros	Com
968	23 - 11 - 1846 Stgo.	T U	El Quinto y el Párvulo	Anónimo	P P

Fecha	Ciudad	Teatro	Nombre	Autor o Trad	Género
969 26-iv - 1846	Stgo.	T.U.	Guzmán el Bueno	Gil de Zárate	Com.
970 30-iv - 1846	Stgo.	T.U.	La Rama de Encina	Arr. Coll y Tirado	Dr.
971 3-v - 1846	Stgo.	T.U.	El Galán Duende	J. Arago; arr. Ventura de la Vega	Com.
972 3-v - 1846	Stgo.	T.U.	El Amante Prestado	E. Scribe	Com.
973 12-v - 1846	Stgo.	T.U.	Doña Mencía o una Boda en la Inquisición	Anónimo	Tr.
974 12-v - 1846	Stgo.	T.U.	El Peluquero en el Baile	Anónimo	P.P.
975 14-v - 1846	Stgo.	T.U.	Gabrielle de Belle-Isle	A. Dumas	Com.
976 17-v - 1846	Stgo.	T.U.	El Hijo del Emigrado	Anónimo	Dr.
977 24-v - 1846	Stgo.	T.U.	La Rama de Encina	Trad. Coll y Tirado	Com.
978 26-v - 1846	Stgo.	T.U.	La Escuela de los Perro-distas o Juan el Rojo	Trad. Ventura de la Vega	Dr.
979 27-v - 1846	Stgo.	T.U.	La Escuela de las Coquet- tas	Anónimo	Com.
980 31-v - 1846	Stgo.	T.U.	Orestes	Víctor Alfieri; trad. Dionisio Solís	Tr.
981 31-v - 1846	Stgo.	T.U.	La Molinera	Anónimo	P.P.
982 12-vi - 1846	Stgo.	T.U.	Es un Niño	Anónimo	P.P.
983 12-vi - 1846	Stgo.	T.U.	Angela	A. Dumas	Dr.
984 28-vi - 1846	Stgo.	T.U.	La Dama de San Tropez	A. Bourgeois; trad. Manuel Zegers	Dr.
985 28-vi - 1846	Stgo.	T.U.	Los Dos Maridos Burlados	Anónimo	P.P.
986 29-vi - 1846	Stgo.	T.U.	María Tudor	Víctor Hugo	Dr.
987 20-vi - 1846	Stgo.	T.U.	Halifax	A. Dumas	Com.
988 23-vi - 1846	Stgo.	T.U.	La Dama de San Tropez	A. Bourgeois; trad. Manuel Zegers	Dr.
989 23-vi - 1846	Stgo.	T.U.	El Pelo de la Dehesa	Bretón de los Herreros	Com.
990 14-vii - 1846	Stgo.	T.U.	El Caballo del Rey Don Sancho	José Zorrilla	Com.
991 14-vii - 1846	Stgo.	T.U.	En Paz y Jugando	Anónimo	P.P.
992 16-vii - 1846	Stgo.	T.U.	Angelo, Tirano de Padua	Victor Hugo	Dr.
993 18-vii - 1846	Stgo.	T.U.	Treinta Años o La Vida de un Jugador	V. Ducange	Mel.
994 19-vii - 1846	Stgo.	T.U.	Una Cadena	E. Scribe	Com.
995 24-vii - 1846	Stgo.	T.U.	Los Hijos de Eduardo	C. Delavigne	Tr.
996 26-vii - 1846	Stgo.	T.U.	El Pilluelo de París	Bayard	Com.
997 28-vii - 1846	Stgo.	T.U.	La Clásica y la Romántica	Anónimo	Com.
998 28-vii - 1846	Stgo.	T.U.	Las Colegiales de Saint Cyr	A. Dumas	Com.
999 1° -viii - 1846	Stgo.	T.U.	El Francés en Cartagena	Bretón de los Herreros	Com.
1.000 15-viii - 1846	Cop.	B.G.	Arlequín Panadero	Anónimo chileno	
1.001 15-viii - 1846	Cop.	B.G.	El Secreto de dos, mal es Guardar		
1.002 30-viii - 1846	Stgo.	T.U.	El Alquimista	A. Dumas; trad. Juan Bello	Com.
1.003 30-viii - 1846	Stgo.	T.U.	Teresa	A. Dumas; trad. Andrés Bello	Dr.

Fecha	Ciudad	Teatro	Nombre	Autor o Trad	Género	
1 004	1° - IX - 1846	Stgo	T U	El Alquimista	Alejandro Dumas, trad	
1 005	1° - IX - 1846	Stgo	T U	Dumond y Compañía	Juan Bello	Com.
1 006	3 - IX - 1846	Stgo	T U	El Hijo del Emigrado	Anónimo	Dr
1 007	6 - IX - 1846	Stgo	T U	El Laird de Dumbiki	Emilio Souvestre	Dr
				Alejandro Dumas, trad		
				Manuel Zegers		Com
1 008	8 - IX - 1846	Stgo	T U	Jacobo el Corsario	Trad José Zegers	Com
1 009	IX - 1846	Stgo	T U	Matilde o El Mulato	Soulié,	
				Conde de Lugato	Trad Manuel Zegers	Com
1 010	10 - IX - 1846	Stgo	T U	La Reina por Fuerza	Eugenio Scribe	Com.
1 011	10 - IX - 1846	Stgo	T U	La Travesura Deliberada	Anónimo	P P
1 012	13 - IX - 1846	Stgo	T U	Teresa	Alejandro Dumas, trad	
				Andrés Bello		Dr
1 013	15 - IX - 1846	Stgo	T U	Una Cadena	Eugenio Scribe, trad	
				Isidoro Gil		Com
1 014	17 - IX - 1846	Stgo	T U	El Último día de Venecia	Anónimo	Tr
1 015	17 - IX - 1846	Talca		El Soldado Borracho	Anónimo	P P
1 016	18 - IX - 1846	Talca		La Casa del Zapatero	Anónimo	P P
1 017	18 - IX - 1846	Stgo	T U	La Independencia de los Estados Unidos	Anónimo	Com
1 018	19 - IX - 1846	Stgo	T U	Masaniello	Arr. Gil de Zárate	Dr
1 019	24 - IX - 1846	Stgo	T U	Los Colegiales de Saint Cyr	A. Dumas	Com
1 020	26 - IX - 1846	Stgo	T U	El Trovador	A. García Gutiérrez	Dr
1 021	29 - IX - 1846	Stgo	T U	Forte Espada o El Aventurero	Trad Manuel Blanco	
				Cuartín		Dr
1 022	29 - IX - 1846	Stgo	T U	El Mudo de San Malo	Trad Manuel Blanco	
				Cuartín		Com
1 023	9 - X - 1846	Stgo	T U	Un Poeta y una Mujer	José María Díaz	Com
1 024	18 - X - 1846	Stgo	T U	Rodrigo Calderón o La Caída de un Ministro	Ramón de Navarrete y Landa	Dr
1 025	20 - X - 1846	Stgo	T U	¿Quién será mi padre?	Anónimo	P P
1 026	- X - 1846	Stgo	T U	Las Dos Familias Rivalet	Anónimo	Dr
1 027	20 - X - 1846	Stgo	T U	El Gastrónomo sin Dinero	Ventura de la Vega	S
1 028	25 - X - 1846	Stgo	T U	Marino Faliero	Casimiro Delavigne	Tr
1 029	26 - X - 1846	Stgo	T U	La Mujer de un Artista	Ventura de la Vega	Com
1 030	26 - X - 1846	Stgo	T U	No era Ella	Autor nacional	Com
1 031	X - 1846	Stgo	T U	La Lealtad de una Mujer	José Zorrilla	Dr
1 032	29 - X - 1846	Stgo	T U	Los Celos	Trad Coll	Dr
1 033	29 - X - 1846	Stgo	T U	El Fanático por las Comedias	Arr. Gil de Zárate	Com
1 034	X - 1846	Stgo	T U	Lorenzino	A. Dumas, trad Juan Bello	Dr
1 035	1° - XI - 1846	Stgo	T U	Macías o El Doncel de Villena	Mariano José de Larra	Dr
1 036	5 - XI - 1846	Stgo	T U	Teresa	Alejandro Dumas, trad	
				Andrés Bello		Dr
1 037	10 - XI - 1846	Stgo	T U	El Tío Pablo	E. Souvestre	Dr
1 038	10 - XI - 1846	Stgo	T U	Un Paseo a Bellam	Bretón de los Herreros	Com

Fecha	Ciudad	Teatro	Nombre	Autor o Trad	Género
1 039. 15 - XI - 1846	Stgo.	T.U.	Las Educandas de Saint-Cyr	Alejandro Dumas, trad J. M. Ojeda	Com
1 040. 19 - XI - 1846	Stgo.	T.U.	Juana o La Familia Warton	Trad. A. Gutiérrez y Miguel Saldías	Dr.
1 041. 19 - XI - 1846	Stgo.	T.U.	Quiero ser Cómico.	Anónimo	P.P.
1 042. 23 - XI - 1846	Stgo.	T.U.	El Tasso.	Arreglo Ventura de la Vega	Tr.
1 043. 3 - XII - 1846	Stgo.	T.U.	El Caballero de Industria	Trad.	Com.
1 044. 3 - XII - 1846	Stgo.	T.U.	El Ciego.	Anónimo	P.P.
1 045. 8 - XII - 1846	Stgo.	T.U.	El Cartero.	Trad. J. de la Cruz Tirado	Dr.
1 046. 10 - XII - 1846	Stgo.	T.U.	Las Cartas del Conde Duque.	Ma. Rosier	P.P.
1 047. 10 - XII - 1846	Stgo.	T.U.	Un Francés en Cartagena.	Bretón de los Herreros	Com.
1 048. 13 - XII - 1846	Stgo.	T.U.	El Campanero de San Pablo.	Bouchardey	
1 049. 17 - XII - 1846	Stgo.	T.U.	La Escuela de las Coquetas		
1 050. 17 - XII - 1846	Stgo.		El Gastrónomo sin Dinero	Ventura de la Vega	S.
1 051. 20 - XII - 1846	Stgo.	T.U.	La Loca de Londres	Anónimo	Dr.
1 052. 20 - XII - 1846	Stgo.	T.U.	Una de Tantas	Anónimo	P.P.
1 053. 22 - XII - 1846	Stgo.	T.U.	La Parte del Diablo.	Eugenio Scribe	Com.
1 054. 26 - XII - 1846	Stgo.	T.U.	El Tío Pablo o La Educación.	E. Souvestre	Dr.
1 055. 2 - IX - 1847	Valpo.	Vic.	Teresa	Alejandro Dumas, trad. Andrés Bello	Dr.
1 056. IX - 1847	Valpo.	Vic.	Macías	M. José de Larra	Dr.
1 057. IX - 1847	Valpo.	Vic.	Matilde	Arr. Gil de Zárate	Dr.
1 058. IX - 1847	Valpo.	Vic.	Marcela o Cuál de los Tres.	Bretón de los Herreros	Com.
1 059. IX - 1847	Valpo.	Vic.	Marino Faliero.	Casimiro Delavigne	Tr.
1 060. IX - 1847	Valpo.	Vic.	El Castillo de San Alberto	Ramón Carande	Dr.
1 061. IX - 1847	Valpo.	Vic.	Margarita de Borgoña.	A. Dumas	Dr.
1 062. IX - 1847	Stgo.	T.U.	El Alumno de la Escuela Militar.	Chilena heroína	P.P.
1 063. IX - 1847	Stgo.	T.U.	Ema o El Amor Filial.	Trad. Juan M. Gutiérrez	Dr.
1 064. IX - 1847	Stgo.	T.U.	La Exposición de Flores.	Obra nacional	P.P.
1 065. IX - 1847	Stgo.	T.U.	El Enano Misterioso.	Ramón Rengifo	Com.
1 066. X - 1847	Valpo.	Vic.	Torcuato Tasso	Arr. A. Duval	Dr.
1 067. X - 1847	Valpo.	Vic.	Cuentas Atrasadas	Bretón de los Herreros	Com.
1 068. X - 1847	Valpo.	Vic.	La Independencia de Milán o Flavio el Novicio.	Anónimo	Dr.
1 069. X - 1847	Valpo.	Vic.	Massaniello	Arr. Gil de Zárate	Dr.
1 070. X - 1847	Valpo.	Vic.	El Galán Duende	Arr. Lope de Vega	Com.
1 071. X - 1847	Valpo.	Vic.	El Pilluelo de Paris.	Bayard	Com.
1 072. X - 1847	Valpo.	Vic.	Por él y por mí.	Anónimo	P.P.
1 073. X - 1847	Valpo.	Vic.	El Héroe por Fuerza	Ventura de la Vega	S.
1 074. X - 1847	Valpo.	Vic.	El Conde de Monte Alegre.	Isidoro Gil	Com.
1 075. X - 1847	Valpo.	Vic.	La Lealtad de una Mujer.	José Zorrilla	Dr.
1 076. XI - 1847	Valpo.	Vic.	Don Alvaro de Luna, Condestable de Castilla	Anónimo	Dr.
1 077. XI - 1847	Valpo.	Vic.	Don Rodrigo Calderón.	R. Navarrete y Landa	Dr.
1 078. XI - 1847	Valpo.	Vic.	El Trovador	A. García Gutiérrez	Dr.

Fecha	Ciudad	Teatro	Nombre	Autor o Trad.	Género	
1.079.	xi - 1847	Valpo	Vic	<i>La Parte del Diablo</i>	E. Scribe	Com
1.080.	xi - 1847	Valpo	Vic	<i>Otra Casa con dos Puertas</i>	Ventura de la Vega	Com
1.081.	xi - 1847	Valpo	Vic	<i>Diana de Chivry</i>	F. Soulié	Dr
1.082.	xi - 1847	Valpo	Vic	<i>Pedro de Arezzo</i>	Anónimo	Dr
1.083.	xi - 1847	Valpo	Vic	<i>Dios los cria y Ellos se se juntan</i>	Bretón de los Herreros	Com
1.084.	xi - 1847	Valpo	Vic	<i>Pedro el Negro</i>	Anónimo	Dr
1.085.	xi - 1847	Valpo	Vic	<i>Dos Familias Rivaes</i>	G. Fernando Coll	Dr
1.086.	4 - xii - 1847	Valpo	Vic	<i>La Cabeza de Bronce</i>	Eugenio Scribe	Com
1.087.	18 - xii - 1847	Valpo	Vic	<i>Las Dos Familias Rivaes</i>	Trad. Fernández Coll	Dr
1.088.	23 - xii - 1847	Valpo	Vic	<i>El Castillo de San Alberto</i>	Pedro Barande	Dr
1.089.	25 - xii - 1847	Valpo	Vic	<i>Don Rodrigo Calderón</i>	Ramón Navarrete	Dr
1.090.	26 - xii - 1847	Valpo	Vic	<i>Ana Bolena</i>	Fernando Calderón	Dr
1.091.	1 ^a - i - 1848	Stgo	T.U	<i>Cuentas Atrasadas</i>	Bretón de los Herreros	Com
1.092.	6 - i - 1848	Stgo	T.U	<i>Macías</i>	M. J. de Larra	Dr
1.093.	9 - i - 1848	Stgo	T.U	<i>Macías</i>	M. J. de Larra	Dr
1.094.	11 - i - 1848	Stgo	T.U	<i>La Gracia de Dios</i>	Trad. A. García	Dr
				Gutiérrez		Dr
1.095.	13 - i - 1848	Stgo	T.U	<i>Una Casa con dos Puertas</i>	Marivaux	Com
1.096.	13 - i - 1848	Stgo	T.U	<i>Las Citas</i>	Anónimo	P.P
1.097.	18 - i - 1848	Stgo	T.U	<i>Gaspar el Ganadero</i>	Bauchardy. Trad.	Com
				Ventura de la Vega		Com
1.098.	10 - i - 1848	Stgo	T.U	<i>Malvina y Blanca</i>	Juan Gacitúa	Dr
1.099.	10 - i - 1848	Stgo	T.U	<i>Las Tramas de Garulla</i>	Ventura de la Vega	S
1.100.	18 - i - 1848	Stgo	T.U	<i>Los Dos Maridos Solteros</i>	Anónimo	P.P
1.101.	20 - i - 1848	Stgo	T.U	<i>La Rueda de la Fortuna</i>	T. Rodríguez Rubi	Com
1.102.	20 - i - 1848	Stgo	T.U	<i>Las Citas</i>	Anónimo	P.P
1.103.	14 - ii - 1848	Stgo	T.U	<i>La Pata de Cabra</i>	Juan de Grimaldi	Com
1.104.	24 - ii - 1848	Stgo	T.U	<i>El Mercader Flamenco</i>	Arr. Isidoro Gil	Com
1.105.	24 - ii - 1848	Stgo	T.U	<i>Guardapase Segundo</i>	Anónimo	P.P
1.106.	2 - iii - 1848	Stgo	T.U	<i>Un Casamiento a Media Noche</i>	Eugenio Scribe	Com
1.107.	7 - iii - 1848	Stgo	T.U	<i>El Hábito no Hace al Monje</i>	Bretón de los Herreros	Com
1.108.	7 - iii - 1848	Stgo	T.U	<i>Atrás</i>	Anónimo	P.P
1.109.	22 - iii - 1848	Stgo	T.U	<i>El Incombustible</i>	Luis Roposki	Com
1.110.	17 - ix - 1848	Stgo	T.R	<i>Matilde o sea, a un Tiempo</i>		
				<i>Dama y Esposa</i>	A. Gil de Zárate	Com
1.111.	17 - ix - 1848	Stgo	T.R	<i>La fe de Bautismo</i>	Arr. Bretón de los Herreros	Com
1.112.	18 - ix - 1848	Stgo	T.R	<i>El Diablo Cojuelo</i>	N. Favart, arr. T. Rodríguez Rubi	Dr
1.113.	19 - ix - 1848	Stgo	T.R	<i>Los Dos Validos y Castillos en el aire</i>	T. Rodríguez Rubi	Dr.
1.114.	19 - ix - 1848	Stgo	T.R	<i>Por no Escribir la Señá</i>	Anónimo	P.P
1.115.	20 - ix - 1848	Stgo	T.R	<i>El Pilluelo de París</i>	Bayard	Com
1.116.	20 - ix - 1848	Stgo	T.R	<i>Trapisondas por Bondad</i>	Anónimo	P.P
1.117.	21 - ix - 1848	Stgo	T.R	<i>Guzmán el Bueno</i>	Gil de Zárate	Tr
1.118.	21 - ix - 1848	Stgo	T.R	<i>El Diablo Predicador</i>	Luis Belmonte	Com

	Fecha	Ciudad	Teatro	Nombre	Autor o Trad	Género
1 119	21 - IX - 1848	Stgo	T R	Un liberal por Fuerza.	Anónimo	P P
1 120	23 - IX - 1848	Stgo	T R	Los Dos Validos y Castillos en el Aire	Rodriguez Rubí	Dr
1 121	23 - IX - 1848	Stgo	T R	Mi Secretario y Yo	Anónimo	P P
1 122	27 - IX - 1848	Stgo	T R	El Mudo de Saint Malo	Trad M Blanco Cuartin	P P
1 123	1° - X - 1848	Stgo	T R	El Pelo de la Dehesa.	Bretón de los Herreros	Com
1 124	1° - X - 1848	Stgo	T R	El Abuelito	Anónimo	P P
1 125	5 - X - 1848	Stgo	T R	Un Tercero en Discordia.	Bretón de los Herreros	Com
1 126	5 - X - 1848	Stgo	T R	Con Amor y sin Dinero	Arr. R. Navarrete y Landa	Com
1 127	12 - X - 1848	Stgo	T R	El Opressor de la Familia.	Duval	Dr
1 128	15 - X - 1848	Stgo	T R	Felipe	E. Scribe	Com
1 129	15 - X - 1848	Stgo	T R	La Ponchada.	Bretón de los Herreros	Com
1 130	18 - X - 1848	Stgo	T R	La Escuela de los Maridos.	Arr. Moratin	Com
1 131	18 - X - 1848	Stgo	T R	Dos Años para un Criado	Anónimo	P P
1 132	22 - X - 1848	Stgo	T R	Llueven Bofetadas.	Arr. Ventura de la Vega	S
1 133	22 - X - 1848	Stgo	T R	Frapiondas por Bondad	Anónimo	P P
1 134	22 - X - 1848	Stgo	T R	Felipe.	Eugenio Scribe	Com
1 135	23 - X - 1848	Stgo	T R	Una de Tantas	Bretón de los Herreros	Com
1 136	23 - X - 1848	Stgo	T R	Los Amores del Poeta.	Carlos Bello	Dr
1 137	24 - X - 1848	Stgo	T R	Las Cistas a Medianoche	Anónimo	P P
1 138	24 - X - 1848	Stgo	T R	Honra a mi madre.	Trad. Narciso de la Escosura	Dr
1 139	27 - X - 1848	Stgo	T R	Marcela o Cuál de los Tres.	Bretón de los Herreros	Com
1 140	27 - X - 1848	Stgo	T R	El Diablo Cojuelo	Favart	Com
1 141	29 - X - 1848	Stgo	T I	Una Mancha de Sangre.	Trad. N. del Rombo	Com
1 142	29 - X - 1848	Stgo	T I	El Novio en Mangas de Camisa	Bretón de los Herreros	Com
1 143	30 - X - 1848	Stgo	T I	Una Sola Falta.	Eugenio Scribe, trad. H. Irisarri	Dr
1 144	30 - X - 1848	Stgo	T I	La Escalera de Mano.	Anónimo	P P
1 145	1° - XI - 1848	Stgo	T R	Un Francés en Cartagena.	Bretón de los Herreros	Com
1 146	1° - XI - 1848	Stgo	T R	Un Tío de Indias	Anónimo	P P
1 147	2° - XI - 1848	Stgo	T R	El Entrometido en las Máscaras	Arr. Gil de Zárate	Com
1 148	2° - XI - 1848	Stgo	T R	El Jaleo de Jerez.	Anónimo	P P
1 149	5° - XI - 1848	Stgo	T R	Del Rey Aabajo Ninguno*	Moreto	
1 150	5° - XI - 1848	Stgo	T R	El Gastrónomo sin Dinero.	Ventura de la Vega	S
1 151	6° - XI - 1848	Stgo	T I	El Marido de mi Mujer.	Rosier-De la Vega	Com
1 152	8° - XI - 1848	Stgo	T I	El Diablo Predicador.	Belmonte	Com
1 153	8° - XI - 1848	Stgo	T I	El Sepulturero de Witem- berg	Anónimo	Mel
1 154	9° - XI - 1848	Stgo	T R	Maria Estuardo.	Schiller	Dr
1 155	12° - XI - 1848	Stgo	T R	Los dos Sargentos Franceses.	D'Aubigny	Dr
1 156	12° - XI - 1848	Stgo	T R	A un Cobarde otro Mayor.	Anónimo	P P
1 157	13° - XI - 1848	Stgo	T R	A la Vejez Ciruelas.	Bretón de los Herreros	Com
1 158	13° - XI - 1848	Stgo	T R	La Segunda Parte de la Vuelta de Estanislao.	Anónimo	P P
1 159	14° - XI - 1848	Stgo	T R	Un Periodista.	Anónimo	P P

Fecha	Ciudad	Teatro	Nombre	Autor o Trad.	Género
1.160. 14-XI - 1848 Stgo		T R	Una Coqueta	Anónimo	P.P.
1.161. 19-XI - 1848 Stgo		T R	El Hombre más Feo de Francia	Arr. Ventura de la Vega	Com
1.162. 19-XI - 1848 Stgo		T R	Las Gracias de Gedeón	Ramón Navarrete	P.P.
1.163. 20-XI - 1848 Stgo		T R	La Mujer de un Artista	Trad. Juan Bello	Com
1.164. 20-XI - 1848 Stgo		T I	El Día más Feliz de mi Vida	Anónimo	P.P.
1.165. 20-XI - 1848 Stgo		T I	Las Cistas	Anónimo	P.P.
1.166. 23-XI - 1848 Stgo		T R	Me voy a Madrid	Bretón de los Herreros	Com
1.167. 23-XI - 1848 Stgo		T R	La Cocinera Casada	Anónimo	P.P.
1.168. 22-XI - 1848 Stgo		T I	Amor de Madre	Arr. Ventura de la Vega	Mel
1.169. 22-XI - 1848 Stgo		T I	El Reo o Lo que son los Virjos	Anónimo	P.P.
1.170. 1 ^a -XII - 1848 Stgo		T R	El Héroe por Fuerza	Arr. Ventura de la Vega	S
1.171. 3-XII - 1848 Stgo		T I	Un Tercero en Discordia	Anónimo	Com
1.172. 3-XII - 1848 Stgo		T I	El Amante Prestado	Rosier	Com
1.173. 4-XII - 1848 Stgo		T I	Macías	Mariano José de Larra	Dr
1.174. 5-XII - 1848 Stgo		T R	El Pilluelo de París	Bayard	Com
1.175. 5 p XII - 1848 Stgo		T R	Mi Tío el Jorobado	Anónimo	Mel
1.176. 7-XII - 1848 Stgo		T R	Sencilla Historia	Eugenio Scribe; trad. Rafael Minvielle	Com
1.177. 8-XII - 1848 Stgo		T R	El Héroe por Fuerza	Arr. Ventura de la Vega	S
1.178. 14-XII - 1848 Stgo		T R	La Rueda de la Fortuna	T. Rodríguez Rubi	Dr
1.179. 14-XII - 1848 Stgo		T R	Rosamunda	A. Gil de Zárate	Dr
1.180. 19-XII - 1848 Stgo		T R	Lucrecia Borgia	V. Hugo	Dr
1.181. 27-XII - 1848 Stgo		T R	Sencilla Historia	Scribe; trad. R. Minvielle	Com
1.182. 28-XII - 1848 Stgo		T R	No Voy a California	R. Minvielle	Com
1.183. 28-XII - 1848 Stgo		T R	El Gastrónomo sin Dinero	Ventura de la Vega	S
1.184. XI - 1848 Valpo		Vic	Los Hijos de Eduardo	C. Delavigne	Tr
1.185. XI - 1848 Valpo		Vic	Don César de Bazán		Dr
1.186. XI - 1848 Valpo		Vic	La Barbera del Escorial	Anónimo	P.P.
1.187. XI - 1848 Valpo		Vic	La Pena del Talión	Ramón de Navarrete y Landa	P.P.
1.188. XI - 1848 Valpo		Vic	Quiero ser Cómico	Anónimo	P.P.
1.189. XI - 1848 Valpo		Vic	Por él y por mí	Anónimo	P.P.
1.190. XI - 1848 Valpo		Vic	La Modesta Alferez	Anónimo	P.P.
1.191. XII - 1848 Valpo		Vic	Las Travesuras de Libada	Anónimo	P.P.
1.192. XII - 1848 Valpo		Vic	Boards, la del Crimen	Bouchardy	Mel
1.193. XII - 1848 Valpo		Vic	La Romántica	Anónimo	P.P.
1.194. XII - 1848 Valpo		Vic	El Diablo y la Bruja	Anónimo	Mel
1.195. XII - 1848 Valpo		Vic	La Rueda de la Fortuna	Borgeous-Rubi	Dr
1.196. XII - 1848 Valpo		Vic	El Terremoto de la Martinica	A. P. Denney	Dr
1.197. - 1848 La Serena			A Madrid me Vuelvo	Bretón de los Herreros	Com
1.198. - 1848 La Serena			La Familia Improvisada	Trad. Navarrete	Com
1.199. - 1848 La Serena			Lucrecia Borgia	Víctor Hugo	Dr
1.200. - 1848 La Serena			La Coqueta o Una de tantas	Bretón de los Herreros	Com

Fecha	Ciudad	Teatro	Nombre	Autor o Trad	Género
1.201	- 1848	La Serena	<i>La Sociedad de los Trece</i>	Eugenio Scribe	Com
1.202	- 1	- 1849 Valpo	Vic <i>La Pata de Cabra</i>	Juan Grimaldi	Com
1.203	- 1	- 1849 Valpo	Vic <i>Cuentas Atrasadas</i>	Bretón de los Herreros	Com
1.204	- 1	- 1849 Valpo	Vic <i>El Guante y el Abanico</i>	Eugenio Scribe	Com
1.205	- 1	- 1849 Valpo	Vic <i>Una Vez</i>	Bretón de los Herreros	Com
1.206	- 1	- 1849 Valpo	Vic <i>Guzmán el Bueno</i>	Gil de Zárate	Tr
1.207	- 1	- 1849 Valpo	Vic <i>Pelayo</i>	M. J. Quintana	Tr
1.208	2 - 1	- 1849 Stgo.	T. R. <i>No era Ella</i>	Pieza nacional	P. P.
1.209	4 - 1	- 1849 Stgo.	T. R. <i>Yo no Voy a California</i>	Rafael Minvielle	Com
1.210	11 - 1	- 1849 Stgo.	T. R. <i>Ninetta o Un Día de Bodas</i>	Fernández Rodella	Dr
1.211	14 - 1	- 1849 Stgo.	T. R. <i>La Segunda Dama Duende</i>	Ventura de la Vega	Com
1.212	14 - 1	- 1849 Stgo.	T. R. <i>Dumont y Compañía</i>	Anónimo	Com
1.213	16 - 1	- 1849 Stgo.	T. R. <i>Los Prussianos en la Lorena o La Honra de una Madre</i>	Gustave Lemoine	Mel
1.214	16 - 1	- 1849 Stgo.	T. R. <i>La Pena del Talión</i>	Eugenio Scribe	Com
1.215	19 - 1	- 1849 Stgo.	T. R. <i>Los Prussianos en Lorena</i>	Gustave Lemoine	Mel
1.216	20 - 1	- 1849 Stgo.	T. R. <i>La Justicia Aragonesa</i>	Juan Alba	Dr
1.217	21 - 1	- 1849 Stgo.	T. R. <i>Ninetta o Un día de Bodas</i>	Fernández Rodella	Dr
1.218	21 - 1	- 1849 Stgo.	T. R. <i>Los Hijos Casaderos</i>	Anónimo	P. P.
1.219	22 - 1	- 1849 Stgo.	T. R. <i>La Mancha de Sangre</i>	Boulé y Maillan	Dr
1.220	25 - 1	- 1849 Stgo.	T. R. <i>Las Sorpresas</i>	Eugenio Scribe	Com
1.221	25 - 1	- 1849 Stgo.	T. R. <i>La Pena del Talión</i>	Eugenio Scribe	Com
1.222	1* - 11	- 1849 Stgo.	T. R. <i>El Poeta Aventurero</i>	J. M. Torres	Com
1.223	- 11	- 1849 Valpo	Vic <i>El Pilluelo de París</i>	Bayard	Com
1.224	- 11	- 1849 Valpo	Vic <i>El Proscrito</i>	Soulié; trad. José Victorino Lastarria	Dr
1.225	- 11	- 1849 Valpo	Vic <i>La Vieja del Candilejo</i>	Anónimo	P. P.
1.226	- 11	- 1849 Valpo	Vic <i>Vivo Retrato</i>	C. García Doncel	Com
1.227	4 - 11	- 1849 Stgo.	T. R. <i>La Hermana del Carretero</i>	Bouhardy	Mel
1.228	6 - 11	- 1849 Stgo.	T. R. <i>El Terremoto de la Martica</i>	A. P. Denney	Dr
1.229	8 - 11	- 1849 Stgo.	T. R. <i>Matilde o Consecuencias de un Viaje a California</i>	Juan Nepomuceno Gacitúa	Com
1.230	11 - 11	- 1849 Stgo.	T. R. <i>El Terremoto de la Martinica</i>	A. P. Denney	Dr
1.231	15 - 11	- 1849 Stgo.	T. R. <i>Ninetta o Un día de Bodas</i>	Fernández Rodella	Dr
1.232	15 - 11	- 1849 Stgo.	T. R. <i>Matilde o sea Consecuencias de un viaje a California</i>	Juan Nepomuceno Gacitúa	Com
1.233	15 - 11	- 1849 Stgo.	T. R. <i>El Poeta Aventurero</i>	D. J. A. Torres	Com
1.234	18 - 11	- 1849 Stgo.	T. R. <i>La Pata de Cabra</i>	Juan Grimaldi	Com
1.235	24 - 11	- 1849 Stgo.	T. R. <i>La Acción de Yungay</i>	Manuel de Santiago Concha	Com
1.236	15 - 11	- 1849 Valpo	Vic <i>La Última Revolución Francesa o La Muerte del Arzobispo de París</i>	Trad. Manuel Blanco Cuartín	Dr
1.237	11 - 111	- 1849 Stgo.	T. R. <i>La Mancha de Sangre o Los Consejos de un Padre</i>	F. Soulié	Dr

Fecha	Ciudad	Teatro	Nombre	Autor o Trad	Género
1.238	12 - III - 1849	Stgo	T.R.	El Terremoto de la Martinica	A. P. Denney Dr
1.239	15 - III - 1849	Stgo	T.R.	El Católico de Irlanda	Victor Ducange Mel
1.240	1* - III - 1849	Valpo	Vic.	El Primito	Eugenio Scribe Com
1.241	1* - III - 1849	Valpo	Vic.	La Hermana de Tocriso	Trad. Mateo O'Loughlin Com
1.242	- III - 1849	Valpo	Vic.	Amor de Madre	Arr. Ventura de la Vega Mel
1.243	- III - 1849	Valpo	Vic.	El Soprano	Anónimo P.P.
1.244	- III - 1849	Valpo	Vic.	El Diablo Cojuelo	Favart Com
1.245	- III - 1849	Valpo	Vic.	Otra casa con Dos Puertas	Anónimo Com
1.246	- III - 1849	Valpo	Vic.	La Hermana del Carretero	Bouchardy Mel
1.247	- III - 1849	Valpo	Vic.	El Coronel y el Tambor	Eugenio Scribe Com
1.248	8 - IV - 1849	Stgo	T.R.	Intrigar para Morir	Luis González Bravo Dr
1.249	9 - IV - 1849	Stgo	T.R.	El Protestante	Victor Ducange Mel
1.250	9 - IV - 1849	Stgo	T.R.	La Novia de Palo	Victoriano Rendon P.P.
1.251	19 - IV - 1849	Stgo	T.R.	La Hermana del Carretero	Bouchardy Mel
1.252	19 - IV - 1849	Stgo	T.R.	Gaspar el Ganadero	Arr. Ventura de la Vega Dr
1.253	23 - IV - 1849	Stgo	T.R.	El Español y la Francesa	Bretón de los Herreros Com
1.254	23 - IV - 1849	Stgo	T.R.	El Gastrónomo sin Dinero	Ventura de la Vega S
1.255	26 - IV - 1849	Stgo	T.R.	Ninetta o Un Día de Bodas	Fernández Rodella Dr
1.256	26 - IV - 1849	Stgo	T.R.	Todo está en Entenderse	Fernández Rodella Com
1.257	1* - IV - 1849	Valpo	Vic.	El Tercero en Discordia	Bretón de los Herreros Com
1.258	- IV - 1849	Valpo	Vic.	Una Cura por Homeopatía	Melesville Com
1.259	- IV - 1849	Valpo	Vic.	Lluven Bofetones	Ventura de la Vega S
1.260	27 - V - 1849	Stgo	T.R.	La Corona de Ferrara	Bouchardy Mel
1.261	- V - 1849	Valpo	Vic.	La Tarambana	Anónimo P.P.
1.262	- V - 1849	Valpo	Vic.	El Galán Duende	Anónimo Com
1.263	- V - 1849	Valpo	Vic.	Claudio Stock	Loumier Com
1.264	- V - 1849	Valpo	Vic.	El Castillo de San Marino	E. Souvestre
1.265	7 - VI - 1849	Stgo	T.R.	Teresa	Alejandro Dumas; trad. Andrés Bello Dr
1.266	9 - VI - 1849	Stgo	T.R.	El Espía sin Saberlo	Eugenio Scribe Com
1.267	12 - VI - 1849	Stgo	T.R.	Teresa	Alejandro Dumas; trad. Andrés Bello Dr
1.268	21 - VI - 1849	Stgo	T.R.	Treinta Años o La Vida de un Jugador	Victor Ducange Mel
1.269	24 - VI - 1849	Stgo	T.R.	Intrigar para Morir	González Bravo Dr
1.270	5 - VII - 1849	Stgo	T.R.	El Espadero Juan Dándolo	José Zorrilla y García Dr
1.271	5 - VII - 1849	Stgo	T.R.	La Hija de un Bandido	Eugenio Scribe Mel
1.272	12 - VII - 1849	Stgo	T.R.	El Gondolero	Anónimo Mel
1.273	12 - VII - 1849	Stgo	T.R.	Los Cielos	Anónimo P.P.
1.274	15 - VII - 1849	Stgo	T.R.	Las Colegiales de Saint Cyr	A. Dumas Com
1.275	19 - VII - 1849	Stgo	T.R.	El Gondolero	Anónimo Mel
1.276	27 - VII - 1849	Stgo	T.R.	Otelo o El Moro de Venecia	Shakespeare Tr
1.277	- VII - 1849	Valpo	Vic.	Clara Harlowe	J. Janin; trad. Mateo O'Loughlin Dr
1.278	- VII - 1849	Valpo	Vic.	El Hábito no hace al Monje	Ventura de la Vega S
1.279	- VII - 1849	Valpo	Vic.	Los Húsares de la Muerte	Anónimo Dr

Fecha	Ciudad	Teatro	Nombre	Autor o Trad.	Género
1.280	- VII - 1849 Valpo.	Vic.	Tío Pablo o La Educación	Emile Souvestre	Dr.
1.281	- VII - 1849 Valpo.	Vic.	Un Angel en las Buhardillas	Anónimo	Dr.
1.282	2 - VIII - 1849 Stgo.	T.R.	Ricardo el Negociante	Anónimo	Dr.
1.283	5 - VIII - 1849 Stgo.	T.R.	Un Marido como hay Muchos	Ramón Navarrete	
1.284	9 - VIII - 1849 Stgo.	T.R.	Adel el Zegri	J. Fernández Coll	Dr.
1.285	12 - VIII - 1849 Stgo.	T.U.	Misantropía y Arrepentimiento	Koztbye	Mel.
1.286	- VIII - 1849 Valpo.	Vic.	Las Primeras Armas de Richelieu	Anónimo	Dr.
1.287	- VIII - 1849 Valpo.	Vic.	Vicente de Paul y los Expositos	Bouchardy	Mel.
1.288	15 - VIII - 1849 Valpo.	Vic.	Clara Harlowe	J. Janin; trad. Mateo O'Loghlin	
1.289	- VIII - 1849 Valpo.	Vic.	La Caída de un Ministro	Navarret y Landa	Dr.
1.290	21 - VIII - 1849 Valpo.	Vic.	Un Jour a Valparaíso	Jacques Arago	
1.291	- VIII - 1849 Valpo.	Vic.	El Vaso de Agua	Eugenio Scribe	Com.
1.292	- VIII - 1849 Valpo.	Vic.	Ninetta o Un Día de Bodas	Fernández Rodella	Dr.
1.293	2 - IX - 1849 Stgo.	T.U.	Un Secretario de Estado	Arr. Ventura de la Vega	Dr.
1.294	4 - IX - 1849 Stgo.	T.U.	Los Seis Escalones del Crimen	V. Ducange	Mel.
1.295	16 - IX - 1849 Stgo.	T.U.	La Corona de Ferrara	Bouchardy	Mel.
1.296	17 - IX - 1849 Stgo.	T.U.	Un Marido como hay Muchos	Ramón Navarrete y Landa	P.P.
1.297	18 - IX - 1849 Stgo.	T.U.	Josepe el Veronés	Anónimo	Dr.
1.298	21 - IX - 1849 Stgo.	T.U.	La Hija de un Bandido	Anónimo	Mel.
1.299	21 - IX - 1849 Stgo.	T.U.	El Amante Prestado	Rosier	Com.
1.300	26 - IX - 1849 Stgo.	T.U.	Yerros de la Juventud	Anónimo	
1.301	26 - IX - 1849 Stgo.	T.U.	Quiero ser cómico	Anónimo	P.P.
1.302	18 - IX - 1849 Valpo.	Vic.	La Independencia de Milán	Anónimo	Dr.
1.303	19 - IX - 1849 Valpo.	Vic.	Masaniello	Arr. Gil de Zárate	Dr.
1.304	- IX - 1849 Valpo.	Vic.	La Envenenadora o La Hechicera de París		Mel.
1.305	- IX - 1849 Valpo.	Vic.	La Huérfana de Amberes	V. Ducange Arr. Antonio Gutiérrez	Dr.
1.306	- IX - 1849 Valpo.	Vic.	Camilo Grandier o El Acusador Público	A. Bourgeois	Mel.
1.307	21 - X - 1849 Stgo.	T.U.	Luchar contra el Destino	Anónimo	Dr.
1.308	28 - X - 1849 Stgo.	T.U.	Paz en el Matrimonio o sea Los Padres de la Novia	Anónimo	P.P.
1.309	28 - X - 1849 Stgo.	T.U.	Tu Amor o La Muerte	Eugenio Scribe	Com.
1.310	- X - 1849 Valpo.	Vic.	Martin el expósito o Memorias de un Ayuda de Cámara		Com.
1.311	1° - XI - 1849 Stgo.	T.R.	Mauricio el Republicano	Francisco P. de Montemar	Dr.
1.312	4 - XI - 1849 Stgo.	T.U.	Luchar contra el Destino	Anónimo	Dr.

Fecha	Ciudad	Teatro	Nombre	Autor o Trad	Género
1 313 11-XI - 1849 Stgo		T.U.	El Subterráneo de Heidelberg	F. Soulié	Mel
1 314 14-XI - 1849 Stgo		T.U.	Angelo, tirano de Padua	Victor Hugo	Dr
1 315 22-XI - 1849 Stgo		T.U.	La Abadía de Castro	Fco. Comella	Tr
1 316 2-XII - 1849 Stgo		T.U.	Un Casamiento por Hambre	Anónimo	P.P.
1 317 16-XII - 1849 Stgo		T.U.	Israel o sea Un Cómic	Salustio Cobo	Dr
1 318 18-XII - 1849 Stgo		T.U.	Quién será tu Padre	Eugenio Scribe	Com
1 319 19-XII - 1849 Stgo		T.U.	Las dos Familias Rivaes	Trad. F. Coll	Dr
1 320 21-XII - 1849 Stgo		T.U.	La Reina Margarita	A. Dumas	Dr
1 321 25-XII - 1849 Stgo		T.U.	Un Duablillo con Faldas	Arr. Navarrete	Com
1 322 IX - 1827 Valpo.		T.A.	Jean de Calais		
1 323 XI - 1837 Talca		C.	Marcela o Cual de los Tres	Breton	T
1 324 XI - 1837 Talca		C.	El Marido de mi Mujer	Rosier	C
1 325 IV - 1843 Talca		C.	Margarita de Borgoña	Dumas	D
1 326 II - 1844 Talca		C.	Lanuza	Duque de Rivas	T
1 327 II - 1844 Talca		C.	Margarita de Borgoña	Dumas	D

Abreviaturas

TEATRO

C.A. Stgo	Coliseo de Aldana
C.A. Valpo	Coliseo de Arteaga
C.B.	Café de la Baranda
C.C.	Colegio Carolino
C.F.C.	Café Francés del Comercio
C.P.	Casa Particular de don José Antonio Sánchez de Loria
C.R.	Coliseo de José Rubio
D.C.	Dehesa del Conde
L.C.	Limpia Concepción
S.	Seminario de los Angeles Custodios
S.F.	Teatro de San Francisco
T.	Tablado del Cabildo
T.A.	Teatro de Arteaga
T.J.	Teatro del Edificio de los Jesuitas
T.M.	Teatro Calle Merced
T.R.	Teatro Plaza de las Ramadas
T.T.	Tablado Toesca
Var.	Teatro de Variedades
Vic.	Teatro Victoria

GENERO

Col.	Coloquio
C.M.	Comedia Magia
Com.	Comedia
Dr.	Drama
F.	Farsa
L.	Loa
Mel.	Melodrama
P.P.	Petipieza
S.	Sainete
Tr.	Tragedia
Vaud.	Vaudeville

Apéndice 2

TEATRO

Producto de la función de la Temporada

El Martes 4 de Septiembre de 1849

«Los seis grados del crimen» y el «Solo Inglés», por la niña López

	Entrados	Vendidos	Importe
Entradas jenerales	661	55.2	\$ 207
Medias entradas	100	3.8	9.4
Lunetas de platea	361	33.0	82.4
Lunetas de galería	117	6.6	8.2
Palcos de embocadura			
Palcos de medio punto	7	7	15.6
Más seis palcos pagados de los repartidos por Casacuberta por los cuales oblaron			17.6
			\$ 340.6

Vendidos

GASTOS

Cuenta certificada de boleta	37	
Orquesta	17.2	
Alumbrado		
Suelfos de partes secundarias	10.6.2	
Imprenta	17	
Guarda ropía y guardia		
Boletero		\$ 127.5
Cobradores		
Tramoyista	5	
Carpinteros para arreglos de la función y gastos de tramoya	5.7	
Escrito del dra pa estudiar	4	
Ropero	1.4	
Apuntador de bastidores	2.4	
Local del teatro	10	
A la niña que bailó el solo Inglés	2	
Gratificación a doña Mercedes Vallejo por el papel de «Teresa» que hizo	8.5	
Escrito de cartas de invitación, tar- jetas	5	

En virtud del permiso concedido por el decreto del Señor Juez de Letras don Juan Manuel Carrasco corriente a fs . . . para continuar trajudicialmente la tasación en inventario de los bienes del intestado señor don J. Casacuberta, se procedió a la diligencia en el día cinco de Diciembre a presencia de los testigos don Ramón Ant^o. Maffet, don Pedro Regalado de la Plaza el apoderado de la viuda el albacea dativo y el tasador nombrado por los interesados don Ylario Moreno, todos los que firmaron para la debida constancia

ROPA DE TEATRO

Un vestido de <i>Anglo</i> , que consta de túnica, chaquetilla, capa y birrete en quince pesos	15.
Un vestido del <i>Jalid</i> en noventa y seis ps	96.
Una armadura de charol con casco y visera en seis ps	6.
Una capa negra de paño con forro de marino mordoré en dos pesos	2
Una gorra de antigua mordoré en cuatro reales	4
Dos sombreros grandes alones en un peso	2
Un casco de metal en cuatro pesos	4
Un par de campanas de charol en seis reales	6
Un id. id. botas a la chamberga en cuatro rs	4
Un sombrero apuntado viejo dos reales	2
Un par de manoplas de charol en dos rs	2.
Una gorra de paño de militar bordada en dos ps	2
Un par de charreteras de oro en veinte ps	20
Una id. de id. de plata rica en sesenta ps	60.
Una chaquetilla negra antigua y una tonelete en tres pesos	3
Dos gorras negras maltratadas en seis reales	6
Un sombrero catone plomo en cuatro reales	4.
Uno id. de <i>Josefo</i> en ocho reales	1
Un mazo de hilo lacre en	6.
Una bata de quimon usada en seis reales	6
Una bombacha de manapolan ordinario en cuatro rs	4.
Unos tiros de charol en seis reales	6.
Un cinto de charol en seis reales	6.
Un par de manoplas de charol en seis rs	6
Una cajita de paja con una coleta de pelo en ocho reales	1
Una casaca, un calzón corto y una chupa vieja de ducadera en ocho reales	1
Una bata de lana estampada en ocho reales	1.
Un elástico viejo con guarniciones fricas en ocho reales	1
Un chal lacre viejo en cuatro reales	4
Un ropón de paño mordoré en tres pesos	3
Una chaquetilla, un tornelete y un calzón en ocho reales	1

Una casaca negra vieja en ocho reales	1
Un calzón corto de paño en cuatro reales	4
Un calzón de punto muy viejo en un real	1
Una caja canutilla al parecer fino en dos ps	2
Un retazo de género de lana lacre en dos rs	2
Un fraque negro muy antiguo y viejo dos rs	2
Una blusa de listado vieja un real	1
Un pantalón de brin blanco viejo un real	1
Una bombacha de merino verde, cuatro reales	4
Una id de tila muy vieja un real	1
Una túnica de estampa a cuadro ocho reales	1
Una id blanca con guarniciones negras viejas en cuatro reales	4
Una túnica de merino en algodón azul	4
Un capotillo de merino verde viejo dos rs	2
Una blusa sin mangas seis reales	6
Una chupa de paño vieja un real	1
Una id de id azul vieja dos reales	2
Un par de zapatos a la antigua de gamuza en seis reales	6
Un par de campaña blancas dos reales	2
Un sinto de gatun blanco con evilla en ocho rs	1
Cordones de galones falsos que pertenecen al vestido de Pablo Jones	
Tres pares de medias viejas tres reales	3
Una túnica de merino azul cuatro reales	4
Una bombacha lacre vieja dos reales	2
Un calzadillo Romano viejo en dos reales	2
Una gorra de paño ordinaria dos reales	2
Un par de zapatillas bordadas en dos ps	2
Tres pares de zapatos de charol en tres ps	3
Un par de pantalones de paño plomos de Juan de Roja en dos pesos	2
Cuatro pares de Zapatillas de cuero blancas ordinarias en cuatro reales	4
Un par de botines de paño nuevo con puntillas de charol cinco pesos	5
Una pipa de fumar en cinco pesos	5
Una armadura de cartón con adornos de metal cuatro rs	4
Un sombrero de felpa de Pablo Jones en seis rs	6
Una blusa de paño mezcla en dos pesos	2
Una gola de encaje ordinario dos pesos	2
Un cajón con una peluca de Luis XIV seis ps	6
Una peluca del Juan el Rojo cuatro pesos	4
Una id de volsa en dos pesos	2
Una id de coleta en dos pesos	2
Una id de melena negra en dos pesos	2
Una id de fraile en cuatro reales	4
Tres barbas en tres pesos	3

Una peluca del día en cuatro pesos, dos y medio res.	4 2 ¹ / ₂
Un pedazo de quimon en un real	1.
Un sombrero de pita en cuatro pesos, dos y medio rs.	4 2 ¹ / ₂
Una id. de felpa negro ocho reales	1.
Una bacenica de plata, un jarrito de id. una marcelina de id. una cuchara grande y otra chica y una bombilla todo con peso de seis marcos una onza catorce adarmes en cuarenta y tres pesos cinco reales	43 5.
Dos dedales dorados en cinco reales	5
Dos hevillas de oro en cinco ps. cuatro reales	5 4.
Una cadena de oro seis pesos	6.
Un prendedor de oro un peso	1.
Un guarda-pelo de oro tres pesos	3
Dos colleras doradas cuatro reales	4.
Dos hebillas de tunvaga centro de fierro cuatro rs.	4
Una cadena falsa y un guarda-pelo enchapado tres ps.	3
Un reloj de plata en treinta y cuatro ps. cuatro rs.	34 4.
Un bastidor de bordar en dos pesos	2
Ocho silletas de paja ordinaria en ocho rs.	1.
Nueve camisas de color tres pesos tres rs.	3 3.
Trece id. de hilo treinta y nueve pesos	39.
Seis calzoncillos de hilo en diez pesos	10.
Una regla y una escudilla en cuatro reales	4.
Diez y seis pares de medias en cuatro pesos	4
Tres calzoncillos de algodón en doce reales	1 4.
Tres toallas en ocho reales	8
Cinco camisetas de algodón en tres ps. seis rs.	3 6.
Cinco sábanas de hilo en cuatro pesos	4
Nueve fundas de algodón en tres pesos	3.
Diez pañuelos de seda en diez pesos	10.
Tres id. de hilo en tres pesos	3
Dos id. de id. bordados en seis pesos	6
Un par de pantalones de paño plomo en cinco ps.	5.
Un id. de id. de casimir flor romero ocho ps.	8
Un fraque negro en una onza	17 2.
Un par de suspensores bordados dos ps.	2
Un fraque verde aceituno en doce pesos	12
Un id. negro de algún uso en cuatro pesos	4.
Tres chalecos de seda en ocho ps. cinco rs.	8 5.
Un pantalón de paño plomo cuatro pesos	4.
Una capa de paño en treinta pesos	30.
Una levita de brin blanco en dos pesos	2
Dos chalecos de lana color en doce ps.	12.
Una alba de muselina blanca en cuatro rs.	4

Un par de botas en ocho reales	8
Un lavatorio en dos pesos	2.
Cuatro esteras en cuatro pesos	4
Un lote pequeño de varias piezas de loza, tres ps.	3.

Certifico en cuanto puedo y el derecho me permite: como en uno de los libros de esta Santa Yglesia Parroquial donde constan partidas centadas de Matrimonios de castas que corre desde el año de mil ochocientos treinta hasta el presente a fos. 84 y vta. se halla una cuya tenor es el siguiente:

Año del Señor de mil ochocientos cuarenta y siete: en diez y nueve de Marzo yo el padre Fray Sebastián Ramón Sors Religioso del orden Seráfico, Cura y Vicario Coajutor de esta ciudad, desposé a don Juan Casacuberta, natural de Montevideo y actual residente en esta, viudo de doña Manuela Laraya, hijo legítimo de don José Casacuberta y doña María Ignacia Sánchez: con doña Petrona Villena, natural de esta ciudad, hija legítima de don Pablo Villena y de doña Cayetana Almance. Habiéndose publicado las proclamas en los días siete, once y catorce del presente mes, de las que como también de las informaciones y demás diligencias al efecto practicadas no resultó impedimento alguno. Fueron testigos Don Abelino Ferreiros, don Domingo Martínez y Mariano Ara; y para que conste lo firmé. Fray Sebastián Ramón Sor

En otro Libro donde constan partidas centadas de bautismo de castas que corre desde el año de mil ochocientos cuarenta y ocho hasta el presente a fs. 5 se halla una cuyo tenor es como sigue:

Año del Señor de mil ochocientos cuarenta y ocho. En diez de Abril. Yo el Padre Fray Salvador Palacios, Religioso del orden Seráfico de *luentia parrochi*, bauticé, puse óleo y crisma, a una criatura de cinco días, a la que puse por nombre Josefa Celestina Ernestina, hija legítima de don Juan Casacuberta y doña Petrona Villena; vecinos de esta ciudad. Fueron padrinos don Casimiro Riveros y doña María del Carmen Castañón, a quienes advertí su obligación y parentesco espiritual, y para que conste lo firmé. Fray Salvador Palacios

Así constan y aparecen de los referidos libros, fojas y partidas, a los que en caso necesario me remito; y para que conste e obren los efectos que haya lugar en Juicio o fuera de él, doy este en la Heroica ciudad de Tacna capital del Departamento Moquegua a veintiún días del mes de Septiembre de mil ochocientos cuarenta y nueve años. Leandro de Arias. Not° Ecc°

Los Escribanos de esta ciudad certificamos y damos fé que el muy Reverendo Padre Fray Sebastián Ramón Sors por quien aparece proveído el decreto que está a continuación del pedimento que encabeza, es Cura y Vicario interino de esta Parroquia; y que don Leandro de Arias, que ha autorizado el citado decreto, y espedido el subsiguiente certificado, es Notario Eclesiástico de la

misma, ambos como se nombran y titulan, fieles, legales y de toda confianza, y a sus semejantes y demás actuados que ante ellos han pasado y pasan relativos a asuntos Eclesiásticos, siempre se les ha dado y dá entera fé y crédito en juicio y fuera de él. Y para los efectos legales, a pedimento de la parte interesada damos el presente en la Heroica ciudad de Tacna capital del Departamento de Moquegua República del Perú a veintidós días del mes de Setiembre de mil ochocientos cuarenta y nueve años. José Calixto Hernández. Escn° Pubc° de Gobn° Hcda Mins. Anotaciones y Benefica. (Hay un signo) Manuel Vásquez. Escn° de Estd° (Hay un signo) José Benedito Zabala. Escn° de Estd° (Hay un signo)

El ciudadano Juan Antonio Pezet Gral. de Brigada de los Ejércitos Nacionales, Benemérito de la Patria en grado heroico y eminente, condecorado con las medallas del Ejército Libertador Junín y Ayacucho y Prefecto del Departamento de Moquegua:

Certifico: que las firmas y signos de los Escribanos que autorizan el presente documento son los mismos que usan y acostumbran en las funciones de su Ministerio y que a sus actuados siempre se les ha dado y dá entera fé y crédito en juicio y fuera de él. Tacna Octubre tres de mil ochocientos cuarenta y nueve. Juan Ant° Pezet.

Notas del Capítulo I

- ¹ José Juan Arrom, *El teatro de Hispanoamérica en la época colonial*, La Habana, 1956, p. 13.
- ² Clemente Hernando Balmon, *La conquista de los españoles y el teatro indígena americano*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Tucumán, 1955, p. 9.
- ³ R. P. Diego de Rosales, *Historia General del Reyno de Chile*, Flandes Indiano, Ed. Benjamín Vicuña Mackenna, Valparaíso, 1877, Vol. 1, p. 144.
- ⁴ Rosales, ya citado, p. 144. Al igual, Nicolás Peña, *Teatro dramático nacional*, Biblioteca de Escritores de Chile, Santiago, 1912 y Héctor Miranda Araya, *El teatro chileno desde el descubrimiento hasta el fin de la Reconquista*. Tesis inédita, Facultad de Filosofía y Educación, Universidad de Chile, 1944.
- ⁵ Alonso de Ovalle, *Histórica Relación del Reyno de Chile*, Colección de Historiadores de Chile, Ed. J. T. Medina, Vol. XIII, Santiago de Chile, 1888.
- ⁶ Ricardo E. Latcham, *La organización social y las creencias religiosas de los antiguos araucanos*, Publicaciones del Museo de Etnografía y Antropología de Chile, III, Nos. 32-34, Santiago, 1924, p. 66.
- ⁷ Francisco Pineda y Bascuñán, *Cautiverio Feliz*, citado en José Toribio Medina, *Los aborígenes de Chile*, Ed. Carlos Keller, Fondo Bibliográfico e Histórico José T. Medina, Santiago, 1952, p. 302.
- ⁸ Adolfo Salazar, *Las grandes estructuras de la música*, El Templo — La Escena — El Pueblo, Fondo de Cultura Económica, México, 1940, p. 123.
- ⁹ Citado por J. T. Medina, *Los aborígenes de Chile*, p. 300.
- ¹⁰ Diego de Rosales, *Historia General*, I, p. 144.
- ¹¹ Diego de Rosales, ya citado, I, p. 150.
- ¹² J. T. Medina, *Los aborígenes de Chile*, p. 302.
- ¹³ P. Diego Rosales, *Borrador de la Conquista espiritual de Chile*, en Biblioteca Nacional, Sala J. T. Medina, colección de Documentos Inéditos, tomo 307, fojas 846 y 855.
- Aprovechamos los términos pedagógico-misionales del ensayo de Ana Giménez Gómez, *La aculturación y el problema del idioma en Separata* del Vol. 3 del XXXVI Congreso Internacional de Americanistas, Sevilla, 1966. Para un cuadro general americano Wellis Knapp Jones, *Behind American Footlights*, Austin, Texas, 1969.

Notas del Capítulo II

- ¹ Gastón Baty y René Chavance, *El Arte Teatral*, Breviarios, Fondo de Cultura Económica, México, 1951, p. 71.
- ² Gustavo Cohen, *Le Theatre en France au Moyen Age*, Paris, 1928, pp. 8-9.
- ³ Un breve resumen de las festividades en el mundo católico en Dorothy Gladys Spicer, *The Book of Festivals*, New York, 1937.
- ⁴ Ludwig Pfadl, *Historia de la Literatura Nacional Española en la Edad de Oro*, Barcelona, MCMXXXIII, p. 131.
- ⁵ Para un desarrollo del tema J. Mariscal, *Los autosacramentales desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, 1911; Bruce W. Wardropper, *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro*, Madrid, 1953 y R. B. Donovan, *The Liturgical Drama in Medieval Spain*, Toronto, 1958.
- ⁶ Angel Valbuena Prat, *Historia de la Literatura Española*, Barcelona, MCMXXXVII, tomo I, p. 632, e *Historia del Teatro Español*, Barcelona, 1956, p. 12. De utilidad por sus artículos genéricos y biográficos nos ha sido la *Enciclopedia delle Spettacolo*, dirigida por Silvio D'Amico, Roma, 1963.
- ⁷ Adolfo Bonilla San Martín, *El Teatro Escolar en el Renacimiento Español*, en «Homenaje a Ramón Menéndez Pidal», Madrid, 1925, II, p. 143. J. García Serrano, *El Teatro Universitario y Humanístico*, Toledo, 1945. Juan José Arrom, *El Teatro Hispanoamericano en la época colonial*, Habana, p. 51. Sobre el desarrollo general del teatro escolar jesuita, por desgracia sin referencias a España o América, Ernest Boyssse, *Le Theatre des Jesuites*, Paris, 1881.

- ⁸Silvio D'Amico, *Historia del Teatro Universal*, trad. J. R. Wilcock, Buenos Aires, 1954.
- ⁹Jacobo Burchardt, *La Civilisation en Italie au Temps de la Renaissance*, Vol. II, Paris, 1885, p. 156. El Cap. VIII, «Las Fiestas», es una admirable evocación de esa época.
- ¹⁰Valiosísimo material y desarrollo conceptual contienen los dos volúmenes de *Les Fêtes de la Renaissance*, Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, MCMXVI. Aprovechamos especialmente los artículos del tomo II, «Fêtes et Ceremonies au Temps de Charles Quint». Las citas se refieren a Jean Jacquot, *Joyeuse et Triomphante Entrée* I, pp. 10-17, Andre Chastel, *Le lieu de la Fête* I, pp. 420, 426, C. A. Marsden, *Entrées et Fêtes Espagnoles au XVIIe Siècle*, II, pp. 353, 383.
- ¹¹Para las entretenciones en Chile véase nuestro libro *Juegos y Alegrias Coloniales de Chile*, Santiago, 1947, en especial el Capítulo Primero: Los juegos épicos de caballería, pp. 13-33.
- ¹²James H. Hyde, *The Four Parts of the World*, tirada aparte de «Apollo», Londres, 1927, p. 10.
- ¹³Para España, N. D. Shergald, *A history of Spanish Stage*, Oxford 1967, Cap. Court Play's and Pageantry to 1621, pp. 236-263.

Notas del Capítulo III

- ¹P. Pedro Lozano, *Historia de la conquista del Paraguay, Río de la Plata y Tucumán*, Buenos Aires, 1874-75, 5 vols. Vol. I, p. 160.
- P. Alonso de Ovalle, *Historia Relación del Reyno de Chile (1646)*. Edición J. T. Medina, Colección de Historiadores de Chile, Tomo XIII, Santiago, 1888. Passim M. L. Amunátegui, *Las Primeras Representaciones Dramáticas en Chile*, ed. Oficial, Santiago, 1888, p. 5. Debemos estos datos inéditos a la gentileza del erudito historiador de la Orden, R. P. Walter Hanisch S. J., transmitidos en carta de 30 de junio de 1969. El Libro de Ordenanzas se encuentra depositado en el Archivo del Colegio de San Ignacio en Santiago.
- ²Cuarta Carta Anua del P. Diego de Torres (Santiago de Chile) en: *Cartas Anuas de la Provincia del Paraguay, Chile y Tucumán de la Compañía de Jesús*. Documentos para la Historia Argentina, Buenos Aires, 1927, p. 206.
- ³Archivo Nacional, Real Audiencia, Vol. 3299, citada por Fernando Larrain, Pbo. en *Seminario de Santiago de los Santos Angeles Custodios (1857-1957)*, vol. I, Santiago 1957, pp. 27-28.
- ⁴Ver: Armando de María y Campos, *El Hijo Pródigo en el Teatro Mexicano*, en «El Hijo Pródigo», Revista Literaria, vol. IV, N° 13, abril de 1944 y *Dizionario Letterario Bompiani delle opere e dei personaggi*, vol. III, Milano, 1960.
- ⁵José Toribio Medina, *Diccionario Biográfico Colonial*, Santiago, MDCVI.
- ⁶P. Diego Rosales, *Conquista Espiritual de Chile*, Borrador del original inédito en Biblioteca Nacional, Sala J. T. Medina, Colección de Documentos Inéditos, vol. 307, fojas 252.
- ⁷P. Francisco Escrich, *Historia de la Compañía de Jesús en Chile*, 2 vols. Barcelona, 1891, Vol. I, p. 360. En el extracto del Pbo. José Ignacio Víctor Eyzaguirre, *Historia Eclesiástica, Política y Literaria de Chile*, Vol. I, Valparaíso, 1851, se da para la misma fiesta la fecha de 1663, que es más probable.
- ⁸Fray Diego de Córdova, Salinas, *Chronica de la Religiosissima Provincia de los Doce Apóstoles del Perú*, Lima, 1651, pp. 216-222. Ha sido utilizada por Juan María Gutiérrez en *Un Certamen poético en Chile en el siglo XVII*, Revista de Buenos Aires, Tomo XVIII, lo cita Nicolás Anríquez R. en su *Ensayo de una Bibliografía Dramática de Chile*, Santiago, 1899, p. 6.
- ⁹Paul Henry Lang, *La Música en la civilización occidental*, trad. José Clementi, Buenos Aires, 1963, p. 135.
- ¹⁰Silvio D'Amico, *Historia del Teatro Universal*, 4 vols. Trad. J. R. Wilcock, Buenos Aires, 1954, Tomo I, p. 102.
- ¹¹Colección de Historiadores de Chile, *Actas del Cabildo*, Tomo XXXV, p. 434, Santiago, 1908.
- ¹²*Actas del Cabildo*, ya citada, Tomo XXXVI (1908), p. 167.
- ¹³*Actas del Cabildo*, Vol. XXXVII (1909), p. 214, M. L. Amunátegui, *Un Autosacramental*, El Ferrocarril, septiembre 1874.

¹⁵Valdemar Vedel, *Ideales de la Edad Media*, Tomo III, La vida de las ciudades, 2 ed. Barcelona, 1947, p. 208 (Colección Labor).

¹⁶Biblioteca Nacional, Sala J. T. Medina, Documentos Inéditos, Vol. 220, y J. T. Medina, *Historia del Tribunal del Santo Oficio en Chile*, MCCCXC, Vol. 2, p. 207 F.

¹⁷Guillermo Lohman Villena, *El Arte Dramático en Lima durante el Virreinato*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1945, Apéndice Registro de Actores, pp. 610-621.

¹⁸Archivo Nacional, Fondo Antiguo, Vol. 69. Debemos estos datos a la gentileza del R. P. Walter, Hanisch, S. J.

Para una comparación con el espiritual teatro hispánico de la época, N. D. Shergold, *A history of Spanish Stage*, Oxford, 1967.

Notas del Capítulo IV

¹Guillermo Lohman Villena, *El Arte Dramático en Lima durante el Virreinato*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1945, p. 122, que completa la versión personal del Obispo Villarroel.

²Fray Gaspar de Villarroel, *Gobierno Eclesiástico Pacífico*, Madrid, 1656, Parte 1, question III, artículo VI.

³El tema en España ha sido muy bien tratado por Emilio Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del Teatro en España*, Madrid, 1914.

⁴J. T. Medina, *Historia del Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición en Chile*, Santiago, MCCCXC, vol. II, p. 207. Detalles en Biblioteca Nacional, Sala J. T. Medina, Documentos Inéditos.

⁵Miguel Luis Amunátegui, *Las Primeras Representaciones Dramáticas en Chile*, ed. Oficial, Santiago, 1888, pp. 11-16.

⁶Elias Lizama M., *Colección de Documentos Históricos recopilados del Archivo del Arzobispado de Santiago*, vol. III, Santiago, 1920, p. 582.

⁷José T. Medina, *La Instrucción Pública en Chile*, Santiago, 1905, p. CCCXXXI.

⁸José Deleito y Piñuela, *La Vida religiosa española bajo el Cuarto Felipe*, Madrid, 1952, p. 113.

⁹José Ignacio Víctor Eyzaguirre, *Historia Eclesiástica, Política y Literatura de Chile*, vol. I, Santiago, 1850, p. 415. Más detalles en nuestro artículo, *Cantos de Noche Buena en Chile*, en *Andean Quarterly*, Santiago, verano, 1945.

¹⁰Elias Lizama M. *Apuntes para la Historia de Guacarhue y Penco de Talca*, Santiago, 1909, p. 305.

¹¹Carta de Umanzoro al Rey, en Biblioteca Nacional, Sala J. T. Medina, Documentos Inéditos, vol. 240.

¹²Datos tomados de la tesis inédita de Eduardo Pino Zapata, *Situación social, política y económica del Reino de Chile a través del Juicio de Residencia del Gobernador Francisco Meneses*, Santiago, 1957, pp. 62 y 27. Los datos están tomados respectivamente de Documentos Inéditos, Colección J. T. Medina, vols. 146, 147 y 156 (Biblioteca Nacional, Sala J. T. Medina).

¹³J. T. Medina, *Diccionario Biográfico Colonial de Chile*, Santiago, MDCMVI.

¹⁴J. T. Medina, *La Instrucción Pública en Chile*, ya citado, p. CCCXXXI.

¹⁵J. T. Medina, *Des Comedias Famosas y un Auto Sacramental*. Basados principalmente en la Araucana de Ercilla, anotados y precedidos de un Prólogo sobre la Historia de América como fuente del Teatro Antiguo Español, Santiago, 1917, pp. 5-6.

¹⁶J. T. Medina, obra citada, p. 3. De acuerdo a Lohman Villena, *El Arte Dramático*, ya citado, p. 110, Luis Belmonte Bermúdez, escuchó en Lima en 1605 al licenciado Pedro de Oña, quien le dio las noticias sobre don García; se contienen en esta desatinadísima comedia que compuso Belmonte con ocho ingenios más. Corre impresa en la Biblioteca de Autores Españoles de Rivadeneira.

Los Españoles en Chile, fue publicada por J. T. Medina en su Biblioteca Hispano-Chilena (1523).

- (1817); Santiago, Tomo III, MCCCXCVIII, pp. 531, 565. *El Arauco Domado*, corre impreso por J. T. Medina, Biblioteca Hispano-Chilena, ya citado, Tomo I, pp. 242-247. Hay una pequeña edición escolar de la Editorial Zig-Zag, Santiago, 1954, y la edición de lujo de la Sociedad de Bibliófilos Chilenos, Prólogo de Alamiro de Avila Martel, Santiago, 1963, ilustrada por Nemésio Antúnez. Nicolás Peña en su *Teatro Dramático Nacional*, Tomo I (Biblioteca de Escritores de Chile), Santiago, 1912, pp. XIX-XXXIII, inserta algunas escenas de estas obras.
- ¹⁷Véase J. T. Medina, *Historia de la Literatura Colonial de Chile*, Tomo I, Santiago, 1878, p. LXXXV, y Guillermo Lohman Villena, *El arte dramático en Lima durante el Virreinato*, ya citado, pp. 214-215.
- ¹⁸Pedro de Córdoba y Figueroa, *Historia de Chile* (Colección de Historiadores de Chile, Tomo II, Santiago, 1862), p. 307. Al igual J. T. Medina, *Historia de la Literatura Colonial*, p. XXXIII y Nicolás Peña M., *Teatro Dramático Nacional*, p. XXXIV.

Notas del Capítulo v

- ¹Una primera versión de este capítulo apareció en nuestro folleto titulado *El Teatro en Santiago del Nuevo Extremo* (1709-1809), Santiago, 1941. Para la construcción del teatro ver Archivo Nacional, Real Audiencia, vol. 489. La reja de 250 libras fue trabajada por el maestro Francisco Pérez y costó \$62, las ventanas y las puertas corrieron a cargo del maestro Tomás Vargas que recibió \$120 por el trabajo, el entablado y el cielo lo ejecutaron los maestros Joseph Gacitúa y Urbano Vicuña a un costo de \$52. Sobre el tránsito escenográfico ver W. Shoemaker, *Los escenarios múltiples en el teatro español de los siglos XV y XVI*. Cuadernos del Instituto del Teatro dirigidos por Angel Valbuena Prat, Barcelona, s.f.
- ²Paul Henry Lang, *La Música en la Civilización Occidental*, trad. José Clemente, Buenos Aires, 1963, p. 261.
- ³Benjamín Vicuña Mackenna, *Historia de Valparaíso*, Valparaíso, 1872, tomo II, p. 352.
- ⁴José Manuel Bermúdez, *Breve Noticia de la vida y virtudes de la señora Do. Catalina de Iturgoyen Amaia y Luperguer, Condesa de la Vega del Rei*, Lima MCCCXXI, pp. 39-41. De acuerdo con el autor, doña Catalina abocada al problema ético de la asistencia al teatro «no se le ocurrió otro arbitrio... y se refregó y restregó los ojos con ajíes o pimientos, liberándose de este modo de aquella conciencia para ella tan importante y encomiada».
- ⁵M. Frezier, *Relation du Voyage de la Mer du Sud*, Paris, 1716.
- ⁶Domingo Amunátegui Solar, *El Cabildo de la Serena*, Stgo., 1928, p. 82.
- ⁷Antonio de Solís es el autor de la celebrada *Historia de la Conquista de México* (1685).
- ⁸Manuel Concha, *Crónica de La Serena* (1549-1587), La Serena, 1871, pp. 103-112. En el apéndice, p. 125, se concluye la cuenta corriente de los gastos de la representación que se elevaron a \$636. El carpintero Juan Serin «por lo que trabajó en el teatro y el cuidado de guardarle de noche» recibió \$6.
- ⁹Archivo Nacional. Cabildo de Talca. Sesión del cabildo de 16 de noviembre de 1759. Ver Gustavo Opazo Maturana, *Historia de Talca*, 1742-1942, Santiago, 1942, p. 335. Mojiganga, de acuerdo con Cotarelo, era «fiesta pública que se hace con varios disfraces ridículos, enmascarados los hombres en especial de figuras de animales».
- ¹⁰Gustavo Opazo Maturana, *Historia de Talca* (1742-1942), Stgo., 1942, p. 168.
- ¹¹Archivo Nacional. Cabildo de Talca, Sesión de julio 15 de 1763. Opazo Maturana, ya citado, p. 335.
- ¹²Archivo Nacional. Archivos Varios, vol. 217. Tablas de la Ceremonia y Etiqueta que observara el Ilustre Cabildo en todas sus funciones así públicas como secretas. Ceremonial, 1760, recopilado por Juan José de Santa Cruz.
- ¹³Archivo Nacional, Real Audiencia, vol. 2697.
- ¹⁴Biblioteca Nacional. Manuscritos de la Colección Diego Barros Arana. La hemos publicado en nuestro folleto *El Teatro en Santiago del Nuevo Extremo*, pp. 35-44.

- ¹⁵Primer Synodo Diocesano, celebró el Ilmo. Señor Doctor D. Pedro Phelipe de Azúa e Iturgoyen, Lima, 1748.
- ¹⁶Mario Cánepa Guzmán, *Los Orígenes del Teatro en Chile*, «El Mercurio», 2 de agosto de 1964. Amat fue recibido en Santiago el 28 de diciembre de 1755. Se erigió un tablado junto a la iglesia de la Merced. Actas del Cabildo. Vol. 41 (1752-1757). Archivo Nacional. Nada sobre el P. Vivanco hemos ubicado en los archivos nacionales.
- ¹⁷Ver Diego Barros Arana, *El Teatro en Santiago*, en *El Correo del Domingo*, n. 11, Santiago, 29 de junio de 1862 y Roberto Hernández, *Los Primeros Teatros en Valparaíso*, Valparaíso, 1928, p. 14, que dice «sólo en 1793 representó por primera vez en Santiago una mujer de bastante belleza física y de alguna importancia social, causando curiosidad y escándalo esta aparición femenina sobre un tablado». La frase citada del obispo Alday «los mismos sujetos de ambos sexos», no deja duda alguna sobre la prioridad a esta fecha de la aparición de actrices profesionales en escena.
- ¹⁸Archivo Nacional. Contaduría Mayor. Tesorería General, 1688-1801. Razón del gasto de este año de 1776. Por 41 pesos y cinco reales del Ilustre Cabildo que se gastaron como es costumbre en la Portada y Teatro para recibir al M. I. Sr. Don Francisco Javier de Morales por Gobernador Interino en la forma siguiente:
18 pesos al maestro Luis Romero, por la hechura del teatro, formar portada y solicitar la madera.
9 pesos por los jornales de los peones para hacer el teatro.
48 pesos por 250 adobes para formar dos gradas de firme al teatro, 3 pesos por conducción de la madera, tabla y alfombra.
3 pesos por sogas, látigos y alguna clavazón para asegurar las maderas.
3 para alquilar alfombras para el tablado.
2 pesos para velas para el teatro.
- ¹⁹Archivo Nacional. Contaduría Mayor. Tesorería General, 1786-1793.
- ²⁰Archivo Nacional. Capitanía General, vol. 665.
- ²¹Francisco Enrich S. J., *Historia de la Compañía de Jesús en Chile*, Barcelona, 1891, Tomo II, p. 291.
- ²²Rubén Vargas Ugarte S. J., *Un Coloquio representado en Santiago en el siglo XVIII* en «Revista Chilena de Historia y Geografía», n. 111, enero-junio de 1948, pp. 18-55.
- ²³Ver las consideraciones sobre el tema en Charles David Ley, *El Gracioso en el teatro de la península*. Revista de Occidente, Madrid, 1954.
- ²⁴Nicolás Peña, *Teatro Dramático Nacional*, vol. 1, único publicado (Biblioteca de Escritores de Chile), Santiago, 1912. El autor aprovecha el «Expediente formado para el establecimiento de comedias», de la Colección Enrique Mata Vial, publicado más tarde en la «Revista Chilena de Historia y Geografía», Tomo VII, 1913.
- ²⁵Diego Barros Arana, *El Teatro en Santiago*, *El Correo del Domingo*, ya citado. Passim, Mariano La Torre, *El Teatro Chileno en la Colonia*. Atenea N.º 288, junio 1945.
- ²⁶Nicolás Peña, *Teatro Dramático*, ya citado, p. xxx.
- ²⁷Expediente en «Revista Chilena de Historia y Geografía», ya citado y Nicolás Peña, *Teatro Dramático*.
- ²⁸Expediente, Revista Chilena de Historia y Geografía.
- ²⁹Ludwig Pfandl, *Introducción al Siglo de Oro*, trad. española, Barcelona, 1929.
- ³⁰Archivo Nacional, Capitanía General, vol. 823. Informe de don Melchor de Jaraquemada, utilizado en parte en E. P. S. *Los Orígenes del Arte Musical en Chile*, Santiago, 1941.
- ³¹Archivo Nacional, Colección Morla Vicuña, vol. 6. Informe de Juan Jerónimo de Ugarte, Santiago, 30 de enero de 1790 y Libro de Ordenes (1778-1792). «De las obras de la Moneda se retiraron prestados: 2.000 tablas enteras y 500 medias tablas con devolución para el funcionamiento de comedias en honor de Carlos IV». En el folleto *Noticias de las funciones executadas por don Ambrosio O'Higgins en celebración de Carlos IV*, Madrid 1790, obsequio del sr. Germán Vergara Donoso, se lee: «Se ensayan con mucha diligencia las comedias y se cree que podrían representarse en las inmediaciones de la Pascua de Navidad. Así esperamos terminar este año entre júbilo y diversiones». Ha sido reproducido por J. T. Medina en su *Biblioteca Hispano-Chilena*, vol. III, Santiago, MDCCXCIX, pp. 130^a.

- ³² Nicolás Peña en su ensayo *Teatro Dramático Nacional* no da la atribución de los autores de las obras representadas que nosotros comentamos.
- ³³ Estas piezas fueron señaladas en la valiosa *Bibliografía Dramática Chilena* de Nicolás Antiqué R., Santiago, 1889, p. 34. Se conservan en Biblioteca Nacional, Sala J. T. Medina, Manuscritos Originales, vol. 370. Los títulos de ambas piezas son: «Demostración Obsequiosa con que el Monasterio de la Limpia Concepción, Regla del señor San Agustín recibe a su nuevo prelado, el Sr. Blas Sobrino y Minayo, dignísimo Obispo de la Sta. Iglesia de Quito y promovido a esta de Santiago de Chile en forma de autosacramental». Manuscrito de 28 pp. La segunda tiene el mismo título, cuya caligrafía modernizamos, con el siguiente agregado: «En ella celebrándole como a nuevo Apolo, de su Religioso Parnaso, hacen la siguiente representación». Manuscrito de 8 páginas. Para los detalles véase: Carlos Peña Otaegui, *Una crónica conventual, Las Agustinas de Santiago, 1574-1951*. Santiago, 1951.
- ³⁴ Ver Nicolás Peña, *Teatro Dramático Nacional* y el *Expediente*, ya citados para mayores detalles.
- ³⁵ Benjamín Vicuña Mackenna, *Historia de Valparaíso*, Valparaíso 1872, Tomo III, p. 352.
- ³⁶ Para la labor de Antonio Aranz en la Argentina ver: Vicente Gesualdo, *Historia de la Música en la Argentina (1536-1851)*, Buenos Aires, 1961, Tomo I, pp. 108-109.
- ³⁷ Sobre Aranz y el género de la tonadilla en Chile ver nuestro libro, *Los Orígenes del Arte Musical en Chile*, Santiago, 1941. Sobre Bevelagua, nuestro artículo: *El Maestro de Don Diego Portales*, *Revista Musical Chilena*, Año 2, N° 10, abril de 1946.
- ³⁸ José T. Medina, *Cosas de la Colonia*. Apuntes para la crónica del siglo XVIII en Chile, Santiago, 1889, p. 154. Al igual Zlatko Brncic Juricic, *Historia del Teatro en Chile*. Tirada aparte de los Anales de la Universidad de Chile, Santiago, 1953, p. 156, nota 3.
- ³⁹ El informe de Ballesteros ha sido publicado por Benjamín Vicuña Mackenna, *Historia de Santiago*, ya citada, apéndice del tomo II.
- ⁴⁰ Vicente Gesualdo, *Historia de la Música en la Argentina*, ya citada, p. 109.
- ⁴¹ Archivo Nacional, Cabildo de Santiago, Acta del 2 de junio de 1794.
- ⁴² Guillermo Feliú Cruz, *Los redactores de la Gazeta Ministerial de Chile (1818)*, prólogo a la reimpression. Biblioteca Nacional, Colección de Antiguos Periódicos Chilenos, Santiago, 1952, pp. LXXXVIII-XCIII. Las Actas del Cabildo que se refieren al teatro han sido publicadas por Benjamín Vicuña Mackenna en su *Historia de Santiago*, Santiago, apéndice del tomo II.
- ⁴³ El original se custodia en Biblioteca Nacional, Sala José T. Medina, Documentos inéditos, vol. 357. lo publicado en nuestros estudios, *El Teatro en Santiago del Nuevo Extremo*, Santiago 1941, pp. 45-56.
- ⁴⁴ Archivo Nacional, Cabildo de Talca, sesión del 12 de noviembre de 1796.
- ⁴⁵ Fernando Guarda Geywitz, *Don Pedro de Usaro Martínez de Bernabé*, apartado del Boletín de la Academia de la Historia N° 54, 1er semestre de 1956. El capítulo segundo analiza su producción literaria pp. 26-34. «Si descartamos —escribe— el abuso de elementos literarios de desgraciado barroquismo, en este tipo de producciones, hay que reconocer que como crónica las *Fiestas Reales* constituyen uno de los más felices aciertos en el conjunto de la obra de Martínez» (p. 34).
- ⁴⁶ Glosamos y extraemos las noticias del manuscrito *Fiestas Reales de Plaza de Valdivia*, de Martínez Bernabé que nos ha facilitado gentilmente uno de los descendientes del Capitán General José Antonio Garretón, el distinguido catedrático Prof. Dr. Alejandro Garretón, del Instituto de Chile.
- ⁴⁷ Archivo del Colegio de San Ignacio de Santiago. Agradecemos estos datos facilitados por el R. P. Walter Hanisch S. J. en carta de 30 de junio de 1969.

Notas del Capítulo VI

- ¹ Para mayores detalles ambientales, nuestros libros: *Los Orígenes del Arte Musical en Chile*, Santiago, 1941 e *Historia de las Bellas Artes en el Reyno de Chile*. Ediciones de la Universidad de Chile, Santiago, 1967.
- ² Excelente exposición y examen del tema en el enjundioso libro de John A. Cook, *Neo-classic drama in Spain*. Southern Methodist University Press, Dallas, 1959.

- ³El memorial de José de Cos e Iriberrí (Archivo Nacional, Colección Eyzaguirre, Vol. 2) lo hemos publicado íntegramente en nuestro folleto *El Teatro en Santiago del Nuevo Extremo* (1709-1809), Santiago, 1941, pp. 14-18.
- ⁴Archivo Nacional. Actas Inéditas del Cabildo de Santiago, vol. 48, 1791-1800.
- ⁵Archivo Nacional. Actas del Cabildo de Santiago, vol. 48.
- ⁶Para la biografía de Juan Egaña: Gustavo Cid Celis, *Juan Egaña, Constitucionalista y Prócer Americano*, Santiago, 1941.
- ⁷Egon Friedell, *A Cultural History of Modern Age*, trad. Ch. F. Atkinson, New York, 1933. Tomo II, p. 166. El fervor por Metastasio entre la juventud europea puede observarse en el ensayo de Stendhal *Cartas sobre Metastasio*, Obras Completas, trad. Consuelo Berges, Tomo I, Madrid, 1955, pp. 113-126. Las reservas de los críticos españoles sobre la ópera y el melodrama en los escritos de Clavijo y Fajardo, *El Pensador Matritense*, Madrid, 1762. El juicio actual en Luigi Torrelli, *Il Teatro Italiano dalle origini ai giorni nostri*, Milano mcmxxiv, pp. 280-294 y Silvio D'Amico, *Historia del Teatro Universal*, Tomo II, Buenos Aires, pp. 371-372, que le es desfavorable. «Por eso la historia del melodrama metastasiano es en el fondo, la historia del esfuerzo supremo de un espíritu mediocre para llegar a los ciclos de la tragedia». Detallada interpretación en Mario Apollonio, *Storia del Teatro Italiano*, Firenze, mcmxiv, vol. 2, Cap. v.
- ⁸Karl Vosler, *Historia de la Literatura Italiana*, Ed. Labor, Barcelona, 1921, p. 120. Obra de conjunto, Luigi Russo, *Metastasio*, Bari, 1921.
- ⁹Juan Egaña, Obras, Londres, 1829, Tomo IV, *Las cenas de Marfisa*, p. 205 y Mariano G. Bosch, *Teatro Antiguo de Buenos Aires. Piezas del siglo XVIII*, Buenos Aires, 1904, Cap. XI. Los melodramas, en especial, p. 146.
- ¹⁰La versión de Egaña se publicó en «Ocios Filosóficos y Poéticos», Obras, Londres, 1829, Tomo IV. Detalles en Raúl Silva Castro, *Bibliografía de don Juan Egaña, 1768-1836*, Santiago, 1949, p. 22. Utilizamos para la comparación la edición, *Opere Dramatiche del Sig. Abate Pietro Metastasio*, vol. V, Napoli.
- ¹¹Luis Montt, *Bibliografía Chilena*, Tomo I, Santiago, 1904, pp. 96-100.
- ¹²Mariano G. Bosch, *Viejos Circo Porteños. Los bailes pantomímicos en «Boletín de Estudios del Teatro»*, Buenos Aires, julio de 1944.
- ¹³Archivo Nacional. Capitanía General, vol. 969.
- ¹⁴Archivo Nacional. Real Audiencia, vol. 3156. Típico programa madrileño que sirve de comparación, es el que apunta Ada M. Coe, *Entertainments in the Little Theaters of Madrid*, Hispanic Institute, New York, 1947, p. 93. «13 de marzo de 1790. Compañía de Manuel Franco haciendo sus habilidades de todo género de maromas, juntamente con el diestro Manchegusto que salta para la cinta con palo, sin dejar de bailar el fandango. El ágil payaso, ofrece el bailar en la maroma con dos canastillos a los pies, subirá después del diestro suizo a hacer en la cuerda floja una famosa suerte que es el de mantener el cuerpo en el aire en un brazo».
- ¹⁵Archivo Nacional. Real Audiencia, vol. 2685.
- ¹⁶Archivo Nacional. Capitanía General, vol. 808. El empresario no podía exigir más precio que el de un real y medio en la diversión pública de maroma y demás habilidades arregladas al ejercicio del volatín.
- ¹⁷Archivo Nacional. Capitanía General, vol. 73, y Escribanos de Santiago, J. M. Luque, escrituras de 13 de noviembre de 1802.
- ¹⁸Hemos hallado dos tasaciones del teatro, una de 1805 (Archivo Nacional. Capitanía General, vol. 35), y la segunda de 1806 (Capitanía General, vol. 675).
- ¹⁹Sobre José Cortés, «volatínero, maquinista, cantor y subarrendatario del teatro Provisional de Buenos Aires, ver José Torre Revello, *Un teatro porteño en los comienzos del siglo XIX*, El Teatro del Sol. Rev. Filología, Buenos Aires, 1950, Passim, A. Taillard, *Historia de nuestros viejos teatros*, Buenos Aires, 1932, pp. 23-26.
- ²⁰Archivo Nacional. Escribanos de Santiago, 1803-1804, Tomo II. Contrata Administrador del Coliseo con don José Cortés.

- ²¹En otra lista figuran Treinta y tres cajoncitos forrados en bayeta para forrar murallas, a un real cada uno, un panteón forrado con bayeta, en dos, seis figuras recortadas en tabla y pintadas a la romana, en cuatro-cuatro
- ²²Archivo Nacional. Capitanía General, vol. 35. Tasación que hago yo, Romualdo Castillo como maestro mayor de sastrería en consocio con el maestro Juan de Dios Pontillo. Santiago 6 de agosto de 1806.
- ²³Archivo Nacional. Capitanía General, vol. 675. Regulación del valor de las comedias hecha por Tomás Lurquin, Santiago 31 de julio de 1806.
- ²⁴Luis Montt, *Bibliografía Chilena*, Santiago, 1904, Tomo II, pp. 146 y Nicolás Peña, *Teatro Dramático Nacional* (Biblioteca de Escritores de Chile), Santiago, 1912.
- ²⁵Archivo Nacional. Escribanos de Santiago, Ignacio Torres. Contrata que hace el empresario y dueño de la casa de comedias con don José Morgado. Santiago, 20 de febrero de 1804.
- ²⁶Las obras citadas figuran en (Agustín Lizardi), *Escritos y servicios del ciudadano Dr. Don Juan Egaña* en «Colección de algunos escritos políticos, morales, poéticos y filosóficos del Dr don Juan Egaña», Londres, 1826-1830, p. xxxix, «Poesía Dramática».
- ²⁷El entremés, *El Valiente a la moda*, se conserva, sin nombre de autor en el Archivo Nacional, Fondos Varios, vol. 418, pieza 12. Por el contexto imaginamos que fue compuesta en la época republicana.
- ²⁸Raymond Leonard Grismer, *The influence of Plautus in Spain before Lope de Vega*, New York, 1941; Antonio Arbea, *El teatro de Plauto en Gramma N° 1*, Universidad de Chile, 1971.
- ²⁹Celia M. Nieto Arana, *El Soldado Fanfarrón*. Noticias para la historia del Teatro Nacional (Instituto de Literatura Argentina), Buenos Aires, 1940.
- ³⁰*El Araucano*, 11 de noviembre de 1834.
- ³¹La Loa ha sido publicada con excelentes comentarios y glosas por Luis Montt en su valiosa *Bibliografía Chilena*, ya citada, Tomo III, pp.
- ³²Archivo Nacional. Escribanos de Santiago, Ignacio Torres 1803-1804. Contrata de Francisco Rengifo y Joaquín de Gacitúa.
- ³³Luis Montt, *Bibliografía Chilena*, ya citada, Tomo II. Sobre la moda de los nacimientos escénicos en España, ver: Ada C. Coe, *Entertainments in the Little Theaters*, ya citado, pp. 40 y ss. Hemos publicado una descripción del Nacimiento de doña Paula Verdugo en nuestro libro *Historia de las Bellas Artes en el Reyno de Chile*, ya citado.
- ³⁴Benjamín Vicuña Mackenna, *Historia de Santiago*, Tomo II, Santiago, 1869, pp. 348-349. Cita en su apoyo la carta de 2 de septiembre de 1805 del fraile Urrutia a don Judas Tadeo Reyes y la cuerda contestación del probo funcionario.
- ³⁵Mariano G. Bosch, *Historia del Teatro en Buenos Aires*, Buenos Aires, 1910, pp. 35 y ss. Al igual Vicente Gesualdo, *Historia de la Música en Argentina*, Tomo I, Buenos Aires, 1961, p. 137.
- ³⁶Archivo Nacional. Causas Particulares. Capitanía General, vol. 77.
- ³⁷Archivo Nacional. Archivo Judicial de Santiago, Legajo 663 y Archivo del Consulado, vol. 20.
- ³⁸Archivo Nacional. Capitanía General, vol. 609.
- ³⁹Archivo Nacional. Archivos Varios. Causa Criminal seguida contra Juan Escobar y Pedro Ramírez, año de 1808, 24 de enero.
- ⁴⁰Archivo Judicial de Santiago, Legajo 663.
- ⁴¹El Reglamento de Díaz de Valdés ha sido publicado en *Revista Chilena de Historia y Geografía*, año 1, N° 3. Variante en Archivo Nacional. Archivos Varios, vol. 238, folio 1077.
- ⁴²Citado en nuestro ensayo *El Teatro en Santiago del Nuevo Extremo*, pp. 32-33.
- ⁴³Véase nuestro libro *Juegos y Alegrías Coloniales*, Santiago 1947, p. 260 y además Archivo Notarial de Santiago, Ignacio Torres (1805-1807).

Notas del Capítulo VII

- ¹Mayores detalles sobre la nueva vida social en nuestro libro: *Los Orígenes del Arte Musical en Chile*, Santiago, 1941; y el ensayo *Santiago y sus costumbres a través de cuatrocientos años*, en «Libro Oficial del 4° Centenario de la Fundación de Santiago», Santiago, 1941.
- ²O. (José Zapiola), *Apuntes históricos sobre el teatro en Chile*, en «Estrella de Chile», N° 1, Santiago, 1868, p. 15.
- ³Samuel B. Johnston, *Cartas escritas durante una residencia de tres años en Chile* (1816). Traducción de José T. Medina, Santiago, 1917, p. 136.
- ⁴José Toribio Medina, *Actas del Cabildo de Santiago*, en «Colección de Historiadores de Chile», Tomo XXIX, p. 184. El Reglamento de Egaña, en *Archivo Nacional. Archivos Varios*. Vol. 789.
- ⁵Aprovechamos el capítulo respectivo del libro de Miguel Luis Amunátegui, *Las Primeras Representaciones Dramáticas en Chile*. Ed. Oficial, Santiago, 1888, pp. 33-40. Al igual el simpático ensayo de Mariano Latorre, *El teatro chileno en la Colonia*, *Revista Atenea*, junio de 1949 y julio-agosto de 1949. Agregamos para completar los nombres de los autores de las obras representadas y algunos detalles.
- ⁶A. Paz y Melia, *Catálogo de las Piezas de Teatro*, que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional, Tomo 1, 2ª ed., Madrid, 1934, p. 177.
- ⁷Nos hemos basado para las atribuciones en los respectivos catálogos de Barrera, *Catálogo del Teatro Antiguo Español*, Madrid, 1860 y Ada Coe, *Catálogo Bibliográfico y Crítico del Teatro Español*, Baltimore, 1935. De los sainetes (Coe, p. 55) da como anónimo y representado en el Teatro del Príncipe en 1787, *La Criada más sagaz*, El abate y el albañil, formaba parte del repertorio del Teatro de la Cruz, «pero en ninguna de las copias se halla expresado el autor de la pieza (Barrera, p. 631). El maestro de escuela, entremés anónimo, figura en la Parte Segunda de Poetas Valencianos (Barrera, p. 631).
- ⁸El triste alegato de las «chinganeras», encabezadas por Mónica Urbina, puede leerse en *Archivo Nacional. Capitanía General* Vol. 109.

Notas del Capítulo VIII

- ¹*La Aurora de Chile*, Santiago, 10 de septiembre de 1812.
- ²Dr. Juan Egaña, *Proyecto de Código Moral de la República Chilena*, en *Obras*, Londres, 1826.
- ³Julio Durán Cerda, *El teatro en las tareas revolucionarias de la Independencia de Chile*, en «Anales de la Universidad de Chile», N° 119, Tercer Semestre de 1960, p. 231.
- ⁴Para la labor teatral de Camilo Henríquez nos basamos en su biografía Miguel Luis Amunátegui, *Camilo Henríquez*, Ed. Oficial, Santiago, 1889, vol. 1, pp. 297-337, y la monografía del mismo autor: *Las primeras representaciones dramáticas en Chile*, Ed. Oficial, Santiago, 1888. Sobre su actuación en la Sociedad del Buen Gusto, en la Argentina, aprovechamos los datos de Mariano G. Bosch, *Teatro Antiguo de Buenos Aires*, Buenos Aires, 1904, pp. 85-86.
- ⁵Angel Valbuena Prat, *Historia del Teatro Español*, Barcelona, 1956, Cap. XXI, pp. 429-444. Para el drama francés.
- ⁶E. Allison Peers, *The Vogue of Alfieri in Spain*, en *Hispanic Review*, Philadelphia, 1, Tomo II, pp. 122-140.
- ⁷Karl Vossler, *Historia de la Literatura Italiana*, trad. española. Colección Labor, Barcelona, 1925, p. 12.
- ⁸Hipólito Taine, *Historia de la Literatura Inglesa*, trad. española, vol. III, Madrid, 1901, p. 266.
- ⁹Charles B. Quaglia, *The Vogue of Decadent French Tragedies in Spain* (1762-1800) en *Pmla* (Modern Language Association of America) vol. LVIII, march, 1943.
- ¹⁰Además de las Enciclopedias usuales (Larousse, Espasa-Calpe, Hispano-Americana, etc.), hemos aprovechado los detalles biográficos, fechas cronológicas y atribuciones de obras de los

utilísimos diccionarios *Dizionario Biografi degli Autori*, Bompiani, Milan, 1956 y *Dizionario Letterario delle o, pera e dei personaggi*, Milán, 1960

- ¹¹John A. Cook, *Neo-classic Drama in Spain. Theory and practice*, Southern Methodist University Press, Dallas, 1959
Para el drama francés: Henry Carnington Lancaster, *French Tragedy in the time of Louis XIV and Voltaire, 1715-1774*, 2 vols. John Hopkins University Press, tomo II, pp. 625-629, 1950, la lista de las obras representadas
- ¹²Sobre el tema J. L. McClelland, *The Origins of the Romantic Movement in Spain*, Liverpool, 1937, pp. 190-197; E. Allison Peers, *A History of the Romantic Movement in Spain*, Cambridge University Press, 1940. Sobre su entrada en Argentina, Mariano G. Bosch *Teatro Antiguo de Buenos Aires*, ya citado, cap. VIII, pp. 108 y ss.
- ¹³John A. Cook, *Neo-classic Drama in Spain*, ya citado, cap. XIV Sentimental Comedy, pp. 414 y ss.
- ¹⁴Util semblanza en A. Bossert, *Histoire de la Littérature Allemande*, 5ed., Paris, 1921, pp. 477-484. Para las obras, Silvio D'Amico (ed.) *Enciclopedia dello Spettacolo*, Milán, 1963.
- ¹⁵*La Camila o la patriota de Sud América*, fue publicada en Buenos Aires en 1817, Imprenta de Benavente y Compañía. Corre impresa en Miguel Luis Amunátegui, Camilo Henríquez, obra citada, pp. 309-352. Reproducida por Nicolás Peña, *Teatro Dramático Nacional*, Colección de Escritores de Chile, Santiago, 1912, Edición facsimilar, prólogo de EPS, Editorial Universitaria, 1969.
- ¹⁶José Salvador Lara, *Quito y el Fraile de la Buena Muerte, precursor de la Independencia de Chile*, Boletín de la Academia de la Historia, Año XXXV, N° 78, Primer Semestre de 1968, p. 132. El artículo confirma las palabras del protagonista de Henríquez.
- ¹⁷*La Inocencia en el asilo de las virtudes*, largo tiempo inédita fue publicada por Miguel Luis Amunátegui en su biografía de Camilo Henríquez, ya citada, pp. 353-385.
- ¹⁸Raúl Silva Castro, *Fray Camilo Henríquez*, Santiago, 1950, pp. 55-56.
- ¹⁹*El Argos de Chile*, 9 de septiembre de 1818.
- ²⁰(Valentin Letelier) *Sesiones de los cuerpos legislativos de Chile*, Tomo III, 1819-1820, Santiago, 1887, pp. 18, 25 y 27. Aprovechados en parte por Nicolás Anríquez, *Bibliografía dramática chilena*, Santiago, 1899, p. 13.
- ²¹Diego Barros Arana, *Historia General de Chile*, Tomo IX, Santiago 1890, p. 77; Margaret Virginia Campbell, *The Development of the National Theatre in Chile to 1842*, University of Florida Press, Gainesville, 1958, p. 16.
El significado sociológico de la obra de Kotzbue y su influencia puede estudiarse en Henriette Mathes, *August von Kotzbue und das Bürgertum um 1800 in Spiegel seinen dramatischen Werke*, München, 1951 y L. Thompson, *Kotzbue a survey of his progress in France and England*, Paris, 1928.
- ²²Eugenio Pereira Salas, *La Misión Worthington en Chile (1818-1819)*, Santiago, 1936, pp. 16-17, nota 3.
- ²³(Valentin Letelier) *Sesiones de los Cuerpos Legislativos*, tomo III, p. 27.
- ²⁴Archivo Nacional. Actas del Cabildo de Santiago, 1818-1826, y Fondo Antiguo vol. 23. Dinador al Rector del Instituto Nacional, agosto 12 de 1819.
- ²⁵Reproducido en Miguel Luis Amunátegui, *La alborada poética de Chile*, Ed. Oficial, Santiago, 1892, pp. 323-324.
- ²⁶Archivo Nacional. Contaduría Mayor, nota de 21 de marzo de 1820. Capitanía General, vol. 1043. La ciudadanía chilena se le concedió el 7 de octubre de 1820, acreditando su buena conducta Mariano Palacios y José María González.
- ²⁷*El Sol de Chile*, 30 de mayo de 1819.
- ²⁸*El Telégrafo*, Santiago 30 de mayo de 1819. El original en Arch. Nacional Arch. Vicuña Mackenna, vol. 145. Comentarios en Carlos Tomás Vicuña, *Catálogo de la colec. Vicuña Mackenna*, Santiago, pp. 134-35.

- ²⁹Nicolás Peña, *Teatro Dramático Nacional*, Santiago, 1912, p. lxxi. Para el argumento, Mariano G. Bonch, *Historia del Teatro en Buenos Aires*, ya citado, pp. 60-61.
- ³⁰El Telégrafo, 14 de diciembre de 1819.
- ³¹El Telégrafo, 15 de junio de 1819.
- ³²El Telégrafo, 30 de mayo de 1813, aprovechando al igual por Miguel Luis Amunátegui, *Las primeras representaciones dramáticas*, ya citado.
- ³³José Zapiola, *Recuerdos de Treinta Años (1810-1840)*, 8ª edición a cargo nuestro, Zig-Zag, 1945, p. 167.
- ³⁴Archivo Nacional Ministerio de Guerra. Comandancia de Prisioneros de Guerra, 1819-1821. Nota de Arteaga a Zenteno de 22 de abril de 1820.
- ³⁵Archivo Nacional Contaduría Mayor, ya citado.
- ³⁶Diego Barros Arana, *Historia General de Chile*, vol. xiv, Santiago, 1897, p. 403 y *Gaceta Ministerial de Chile*, 29 de julio de 1820 con el informe de Vicente Caballero suscrito el 11 de julio.
- ³⁷Samuel Haigh, *Viaje a Chile en la época de la Independencia*, en «Viajeros en Chile», Editorial del Pacífico, Santiago, 1955, p. 96. Al igual Mario Cánepa Guzmán.
- ³⁸Miguel Luis Amunátegui, *Primeras representaciones dramáticas*, ya citada, que se apoya en José Zapiola, *Recuerdos de Treinta Años*.
- ³⁹Daniel Barros Grez, *Pipiolos y Pelucones. Tradiciones de ahora cuarenta años*, Santiago, 1876, p. 457.
- ⁴⁰Diario de Samuel Hill, trad. E.P.S., citado en nuestra obra *Los orígenes del arte musical en Chile*, Santiago, 1941, p. 71.
- ⁴¹José Zapiola, *Recuerdos de Treinta Años*, ya citado, p. 136.
- ⁴²Vicente Pérez Rosales, *Recuerdos del Pasado (1814-1860)*, Ed. Luis Montt, Biblioteca de Escritores de Chile, Santiago, 1918, p. 213.
- ⁴³Samuel Haigh, *Viaje a Chile*, ya citado, p. 98.
- ⁴⁴Vicente Pérez Rosales, *Recuerdos del Pasado*, ya citado, pp. 14-15, y *Miscelánea Chilena*, jueves 22 de marzo de 1821.
- ⁴⁵María Graham, *Diario de mi Residencia en Chile en 1822*, Ed. Editorial del Pacífico, Santiago, 1953, pp. 98-99.
- ⁴⁶José Toribio Medina, *Historia de la Literatura Colonial de Chile*, tomo 1, Santiago, 1878, p. lxxxiv.
- ⁴⁷Manuel Concha, *Crónica de La Serena, 1549-1870*, Serena, 1871, p. 398.
- ⁴⁸Samuel Haigh, *Viaje a Chile*, ya citado, p. 98.
- ⁴⁹María Graham, *Diario de mi Residencia en Chile*, ya citado, p. 125.
- ⁵⁰José Zapiola, *Recuerdos de Treinta Años*, p. 154.
- ⁵¹Sobre los tópicos musicales, nuestro libro: *Los Orígenes del Arte Musical en Chile*, ya citado.
- ⁵²Peter Schmidtmeier, *Viaje a Chile a través de los Andes*, Ed. Claridad, Buenos Aires, 1947, p. 235.
- ⁵³(Valentín Letelier) *Sesiones de los Cuerpos Legislativos de Chile*, Tomo iv, Santiago, 1888, Sesión del 3 de noviembre de 1820, p. 481; Francisco A. Encina, *Historia de Chile*, Santiago, 1948, tomo , pp. 244-250.
- ⁵⁴*Sesiones de los Cuerpos Legislativos de Chile*, tomo iv, p. 481, y Nicolás Anríquez, *Bibliografía dramática chilena*, Santiago 1889, pp. 14-15.
- ⁵⁵*Sesiones de los Cuerpos Legislativos de Chile*, Sesión del 8 de marzo de 1821, tomo iv, Santiago, 1889, p. 73. Buen resumen del problema en España en Juan Loveluck, *Autos Sacramentales*, prólogo, Zig-Zag, Santiago, 1953.
- ⁵⁶María Graham, *Diario de mi residencia en Chile*, ya citado, pp. 125-127. Sobre Ninus II, M. L. Amunátegui, *Don José Joaquín de Mora*, Santiago 1888, pp. 21-22. Más detalles en Margaret V. Campbell, *The Development of the National Theatre in Chile*, ya citado, p. 16. Ficha bibliográfica completa en Luis Monguío, *Don José Joaquín de Mora y el Perú del ochocientos*, Madrid, 1967, p. 48, nota 5.

- ⁵⁷La Loa ha sido insertada en Nicolás Anríquez, *Bibliografía dramática chilena*, ya citada, p. 16.
- ⁵⁸*Mercurio de Chile*, 23 de agosto de 1822, Margaret V. Campbell, en su monografía, *The Development of the National Theatre*, ya citada, p. 16 da el título completo de la obra *Los desgraciados felices o Acmet el Magnánimo*.
- ⁵⁹Miguel Luis Amunátegui, *Representaciones dramáticas*, ya citada, lo da por oriundo de Sevilla (p. 75), Manuel Blanco Cuartin, citado al igual por Nicolás Peña, *Teatro dramático nacional*, escribe (p. LXXXIII), «sin más educación que la que pudo suministrarle uno de sus deudos en un rincón de Granada».
- ⁶⁰Manuel Blanco Cuartin, *Teatro Español y Teatro Chileno*, Revista Nueva, N° 1, abril-julio 1900.
- ⁶¹Samuel Haigh, *Viaje a Chile*, ya citado, p. 98.
- ⁶²Mariano G. Bosch, *Historia del Teatro en Buenos Aires*, Buenos Aires, 1910, p. 115, nota 1.
- ⁶³John A. Cook, *Neo-classic Drama in Spain*, ya citado, pp. 22-23 y 360, diserta sobre la resistencia al teatro de Shakespeare en España, aun de parte del traductor de *Hamlet* (1796), Leandro Fernández de Moratín.

Notas del Capítulo IX

- ¹Para detalles ver la clásica monografía de Emilio Cotarelo y Mori, *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*, Madrid, 1902. La edición original de la obra se intitula *Roma Libre*.
- ²Manuel Blanco Cuartin, *Teatro Chileno y Teatro Español*, «Revista Nueva», N° 1, Santiago, 1901, p. 294.
- ³Manuel Blanco Cuartin, ya citado.
- ⁴Sobre Lafinur ver en general *Historia de la Literatura Argentina*, Rafael Alberto Arrieta (ed.) Tomo 1, Buenos Aires, 1958, pp. 351-359. Humberto Crimi en su *Breve Historia del Teatro Mendocino* (Letra y Espíritu), Mendoza, diciembre de 1957, p. 9, escribe «Lafinur, el distinguido profesor de filosofía, interpretó su papel en el *Abate de la Espada*, en el Colegio de la Santísima Trinidad, el 25 de mayo de 1822, ejecutando su papel con una propiedad inimitable». Para su actuación en Chile, ver José Zapiola, *Recuerdos de Treinta Años (1810-1840)* Ed. a cargo del autor, Zig-Zag, 1945, pp. 93-94. «Sabía —escribe— poco menos que de memoria todo lo que Haydn, Mozart y Dusek habían escrito para piano y sin tener buena voz cantaba bastante bien». Lafinur casó en Chile, con Eulogia Nieto, donde murió inesperadamente a causa de un accidente en 1824.
- ⁵La vida de Morante corre escrita en las diversas historias del teatro argentino y chileno. Buena semblanza en Vicente Gesualdo, *Historia de la Música en la Argentina*, tomo 1, Buenos Aires 1961, pp. 177-181.
- ⁶Citado por Tito Luis Foppe, *Diccionario teatral del Río de la Plata*, Buenos Aires, 1961.
- ⁷José Antonio Wilde, *Buenos Aires desde setenta años atrás* Ed. Tor Buenos Aires, s.f., p. 46.
- ⁸José Zapiola, *Recuerdos de Treinta Años (1810-1840)*, 8ª edición a cargo del autor, Santiago, Zig-Zag, 1945, p. 185. Es una lástima que los recuerdos biográficos que escribiera Morante y que Zapiola alcanzó a conocer se hayan extraviado. No figuran en los papeles originales de Zapiola que tuvimos la suerte de adquirir y que nos sirvieron para trazar la biografía de este valioso cronista.
- ⁹E. Legouis et L. Cazaminan, *Histoire de la Littérature Anglaise*, París, 1924, pp. 902-908.
- ¹⁰Más detalles sobre el estreno en Madrid en John A. Cook, *Neo-classic Drama in Spain Theory and Practice*, Dallas 1959, pp. 296-310.
- ¹¹José Zapiola, *Recuerdos de Treinta Años*, ya citado, pp. 168-169.
- ¹²El *Tizón Republicano*, N° 3, 1° de marzo de 1823.

- ¹³José Zapiola, ya citado, pp. 170-171. En verdad la obra era una adaptación del drama de Kotzebue, *Der Taubstunne*.
- ¹⁴Miguel Luis Amunátegui, *Las primeras representaciones dramáticas en Chile*, ed. Oficial, Santiago 1888, pp. 126-130.
- ¹⁵Archivo Nacional Colección Fondo Antiguo, vol. 23, pieza 20.
- ¹⁶Sobre John Simon Mayr, Paul Henry Lang, *La música en la civilización occidental*, trad. José Clementi, Buenos Aires, 1963, p. 667. El estreno en Buenos Aires lo comenta Vicente Gesualdo en su ya citada *Historia de la Música en la Argentina*, p. 176.
- ¹⁷*El Observador de Chile*, Santiago, julio 16 de 1823.
- ¹⁸Estos episodios los comenta José Zapiola, *Recuerdos de Treinta Años*, p. 140. Variantes en M. L. Amunátegui, *Primeras representaciones dramáticas en Chile*, p. 53, y Nicolás Peña, *Teatro dramático nacional* (Colección de Escritores de Chile), Santiago, 1912, p. LXXXV.
- ¹⁹*El Tizon Republicano*, N° 10, Santiago, 5 de marzo de 1823.
- ²⁰Archivo del Senado de la República, vol. 2, pieza 98. Debemos a la gentileza del Sr. Luis Valencia Avaria una copia de este documento, amabilidad que agradecemos.
- ²¹(Valentin Letelier) *Sesiones de los Cuerpos Legislativos*, tomo XIII, Santiago, 1890, pp. 207-208. Los aprovecha el historiador Roberto Hernández en su utilísima monografía, *Los primeros teatros en Valparaíso y el desarrollo general de nuestros espectáculos públicos*, 1821-1828, Valparaíso, 1926, p. 47.
- ²²C. E. Bladh, *La República de Chile, 1821-1828*, Santiago, 1951, p. 23.
- ²³Diego Barros Arana, *Historia General de Chile*, tomo XIV, Santiago, 1897, p. 397, atribuye la obra al Dr. Bernardo Vera y Pintado. La atribución más plausible a Egaña en Gustavo Cid Celis, *Juan Egaña, constitucionalista y prócer americano*, Santiago, 1941, pp. 125-126.
- ²⁴*El Correo de Arauco*, 16 de agosto de 1824. M. L. Amunátegui lo extracta en *Primeras representaciones dramáticas*, ya citado, p. 129.
- ²⁵José Zapiola, *Recuerdos de Treinta Años*, p. 174. La atribución a José de Cañizares de la obra en Julián Paz y Meliá, *Catálogo de las obras de teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional de Madrid*, vol. II, Madrid, 1935. La edición original. Comedia, *El falso Nuncio de Portugal*, de un ingenio de esta corte. Barcelona (1766).
- ²⁶*El liberal*, Santiago 22 de noviembre de 1824. La obra se intitula: *Felipe Segundo* o *El Felipe*. Tragedia del célebre poeta italiano Alfieri traducida al castellano por D. R. A., citada por E. Allison Peers, *The Vogue of Alfieri in Spain*, *Hispanic Review*, Philadelphia, N° 1, tomo II.
- ²⁷Para el original ver Vicente Gesualdo, *Historia de la Música en la Argentina*, ya citado, p. 178. Tomamos la cita del ensayo de Orlando Rodríguez B. *El significado de Bello en el teatro chileno*. Teresa, *Revista Mapocho*, Homenaje a don Andrés Bello, tomo IV, N° 3, vol. 12, año 1965, pp. 175-176. El autor lo extrae de la *Revista del Instituto Nacional de Teatro*, tomo II, N° 4, Buenos Aires, 1962.
- ²⁸*El Cosmopolita*, Santiago, agosto 24 de 1822.
- ²⁹*La Década Araucana*, Suplemento Extraordinario, Santiago, diciembre 24 de 1825.
- ³⁰*El Patriota Chileno*, Santiago, diciembre 19 de 1825.
- ³¹Roberto Hernández, *Los primeros teatros en Valparaíso*, ya citado, pp. 47-48.
- ³²P. Juan de Guernica, *Historia del Monasterio de las Clarisas de Nuestra Señora de la Victoria*, Santiago, 1944, pp. 377-383.
- ³³*El Patriota Chileno*, Santiago, abril 1° de 1826; 19 de abril de 1826 y 22 de abril de 1826.
- ³⁴*El Patriota Chileno*, Santiago, mayo 26 de 1826.
- ³⁵(Valentin Letelier) *Sesiones de los Cuerpos Legislativos*, tomo IX, Santiago 1889, pp. 240-242.
- ³⁶*La Década Araucana*, Suplemento Extraordinario, Santiago, diciembre 24 de 1825.
- ³⁷*El Patriota Chileno*, Santiago, junio 14 de 1826. La biografía de Caballero la escribió Manuel Montt L., *Revista Chilena de Historia y Geografía*, 1969. No se refiere a sus trabajos en el teatro.

Notas del Capítulo x

- ¹ Archivo Nacional. Contaduría Mayor. Instituto Nacional, 1827
- ² *El Verdadero Liberal*, Santiago, 22 de junio de 1829.
- ³ Debemos el conocimiento de este interesante manuscrito a la gentileza del distinguido crítico literario e historiador, don Raúl Silva Castro, benevolencia que agradecemos.
- ⁴ Resumen de las actividades del teatro hispánico en Manuel Blanco Cuartín, *Teatro Chileno y Teatro Español*, en «Revista Nueva», N° 1, Santiago, abril-julio, 1900.
- ⁵ Mariano G. Bosch, *Historia del Teatro en Buenos Aires*, Buenos Aires, 1910, p. 128.
- ⁶ Manuel Blanco Cuartín, *Teatro Chileno y Teatro Español*, ya citado.
- ⁷ *Teatro Nacional*. Estado general de sus productos y gastos por Casanave. Santiago, 1827, aprovechado en parte por M. L. Amunátegui, *Las Primeras Representaciones Dramáticas en Chile*. Ed. Oficial, Santiago, 1888, p. 62. El empresario reconoce en este documento una ganancia líquida de 3.903 pesos, deducidos los gastos y la proporción que correspondía a los actores principales.
- ⁸ *El Verdadero Liberal*, Santiago, 1827, citado en parte por M. L. Amunátegui, *Las Primeras Representaciones Dramáticas*, obra señalada p. 78.
- ⁹ *El Verdadero Liberal*, Santiago, 9 de mayo de 1827 y M. L. Amunátegui, obra citada, p. 79.
- ¹⁰ Carmen Bravo Villasante, *La mujer vestida de hombre en el teatro español*, Revista de Occidente, Madrid, 1955.
- ¹¹ *El Verdadero Liberal*, Santiago, 30 de marzo de 1827.
- ¹² *El Verdadero Liberal*, Santiago, 24 de abril de 1827.
- ¹³ *Rel de Policía*, N° 5, Santiago, 28 de marzo de 1827, lo extracta M. L. Amunátegui, obra citada, pp. 77-78.
- ¹⁴ *El Verdadero Liberal*, Santiago, 22 de junio de 1827.
- ¹⁵ Roberto Hernández, *Los primeros teatros en Valparaíso y el desarrollo general de nuestros espectáculos públicos*, Valparaíso, 1926, pp. 51-52.
- ¹⁶ Roberto Hernández, *Valparaíso en 1827*, Valparaíso, 1827 pp. 225-228. Testigo presencial del episodio fue el viajero sueco C. E. Bladh, *La República de Chile, 1821-1828*, Santiago, 1951, p. 23.
- ¹⁷ Roberto Hernández, *Primeros Teatros*, ya citado, p. 55.
- ¹⁸ Eduard Poepping, *Un testigo de la alborada de Chile (1826-1829)*, trad. Carlos Keller, Santiago, 1960, p. 88.
- ¹⁹ *El Verdadero Liberal*, Santiago, 9 de marzo de 1827.
- ²⁰ Hemos visto un ejemplar dirigido al Sr. Nicolás Marzab, Tesorería General, fechado a 10 de agosto de 1827 en Archivo Nacional. Archivos Varios, vol. 702.
- ²¹ Tomamos los datos estadísticos del curioso manuscrito ya citado que nos obsequiara el Sr. Raúl Silva Castro.
- ²² M. L. Amunátegui, *Primeras representaciones dramáticas en Chile*, ya citado, pp. 63-64.
- ²³ *La Clave*, Santiago, 9 de octubre de 1827.
- ²⁴ José Zapiola, *Recuerdos de Treinta Años (1810-1840)*, Ed. del autor, Santiago, 1945, p. 183.
- ²⁵ *La Clave*, Santiago, 9 de octubre de 1827.
- ²⁶ Mariano G. Bosch, *Historia del Teatro en Buenos Aires*, ya citado, p.
- ²⁷ Raúl H. Castagnino, *Esquema de la Literatura Dramática Argentina (1817-1949)*, Instituto de Historia del Teatro, Buenos Aires, 1950, pp. 31-32.
- ²⁸ Vicente Gesualdo, *Historia de la Música en la Argentina*, vol. 1, Buenos Aires, 1961, p. 178.
- ²⁹ M. L. Amunátegui, *Primeras Representaciones*, ya citada, pp. 166-167.
- ³⁰ Programa Teatral, Museo del Teatro, Instituto del Teatro, Obsequio del autor.
- ³¹ Manuel Moncloa y Covarrubias, *Diccionario Teatral del Perú*, Lima, 1905, p. 139.
- ³² Miguel Luis Amunátegui, *Don José Joaquín de Mora*, Apuntes Biográficos, Santiago, 1888, biografía todavía básica para Chile.
- ³³ Luis Monguío, *Don José Joaquín de Mora y el Perú del Ochocientos*, Madrid, 1967, pp. 32-34.
- ³⁴ M. L. Amunátegui, *Don José Joaquín de Mora*, ya citado, p. 167 y Luis Monguío, obra citada, pp. 48-49.

- ³⁵ M. L. Amunátegui, *Primeras Representaciones*, ya citado, p. 68.
- ³⁶ El nombre de las piezas y días de función están tomados de los avisos de prensa del periódico *La Clave*, citas que no repetiremos para no recargar el texto. Agregamos los datos biográficos de los autores que hemos podido ubicar en el general anonimato.
- ³⁷ Santiago Migoni, *Al Tribunal de la Opinión Pública*. Imprenta de N. Ambrosi, Santiago, agosto 24 de 1828. Ejemplar visto en Archivo Nacional. Archivo Varios. Miscelánea. Vol. 244.
- ³⁸ *Programa escénico*. *Viva la Patria*. Honor a la Excm. Junta Gubernativa Provisional. Para el domingo, lunes y martes el teatro prepara tres espectáculos escénicos de primera clase. 14 de septiembre de 1828. Colección Ramón Briceño. Biblioteca Nacional. Debemos la consulta de esta importantísima colección al distinguido erudito Sr. Raúl Silva Castro.
- ³⁹ *La Clave*, Santiago, 30 de septiembre de 1828.
- ⁴⁰ Miguel Luis Amunátegui, *Primeras representaciones*, ya citada, pp. 244-247.
- ⁴¹ Antonio Palau y Dulcet, *Manual del Librero Hispanoamericano*. 2a. ed. Barcelona, 1956, Tomo Noveno, p. 169.
- ⁴² Raúl Castagnino, *Literatura Dramática Argentina*, ya citada, p. 39.
- ⁴³ *La Clave*, Santiago, 9 de octubre de 1828.
- ⁴⁴ M. L. Amunátegui, *Primeras Representaciones*, obra citada, pp. 68-69.
- ⁴⁵ M. L. Amunátegui, *Primeras Representaciones*, pp. 168-169; Diego Barros Arana, *Historia General de Chile*, vol. xv, Santiago, 1897, p. 270; Luis Monguio, *Don José Joaquín de Mora y el Perú del Ochocientos*, p. 49 y notas.
- ⁴⁶ Francesco de Sactis, *Storia della Letteratura Italiana*. Ed. Paolo Arcari, Milano, 1924, tomo II, p. 299.
- ⁴⁷ Emilio Cotarelo y Mori, *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*. Madrid, 1902, p. 442.
- ⁴⁸ Angel Valbuena Prat, *Historia del Teatro Español*, Barcelona, 1956, p.
- ⁴⁹ Miguel Luis Amunátegui, *Don Ventura Blanco Encalada*, en «Alborada Poética de Chile después de septiembre de 1810». Ed. Oficial, Santiago, 1892, pp. 399-474; y *Primeras Representaciones*, p. 172.
- ⁵⁰ Citados por M. L. Amunátegui, *Las Primeras Representaciones Dramáticas*, obra señalada, pp. 135-143.
- ⁵¹ Roberto Hernández, *Los Primeros Teatros en Valparaíso*, ya citado, p. 57.
- ⁵² John A. Cook, *Neoclassic Drama in Spain. Theory and Practice*. Dallas, 1959, pp. 409-412.
- ⁵³ Juan Pedro Eckermann, *Conversaciones con Goethe*, trad. Pérez Bances, Colección Universal, Madrid, Tomo III, 1920, p. 28.
- ⁵⁴ Manuel Moncloa y Covarrubias, *Diccionario Teatral del Perú*, ya citado, p. 132.
- ⁵⁵ *La Clave*, Santiago, 21 de diciembre de 1828.
- ⁵⁶ José Zapiola, *Recuerdos de Treinta Años*, ya citado, pp. 184-185.
- ⁵⁷ John A. Cook, *Neoclassic Drama in Spain*, ya citado.
- ⁵⁸ *Teatro*. 1829. Imprenta Rengifo. Programa en Instituto del Teatro, Universidad de Chile. Obsequio del autor.
- ⁵⁹ *El Centinela*. Santiago, 28 de diciembre de 1828.
- ⁶⁰ John A. Cook, *Neoclassic Drama in Spain*, obra citada.
- ⁶¹ *El Centinela*, Santiago, 5 de febrero de 1829.
- ⁶² Atala y Guatimoc, por José Fernández Madrid. Selección Samper Ortega N° 99. 3a. ed. Bogotá. Prólogo de Carlos Martínez Silva. Para la representación, programa *Teatro*, 1829. Imp. Rengifo. Instituto del Teatro. Universidad de Chile. Excelente reseña de su poesía en el artículo de M. L. Amunátegui, José Fernández Madrid, *La Semana*, N° 24, Santiago, octubre 29, 1859.
- ⁶³ Roberto Hernández, *Primeros Teatros en Valparaíso*, p. 57.
- ⁶⁴ Citado por M. L. Amunátegui, *Primeras Representaciones Dramáticas*, pp. 68-69.
- ⁶⁵ Guillermo Díaz Plaja, *Hacia un concepto de la literatura española*. Colección Austral. Buenos Aires, 1945, p. 23.
- ⁶⁶ M. L. Amunátegui, *Primeras Representaciones Dramáticas*, p. 35 y siguientes.
1830. Programa Escénico. Imprenta Republicana. Colección Ramón Briceño. Biblioteca Nacional.

⁶⁷Citado por Margaret V. Campbell, *The Development of the National Theatre in Chile to 1842*. Gainesville, 1958, pp. 25-26.

⁶⁸Archivo Nacional. Ministerio del Interior. Intendencia de Santiago.
El original se conserva en Archivo Nacional. Fondo Varios. Volumen 259.
Sendt, *Bibliografía Araucana*, en *Revista Bibliográfica*, 1917, p. 307.
Glosamos a Walter Hanisch S. J. Rousseau, *La Ideología y La Escuela Escocesa en la filosofía chilena* (1828-1830), en *Historia*, Instituto de Historia, Universidad Católica, Santiago, 1968, en especial pp. 99 y 105. La obra de José Miguel Varas fue publicada en 1828. Agregamos los autores de las piezas.

Notas del Capítulo xi

¹Aprovechamos nuestro artículo, *Breve Ensayo sobre la Literatura Hispanoamericana, 1775-1905*. Tirada aparte de Cuadernos de Historia Mundial (UNESCO), Neuchatel, vol. v, N° 1, 1959.

²M. L. Amunátegui, *Vida de don Andrés Bello*. Las noticias sobre su teatro juvenil en Pedro Grasses, en *Obras Completas de don Andrés Bello*, tomo I, Caracas; y Aristides Rojas, *Orígenes del teatro en Caracas*, en *Estudios Históricos*. Serie I. Síntesis en Willis Knapp Jones, *Behind American Footlights*. Austin, Texas, pp. 209-320.

³Julio Durán Cerda, *Panorama del Teatro Chileno, 1842-1958*. Santiago, 1959, p. 13.

⁴En general ver nuestro libro, *Juegos y Alegrías Coloniales en Chile*, Santiago, 1947.

⁵Para el problema de la música popular ver nuestro libro, *Los Orígenes del Arte Musical en Chile*. Edición de la Universidad de Chile, Santiago, 1941.

⁶Sobre el particular, Hugo Cerda, *Panorama Histórico del teatro de títeres en Chile*, en *Boletín de la Universidad de Chile*, N° 75, junio de 1967. Para un panorama completo y universal de los títeres la obra ya clásica de Paul Mc Pharlin, *The Puppet Theatre in America*. Boston 2a. ed., 1969.

⁷Vicente Pérez Rosales, *Recuerdos del Pasado*, Ed. Luis Montt (Biblioteca de Escritores de Chile), Santiago, 1910, p. 13.

⁸Alberto Blest Gana, *El Ideal de un Calavera*.

⁹Ramón Vial, *¿Qué tiempos, qué tiempos aquellos!*, en Certamen Varela. Obras Premiadas y distinguidas. Tomo II, Santiago, 1887, p. 448.

¹⁰César Valdés, *Recuerdos de otros tiempos*, Valparaíso, 1897, Tomo I, pp. 76-92.

¹¹Archivo Nacional. Capitanía General. Vol. 1052. El expediente tiene fecha de 9 de noviembre de 1827.

¹²*Boletín de las Leyes y de las Ordenes y Decretos del Gobierno*. Reimpresión oficial, Tomo I, Valparaíso, 1845, pp. 162-163.

¹³Archivo Nacional. Capitanía General Vol. 1052.

¹⁴M. L. Amunátegui, *Las Primeras Representaciones dramáticas en Chile*. Ed. Oficial, Santiago, 1888.

¹⁵*El Farel*, Santiago, 14 de noviembre de 1835.

¹⁶Para los reglamentos de las chinganas en las varias ciudades del país ver: Archivo Nacional. Ministerio del Interior. Intendencia de Santiago, 1838-1840; Intendencia de Valparaíso, 1847-1849.

¹⁷Citado por Emilio Cotarelo y Mori, *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*. Madrid, 1912, p. 294 y siguientes. Se refiere a las *Cartas Americanas* de, Juan Valera. *Obras Completas*. Madrid, marzo de MCMXV, Tomo XLI.

¹⁸Archivo Nacional. Judicial de Santiago, Legajo 479 (1839).

¹⁹José Zapiola, *Recuerdos de Treinta Años, 1810-1840*. Ed. Zig-Zag. Prólogo de E. P. S., Santiago, 1945, p. 80.

²⁰Mercedes Garna, *Recuerdos de Antaño de una Chilena*, *El Nacional*, Buenos Aires, 1890.

- ¹ Archivo Nacional. Actas del Cabildo de Santiago, abril de 1830.
- ² Los documentos pueden consultarse en Archivo Nacional. Ministerio del Interior. Intendencia de Santiago, vol. 29, 1817-1835. En parte aprovechados por Domingo Amunátegui Solar, *Los primeros años del Instituto Nacional (1813-1835)*, Santiago, 1889, pp. 431-432.
- ³ Roberto Hernández, *Los primeros teatros en Valparaíso y el desarrollo general de nuestros espectáculos públicos*, Valparaíso, 1926, pp. 71-76.
- ⁴ *La Lucerna*, Santiago, 1° de diciembre de 1832.
- ⁵ M. L. Amunátegui, *Las Primeras Representaciones Dramáticas en Chile*, Ed. Oficial, Santiago, 1888, p. 248.
- ⁶ M. L. Amunátegui, *Primera Representaciones*, ya citado, pp. 246-248.
- ⁷ *El Correo Mercantil*, Santiago 17 y 18 de julio de 1832.
- ⁸ Roberto Hernández, *Primeros Teatros en Valparaíso*, obra citada, p.
- ⁹ *El Correo Mercantil*, Santiago 1° de marzo de 1832.
- ¹⁰ Salvo indicación contraria los sueltos de prensa están tomados de *El Correo Mercantil*, en el correr de 1832.
- ¹¹ Raúl H. Castagnino, *El Teatro en Buenos Aires durante la época de Rosas*, Buenos Aires, 1944, pp. 128-131.
- ¹² Roberto Hernández, *Los Primeros Teatros en Valparaíso*, obra citada, p.
- ¹³ José Zapiola, *Recuerdos de Treinta Años, 1810-1840*, Ed. Zig-Zag, prólogo y notas de E.P.S. Santiago, 1945, pp. 176-177.
- ¹⁴ Manuel Blanco Cuartin, *Teatro Chileno y Teatro Español*, «Revista Nueva», Santiago, N° 1, abril-julio 1900.
- ¹⁵ José Vicente Ortega Ricaurte, *Historia Crítica del Teatro en Bogotá*, Bogotá, mcmxxvii, p. 80.
- ¹⁶ Margaret V. Campbell, *The Development of the National Theatre in Chile to 1842*, Gainesville, 1958, p. 58.
- ¹⁷ *La Lucerna*, Santiago, 25 de noviembre de 1832.
- ¹⁸ *La Lucerna*, Santiago, 1° de diciembre de 1832.
- ¹⁹ Andrés Bello, *El Araucano*, 18 de enero de 1833.
- ²⁰ Sobre la actuación de Francisco Cáceres en la Argentina: Mariano G. Bosch, *Historia del Teatro en Buenos Aires*, Buenos Aires, 1910, pp. 175 y ss. y Raúl H. Castagnino, ya citado, pp. 84-90. «Era un actor muy capaz, hombre educado y estudioso; le hemos visto sobresalir en varios dramas y lo recordamos hoy, con placer, en su rol de Coronel en *La Corona de Laurel* (Dr. José Antonio Wilde, *Buenos Aires desde 70 años atrás*, ed. Tor, Buenos Aires, s.f., pp. 49-50).
- ²¹ Para la biografía de la artista ver: Mariano G. Bosch, ya citado, p. 106 y ss.; y Raúl Castagnino, obra citada, p. 77 y ss.
- ²² Margaret V. Campbell, *The Development of the National Theater in Chile to 1842*, Gainville, 1958, p. 43.
- ²³ Para no repetir las citas, las funciones de 1833 están tomadas de los avisos teatrales de el diario *El Araucano*.
- ²⁴ Roberto Hernández, *Los Primeros Teatros en Valparaíso*, ya citado, p. 77.
- ²⁵ John A. Cook, *Neo-Classical Drama in Spain. Theory and Practice*, Dallas, 1959, pp. 505-508.
- ²⁶ *El Correo Mercantil*, Santiago, 4 de junio de 1833.
- ²⁷ Alfonso M. Escudero, *Apuntes sobre el teatro en Chile*, 2 ed., Santiago, 1967, p. 31.
- ²⁸ Los artículos sobre teatro de don Andrés Bello corren recopilados in extenso en sus *Obras Completas*, tomo ix, *Temas de Crítica Literaria*, Ministerio de Educación, Caracas, Venezuela, 1956. La cita en p. 704, *El Araucano*, 5 de julio de 1833.
- ²⁹ *Boletín del Instituto del Teatro*, Buenos Aires, Año 11, 20 de febrero de 1937.

- ³⁰ Andrés Bello, *Obras Completas*, tomo IX, ya citado, pp. 700-702. El Araucano, 21 de junio de 1933, citado al igual por M. L. Amunátegui, *Primeras Representaciones Dramáticas*, pp. 208-211.
- ³¹ John A. Cook, *Neo-Classic Drama*, ya citado, pp. 402-404.
- ³² El Correo Mercantil, Santiago 13 de julio de 1838.
- ³³ El Araucano, 27 de septiembre de 1833.
- ³⁴ Roberto Hernández, *Primeros Teatros en Valparaíso*, pp. 78-79.
- ³⁵ John A. Cook, *Neo-Classic Drama in Spain*, p. 263.
- ³⁶ El Correo Mercantil, Santiago 13 de julio de 1833.
- ³⁷ El Araucano, 18 de octubre de 1833.
- ³⁸ El Correo Mercantil, Santiago 13 de julio de 1833.
- ³⁹ Andrés Bello, *Obras Completas*, tomo IX, p. 711 (El Araucano, 5 de julio de 1833).
- ⁴⁰ Enrique de Olavarría y Ferrati, *Reseña Histórica del Teatro en México*, 1538-1911, 3 ed., México, 1961, tomo I, pp. 508-509.
- ⁴¹ John A. Cook, *Neo-Classic Drama in Spain*, ya citado, pp. 460-71.
- ⁴² Andrés Bello, *Obras Completas*, tomo IX, «Temas de Crítica Literaria», p. 709 (El Araucano, Santiago 8 de noviembre de 1833).
- ⁴³ Citado por M. L. Amunátegui, *Primeras Representaciones Dramáticas*, pp. 213-214, que se equivoca al atribuir esta obra a Juan Eugenio Hartzenbuch, autor de otra pieza más conocida que lleva el mismo título, estrenada en 1837.
- ⁴⁴ Andrés Bello, *Obras Completas*, pp. 710-711, al igual M. L. Amunátegui, *Primeras Representaciones*, pp. 215-216.
- ⁴⁵ Angel Valbuena Prat, *Historia de la Literatura Española*, Tomo II, Madrid, MCMXXXVII, p. 629.
- ⁴⁶ John A. Cook, *Neo-Classic Drama*, ya citado, pp. 337-382.
- ⁴⁷ El Araucano, Santiago, 29 de noviembre de 1833.
- ⁴⁸ Teatro Edipo, Programa, Museo del Instituto del Teatro, Universidad de Chile. Para las implicaciones españolas de la obra, ver Angel Valbuena Prat, *Historia del Teatro Español*, Barcelona, 1956, p. 474.
- ⁴⁹ Angel Valbuena Prat, *Historia de la Literatura Española*, ya citada, II, pp. 691-692.
- ⁵⁰ Andrés Bello, *Obras Completas*, tomo IX, pp. 711-712 (El Araucano, Santiago, 20 de diciembre de 1833), al igual M. L. Amunátegui, *Primeras Representaciones*, pp. 446-447.
- ⁵¹ Roberto Hernández, *Primeros Teatros en Valparaíso*, ya citada, p. 79.

Notas del Capítulo XIII

- ¹ Sobre la labor periodística de Manuel Magallanes Raúl Silva Castro, *Prensa y Periodismo en Chile (1812-1956)*. Ed. de la Universidad de Chile, en especial pp. 82-83.
- ² Los títulos de su producción, en Ramón Briceño, *Estadística Bibliográfica de la Literatura Chilena*, 2ª ed. y prólogo de Guillermo Feliú Cruz, Comisión Nacional Centenario de Andrés Bello, Santiago, MCMLXV, con utilísimo índice general de Guillermo Fuenzalida y Leonardo Mazzei.
- ³ El Araucano, 10 de enero de 1834.
- ⁴ Nicolás Peña M., *Teatro Dramático Nacional* (Colección de Escritores de Chile), Santiago, 19 pp.
- ⁵ Aún cuando los autores nacionales dan a Carmen Aguilar como peruana, Moncloa y Covarrubias en su *Diccionario Teatral del Perú*, nos dice que había debutado en Lima, en 1827 con su compatriota (español), José María Rodríguez. Detalles en M. L. Amunátegui, *Las primeras representaciones dramáticas en Chile*, Ed. Oficial, Santiago, 1888, p. 340, y Manuel Blanco Cuartín, *Teatro Dramático Español y Chileno*, Revista Nueva, N°1, Santiago, 1900.

- ⁵ Pedro Pablo Figueroa, *Diccionario de Extranjeros en Chile*, Santiago, 1909.
- ⁶ Andrés Bello, *El Araucano*. Detalles en M. L. Amunátegui, *Primeras representaciones dramáticas*, pp. 181-184.
- ⁷ *El Araucano*, 10 de enero de 1834.
- ⁸ Salvo indicación contraria los datos sobre obras están tomados de los sueltos teatrales del diario *El Araucano*.
- ⁹ Luis Covarrubias, *La fundación del teatro*, Revista de Artes y Letras, tomo xii, p. 94.
- ¹⁰ John A. Cook, *The Neo-Classic Drama in Spain. Theory and Practice*, Dallas 1959, pp. 343-348.
- ¹¹ John A. Cook, obra citada, pp. 429 y ss.
- ¹² Andrés Bello, *El Araucano*. Detalles en M. L. Amunátegui, *Primeras representaciones dramáticas*, pp. 181-184.
- ¹³ *El Filántropo*, Santiago 3 y 9 de septiembre de 1834.
- ¹⁴ John A. Cook, *The Neo-Classic Drama in Spain*, ya citado, pp. 442-44.
- ¹⁵ *El Araucano*, Santiago, 12 de diciembre de 1834.
- ¹⁶ *El Araucano*, 28 de diciembre de 1834, citado por M. L. Amunátegui, *Primeras Representaciones Dramáticas*, pp. 184-185.
- ¹⁷ *El Araucano*, 9 de enero de 1835, al igual M. L. Amunátegui, *Primeras Representaciones*, p. 186.
- ¹⁸ Nos basamos al igual en *El Araucano* para las funciones de 1835.
- ¹⁹ John A. Cook, *Neo-Classic Drama*, ya citado, p. 393.
- ²⁰ M. L. Amunátegui, *Primeras Representaciones*, p. 341, *El Araucano*, ya citado.
- ²¹ John A. Cook, *Neo-Classic Drama in Spain*, pp. 465-467.
- ²² Francesco de Sanctis, *Storia della Letteratura Italiana*, Ed. Paolo Arcari, Milano, 1924, pp. 107; y Biompiani, *Dizionario Letterario*, Milán, 1859.
- ²³ Andrés Bello, *El Araucano*, ya citado, M. L. Amunátegui, *Primeras representaciones*, ya citado, pp. 215-217.
- ²⁴ Manuel de la Revilla, *Voltaire como autor dramático*, en «Obras Completas», Madrid, 1883, pp. 317 y ss.
- ²⁵ Detalles sobre *Mahomet*, la crítica, en M. L. Amunátegui, *Primeras representaciones*, pp. 249-252.
- ²⁶ *El Filósofo*, Santiago 3 de agosto de 1835.
- ²⁷ *El Farol*, Santiago 21 de septiembre de 1835.

Notas del Capítulo xiv

- ¹ Necrología inserta por M. L. Amunátegui en su señera monografía *Las Primeras Representaciones Dramáticas en Chile*. Ed. Oficial, Santiago, 1888, pp. 93-94.
- ² Manuel Blanco Cuartín, *Teatro Español y Teatro Chileno*, «Revista Nueva», N.º 1, julio-septiembre, 1900; José Zapiola, en sus *Recuerdos de Treinta Años, 1810-1840*. Ed. Zig-Zag, 1945, p. 186, ha dado amplios detalles de esta conversión al catolicismo. «El Arzobispo Vicuña envió al distinguido canónigo y músico, Pdo. Miguel Mendoza a ganarse la voluntad del actor. Una mañana el actor dijo: he tenido una debilidad me he confesado».
- ³ *El Barómetro de Chile*, Santiago, 3 de febrero de 1836.
- ⁴ José Victorino Lastarria, *Recuerdos Literarios*, Santiago, 1878. Tomo I, pp. 32-33.
- ⁵ Margaret V. Campbell, *The Development of the National Theater in Chile*, Gainsville, 1959, p. 53.
- ⁶ Roberto Hernández, *Los Primeros Teatros en Valparaíso*, Valparaíso, 1926, p. 86.
- ⁷ *El Ferrocarril*.
- ⁸ Colección de Programas de Ramón Briceño, Biblioteca Nacional. Debemos su consulta a la gentileza del Sr. Raúl Silva Castro.

- ⁹Vicente Gesualdo, *Historia de la Música en la Argentina, 1536-1851*. Tomo 1. Buenos Aires, 1961, pp. 495-496.
- ¹⁰Santos Tórner, *Reminiscencias de un viejo editor*, Valparaíso, 1889, p. 34.
- ¹¹Manuel Blanco Cuartín, *Teatro Español y Chileno*, ya citado.
- ¹²Archivo Nacional Judicial de Santiago, Legajo 78.
- ¹³Roberto Hernández, *Los Primeros Teatros en Valparaíso*, ya citado, pp. 91-92.
- ¹⁴Las obras dadas están tomadas de la Colección de Programas de Ramón Briceño. Biblioteca Nacional.
- ¹⁵John A. Cook, *Neo-Classical Drama in Spain, Theory and Practice*. Dallas, 1959, pp. 384-392.
- ¹⁶Roberto Hernández, *Primeros Teatros en Valparaíso*, pp. 94-95.
- ¹⁷Programa Escénico, *El Trovador*. Imp. La Opinión. En poder del autor.
- ¹⁸Ángel Valbuena Prat, *Historia de la Literatura Española*, Tomo II. Barcelona, MCMXXXVII, p. 659.
- ¹⁹Himno a la espléndida batalla de Yungay, por Hilarión Moreno. Imp. La Opinión, 1839.
- ²⁰John A. Cook, *The Neo-Classical Drama in Spain*, ya citado, pp. 460-71.
- ²¹André Maurois, *Los Tres Dumas*. Trad. Ramón Hernández, Barcelona, 1964, p. 128.
- ²²Orlando Rodríguez B., *El Significado de Bello en el teatro chileno*. Teresa, en: *Mapocho Homenaje a Don Andrés Bello*, Tomo IV, N° 3, Vol. 12, 1965, pp. 175-186.
- ²³John A. Thompson, *Alexandre Dumas père and Spanish Romantic Drama*. Lousane State University, 1938.
- ²⁴Orlando Rodríguez, *El significado de Bello*, ya citado, p. 186.

Notas del Capítulo xv

- ¹La documentación sobre los trámites municipales en Archivo Nacional. Actas del Cabildo de Santiago y Ministerio del Interior. Intendencia de Santiago, 1838-1840, vol. 181. «Contrato celebrado entre el Sr. Intendente de esta provincia D. José Gavareda por autorización especial del Gobierno y Srs. Juan Peso y D. Hilarión Moreno como empresarios del nuevo teatro provisional que se trata de construir en el patio de la Universidad, Santiago 20 de marzo de 1839». Además, Registro Municipal, N° 15, Santiago, marzo 30 de 1839.
- ²Tomamos estos datos de la hoja suelta, *Inauguración del Teatro de la Universidad*, de la Colección Domingo Edwards Matte, Biblioteca de la Universidad de Chile. Agradecemos al Sr. Director y distinguido bibliófilo don Alamiro de Avila Martel las facilidades otorgadas para su consulta.
- ³Fitch W. Taylor, *A Voyage Round the World and visits to various countries in the United States*. Frigate Columbia. New Haven, 1847, 5a. ed., tomo II, pp. 286-288. «La tertulia de la Señora Carmen Vargas de Alessandri».
- ⁴Lt. J. M. Gillis, *The U. S. Naval Astronomical Expedition to the Southern Hemisphere*, vol. 1, Chile, Washington MCCCIV, pp. 195-196.
- ⁵John A. Cook, *Neo-Classical Drama in Spain*, Dallas, 1959, pp. 481-97.
- ⁶Todos los datos de funciones, salvo otra indicación, están tomados de la Colección de Programas de Teatro reunida por Ramón Briceño. Biblioteca Nacional. Debemos su consulta a la amabilidad del distinguido erudito Sr. Raúl Silva Castro (Q. E. P. D.).
- ⁷*El Araucano*, 7 de noviembre de 1839.
- ⁸«Unos amigos y comedores», inserción, *El Araucano*, 6 de diciembre de 1839.
- ⁹*El Conservador*, Santiago, 6 de marzo de 1840.
- ¹⁰*El Veterano*, Santiago 6 de enero de 1840. La réplica de *El Mercurio*, Valparaíso, 12 de enero de 1840. Contrarréplica de *El Veterano*, Santiago 6 de marzo de 1840.
- ¹¹Andrés Bello, *Obras Completas*, Tomo IX, Temas de Crítica Literaria. Comisión Editora de las Obras Completas. Biblioteca Nacional. Caracas, Venezuela, 1956. Teatro, pp. 704-705. Citado por M. L. Amunátegui, *Las Primeras Representaciones Dramáticas en Chile*. Ed. Oficial, Santiago, 1888, p. 212.

- ¹² John A. Cook, *Neo-Classic Drama in Spain*, ya citado, pp. 348-51.
- ¹³ Archivo Nacional Judicial de Santiago, Legajo 78.
- ¹⁴ *El Araucano*, 2 de octubre de 1840.
- ¹⁵ Programa Colección Briceño, *El Marido Ambicioso*, 5 de julio. Imprenta La Opinión.
- ¹⁶ *El Mercurio* de Valparaíso, 20 de octubre de 1840.
- ¹⁷ *La Guerra a la Tiranía*, Santiago 10 de diciembre de 1840.
- ¹⁸ *La Guerra a la Tiranía*, Santiago 26 de diciembre de 1840.
- ¹⁹ *El Veterano*, Santiago 26 de diciembre de 1840.
- ²⁰ Mercedes Garna, *Recuerdos de Antaño de una Chilena*, «El Nacional», Buenos Aires. Defendiendo su tiempo contra La Nación.

Notas del Capítulo xvi

- ¹ *El Araucano*, 9 de abril de 1841.
- ² *El Mercurio*, Valparaíso 7 de julio de 1841, en *Obras de D. F. Sarmiento*, Tomo 1, «Artículos Críticos y Literarios», 1841-1842, Santiago 1887, p. 72. «Atraso del Teatro en Santiago».
- ³ M. L. Amunátegui, *Las Primeras Representaciones Dramáticas en Chile*, Ed. Oficial, Santiago, 1888, p. 255.
- ⁴ *El Mercurio*, Valparaíso 19 de julio de 1841, en D. F. Sarmiento, *Obras*, Tomo 1, ya citado, pp. 87-92. *Napoleón lo manda*.
- ⁵ *El Mercurio*, Valparaíso 22 de julio de 1841, en D. F. Sarmiento, *Obras*, Tomo 1, pp. 92-95. *Un Desafío*.
- ⁶ *El Mercurio*, Valparaíso 6 de agosto de 1841, en D. F. Sarmiento, *Obras*, Tomo 1, pp. 104-107. «El Último Sainete».
- ⁷ Raúl H. Castagnino, *El Teatro en Buenos Aires durante la época de Rosas*, Buenos Aires, 1944, pp. 330-332.
- ⁸ M. L. Amunátegui, *Primeras Representaciones*, ya citado, p. 252.
- ⁹ *El Mercurio*, Valparaíso 31 de agosto de 1841, en D. F. Sarmiento, *Obras*, Tomo 1, pp. 111-114. *Las Obras de Larra*.
- ¹⁰ Angel Valbuena Prat, *Historia del Teatro Español*, Barcelona, 1956, p. 476.
- ¹¹ Museo Dramático de El Mercurio, «Macías», Valparaíso, 1961. Introducción.
- ¹² M. L. Amunátegui, *Primeras Representaciones*, obra citada, pp. 252-253.
- ¹³ *El Mercurio*, Valparaíso 20 de agosto de 1841, en D. F. Sarmiento, *Obras*, Tomo 1, pp. 107-111. *La Nona Sangrienta*.
- ¹⁴ M. L. Amunátegui, *Primeras Representaciones*, pp. 253-258.
- ¹⁵ M. L. Amunátegui, *Primeras Representaciones*, p. 256.
- ¹⁶ *El Mercurio*, Valparaíso 24 de septiembre de 1841, en D. F. Sarmiento, *Obras*, Tomo 1, pp. 142-145. «Las funciones teatrales del 18 de septiembre en Santiago».
- ¹⁷ Datos tomados de los programas impresos, Colección Ramón Briceño, Biblioteca Nacional.
- ¹⁸ M. L. Amunátegui, *Primeras Representaciones*, pp. 259-266. D. F. Sarmiento, *Obras*, Tomo 1, pp. 143-144.
- ¹⁹ Programas, Colección Ramón Briceño, y M. L. Amunátegui, *Primeras Representaciones*, ya citado, pp. 267-270.
- ²⁰ Programas Impresos, Colección Ramón Briceño, Biblioteca Nacional.
- ²¹ *El Mercurio*, Valparaíso 6 de noviembre de 1841.
- ²² Para la biografía de Casacuberta en la Argentina hemos consultado: Mariano G. Bosch, *Historia del Teatro en Buenos Aires*, Buenos Aires, 1910, pp. 305-313; Raúl H. Castagnino, *El Teatro en Buenos Aires*, ya citado, cap. III, pp. 138-162; María Antonia Oyuela, *Juan Aurelio Casacuberta*, Buenos Aires, 1937; Juan Carlos Sabat Peber, *Juan Casacuberta*, Montevideo, 1950.
- ²³ José Zapiola, *Recuerdos de Treinta Años, 1810-1840*, Ed. Zig-Zag, Santiago, 1945, pp. 105-108.

- ²⁴ Agradecemos la colaboración que nos ha prestado Dn. Alfredo Jorge Etchevarne Romero, biznieto del gran actor, quien nos ha transmitido el árbol genealógico de la familia, obra del experto Sr. Carlos Calvo. Cartas del 18 de noviembre de 1949 y 18 de febrero de 1950.
- ²⁵ *El Araucano*, Santiago 5 de noviembre de 1841, Santiago Calzadilla, *Las Beldades de mi tiempo*, Buenos Aires, 1891, pp. 194-195. Tanto esta cita como la de Sarmiento las aprovecha María Antonia Oyuela, en Juan Antonio Casacuberta, ya citado, pp. 113-115.
- ²⁶ *El Mercurio*, Valparaíso 13 de diciembre de 1841, en D. F. Sarmiento, *Obras*, Tomo I, pp. 148-151. El Oteló representado por Casacuberta.
- ²⁷ Datos tomados de los programas de temporada, Colección Ramón Briceño, Biblioteca Nacional.
- ²⁸ M. L. Amunátegui, *Primeras Representaciones*, obra citada, pp. 255-256.
- ²⁹ Los artículos de *El Mercurio* han sido aprovechados por M. L. Amunátegui y su hermano Gregorio Víctor, D. José Joaquín Vallejo, Santiago, 1886, pp. 56-57.
- ³⁰ Roberto Hernández C., *Los Primeros Teatros en Valparaíso*, Valparaíso, 1926, pp. 111-113.
- ³¹ *El Mercurio*, Valparaíso 11 de febrero de 1842, en D. F. Sarmiento, *Obras*, Tomo I, pp. 344-348, «El Teatro durante el año 1841».

Notas del Capítulo xvii

- ¹ Nos referimos a nuestro ensayo: *El Teatro, la Música y el Arte en el Movimiento Intelectual de 1842* «Boletín de la Academia Chilena de la Historia», Año xviii, N° 44, Primer Semestre de 1951.
- ² Al tenor nuestro artículo: *La época romántica y el bel canto*, en Mapocho, Biblioteca Nacional, Anexo N° 3, octubre de 1963.
- ³ Paul Henry Lang, *La Música en la civilización occidental*, trad. José Clementi, Buenos Aires, 1963, p. 661.
- ⁴ Angel Valbuena Prat, *Historia del Teatro Español*, Barcelona, 1956, p. 480.
- ⁵ Vicente Pérez Rosales, *Recuerdos del Pasado (1814-1860)* Ed. Luis Montt, Biblioteca de Escritores de Chile, Santiago, 1910, pp. 90-91.
- ⁶ Silvio D'Amico, *Historia del Teatro Universal*, trad. J. R. Wilcock, Tomo III, p. 153.
- ⁷ Stendhal, *Racine y Shakespeare*, en «Obras Completas», ed. Consuelo Beyer, Madrid 1955, Tomo I, p. 963.
- ⁸ Gustave Lanson, *Histoire de la Littérature Française. Le théâtre romantique* 18 ed. Paris, 1824, cap. IV, pp. 971 y siguientes.
- ⁹ Silvio D'Amico, ya citado, p. 153.
- ¹⁰ Gastón Baty y René Chavance, *El arte teatral*, Breviarios Fondo de Cultura Económica, México 1951, p. 222.
- ¹¹ Julius Petersen, *las Generaciones literarias*, en *Filosofía de la Ciencia Literaria*, ed. E. Ernatinge, México, 1946, p. 1.
- ¹² *Obras Completas de Andrés Bello*, IX, *Temas de Crítica Literaria*, Ministerio de Educación, Caracas, Venezuela, 1956, pp. 556-567. Aunque M. L. Amunátegui afirma que había traducido Bello todo el primer acto no se ha encontrado el manuscrito. Lo publica con algunas restituciones Pedro Grases con el correspondiente aparato crítico. Utilizamos para la comparación, Molière, *Oeuvres Completas*, ed. Felix Lemaistre, Tomo III, París, p. 252.
- ¹³ Andrés Bello, *Obras Completas*, ya citada, pp. 569-635. M. L. Amunátegui creyó que la obra era original de Bello. La Comisión Editora (Pedro Grases), publica la totalidad del texto de Bello y la traducción completa hecha por José Nucete Sardi. En homenaje al gran humanista fue representada en la Universidad Central de Venezuela el 29 de noviembre de 1955 por el Teatro Universitario de Caracas.
- ¹⁴ E. Legouis y L. Cazamian, *Histoire de la Littérature Anglaise*, Paris, 1924, p. 864.
- ¹⁵ Hipólito Taine, *Historia de la Literatura Inglesa*, trad. española, Madrid, 1901, Tomo III, pp. 105-107.
- ¹⁶ Domingo Amunátegui Solar, *Vida Literaria, Amorosa y Política de don Juan García del Río*, en «Recuerdos Biográficos», Santiago, 1938, pp. 43-105.

- ¹⁷ «Análisis del Guillermo Tell», en *La Biblioteca Americana o Miscelánea de Literatura, Artes y Ciencias* Londres, 1823, pp. 62-71.
- ¹⁸ J. V. Lastarria, *Recuerdos Literarios*, Santiago, 1878, I, p. 106.
- ¹⁹ Cotejamos el original, London, 1799, en la biblioteca del Sr. Horacio Suárez Herreros, con la traducción chilena: Pizarro, tragedia en cinco actos escrita en inglés por Mr. Sheridan y traducida al castellano por D. Juan García del Río Valparaíso, Imprenta del Mercurio, 1844, 66 pp. Ficha Bibliográfica en *Ensayo de una Bibliografía Dramática Chilena*, de Nicolás Anrique R. Santiago, 1899.
- ²⁰ Juan Sixto Prieto, *El Perú en la Música Escénica*, sobretiro de la revista *Fénix*, N° 9. Lima, 1955.
- ²¹ Ver *Théâtre Choisi de Lessing et de Kotzebue*. Trad. de M. de Barante et Felix Frank, París, 1870, pp. 523-524; y M. L. Amunátegui, *Salvador Sanfuentes*, Ed. Oficial, Santiago, 1892, pp. 114-115.
- ²² Para la biografía de Sanfuentes nos guiamos por el libro de M. L. Amunátegui, ya citado, en especial p. 203.
- ²³ Tomamos la versión de *Dramas Inéditos de don Salvador Sanfuentes*, Santiago, 1863, ed. de M. L. Amunátegui, pp. 378 y la cotejamos con la edición estereotipo de *Oeuvres de Jean Racine*, París, 1807.
- ²⁴ *El Araucano*, Santiago, 28 de marzo de 1834, en *Obras Completas*, Tomo IX, pp. 715-16.
- ²⁵ *Dramas Inéditos*, ya citado, pp. 228-264.
- ²⁶ Análisis en Nicolás Peña, *Teatro Dramático Nacional*, Biblioteca de Escritores de Chile. Santiago, 1912, pp. xcii-xciv.
- ²⁷ Tenemos dudas sobre la completa originalidad de estas obras que creemos más bien una de esas acostumbrada: adaptaciones de la época.
- ²⁸ Salvador Sanfuentes, *Leyendas y Obras Dramáticas*, Stgo. abril de 1850, pp. 137-243. Publicado por los amigos del autor.
- ²⁹ M. L. Amunátegui, *Salvador Sanfuentes*, ya citado, pp. 438-444.
- ³⁰ Floridor Rojas, *Lucrecia*, tragedia en cinco actos, escrita en verso por M. Ponsard y traducida al verso castellano por F. R. Imprenta del Mercurio, agosto de 1848. Ficha bibliográfica en Nicolás Anrique, *Bibliografía Dramática Chilena*, ya citada, y José Toribio Medina, *Biblioteca Chilena de Traductores*, Santiago, 1925. Sobre Rojas: Pedro Pablo Figueroa, *Diccionario Biográfico General de Chile*, Santiago, 1888.
- ³¹ La vida de Rafael Minvielle la relata en detalle Miguel Luis Amunátegui, *Las Primeras Representaciones Dramáticas en Chile*, ed. oficial, Santiago, 1888, pp. 318-234. Sus «Apuntes Autobiográficos» fueron impresos en Enrique Vergara Robles, *Un organismo interesante*, Historia de la Caja de Ahorros de Empleados Públicos, Stgo., 1926, pp. 27-37. Minvielle fue uno de sus primeros directores. Novelista, traductor, educador, Rector del Liceo de La Serena (1879), fue personalidad de importancia en el mundo intelectual.
- ³² Julio Bañados Espinoza, *Letras y Política*, Valparaíso, 1888, Francisco Fernández Rodella, pp. 202-206. En nuestro libro, *Historia de la Música en Chile*, Santiago, 1957, hay indicaciones sobre su brillante campaña en favor del baile romántico y su actuación en la decoración del Teatro Municipal. El *Correo de la Exposición*, Santiago, 16 de septiembre de 1875, p. 53. Tomó parte activa en la Exposición de 1875. Redactó el *Boletín de la Guerra del Pacífico*, el *Diario Oficial*. Bajo el seudónimo de Fernán Alledor se hizo notar por sus primorosas ediciones de sus libros. *El Kaleidoscopio*, *La Linterna Mágica*.
- ³³ Referimos al lector a la biografía de Alejandro Fuenzalida Grandón, Lastarria y su tiempo (1817-1888). Su vida, obras e influencia en el desarrollo político e intelectual de Chile, Santiago, 1911, 2 volúmenes.
- ³⁴ J. V. Lastarria, *Recuerdos Literarios*, ya citado, pp. 89-90.
- ³⁵ Más datos en Pedro Pablo Figueroa, *Diccionario Biográfico General de Chile*, ya citado. Ministro de la Corte de La Serena y uno de los redactores del Código de Comercio (1875), además en Guillermo Feliú Cruz, *Actas de la Sociedad Literaria*, 1842-1848, en *Revista Chilena de Historia y Geografía*, Tomos xxxiii (ó 37) y xxxiv (ó 38). 1er y 2° Semestres de 1920.
- ³⁶ Nicolás Peña M. *Teatro Dramático Nacional*, ya citado, pp. xciv-xcv; ver Domingo Amunátegui Solar, *Apuntes Biográficos*, D. Francisco Solar Astaburuaga, Santiago, 1905, pp. 28-32.

- ³⁷M. L. Amunátegui, *Las Primeras Representaciones Dramáticas en Chile*, pp. 295-297. Para su biografía completa de periodista (Seminario de Santiago, La Lectura, La Época, etc.), de animador del Círculo de Amigos de las Letras y su carrera de diplomático, ver: Virgilio Figueroa, *Diccionario Histórico, Biográfico y Bibliográfico de Chile*, Tomo III, Santiago, 1929.
- ³⁸M. L. Amunátegui, *Primeras Representaciones Dramáticas en Chile*, ya citado, p. 296. Las Cartas sobre el teatro moderno, dirigidas a Justo Arteaga Alemparte, forman una serie escalonada en los números 35 a 43 de *La Semana*, con fechas correspondientes al 3 de mayo y abril de 1860.
- ³⁹Seguimos casi literalmente las páginas de Nicolás Peña, *Teatro Dramático Nacional*, obra citada, pp. LXXXVI-XC.
- ⁴⁰Nos remitimos a la biografía de M. L. Amunátegui: Don Carlos Bello, en *Ensayos Biográficos*. Ed. Oficial, Tomo II, Santiago, pp. 215-329, completa las noticias que incluye en sus *Primeras Representaciones Dramáticas*, ya citada, Passim. Mario Cánepa Guzmán, *Gente de Teatro*. Desde Camilo Henríquez hasta Jorge Díaz. Santiago, 1969, pp. 34-42.
- ⁴¹M. L. Amunátegui, *Ensayos Biográficos*, ya citado, pp. 363-408. Don Juan Bello.

Notas del Capítulo XVIII

- ¹Vicente Fidel López, *Clasicismo y Romanticismo*, «Revista de Valparaíso», N° 4, mayo, 1842. Consultamos para este capítulo la utilísima recopilación de Julio Durán Cerda, *El Movimiento Literario de 1842* 2 volúmenes Editorial Universitaria, 1957. Vol. I. Textos II, pp. 313-331.
- ²Salvador Sanfuentes, *Romanticismo*. *El Semanario de Santiago*, N° 2, julio 21 de 1842, en Julio Durán Cerda, *El Movimiento Literario de 1842*, II, 351-355.
- ³Paréntesis formado por una correspondencia imparcial, *El Mercurio*, Valparaíso, 27 de julio de 1842, en Julio Durán Cerda, *El Movimiento Literario*, ya citado, I, pp. 409-413.
- ⁴Para su labor en general: Juan Pablo Echagüe, *Sarmiento crítico teatral*. Instituto de literatura argentina, N° 4. Buenos Aires.
- ⁵Hoja suelta: *Teatro*, Marzo 21 de 1842. Imprenta de la Opinión, y Manuel Moncloa y Covarrubias, *Diccionario Teatral del Perú*. Lima, 1905.
- ⁶*Teatro*, Imp. La Opinión, Santiago, marzo 21 de 1842.
- ⁷M. L. Amunátegui, *Las primeras representaciones dramáticas en Chile*. Ed. Oficial. Santiago, 1888, pp. 271.
- ⁸Roberto Hernández, *Los primeros teatros de Valparaíso y el desarrollo general de nuestros espectáculos públicos*, Valparaíso, 1926, pp. 114-116.
- ⁹D. F. Sarmiento, *Nueva Representación del Oteló*, *El Mercurio* 6 de marzo de 1842, en *Obras de D. F. Sarmiento*, Tomo I, Santiago, 1887, pp. 171-173.
- ¹⁰Roberto Hernández, *Primeros Teatros de Valparaíso*, ya citado, pp. 115-116.
- ¹¹D. F. Sarmiento, *Representación del drama de espectáculo titulado Victoria*, *El Mercurio*, 13 de abril de 1842, en *Obras*, ya citado, I, pp. 206-207.
- ¹²Santiago Calzadilla, *Las beldades de mi tiempo*, Buenos Aires, 1891. pp. 192-193.
- ¹³*El Semanario de Santiago*, N° 1, 14 de julio de 1842.
- ¹⁴D. F. Sarmiento, *El Mulato, drama de Alejandro Dumas*, *El Mercurio*, 15 de julio de 1842, en *Obras*, ya citado, I, pp. 279-282, *El Semanario de Santiago*, N° 1, 14 de julio de 1842.
- ¹⁵*El Semanario de Santiago*, N° 2, 21 de julio de 1842.
- ¹⁶*El Semanario de Santiago*, N° 2, 21 de julio de 1842.
- ¹⁷*El Semanario de Santiago*, N° 2, 21 de julio de 1842.
- ¹⁸*El Semanario de Santiago*, N° 5, 11 de agosto de 1842.
- ¹⁹*El Semanario de Santiago*, N° 5, 11 de agosto de 1842.
- ²⁰Programa, Colección de Programas de Ramón Briceño. Biblioteca Nacional.
- ²¹José Victorino Lastarria, *Recuerdos Literarios*, Santiago, 1878, Tomo I, p. 210.
- ²²Nos referimos a nuestro ensayo, *El Teatro, la Música y el Arte en el Movimiento Intelectual de 1842*, en *Boletín de la Academia de la Historia*, año XVIII, N° 44, primer semestre de 1951.

- ²² D. F. Sarmiento, *Los Amores del Poeta*, drama de Carlos Bello. *El Mercurio*, 1° de septiembre de 1842, en *Obras*, I, pp. 353-358. Ficha bibliográfica de Nicolás Anrique R., *Ensayo de una Bibliografía Dramática Chilena*, Santiago, 1899. *Los Amores del Poeta*, drama en dos actos y tres cuadros. Santiago, Imprenta del Progreso, 1842, 56 pp. 2ª ed. Galería Dramática Chilena Imp. La Opinión, 1860. Reproducida por Nicolás Peña M., *Teatro Dramático Nacional* (Biblioteca de Escritores de Chile) Santiago, 1912, pp. 40-72.
- ²³ Manuel Talavera, *Teatro. Los Amores del Poeta*, *El Semanario de Santiago*, N° 1, septiembre de 1842, reproducido en Julio Durán Cerda, *El Movimiento Literario de 1842*, ya citado, II, pp. 759-765.
- ²⁴ Miguel Luis Amunátegui, *Las Primeras Representaciones Dramáticas*, ya citado, pp. 301-313.
- ²⁵ *El Semanario de Santiago*, 22 de septiembre de 1842.
- ²⁶ Ficha bibliográfica en Nicolás Anrique R., *Ensayo de una Bibliografía Dramática Nacional*, ya citada: *Ernesto*, drama original en prosa y tres actos, el primero dividido en dos cuadros. Santiago, Imprenta del Progreso, 1842, 46 páginas.
- ²⁷ Manuel Talavera, *El Semanario de Santiago*, N° 15, octubre 13 de 1842, reproducido en Julio Durán Cerda, ya citado, pp. 767-772.
- ²⁸ Miguel Luis Amunátegui, *Primeras Representaciones Dramáticas*, obra citada, pp. 315-318.
- ²⁹ *El Semanario de Santiago*, 10 de noviembre de 1842.
- ³⁰ *El Progreso*, 17 de noviembre de 1842. Utilizamos para la ubicación, en muchas de las obras del repertorio de este año, los programas de la Colección Ramón Briceño de la Biblioteca Nacional, y en este caso particular, el que se exhibe en el Museo del Instituto de Teatro de la Universidad de Chile (Obsequio del autor).
- ³¹ *El Semanario de Santiago*, 20 de noviembre de 1842.
- ³² *El Semanario de Santiago*, 24 de noviembre de 1842.
- ³³ *El Semanario de Santiago*, 1° de diciembre de 1842.
- ³⁴ Sobre las Pectorquinas más detalles en nuestro libro, *Los Orígenes del Arte Musical en Chile*, Santiago, 1941, pp. 276-277.
- ³⁵ *El Progreso*, 9 de diciembre de 1842; *El Semanario de Santiago*, 1° de diciembre de 1842.
- ³⁶ Sobre la polémica, buen resumen en M. L. Amunátegui, *Las Primeras Representaciones Dramáticas*, ya citado, pp. 336-340.
- ³⁷ D. F. Sarmiento *Adel de Segri. Un Baile de Tunos*, *El Progreso*, 1° de diciembre de 1842, en *Obras*, ya citado, II, pp. 52-56.
- ³⁸ *El Progreso*, 10 de diciembre de 1842.
- ³⁹ *El Semanario de Santiago*, 15 de diciembre de 1842.
- ⁴⁰ D. F. Sarmiento *El Rey se divierte*, drama de Víctor Hugo, *El Progreso*, 15 de diciembre de 1842, en *Obras*, II, ya citado, pp. 70-75.
- ⁴¹ Roberto Hernández, *Primeros Teatros en Valparaíso*, obra citada, pp. 116-117.
- ⁴² Tomamos los datos de las hojas sueltas *Al Comercio de Valparaíso*. Invitación por Cañete y Avila, Imprenta del Comercio, Valparaíso, 1842, y *Polémica entre el actor Avila y los empresarios del Teatro*. Valparaíso, 1842. Colección Domingo Edwards Matte. Biblioteca Central de la Universidad de Chile.

Notas capítulo XIX

- ¹ Domingo Faustino Sarmiento, *Casacubierta de nuevo en la escena*. *El Progreso*, 9 de enero de 1843, en *Obras* de D. F. Sarmiento, tomo II, Santiago, 1885, pp. 97-101.
- ² *Lucrecia Borgia*, *El Progreso*, 5 de enero de 1843.
- ³ *Una defensa del teatro*, *El Progreso*, 12 de enero de 1843.
- ⁴ *El Progreso*, 14 de enero de 1843.
- ⁵ *El Progreso*, 18 de enero de 1843.
- ⁶ *El Progreso*, 21 de enero de 1843.
- ⁷ *El Progreso*, 10 de febrero de 1843.

- ⁸D. F. Sarmiento, *Ernesto drama de don Rafael Minuella*, *El Progreso*, 15 de febrero de 1843, en *Obras*, II, ya citado, pp. 107-113.
- ⁹*El Progreso*, 17 de febrero de 1843.
- ¹⁰*El Progreso*, 23 de marzo de 1843.
- ¹¹Domingo Faustino Sarmiento, *Cromwell, drama traducido del francés*, *El Progreso*, 20 de febrero de 1843, en *Obras*, II, pp. 113-116.
- ¹²*El Progreso*, 17 de febrero de 1843.
- ¹³D. F. Sarmiento, *Un concierto de Lanza*, *El Progreso*, marzo de 1843, en *Obras*, II, pp. 128-131.
- ¹⁴André Maurois, *Los Tres Dumas*, trad. Ramón Fernández, Barcelona, 1964, p. 173.
- ¹⁵D. F. Sarmiento, *Un matrimonio en el reinado de Luis XV*, Comedia de Dumas, traducida con el título de *Un casamiento sin amor*, *El Progreso*, 18 de abril de 1843, *Obras*, II, pp. 149-159.
- ¹⁶D. F. Sarmiento, *Bruno el Tejedor*, *El Progreso*, 22 de abril de 1843, en *Obras*, II, pp. 154-159.
- ¹⁷D. F. Sarmiento, *La Cartera*, traducida por don Rafael Minuella, *El Progreso*, 26 de abril de 1843, en *Obras*, II, pp. 160-164.
- ¹⁸*El Progreso*, 6 de marzo de 1843.
- ¹⁹*El Progreso*, 2 de abril de 1843.
- ²⁰Silvio D'Amico, *Historia del Teatro Universal*, trad. J. R. Wilcock, tomo III, Buenos Aires 1955, pp. 153-154.
- ²¹*El Progreso*, 31 de abril de 1843.
- ²²*El Progreso*, 20 de abril de 1843.
- ²³*El Progreso*, 24 de abril de 1843.
- ²⁴*El Progreso*, 20 de abril de 1843.
- ²⁵*El Progreso*, 27 de abril de 1843.
- ²⁶*El Progreso*, 27 de abril de 1843.
- ²⁷*El Progreso*, 3 de junio de 1843.
- ²⁸*El Progreso*, 6 de junio de 1843.
- ²⁹*El Progreso*, 26 de junio de 1843, reproducido íntegramente en Miguel Luis Amunátegui, *Las primeras representaciones dramáticas en Chile*, Ed. oficial, Santiago, 1888, pp. 329-330.
- ³⁰*El Progreso*, 30 de junio de 1843.
- ³¹André Maurois, *Los Tres Dumas*, ya citado, pp. 86-92.
- ³²Francisco de Paula Matra, *El crepúsculo*, Santiago, N° 1, 1° de junio de 1843, pp. 16-25.
- ³³M. L. Amunátegui, *Don Andrés Bello*, en *Suscripción a la estatua de Bello*, Santiago, 1874, pp. 29-30.
- ³⁴Domingo Arteaga Alemparte, Francisco de Paula Matra, en *Suscripción a la estatua de Bello*, ya citada, p. 124.
- ³⁵*El Crepúsculo*, N° 3, citado por M. L. Amunátegui, *Las primeras representaciones dramáticas*, obra citada, p. 293.
- ³⁶*El Progreso*, 22 de julio de 1843.
- ³⁷*El Progreso*, 27 de julio de 1843.
- ³⁸*El Progreso*, 24 de agosto de 1843.
- ³⁹*El Progreso*, 24 de agosto de 1843.
- ⁴⁰Victoriano Rendon, *Al público*, Imprenta liberal, Santiago, 27 de agosto de 1843.
- ⁴¹M. L. Amunátegui, *Primeras representaciones dramáticas*, ya citada, p. 298.
- ⁴²*El Progreso*, 1° de octubre de 1843.
- ⁴³*El Progreso*, 15, 17, 22 y 30 de septiembre de 1843.
- ⁴⁴*El Progreso*, 21 de noviembre de 1843.
- ⁴⁵*El Progreso*, 30 de octubre de 1843.
- ⁴⁶*El Progreso*, 12 de noviembre de 1843, y M. L. Amunátegui, *Primeras representaciones dramáticas*, ya citada, p. 297.
- ⁴⁷M. L. Amunátegui, *Primeras representaciones dramáticas*, ya citada, p. 297.

⁴⁸El Progreso, 28 de noviembre de 1843

⁴⁹M. L. Amunátegui, *Primeras representaciones dramáticas*, obra señalada, p. 271

⁵⁰El Progreso, 16 de diciembre de 1843

⁵¹El Progreso, 12 de diciembre de 1843

⁵²El Progreso, 5 de diciembre de 1843

⁵³El Progreso, 12 de diciembre de 1843

⁵⁴El Progreso, 30 de diciembre de 1843

Notas del Capítulo xx

¹Pedro Echagüe, *Memorias y tradiciones*, citado por María Antonia Oyuela, Juan Aurelio Casacuberta, Buenos Aires, 1937, pp. 115-116

²Roberto Hernández, *Los primeros teatros en Valparaíso*, Valparaíso, 1926, p. 119

³Hemos consultado una copiosa documentación en Archivo Nacional «Libros de Actas de la II Municipalidad de Santiago», entre los años de 1840 a 1844, y Ministerio del Interior, Intendencia de Santiago, 1837-1846, 1838-1840. El avalúo del Teatro de la Universidad, que aparece en *El Semanario de Santiago* (Nº 14, 6 de noviembre de 1842) es el siguiente: costo del sitio \$ 37 336. Valor del edificio con 6 escenarios y 2 telones de boca \$ 100 000. Útiles de teatro \$ 10 000. Total \$ 147 336.

⁴D. F. Sarmiento, *Teatro para Valparaíso*, *El Mercurio*, 10 de mayo de 1842, en *Obras de D. F. Sarmiento*, tomo I, Santiago, 1887, pp. 260-263.

⁵El material utilizado se señala en *Ilustre Municipalidad de Valparaíso. Índice General del Archivo*, 1779-1878, Valparaíso, 1878, pp. 596-597, y 852. Han sido utilizados en parte por Roberto Hernández, *Los primeros teatros en Valparaíso y el desarrollo general de nuestros espectáculos públicos*, Valparaíso, 1926, en especial pp. 118-120-122-135-137. De acuerdo a la escritura original, publicada por Benjamín Vicuña Mackenna, el documento está firmado por el Intendente José María de la Cruz - Francisco S. Vidal - Estanislao Lynch - Miguel Santa María - Antonio Vergara - Joaquín Hevel - Bartolomé Palacios y el Secretario del Cabildo Teodoro Almeyda.

⁶Paulin Niboyet, *Les Mondes Nouveaux. Voyage anecdotique dans l'Océan Pacifique*, Paris, 1954, pp. 44-46, y Jacques Arago, *Deux Océans*, Paris, 1854, tomo I, pp. 172-180, traducido en parte en Nicolás Anrique R. *Ensayo de una Bibliografía Dramática Chilena*, Stgo., 1889, pp. 152-159.

⁷El Siglo, Santiago, 23 de enero de 1845.

⁸El Progreso, 5 de enero de 1844.

⁹El Progreso, 16 de enero de 1844. El programa se conserva en el Instituto del Teatro (Obsequio del autor).

¹⁰M. L. Amunátegui, *Don Juan Bello*, en *Ensayos Biográficos*, Ed. Oficial, Santiago, p. 372.

¹¹El Progreso, 29 de enero de 1844.

¹²El Progreso, 1º de febrero de 1844.

¹³El Progreso, 24 de febrero de 1844.

Para el estudio de la ópera italiana en Chile, ver nuestro libro, *Los orígenes del Arte Musical en Chile*, Santiago, 1941.

¹⁴Roberto Hernández, *Primeros Teatros en Valparaíso*, ya citado, pp. 125-128.

¹⁵Carlos Tejedor, ¿Cuál de los dos? Autor J. V. Lastarria, *El Progreso*, 11 de diciembre de 1844.

¹⁶Aprovechado en parte por Alejandro Fuenzalida Grandón, *Lastarria y su tiempo (1817-1888)*, Santiago, 1911, pp. 80-82.

¹⁷El Diario de La Habana, 15 de marzo de 1837, reproducida en *El Siglo*, Santiago, 3 de junio de 1845.

¹⁸Edwin T. Tolon y Jorge A. González, *Historia del Teatro en La Habana*, La Habana, 1961, tomo I, pp. 150-153.

- ¹⁹Enrique de Olavarría y Ferrari, *Reseña histórica del Teatro en México, 1538-1911*, tomo II, 3a edición, México, 1960, pp. 396.
- ²⁰Santos Tórner, *Reminiscencias de un Viejo Editor*, Valparaíso, 1889, p. 34.
- ²¹Enrique de Olavarría y Ferrari, *Reseña histórica del Teatro en México*, ya citado, pp. 355-358.
- ²²Santos Tórner, *Reminiscencias*, ya citado, pp. 35-36.
- ²³Mariano Latorre, *Anotaciones sobre el teatro chileno en el siglo XIX*, Atenea, Universidad de Concepción, Año XXVI, N° 291-292, p. 260.
- ²⁴Jacques Arago, *Deux Océans*, ya citado, reproducido por Roberto Hernández, *Primeros teatros en Valparaíso*, p. 132.
- ²⁵Manuel Blanco Cuartín, *Recuerdos de Teatro* (1875), citado por Roberto Hernández, *Primeros Teatros*, p. 133.
- ²⁶Tomamos estos datos de: Archivo Nacional, Cesión de bienes que hace don Mateo O'Loughlin a sus acreedores, agosto 4 de 1858, Judicial de Valparaíso, 3a serie, Legajo 966, Demanda de Emilio Ballerini, Notarial de Santiago, 14 de junio de 1868.
- ²⁷Roberto Hernández, *Primeros Teatros en Valparaíso*, ya citado, pp. 133-134.
- ²⁸Angel Valbuena Prat, *Historia de la Literatura Española*, tomo II, Barcelona, MCMXXXVII, p. 664.
- ²⁹Parafraseamos los datos de André Maurois, *Los Tres Dumas*, trad. española de Ramón Hernández, Barcelona, 1964, pp. 135-144.
- ³⁰Benjamín Vicuña Mackenna, *El ferrocarril*, 1° de octubre de 1878, *El Teatro de la Victoria de Valparaíso* (Su origen, su historia y sus leyendas) Recopilado en *Crónicas de Valparaíso*, 1931, pp. 168-177.

Notas del Capítulo XXI

- ¹El Siglo, Santiago, 30 de diciembre de 1844; El Progreso, 24 de diciembre de 1844.
- ²El Siglo, 4 de enero de 1845.
- ³El Progreso, 10 de enero de 1845.
- ⁴El Siglo, 10 y 13 de enero de 1845; El Progreso, 11 de enero de 1845.
- ⁵El Progreso, 17 de enero de 1845; El Siglo, 17 de enero de 1845.
- ⁶El Progreso, 22 y 28 de enero de 1845.
- ⁷El Progreso, 4 de febrero de 1845; El Siglo, 4 de febrero de 1845.
- ⁸El Siglo, 4 de febrero de 1845.
- ⁹El Progreso, 31 de enero de 1845.
- ¹⁰El Progreso, marzo de 1845.
- ¹¹El Progreso, 24 de marzo de 1845; El Siglo, 22 de marzo de 1845.
- ¹²El Progreso, 27 de marzo de 1845.
- ¹³La polémica fue publicada en el conjunto de sus notas en el diario El Siglo, 10 de marzo de 1845. Apareció editada bajo el título de *Cuestiones del Teatro de Valparaíso*, El Mercurio, Valparaíso, 1844. Roberto Hernández resume brevemente el asunto en su libro, *Los Primeros Teatros de Valparaíso*, Valparaíso, 1926, p. 135.
- ¹⁴El Siglo, 1° de abril de 1845.
- ¹⁵El Siglo, 11 de abril de 1845.
- ¹⁶El Siglo, 7 de abril de 1845; El Progreso, 9 de abril de 1845.
- D. F. Sarmiento, *El Torno*, El Progreso, 17 de abril de 1845, reproducido en *Obras Completas*.
- ¹⁷El Progreso, 19 de abril de 1845.
- ¹⁸El Entrerío, Santiago, 25 de mayo de 1845; y El Progreso, 28 de mayo de 1845.
- ¹⁹El Entrerío, 1° de junio de 1845.
- ²⁰El Progreso, 4 de junio de 1845; El Siglo, 3 de junio de 1845.

²¹El Progreso, 11 de junio de 1845

²²El Progreso, 18 de junio de 1845. La obra se incluye en Nicolás Anríquez, *Bibliografía Dramática Chilena*, Santiago, 1889, p. 45. Se estrenó el 3 de junio de 1845

²³El Siglo, 24 y 26 de junio de 1845

²⁴Artículo teatral. *Un amante de la juventud y del verdadero progreso*, El Siglo, 19 de junio de 1845

²⁵Roberto Hernández, *Los Primeros Teatros en Valparaíso*, ya citado, p.

²⁶Aviso teatral. Teatro nuevo, *Diario de Santiago*, 16 de septiembre de 1845

²⁷El Progreso, 27 de noviembre de 1845

²⁸D. F. Sarmiento, *El Progreso*, 1.º de agosto de 1845, en

Notas del Capítulo xxii

¹El presente capítulo está escrito a base de los periódicos. Sólo citaremos aquellos números de mayor contenido específico. El programa, en *El Progreso*, 2 de febrero de 1846

²El Progreso, 17 de febrero de 1846

³El Progreso, 20 de abril de 1846

⁴André Maurois, *Los Tres Dumas*. Trad. Ramón Hernández. Barcelona, 1964, pp. 169-174

⁵El Progreso, 20 de junio de 1846

⁶El Progreso, 24 de junio de 1846

⁷Excelente resumen de la polémica en la interesante biografía de Vicente Pérez Rosales. Ensayo crítico. Santiago, 1946 (cap. iv, pp. 53-76), escrita por Guillermo Feliú Cruz, Passim Fernando Pinto Lagarrigue, *El Mosaico y El Progreso*, Zig-Zag, Santiago, agosto, 1946

⁸El Mosaico, N.º 3, 28 de junio de 1846

⁹El Mosaico, N.º 9, 9 de agosto de 1846

¹⁰La Crítica Teatral. El Mosaico, N.º 7, 26 de junio de 1846

¹¹El Progreso, 27 de junio de 1846, y El Mosaico, N.º 3, 28 de junio de 1846

¹²El Mosaico, N.º 4, 5 de julio de 1846 y N.º 8, 2 de agosto de 1846

¹³Se representó el 1.º de septiembre en el beneficio de Toribia Miranda. Señalada por Nicolás Anríquez, *Ensayo de una bibliografía dramática chilena*, Santiago, 1899, p. 47

¹⁴Se estrenaron ambas el 29 de septiembre en el beneficio de Manuela Molina, primera dama matrona (El Progreso, 28 de septiembre de 1846). Las señala Nicolás Anríquez, *Bibliografía Dramática*, ya citada, p. 48

¹⁵Estrenadas el 6 y el 8 de septiembre respectivamente. La cita Nicolás Anríquez, *Bibliografía Dramática Chilena*, p. 48

¹⁶El Progreso, 29 de agosto de 1846

¹⁷El Progreso, 26 de octubre de 1846. No la cita Anríquez Silva en su *Bibliografía Dramática*

¹⁸El Progreso, 2 de octubre de 1846

¹⁹El Progreso, 1.º de octubre de 1846. Comentarios favorables a la censura, el 2 de octubre

²⁰El Progreso, 16 de noviembre de 1846. Lo cita Nicolás Anríquez en su *Bibliografía Dramática*, p. 49

²¹Nicolás Anríquez, *Ensayo de una bibliografía dramática chilena*, ya citado, p. 49

²²Roberto Hernández, *Los Primeros Teatros en Valparaíso y el desarrollo general de nuestros espectáculos públicos*, Valparaíso, 1926, pp. 166-167

²³Citado por Roberto Hernández, obra señalada, p. 168

Notas del Capítulo xxiii

¹Concepción en el Centenario Nacional (1810-1910), Concepción, 1970, p. 57

²De los múltiples ejemplos que podríamos incluir señalamos el «Acta librada para promulgar y jurar la Constitución del Gobierno de la República» Freirina, octubre 19 de 1828, en

- Archivo Nacional, Ministerio del Interior, Intendencia de Coquimbo, vol. 89.
- ³F. H. Bennet, *Chile and Peru in 1824*; Ricardo Anguita, *Leyes Promulgadas en Chile*, tomo 1, 1810-1854, Santiago, 1912.
- ⁴Nicolás Anríquez, *Ensayo de una Bibliografía Dramática Chilena*, Santiago 1899.
- ⁵*El Minero del Año 34*, La Serena, diciembre 13 de 1834.
- ⁶*El Minero de Coquimbo*, La Serena, 21 de octubre de 1836.
- ⁷*El Porvenir*, La Serena, 8 de junio de 1850.
- ⁸*El Porvenir*, La Serena, 24 de agosto de 1850.
- ⁹*El Porvenir*, La Serena, 6 de julio de 1850.
- ¹⁰*El Porvenir*, La Serena, 5 de julio de 1850.
- ¹¹*El Porvenir*, La Serena, 22 de junio de 1850.
- ¹²*El Porvenir*, La Serena, 6 de julio de 1850.
- ¹³*El Porvenir*, La Serena, 18 de junio de 1850.
- ¹⁴*El Porvenir*, La Serena, 15 de junio de 1850.
- ¹⁵Raúl Silva Castro, *Adiciones y ampliaciones a la estadística bibliográfica de la literatura chilena (1819-1870)*, Santiago, 1966, Ficha 2 022, p. 320.
- ¹⁶Nicolás Anríquez, *Bibliografía Dramática Chilena*, ya citada, pp. 25-26.
- ¹⁷Remito al lector, para los detalles, el libro de Roberto Hernández, *Juan Godoy o el Descubrimiento de Chañarillo*, 1832-1932, Valparaíso, 2 tomos 1932.
- ¹⁸Acta de la sesión municipal, 15 de octubre de 1847, en *El Copiapino*, 30 de octubre de 1847.
- ¹⁹Miguel Luis y Gregorio Víctor Amunátegui, D. José Joaquín Vallejos, Santiago, 1886, pp. 77-84.
- ²⁰*Obras de Don José Joaquín Vallejo (Jotabeche)*, Ed. Alberto Edwards, Biblioteca de Escritores de Chile, Santiago, 1911, pp. 492-493. Carta a Francisco Bello, Copiapó, 12 de noviembre 1841 (sic).
- ²¹*El Copiapino*, 6 y 18 de septiembre de 1845.
- ²²*El Copiapino*, 1.º de noviembre de 1845.
- ²³*El Copiapino*, 27 de agosto de 1846.
- ²⁴*El Copiapino*, 17 de septiembre de 1846.
- ²⁵*El Copiapino*, 13 y 17 de septiembre de 1846.
- ²⁶*El Copiapino*, 17 de septiembre de 1846. Agradecemos la gentileza del Director de la Biblioteca Central de la Universidad de Chile por habernos permitido la consulta de los primeros números de *El Copiapino* (Colección Domingo Edwards Matte).
- ²⁷*El Copiapino*, 21 de octubre de 1847.
- ²⁸*El Progreso*, Santiago, 11 de noviembre de 1848.
- ²⁹Nos remitimos a nuestro libro *Historia de la Música en Chile*, Santiago, 1957.
- ³⁰*El Ferrocarril*, Copiapó, 15 de noviembre de 1848.
- ³¹*El Ferrocarril*, Copiapó, 30 de noviembre de 1849.
- ³²*El Ferrocarril*, Copiapó, 26 de noviembre de 1849.
- ³³Detalles en Roberto Hernández, *Juan Godoy o El Descubrimiento de Chañarillo*, ya citado.
- ³⁴Jotabeche, *El teatro, los vapores y el hospicio de Chañarillo*, *El Copiapino*, 6 de diciembre de 1845, en *Obras de D. José Joaquín Vallejos (Jotabeche)*, ya citado, pp. 293-294.
- ³⁵Francisco Hederra, *Crónicas y Anécdotas Talquinas*, Talca, 1927, p. 126. La interesante correspondencia de Carmen Arriagada con Rugendas está depositada en el Staatliche Graphische Sammlung de Munich. Copia en la Sociedad de Bibliófilos chilenos.
- ³⁶*El Alfa*, Talca, 2 de abril de 1849.
- ³⁷*El Alfa*, 6 de diciembre de 1845. Debemos la consulta de estos números a la gentileza del distinguido coleccionista Sr. Germán Vergara Donoso.
- ³⁸*El Alfa*, 29 de abril de 1849.
- ³⁹Francisco Hederra, *Crónicas y Anécdotas Talquinas*, ya citado, p. 128.
- ⁴⁰Nicolás Anríquez, *Bibliografía Dramática Chilena*, ya citado, p. 21.
- ⁴¹*El Telégrafo de Concepción*, Concepción, 24 de diciembre de 1842.

⁴²El Telégrafo de Concepción, 30 de septiembre de 1843

⁴³El Telégrafo de Concepción, 4 de octubre de 1843

⁴⁴Nicolás Anríquez, *Bibliografía Dramática Chilena*, ya citada, p. 21.

Notas del Capítulo xxiv

¹Miguel Luis Amunátegui, *Las Primeras Representaciones dramáticas en Chile*, Santiago, ed. Oficial, 1888, p. 270.

²Jacques Arago, *Les Deux Océans*, Paris, traducción de Nicolás Anríquez, *Ensayo de una bibliografía dramática chilena*, Santiago, apéndice

³El Progreso, Santiago, 10 de enero de 1848.

⁴El Progreso, 9 de febrero de 1848.

⁵Antonio Iníiguez Vicuña, *Historia del período revolucionario en Chile (1845-1851)* Santiago, 1905, pp. 229-231

⁶El Progreso, 4 de marzo de 1848

⁷Hemos tratado el tema en nuestro libro *Historia de la Música en Chile*, (1850-1900) Santiago, 1957. Agregamos más detalles a los contenidos en Archivo Nacional Judicial de Santiago. Legajos 659-786 - y 972, por la consulta del diario El Progreso, Un nuevo Teatro en Santiago (28 de mayo de 1848), El Nuevo Teatro (3 de junio de 1848). Aviso teatral (28 de mayo de 1848).

⁸El Progreso, 15 de septiembre de 1848.

⁹Al tenor en nuestro libro ya citado, p. 19.

¹⁰José Vicente Ortega Ricaurte, *Historia Crítica del Teatro en Bogotá*. Bogotá mcmxxvii, pp. 13-14. Detalles en El Progreso, 5 de septiembre de 1848.

¹¹El Progreso, 7 de noviembre de 1848.

¹²Sobre las funciones en el Teatro de la Independencia hay amplia documentación en El Progreso: 21, 23 y 27 de octubre de 1848; y también en los días 11, 20 y 22 de noviembre.

¹³Remitimos al lector a la edición *Del Rey Abajo, Ninguno*, con prólogo y notas de Juan Loveluck, Zig-Zag Santiago, 1956.

¹⁴El Progreso, 7 de noviembre de 1848.

¹⁵El Progreso, 18 de diciembre de 1848.

¹⁶El Progreso, 23 de diciembre de 1848.

¹⁷El Progreso, C. S. *La Mujer de un Artista*, 18 de noviembre de 1848.

¹⁸El Progreso, 7 de diciembre de 1848. El estreno lo anota Nicolás Anríquez, *Ensayo de una bibliografía dramática chilena*, ya citado.

¹⁹Archivo Nacional Judicial de Santiago. Legajo 900.

²⁰Decoración. El Progreso, 2 de febrero de 1849.

Notas del Capítulo xxv

¹El Progreso, Santiago, 19 y 20 de enero de 1849.

²El Progreso, 3 de enero de 1849.

³Miguel Luis Aunátegui, *Las primeras representaciones dramáticas en Chile*. Ed. Oficial, Santiago, 1888, pp. 327-328.

⁴El Progreso. Crítica, *Unos Aficionados* 5 de enero de 1849.

⁵El Mercurio de Valparaíso, 6 de enero de 1849.

⁶El Progreso, citado por M. L. Aunátegui, obra señalada, p. 328.

⁷El Progreso, 18 de enero de 1849.

⁸La obra fue publicada en elegante folleto de 89, en forma bilingüe: *Nineta o Un día de bodas*. Drama en un acto por F. Fernández Rodella. Santiago, enero de 1849. Debo su consulta a la amabilidad del Director de la Biblioteca Central de la Universidad de Chile, Prof. Alamiro de Avila. Lo señala Ni-

- colás Anríquez en su *Ensayo de una bibliografía dramática nacional*. Santiago, 1899, p. 53. Al igual Julio Durán Cerda, *Repertorio del teatro chileno*. Bibliografía, obras inéditas y estrenadas. Santiago, 1962. Instituto de literatura chilena.
- ⁹El Progreso, 16 de enero de 1849.
- ¹⁰El Progreso, enero de 1849. No lo señala la *Bibliografía dramática chilena*, de Anríquez. Tampoco Julio Durán Cerda en obra citada.
- ¹¹El Progreso, 2 de febrero de 1849. Nicolás Anríquez, p. 53, lo da como estrenada el 19 de abril y cree que se trata de una obra original de Fernández Rodella.
- ¹²El Progreso, 11 de febrero de 1849.
- ¹³El Progreso, 8 de febrero de 1849. Nicolás Anríquez, *Bibliografía Dramática*, p. 53.
- ¹⁴El Progreso, 19 de febrero de 1849.
- ¹⁵El Progreso, 13 de febrero de 1849.
- ¹⁶El Progreso, 24 de febrero de 1849. Señalada con útiles observaciones por Nicolás Anríquez, *Bibliografía dramática chilena*, p. 51. Tomamos directamente la anécdota del artículo de Vicente Reyes, *La sargenta Candelaria*. *La semana*, Año 1, N° 4, junio 11 de 1859. De acuerdo a lo que escribe Anríquez, «Esta pieza se representó en varios años en el aniversario de esa función de armas, 20 de enero», que pasó a llamarse *El día del Roto chileno*. La cita, al igual, Durán Cerda, *Repertorio*, p.
- ¹⁷El Progreso, «Tedio y Cuaresma», 15 de marzo de 1849; y «Los Teatros», 1°, 7 y 10 de marzo de 1849.
- ¹⁸El Progreso, 15 de mayo de 1849.
- ¹⁹Tomamos estos datos inéditos del expediente de la quiebra. Archivo Nacional Judicial de Santiago, Legajo 900.
- ²⁰Aprovechamos el relato de Roberto Hernández, *Los primeros teatros de Valparaíso y el desarrollo general de nuestros espectáculos públicos*. Valparaíso, 1927, p. 174-176.
- ²¹Bompiani, *Dizionario letterario delle opere e dei personaggi*, Milán, 1956.
- ²²Nicolás Anríquez, *Bibliografía dramática chilena*, ya citada, p. 52-53. Clara Harloue se montó el 15 de agosto. Al igual Durán Cerda, *Repertorio*.
- ²³Roberto Hernández, *Los primeros teatros en Valparaíso*, obra señalada, p. 178.
- ²⁴Jacques Arago, *Les Deux Océans*. París, 1854 traducción en Nicolás Anríquez, ya citado, p. 152-159.
- ²⁵Paul Niboyet, *Les Mondes Nouveaux*, París, 1854, p. 44.
- ²⁶El Progreso, 7 de abril de 1849.
- ²⁷O Y «Artículo teatral» *El picaflor*, 1° de mayo de 1849. La obra está señalada en Nicolás Anríquez, *Bibliografía dramática nacional*, p. 52. *Todo está en entenderse*. Comedia en dos actos escrita en francés por F. Fernández Rodella. Santiago de Chile. Imprenta chilena, calle de Valdivia N° 21. Marzo de 1849. 418 págs. a dos columnas.
- ²⁸Manuel Moncloa y Covarrubias, *Diccionario Teatral del Perú*, Lima, 1905.
- ²⁹Tomamos estos datos inéditos del expediente abierto después de su fallecimiento. Archivo Nacional Judicial de Santiago, Legajo
- ³⁰El Progreso, 8 de junio de 1849.
- ³¹El Progreso, 12 de junio de 1849.
- ³²El Progreso, 9 de junio de 1849.
- ³³El Progreso, 10 de junio de 1849.
- ³⁴El Progreso, 21 de junio de 1849.
- ³⁵El Progreso, 6 de julio de 1849.
- ³⁶El Progreso, 6 de julio de 1849.
- ³⁷El Progreso, 6 de julio de 1849.
- ³⁸El Progreso, 23 de julio de 1849.
- ³⁹El picaflor, Santiago, 29 de julio de 1849.
- ⁴⁰El Progreso, 7 de agosto de 1849.
- ⁴¹José Zapiola, *Recuerdos de Treinta Años (1810-1840)*. Ed. Zig-Zag, prólogo de E. P. S. Sin duda, Zapiola, por destacar el carácter altivo y orgulloso de Casacuberta, exagera la pobreza en que se encontraba.

- ⁴² Muchas veces reproducido, *El Progreso*, 14 de septiembre de 1849
- ⁴³ Zapiola, *Recuerdos de Treinta años*, ya citado, p
- ⁴⁴ Aprovechamos los datos inéditos del informe oficial sobre su muerte, suscrito por Pedro de la Lanza, el 5 de septiembre de 1849. Archivo Nacional Judicial de Santiago. Legajo
- ⁴⁵ Archivo Nacional Judicial de Santiago. Legajo. Insertamos en el Apéndice el inventario de sus bienes y enseres personales, que refleja mejor su verdadera situación económica
- ⁴⁶ Raúl H. Castagnino, *El teatro en Buenos Aires durante la época de Rosas*, Buenos Aires, 1944, p. 155. Todo el capítulo está escrito con cariño y acuciosidad
- ⁴⁷ *El Progreso*, 5 de septiembre de 1849
- ⁴⁸ *El Progreso*, 2 de octubre de 1849. A Casacuberta. Soneto improvisado a la vista de su cadáver (1849)
- ⁴⁹ *El Progreso*, 7 de octubre de 1849. A la memoria del desgraciado actor don Juan Casacuberta
- ⁵⁰ *El Mercurio de Valparaíso*, 11 de septiembre de 1849
- ⁵¹ Benjamín Vicuña Mackenna, *Diario Intimo*, citado por Roberto Hernández, *Los primeros teatros en Valparaíso*, p. 128. En la parroquia de la Catedral está inscrita su defunción, Libro 3. Folio 75, en la siguiente forma: «Juan Casacuberta. Buenos Aires, 80 años (sic). Pagó \$ 15 (\$ 12 por el carro de 1.ª clase y \$ 3 por la sepultura). Enterrado el 6 de septiembre de 1849»
- ⁵² Jacques Arago, *Les Deux Océans*, París, 1854, p. 216. Traducción en Nicolás Anríquez, *Bibliografía dramática chilena*, p. 521
- ⁵³ *El Picaflor*, 9 de septiembre de 1849
- ⁵⁴ Acompañamos en Apéndice el producto de la función de beneficio por ser documento típico de la estructura económica del teatro de esa época. Tomamos todos estos detalles del expediente de la partición de Juan Casacuberta. Archivo Nacional Judicial de Santiago, Legajo. Por información de testigos la viuda declaraba el 9 de octubre de 1849 como bienes, «Dos casas de su propiedad cuyo valor excedía de 8 000 pesos».
- Por carta del tataranietao del gran actor, Alfredo Jorge Etchevarne Romero, Buenos Aires, 18 de noviembre de 1949, sabemos que la hija del actor, nacida en sus segundas nupcias, viva en 1895, casó con Godínez y tuvo, al menos un descendiente, César Godínez Casacuberta.

Notas del Capítulo xxvi

- ¹ Agustín Siré Sinobas, *El teatro, un programa sociológico*. Discurso de incorporación a la Academia de Bellas Artes (Instituto de Chile), en *Publicaciones de la Academia de Bellas Artes*, Santiago, 1969, pp. 57-58.
- ² Octavio Paz, *Claude Lévi-Strauss o El nuevo festín de Esopo*. México, 1967, p. 58 y p. 62.
- ³ Clara casó con J. Edwards Argandoña.
- ⁴ Moncloa y Covarrubias, *Diccionario teatral del Perú*, Lima, 1901.
- ⁵ Mohammed Abdo Taleb Hatamleh, *El tema árabe en la literatura española del siglo XIX*. Resumen de la tesis doctoral. Granada, 1969.
- ⁶ Los datos están tomados de la crónica teatral del diario *El Progreso*.
- ⁷ Archivo Nacional. Archivo Vicuña Mackenna, Vol. 144. Sociedad Literaria de Santiago. Informe sobre el drama *Mauricio el Republicano*. Sra. Carmen Aguilar de Zaputi. Firmado Benjamín Vicuña Mackenna. La obra es una adaptación hecha por Francisco P. de Montemar de la novela «El caballero de la casa roja» de A. Dumas.
- Para la proyección contemporánea del problema ver Orlando Rodríguez-Domingo Piga, *Teatro chileno del siglo XX*. Santiago, 1964.
- ⁸ Ver para la temporada de Valparaíso. Roberto Hernández, *Los primeros teatros en Valparaíso y el desarrollo general de nuestros espectáculos públicos*. Valparaíso, 1927, pp. 176-177.
- ⁹ Ricardo Anguita, *Leyes promulgadas en Chile*. Tomo I. 1810-1854. Santiago, 1912. Propiedad Literaria. Ley sobre la materia, p. 241.
- ¹⁰ Andrés Bello, *Derecho de Autores*. *El Araucano*, 1848. Reproducida en Pedro Grases, *Antología de Andrés Bello*. Caracas, 1964, pp. 211-18, en especial p. 216.

¹¹Roberto Hernández, *Los primeros teatros en Valparaíso*, ya citado, p. 176.

¹²*El Progreso*, 17 de diciembre de 1849.

¹³Más detalles en nuestro libro, *Los orígenes del Arte Musical en Chile*, Ediciones de la Universidad de Chile, Santiago, 1941.

¹⁴*El Progreso*, 30 de noviembre de 1849.

¹⁵*El Progreso*, 21 de diciembre de 1849.

¹⁶Hacemos el extracto de la obra publicada por: *Galería Dramática chilena: Israel, o sea Un cómico*, drama original en cuatro actos, por Salustio Cobo, representado por primera vez en Santiago de Chile a beneficio del primer galán, en el Teatro de la Universidad el 16 de diciembre de 1849. Imprenta de Julio Belin, 29 páginas a dos columnas. Dos palabras a la conclusión lechado en Valparaíso, enero 10 de 1850. Lo colaciona Nicolás Anríquez, *Ensayo de una Bibliografía Dramática Chilena*, Santiago, 1899, p. 54. Passim, Julio Durán Cerda y Walter Rela, *Contribución a la bibliografía del teatro chileno, 1804-1960*. Noticia preliminar de Ricardo A. Latcham. Montevideo, 1960.

¹⁷Aprovechamos estos datos inéditos que nos ha reunido nuestro distinguido amigo Sr. Camilo Cobo Gormáz, espigando de la correspondencia de su abuelo Camilo, hermano de Salustio. Carta de 27 de octubre de 1869, que mucho agradecemos.

¹⁸Mayores datos sobre el Conservatorio en nuestra monografía, *Historia de la Música en Chile (1850-1900)*, Santiago, Ediciones de la Universidad de Chile.

¹⁹El interesante artículo de Zorobabel Rodríguez publicado en el periódico *El Independiente*, fue reproducido en *La Estrella de Chile*. Periódico Semanal. Año Cuarto, Valparaíso, 1871, pp. 145-161.

En la tarea de ubicar los originales de las obras representadas nos ha sido muy útil el *Catalogue of the Theater and Drama Collections*. 6 vols. New-York Public Library. The Research Library. Boston, 1967.