

ANNALYDA ALVAREZ-CALDERON GERBOLINI
JOSEPH DAGER ALVA • ANTONIO ESPINOZA RUIZ
ROSA MARIA MACERA ZEVALLOS • SUSIE MINCHIN LEME
SOLEDAD OLAECHEA PARDO
NATHALIE DE TRAZEGNIES THORNE
- COMPILADORES -

La Historia del Perú en la Revista de la Universidad Católica

Capítulo 5



PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATOLICA DEL PERU
FONDO EDITORIAL 1993

Edición preparada por:

Annalyda Alvarez-Calderón Gerbolini
Joseph Dager Alva
Antonio Espinoza Ruiz
Rosa María Macera Zevallos
Susie Minchin Leme
Soledad Olaechea Pardo
Nathalie de Trazegnies Thorne

Dirigida por:
Franklin Pease G. Y.

La Historia del Perú en la Revista de la Universidad Católica

Cubierta: Instituto Riva-Agüero
1966
Foto por José Gushiken
Archivo de la Pontificia Universidad
Católica del Perú.

© 1993, por Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Av. Universitaria, cuadra 18, San Miguel. Apartado 1761, Lima, Perú. Tefs. 626390 y 622540, anexo 220.

ISBN 84-89309-62-0

Derechos Reservados

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio, total o parcialmente, sin permiso expreso de los editores.

Impreso en el Perú - Printed in Peru

LA OPERA DE HACE UN SIGLO EN LIMA

Por CESAR ARROSPIDE DE LA FLOR

*Profesor de Historia del Arte.
Universidad Católica del Perú.*

En los días, ya bastante inquietos, del gobierno de Abascal, se disfrutó, por primera vez en Lima, de los encantos de la ópera italiana, cuando en 1814 arribaron a nuestras costas don Pedro Angelini y doña Carolina Grijoni, con quienes había de constituirse el primer cuadro lírico; aun cuando acaso no pueda propiamente hablarse de una compañía completa y homogénea hasta ya bien entrada la República, por los años de 1840 y 1841, con la muy memorable que dirigiera don Rafael Pantanelli.

Antes de 1814, no podríamos citar otras muestras de auténtica música operística, como lo fue ya la ofrecida por el referido cuadro lírico, pese a sus limitaciones, salvo que entendiéramos por ello toda suerte de acoplamiento de cantos y música instrumental a una acción escénica, caso en que habríamos de remontarnos a las primeras representaciones que, en el atrio de la Catedral o en los teatrillos portables que se levantaban en las plazas de la ciudad, se engalanaban de cantos religiosos y profanos alternados con bailes y otra suerte de juegos que los cómicos ofrecían para regocijo del pueblo y en honor del Virrey, el Arzobispo u otro personaje de calidad.

También habríamos de apuntar en la Colonia, y a gran distancia de las manifestaciones del teatro popular, algunas muestras de arte cortesano y erudito, como "El Mejor Escudo de Perseo", composición dramática que su autor, el Excmo. Sr. Virrey don Manuel de Oms y Santa Pau, Marqués de Castel dos Rius, calificó de "comedia armónica", por ir en ella integrados diversos números de música vocal.

Y sobre todo, más avanzado el siglo XVIII, cabría señalar el

apogeo de la "tonadilla", a la que alude, sin duda, Pardo y Aliaga en su artículo *Opera y Nacionalismo*, de *El Espejo de mi Tierra*, llamándola "ópera criolla".

La tonadilla era por entonces un sainete musicalizado cuyo ambiente festivo daba frecuente ocasión a las más audaces alusiones personales por parte de los cómicos y a las más vocingleras intervenciones del público. No fue raro así, que alguna vez una artista mimada, se permitiera satirizar a un señor Oidor, presente en uno de los palcos del teatro, a propósito de ciertos reveses de su vida galante, y que el público, entre el que se encontraba más de un desafecto al copetudo magistrado, prorrumiera en desmedidas manifestaciones de aprobación, señaladamente descortesas para el aludido.

En España la "tonadilla" significó, frente a la invasión de las influencias extranjerizantes, italiana sobre todo y también francesa, el baluarte inexpugnable del espíritu castizo. Es el antecedente de la zarzuela "del género chico" del siglo pasado en la que se refugió, otra vez, todo el color y sabor genuino de la tierra española, cuando el italianismo conquistó y desnaturalizó también la tradicional zarzuela.

Esta, embriagada con los esplendores románticos de la gran ópera, empezó en el siglo XIX, a presumir de género trascendental con *El Anillo de Hierro*, *La Tempestad* y tantas otras obras; perdiendo, en originalidad y estirpe, lo que el romanticismo no alcanzó a darle de saneada calidad estética. La llamada "zarzuela grande" no fue, muchas veces, sino el remedo y traducción a mal castellano de la ópera italiana virtuosista y decadente. El "género chico" fue entonces la salvación del espíritu español como lo fue la "tonadilla" en el siglo XVIII, ante la invasión del arte extranjero. En la tonadilla, llamada, más propiamente, "tonadilla escénica" para distinguirla de la canción solista, vivieron majas y chisperos, entre coplas, pregones y bailes populares. Y así fue también aquí, cuando entre las gentes nacidas en estas lejanas tierras de Indias, empezó a cristalizar, a mediados del mismo siglo XVIII, el nuevo espíritu "criollo", con sus perfiles de agudeza y sus resonancias de tristeza indígena.

Fueron los tiempos galantes de Miquita Villegas y el Virrey Amat que, escandalizada, presenció y hubo de tolerar la aristocracia limeña. En este arte, que Pardo y Aliaga llamó, un poco irónicamente, "ópera criolla", es donde buscamos hoy el abolengo de nuestro criollismo. ¡Qué léjanas y vacilantes nos parecen, en cambio, las glorias de la muy sublime y trágica ópera italiana romántica, en cuyo obsequio nuestros

hombres cultos del siglo pasado deprimieron el arte de Perricholi, de su rival la Inesilla, de Chepa Manteca, Paca Rodríguez y tantas otras, que hicieron amables muchas horas de la monótona vida virreynal.

Pero ni estas expresiones de arte criollo, ni aquellas otras del primitivo arte popular, o de la sabia afectación de los ingenios cortesanos, pueden ser calificadas como música dramática en su sentido estricto. Hemos de llegar a las postrimerias del Coloniaje para encontrar un espectáculo con verdaderos caracteres operísticos, en el que colaboraron, con los artistas italianos citados al comienzo, Pedro Angelini y Carolina Grijoni, algunos otros, de los residentes en Lima por aquella época.

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

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

Con estos actores y los cantantes italianos la Grijoni y Angelini, el maestro don Andrés Bolognesi, uno de los músicos de más prestigio por entonces y Maestro de Capilla de la Catedral, organizó el cuadro lírico que se estrenó con *Il Matrimonio Segreto*, de Cimarosa, y cantó, además, *La Serva Padrona*, de Pergolesi; *El Barbero de Sevilla*, *La Pupila* y *la Pazzo per Amore* de Paesiello, y algunas otras.

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

Es de observarse, no obstante, que éste no debió ser tan desafecto a los noveles artistas líricos, que alcanzaron a dar hasta siete u ocho

óperas, para las cuales se remozó el teatro en que había actuado, en otro tiempo la Perricholi; pintándose un nuevo telón de boca y otras decoraciones, a la vez que el alumbrado de candiles fue sustituido por el de velones (Moncloa — diccionario Teatral del Perú).

Sin duda, que las voces de que disponía el maestro Bolognesi no debieron ser de las más descollantes, pero el repertorio en boga a la sazón, como es de verse por los nombres antes citados, era el de la óperas bufas, en el que el compromiso de los cantantes puede salvarse más decorosamente que en la ópera seria, mediante la gracia y la vivacidad en la acción, en que debieron abundar nuestros cómicos criollos, un poco audazmente ascendidos a cantantes de ópera. Además, la limitación del personal hacía practicables, únicamente, estas obras en las que, conforme a los gustos de la época en Europa, las escenas de conjunto cedían su puesto al lucimiento continuo de los solistas y en que los coros, o no existían o, por su calidad accesoria, eran fácilmente omitidos sin desmedro sensible del efecto integral.

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

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

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

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

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

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

Tanto Moncloa como Lavalle se refieren a la Compañía de Luisa Schieromi y Domingo Pissoni, localizándola en 1834; pero don José G. Clavero afirma que ésta fue organizada en 1832, ateniéndose a un documento de ese año, por el cual un grupo de aficionados limeños se comprometió a subvencionarla.

De tal documento se desprende que existía entonces un conjunto lírico, bajo la dirección de don Vicente Zapucci (que había de gestionar más tarde la venida de la Compañía Pantanelli a Lima) conjunto que actuaba integrado a una compañía de comedias, para amenizar las funciones ofrecidas por ésta; cantando, seguramente arias y escenas de ópera en los intermedios, como debió ser la costumbre desde que Angelini importó el nuevo género a nuestras tierras.

En la compañía organizada ya independientemente, bajo la dirección de don Teófilo Placel, desprendiéndola de la de comedias a la que había servido de puro accesorio ornamental, tomaron parte, según el documento aludido, los mismos elementos de la primera Compañía, de dieciocho años antes, y, entre ellos, el propio Angelini y la Grijoni, la que, sin embargo, según Felipe Pardo, habría abandonado nuestras playas hacía mucho tiempo. En los primeros puestos figuraron los nuevos

cantantes italianos, la Schieroní y Pissoni, secundados por algunos más que no habían integrado antes el referido cuadro lírico de la comedia.

El repertorio estuvo constituido, en su mayor parte, por obras de Rossini, el compositor de más resonante prestigio en el arte italiano de la época; cantándose *La Italiana* en Argel, *La Gazza Ladra*, *Tancredo*, creación, como diríamos hoy, de la Schieroní, y *El Barbero de Sevilla*, en el que Pissoni hizo “un Figaro inolvidable”, según expresión de los entendidos de esos días.

La Compañía restauró, sin duda, el entusiasmo por la ópera italiana y a ello se debió que nuestras señoritas, “que antes no lucían en el piano sino valsés, contradanzas y cuadrillas”, al decir de cierto comentarista, se aventurasen desde entonces por las sendas más comprometedoras de las transcripciones y fantasías operísticas. Sin embargo, tampoco en esta oportunidad fueron interpretadas las óperas, a lo que parece, por un conjunto completo y suficientemente homogéneo como para realizar plenamente sus bellezas y sólo en 1840 tuvimos una Compañía constituida, en su mayor parte, por artistas venidos de fuera, que habían emprendido una gira por países de América.

* * *

El 31 de julio de ese año, llegaba a nuestro vecino puerto, en el bergantín goleta *Carmen*, la Compañía de Ópera italiana Pantanelli, procedente de La Habana. Veintiún días de viaje habían sido necesarios para llegar desde Paita, última escala del barco, hasta el Callao, lo que permite juzgar la proeza que significaba todavía, para una compañía europea, aventurarse a estos mares.

El anuncio del nuevo espectáculo produjo el consiguiente revuelo en nuestro público, tradicionalmente aficionado al teatro, y que por bastante tiempo, había tenido que contentarse con las modestas compañías dramáticas criollas. Las referencias venidas de Cuba, las novedades del repertorio, el prestigio artístico de los cantantes, los pronósticos optimistas para la temporada, nutrieron el comentario callejero de esos días. Fue motivo para que se actualizaran las pasadas glorias de la Schieroní y Pissoni y seguramente, no faltaron quienes recordaran, todavía, los tiempos de la Patria Vieja en que se gozaron por primera vez, las ágiles melodías de *II Matrimonio Segreto* y las jocosas escenas de *La Serva Padrona*.

En el año 40 era aún la Sociedad de Beneficiencia la poseedora del

teatro, que se llamó después Principal (cuando se construyó, en 1850, el Variedades, en la calle de Espaderos), y que tomó más tarde el nombre de Municipal y hoy el de Segura, y los representantes de la compañía lírica hubieron de gestionar su contrato ante dicha Sociedad. La Beneficencia, entonces, solía tomar por su cuenta la empresa, pagando mensualmente a los artistas y tal acababa de hacer, precisamente, con una compañía dramática organizada por esos días. Esto originó dificultades para acoger a la lírica, que se tradujeron en ir y venir de propuestas, contrapropuestas y discusiones sobre los derechos preferenciales de la dramática, que provocaron pronto la impaciencia del público anheloso de escuchar la ópera.

Se levantó una tempestad de protestas contra la Comisión de Beneficencia, que no era capaz, se decía, de allanar los obstáculos y que complicaba innecesariamente las gestiones; llegándosele a acusar de usura, porque pretendía cobrar 400 pesos por cada función que diera la compañía de ópera, mientras a la dramática apenas había exigido veinticinco. Uno de los detractores publicó una nota irónica anunciando la partida de la Compañía para Chile, donde comentarían —decía— “la inaudita torpeza” de halagarla y obviar todo inconveniente, mientras los limeños quedaban, agregaba el articulista aludiendo a la ya muy menguante juventud de las primeras figuras de la compañía dramática antes contratada, “con el tesoro que a toda costa nos quieren retener los señores benéficos: ciento cincuenta años en solo dos damas...”. Otro impugnador de la zarandeada comisión, recordó que ésta, ya en otra oportunidad, había frustrado la actuación del trágico Fedriani y de otros artistas de categoría, para propiciar, en cambio, espectáculos de títeres, toros y elefantes...

Ante la demandada avalancha de impropiedades que le prodigaba la impaciencia pública, la Comisión, para vindicarse hizo conocer, por periódico, todos los documentos que acreditaban, junto con las gestiones hechas, su mejor voluntad para concuirlas satisfactoriamente. Así fue como, con la intervención de cuatro comerciantes de Lima, ajenos hasta entonces al giro de las empresas teatrales, se llegó a un acuerdo en virtud del cual estos últimos tomaban en arriendo el teatro y, por su propia cuenta, tanto la explotación de la ópera como la de la compañía dramática.

Los coros, reclutados entre nuestros cantantes nacionales, fueron adiestrados por el maestro Rafael Pantanelli, y la orquesta, formada, así mismo, con instrumentistas nuestros, por el violinista Guarrioli, que

actuó como director. Esta última no debió ser de las más eficientes, ya que entre sus primeros violines figuraba uno, venido de Lurín, a quien Guadarrioli tuvo que templar el instrumento en el primer ensayo. Felizmente, el repertorio de la época no requería afrontar graves dificultades técnicas, no obstante lo cual, más de una vez nuestros críticos, que despuntaron en gran número por entonces, pudieron advertir deficiencias que deslucieron algunos acompañamientos orquestales.

Con la Compañía Pantanelli hizo irrupción en nuestra Patria, el romanticismo musical, al mismo tiempo y con el mismo retraso, que el romanticismo literario. Bellini y Donizetti eran, en esos días, los dioses de la música italiana que inundaba a España y por ende a sus colonias (que todavía lo eran espiritualmente, las noveles repúblicas). A las obras gráciles de Cimarosa, Paesiello y Pergolesi, que se habían escuchado anteriormente en Lima, se sucedieron las óperas trágicas y grandilocuentes, cargadas de humanidad, de los románticos.

En el casi año y medio que duró la temporada, se ejecutaron las siguientes óperas: de Bellini, Romero y Julieta, 19 veces; Sonámbula, 13 veces, y Norma, 9 veces. De Donizetti: Fausta, 8 veces; El Marino Faliero, 7 veces; Parisina, 5 veces; y Lucía, 5 veces. De Rossini: Semíramis, 12 veces; El Barbero de Sevilla, 8 veces; y Tancredo, 3 veces. De Giovanni Pacini: Los Arabes en las Galias, 7 veces; y de Luigi Ricci: Clara de Rosemberg, 3 veces.

El Sr. Moncloa, en su Diccionario Teatral del Perú, consigna, entre las óperas de esta temporada. Lucrecia Borgia, de Donizetti, y Elisa y Claudia y El Juramento, de Mercadante que, la Compañía Pantenelli, ciertamente, no ejecutó. De las obras cantadas en Lima, en 1840, apenas viven hoy Norma y Sonámbula de Vellini; Lucía, de Donizetti; y El Barbero, de Rossini. Este último, con más perdurable lozanía que las anteriores, cuyas bellas melodías resultan hoy un tanto marchitas sobre sus pobres acompañamientos orquestales o deformadas entre los, hoy apenas soportables, ornamentos virtuosistas del "bel canto".

Romeo y Julieta (o Capuletos y Montescos, como se titula el libreto italiano que musicalizó Bellini) fue la obra elegida para el debut, el 3 de setiembre, y en ella se impusieron, triunfalmente, las dos grandes figuras de la Compañía: Clorinda Corradi de Pantanelli y Teresa Rossi.

La Pantanelli, mezzo-soprano de extensísimo registro, que le permitía cantar partes de soprano, como sucedió en la Norma, que protagonizó hacia el fin de la temporada, desempeñó el papel de Romeo. El bello timbre y la potencia de su voz, unidos a la rotundidad de su

gesto y a la arrogancia de su figura, garantizaron en ésta como en muchas otras el triunfo de los papeles de varón, que encarnó la Pantanelli, de acuerdo con una costumbre mantenida, desde antiguo, en el teatro italiano y que no dejó de provocar cierto escándalo, al decir de Felipe Pardo, en el sector de las beatas de la ciudad.

En el papel de Julieta, la Rossi alcanzó, igualmente, un triunfo definitivo como cantante y como actriz. El público, desde un principio, apreció en ésta los atributos de ternura y emoción que se contraponían al vigor vocal y dramático de la Pantanelli y, de acuerdo con sus preferencias, muy pronto se perfilaron las falanges de rossistas y pantanellistas que, al decir del Sr. Moncloa, libraron “verdaderas batallas campales” en el teatro.

En torno a los dos cantantes, figuraban personajes, a no dudarlo, de muy menor relieve, cuyas medianas cualidades no despertaron, ni con mucho, el entusiasmo que aquéllas. Sin embargo, el bajo Martí fue muy elogiado por la dignidad y nobleza con que interpretó el papel del padre de Julieta, lo mismo que el tenor Andrés Sissa, en el papel de Teobaldo. Parece que Sissa alcanzó en Lima otros triunfos, que no sólo los bastante limitados de las tablas. Por aquellos meses se puso de moda la barba recortada “a lo Sissa” y también el ala del sombrero encartuchada al estilo en que la usaba el apuesto y donjuanesco tenor.

El estreno de *Romeo y Julieta*, aclamado por un teatro rebosante y engalanado de fiesta, abrió, según muchos “una nueva era al buen gusto por el canto y la música”. Los periódicos se vieron por esos días, cuajados de colaboraciones a propósito de la ópera, de estudios entre Bellini, Donizetti y Rossini, y de versos en homenaje a las cantatrices.

El elogio de los críticos alcanzó también al público en el cual no se produjo —dijeron textualmente— “la más pequeña reyerta” y al que, en otra ocasión, se calificó complacidamente de “concurrencia selecta y tranquila”. Y es que parece que la paz y el orden no habían sido hasta entonces las calidades más saltantes de nuestros espectáculos teatrales.

Sabido es que en los días del Coloniaje, monótonos y apacibles, menudeaban, no obstante, en el teatro, las reyertas por los asientos o las acaloradas discusiones a propósito de tal o cual artista y que era frecuente que, al abandonar la sala el Virrey, esa belicosidad, libre del freno que el respeto a su autoridad imponía, llegase a frustrar muchas veces la representación, que los cómicos abandonaban antes de concluir.

No ha de extrañarnos esto tanto si recordamos que todavía a mediados del siglo XVIII, los espectáculos de ópera en Italia eran

también a menudo frustrados por la algazara del público, formado por mucha gente que no tenía empacho durante la función, de conversar en voz alta, tomar refrescos, jugar a las barajas o pelear con el vecino; dando tregua a tan peregrinas tareas sólo en el momento en que la “diva” afamada cantaba alguna “cavatina”, que prometía ornamentar con todas las acrobáticas galas del “estilo de bravura”, como se llamaba al estilo que supervive hoy en el arte virtuosista de las sopranos ligeros.

A las primeras representaciones de *Romeo y Julieta*, siguieron la *Fausta*, de Donizetti, ópera hoy olvidada que, por entonces, se juzgó de muy alto mérito musical, aun cuando no así literario, pues, según dijo un crítico, refiriéndose al libreto, era “el drama más débil y defectuoso que se haya escrito jamás”. También los *Arabes en las Galias*, de Pacini, uno de los satélites de menor magnitud en el movimiento romántico italiano, del que apenas queda hoy un recuerdo; y *Semíramis*, de Rossini, ópera de gran espectáculo, para la que el escenógrafo italiano Antonio Meucci pintó cuatro decoraciones —entre ellas, las del templo de Belo y del palacio y jardines de Semíramis— que valieron a su autor una ovación; confeccionándose, además, un adecuado vestuario y participando en la escena una banda militar, que permitió alcanzar un excelente efecto de conjunto, que valió a la ópera la calificación de “bien ejecutada, espléndidamente vestida y adornada cual ningún otro espectáculo lírico”.

En la cuarta representación de *Semíramis* hubo ocasión a un alboroto digno de los mejores días del “corral de las comedias” colonial. Cantaba el papel de Idrenio, Vicente Zapucci, en reemplazo de un tenor francés Monsieur Prevost, contratado en Lima y que había tenido muy dudoso éxito en las primeras representaciones, cuando al llegar a la “cavatina”, que corresponde a este personaje, se sintieron varios silbidos que desconcertaron al cantante hasta el punto de abandonar precipitadamente la escena. En vano una salva de aplausos y bastonazos sobre las bancas del “patio” pretendieron alentar al asustadizo Idrenio. Nuevos silbidos se filtraban, cortantes, en la ovación y la representación hubo de interrumpirse, a pesar de los esfuerzos del director de orquesta, que agitó muchas veces, e inútilmente, su varilla.

En tales circunstancias, aparece en la sala uno de los empresarios que increpa, airadamente, su conducta a dos de los silbadores, sorprendidos “in fraganti”; suena la corneta llamando a la guardia a imponer el orden; el público pide a gritos que se expulse a los revoltosos; y éstos, a gritos, sostienen, su derecho a silbar, hasta que abrumados por la ira de una mayoría aplastante, se deciden a abandonar el teatro, mientras una

nutrida ovación devuelve a escena al Sr. Zapucci, que canta confiadamente ya, su "cavatina". Se supo después que la tan inusitada revuelta la había provocado un grupo de amigos de Prevost, dispuesto a vengarlo, por haber decidido los empresarios cancelar su contrato.

A Semíramis siguió la Sonámbula, de Bellini, cuyo éxito no obstaculizó un pequeño temblor, producido durante la función, y que fue considerada como la ópera más bella de las hasta entonces cantadas. En realidad, era la primera de las pocas obras de aquella temporada que viven todavía. Con sus representaciones y las de otra ópera de Donizetti, El Marino Faliero, cerraron "los líricos" la temporada antes de la obligada suspensión de espectáculos que, por aquella época, más cristiana que la nuestra, se prescribía durante la cuaresma.

La conclusión del contrato de los artistas y el rumor de que la Empresa, pese al éxito y la concurrencia, había experimentado pérdidas, provocaron, muy fundadamente, los temores del público que, en la última representación de Sonámbula, pidió a gritos: "ópera, ópera, que sigan las óperas...". Para satisfacer una exigencia hubieron de cumplirse, durante el obligado receso, las más laboriosas gestiones, en las que intervinieron, no sólo la Beneficencia, los empresarios, los líricos y un grupo de accionistas que terciaron ofreciendo un aporte económico importante, sino también el gobierno, auspiciador de un arreglo que permitió garantizar la continuación de las funciones después de la cuaresma.

Incuestionablemente, la ópera había despertado nuestro ambiente musical, y una muestra de ello fue la organización, a fines del año 1840, de la Academia Nacional Filarmónica, para cuya dirección designó el Gobierno a don Manuel Rodríguez, violinista de esta localidad, que inició sus labores el 14 de noviembre de ese año.

El nombramiento de Rodríguez provocó entre los limeños —muy propensos, entonces, a la objeción y a la polémica— una agitadísima discusión por periódico, sobre las aptitudes del flamante director. Sus detractores lo calificaron de violinista chambón, desconocedor de la técnica e incapaz de componer música digna de tal nombre; desafiándolo a probar públicamente sus aptitudes frente a otros músicos con mejor derecho a ocupar su puesto. Los amigos de Rodríguez arguyeron, a su vez, la bien probada capacidad de su defendido, que actuaba como primer violín en la orquesta de la ópera y que era mejor compositor que muchos de sus detractores.

Las pretensiones de éstos últimos no tuvieron éxito, sin duda, porque el 19 de noviembre, a los pocos días de iniciadas las labores de la

Academia, ofrecía Rodríguez su primer concierto, en el que se ejecutó, ante gran concurrencia, la obertura de Semíramis y otras piezas, anunciadas como “de los mejores autores modernos”.

Vencida la Cuaresma, reinició la Compañía sus labores, estrenándose, en esta segunda temporada, El Barbero de Sevilla. Por primera vez la Pantanelli cantó como “prima donna”, en el papel de Rosina. Seguramente la ópera fue dada en su versión original, escrita para este personaje, en el registro de contralto y no en el de soprano de coloratura, como lo consagró más tarde la tradición operística. Vale recordar que El Barbero de Sevilla fue estrenado en Roma, en febrero de 1816, por la célebre contralto Giorgi-Righetti y es probable que todavía se ejecutase, frecuentemente, sin introducir las múltiples alteraciones que han quedado como definitivas hoy.

Don Rafael Pantanelli, alejado de las tablas hacía ya algún tiempo y que hasta entonces no había actuado en Lima sino como director escénico y de coros, volvió por esta vez a ellas, para hacer de Conde de Almaviva.

Esta versión de la ópera fue poco feliz. Los limeños guardaban el recuerdo de El Barbero ejecutado por la Schieroní y por Pissoni, “el mejor Figaro de cuantos hemos visto”, según decían, y fueron múltiples los reparos hechos. El Sr. Martí, como Figaro, y el Sr. Zapucci, como Bartolo, se excedieron en las libertades que sus papeles bufos permitían; improvisando, en castellano, jocosas alusiones personales que muchos criticaron, y en las funciones posteriores hubo de tomar la Sra. Rossi, el lugar del Sr. Pantanelli, en condiciones ya escasamente favorables para la escena, la parte del Conde de Almaviva, presentándose, por primera vez, en un papel varonil.

Hacia el fin de la temporada se estrenaron todavía Parisina, Clara de Rosemberg. Norma, Tancredo y Lucía; habiéndose suspendido, durante varias semanas, las funciones, por razón de la guerra con Bolivia y la muerte del general Gamarra en Ingavi. Don Rafael Pantanelli compuso, con motivo de esta desgracia nacional, un himno en homenaje al Perú, que se cantó muchas veces, por toda la Compañía y que fue muy celebrado.

El viernes 4 de febrero de 1842, la Compañía Pantanelli ofrecía su función de despedida con Romeo y Julieta, que año y medio antes fuera ocasión de su primer triunfo. Los artistas habían conquistado desde un principio, entre los limeños, un afecto que había hecho cada vez menor la distancia entre ellos y el público y aquella noche las continuas entu-

siastas ovaciones lo evidenciaron con más fuerza que nunca.

Al llegar el final del último acto, la emoción impidió a la Rossi cantar el “Non mi lasciar ancor...”, que tantos aplausos le había valido antes; cayendo desmayada, mientras sus admiradores prorrumpían en las más estruendosas muestras de simpatía.

Al abandonar nuestra patria, la Compañía Pantanelli dejaba el perdurable recuerdo de uno de los más gratos y fecundos capítulos de nuestra vida musical.

Vinieron más tarde otras compañías, y otras eminencias del arte lírico despertaron frenéticos entusiasmos en las nuevas generaciones. Pero, por mucho tiempo, mientras sus aplausos atronaban el vetusto teatro limeño, a los viejos, un poco escépticos siempre ante los triunfos del presente, se les oía a menudo murmurar, recordando tiempos mejores, los nombre de la Pantanelli y la Rossi.

Estas llegaron, con su Compañía, a Chile, precedidas de la fama adquirida en Lima y conquistaron allí, como antes entre nosotros, el afecto del público, al que llevaron, cada vez más, el grato mensaje de su arte.

César ARROSPIDE DE LA FLOR.