

El teatro en Buenos Aires en la época de la emancipación (1810-1820)

OSCAR F. URQUIZA ALMANDOZ

1. FALTA DE ADECUACIÓN DEL TEATRO PORTEÑO A LA MARCHA DEL PROCESO REVOLUCIONARIO

El teatro porteño de los primeros años del período revolucionario no presenta variantes de importancia con el de la época hispánica, ni en sus aspectos formales ni en el contenido de las obras representadas. Hacemos esta aseveración no obstante el estreno que en 1812 realizara Luis Ambrosio Morante de su melodrama *El 25 de Mayo*, y aun a riesgo de contrariar las opiniones de autorizados estudiosos de la historia del teatro argentino. En un notorio afán por adecuar los cambios artísticos a los políticos, como si un perfecto sincronismo se hubiese dado en ámbitos tan dispares y desde el mismo instante de la formación del nuevo gobierno del Río de la Plata, casi todos los historiadores de nuestro teatro han afirmado que a partir del 25 de mayo de 1810, como consecuencia de haberse establecido un nuevo orden político, el teatro sufrió una brusca mutación, tornándose francamente militante.¹

Estas afirmaciones, o bien lisa y llanamente ubican en 1810 el inicio de un nuevo teatro en Buenos Aires, o, al no precisar fechas, dejan al lector la posibilidad de inferir que ese proceso de adecuación del teatro argentino a las nuevas vivencias revolucionarias se inició de inmediato, para progresar, luego, al ritmo de éstas. Sin embargo, no ha sido así. Durante varios años, y avanzado ya el proceso revolucionario, las representaciones teatrales en Buenos Aires continuaron afe-rradas a la vieja temática española. Si bien Raúl H. Castagnino ha señalado que durante el año 1810 y en los días de Mayo, ningún documento consigna la presencia de un teatro revolucionario, creemos que no es posible circunscribir al año 1810 la ausencia de un teatro de tales características.² Esa carencia se advierte hasta las vísperas de la independencia, es decir, que durante cinco años largos se produce una arritmia manifiesta entre la lenta evolución del teatro porteño hacia obras con nuevos contenidos ideológicos y el rápido desarrollo del proceso revolu-

cionario en busca de definiciones políticas irreversibles. El espíritu revolucionario quedó reflejado en los espectáculos teatrales de la época, casi con exclusividad, en la entonación de la Canción Patriótica, acto sin duda ajeno al repertorio dramático a que nos estamos refiriendo.

La representación del melodrama de Morante *El 25 de Mayo*, realizada en 1812, constituye una excepción que preanuncia, sí, la mutación que sólo habrá de producirse en la segunda mitad de la década revolucionaria. Las reclamaciones de la prensa periódica porteña de 1815 son las pruebas fehacientes en que fundamos nuestro aserto. *El Independiente, El Censor, La Gaceta, La Prensa Argentina*, coincidieron en llamativa univocación respecto a la ridícula incongruencia de que un pueblo en medio de un proceso revolucionario, se viese obligado a tolerar representaciones teatrales donde se recomendaban y se elogiaban a los reyes y tiranos.

Es decir que todavía en 1815, la revolución no había llegado al teatro. En el correr del nuevo lustro se procurará lograr la adecuación necesaria entre el teatro y la situación política del Río de la Plata, máxime que estas provincias se habrían de constituir, formalmente, en un país libre e independiente. Surgirá, así, un teatro elemental y primario, desprovisto en muchos casos de valores estéticos, pero de ahondada vibración patriótica, con una producción que se inspirará en la gesta emancipadora, y que estará destinada a celebrar los grandes triunfos de la independencia americana. Pero al mismo tiempo, ante la parvedad del repertorio propio, se recurrirá a obras que expresen, de alguna manera, el espíritu que animaba a los hombres de la patria nueva.

2. DIFICULTADES ECONÓMICAS. CONCURRENCIA DE PÚBLICO.

Sabido es que desde aquella tarde del 16 de agosto de 1792, en que se incendió el teatro de la Ranchería, Buenos Aires no contó, por algunos años, con un coliseo estable. Es posible que desde esa fecha y hasta 1804, las representaciones fueran llevadas a cabo en tabladillos improvisados. En ese año se comenzó a edificar otra sala, la cual, por dificultades de diversa índole, tomó carácter provisional debido a su precariedad, mientras se decidía la edificación de otra definitiva. El pequeño teatro que comenzó a funcionar en 1804, se denominó Coliseo Provisional de Comedias, para distinguirlo del Coliseo estable que se proyectaba construir.³ Muchas fueron las iniciativas lanzadas entre los años 1810 y 1820, a fin de lograr la conclusión de la obra del nuevo Coliseo. Pero el tiempo siguió su curso sin que pudiera concretarse el anhelo de dotar a Buenos Aires de un teatro estable, acorde con la importancia creciente de la capital de las Provincias Unidas del Río de la Plata. El viejo y precario local, conocido como Coliseo Provisional, sobrevivió casi setenta años. Llamado desde 1838, Teatro Argentino, perduró hasta 1872, año en el cual fue demolido.

Pero si muchas fueron las dificultades económicas que entorpecieron la conclusión del edificio del Nuevo Coliseo, muchos también fueron los tropiezos de igual índole que, a diario, se presentaron para solventar los gastos que demandaba el mantenimiento de la Casa Provisional de Comedias, montaje de los espectáculos, retribuciones a los artistas, etc. Hubo una época en que el teatro quedó bajo el control de la Intendencia de Policía y como no era posible distraer los magros fondos de la institución para cubrir el déficit que arrojaba el teatro, el entonces

Intendente de Policía, don Hipólito Vieytes, se dirigió al Supremo Poder Ejecutivo proponiendo un arbitrio que, a su juicio, aumentaría los ingresos del Coliseo porteño. Era su propósito presionar a los españoles europeos, cuya concurrencia al teatro había disminuido considerablemente desde los días de la Revolución de Mayo, para que, al menos, adquirieran abonos para las funciones de una temporada.

Tiempo después, la Intendencia de Policía se desembarazó de la administración del Coliseo, por lo que ésta pasó nuevamente a manos de un asentista. No por ello desaparecieron las dificultades económicas que continuaron proyectando su sombra negativa no sólo sobre los intereses del asentista, sino, también, sobre la calidad de las obras representadas y la comodidad del público espectador. Dadas las circunstancias del momento, el gobierno no podía volcar otros recursos para su sostenimiento. Los beneficios obtenidos por el asentista no eran muchos, por cierto, y en el afán por aumentarlos, no reparó en sacrificar la comodidad de los espectadores. La reacción del público no se hizo esperar. Y ella se canalizó a través de un artículo publicado por *El Americano*, en el que se censuró aquella actitud.

A fines de setiembre de 1819, el asentista decidió la suspensión de las representaciones teatrales. Los periódicos fustigaron al empresario por lo que se conceptuaba como una desconsideración para con el público. La lamentación fue subiendo de tono ya que—según *El Americano*—era evidente “la escasez de diversiones públicas en el país, pues no hay otra que la de los espectáculos o exhibiciones teatrales.”⁴

La concurrencia de público a las representaciones del Coliseo no mantuvo un nivel constante en el período que estudiamos. Sólo ocasionalmente los espectadores colmaron la capacidad de la sala. Y hubo épocas en que la retracción del público se hizo muy notoria. Ello obedeció a diversas causas que fluyen de las noticias y comentarios periodísticos publicados en ese entonces. Entre las principales pueden mencionarse: la inasistencia de los españoles europeos, el deterioro del edificio, la falta de comodidades y el carácter de las obras representadas.

3. MODALIDADES DEL TEATRO PORTEÑO.

Como en las representaciones de Madrid y de Lima—modelos entonces para el incipiente teatro de Buenos Aires—el orden de la función era: loa, comedia, y entre las jornadas de ésta, tonadilla y sainete. Según afirma Amelia Sánchez Garrido, la tonadilla, como en España, había desterrado al entremés que se daba entre la primera y segunda jornada. Por otra parte, algunos entremeses famosos como *El valiente* y *la fantasma*, recibieron en Buenos Aires el nombre de sainetes. Con posterioridad a 1815, las crónicas de los periódicos consignaron sólo la comedia, tonadilla y sainete. Es decir que fue preterido la loa, que, en algunos casos, sirvió para conmemorar acontecimientos importantes. Por lo general no existía ninguna relación entre el tema de la loa y el asunto de la obra que había de preceder.⁵

Los sainetes y tonadillas representados en esos años fueron muy criticados, y en los periódicos de la época hallamos frecuentes remitidos de los espectadores en los que se censuraban, en los más diversos tonos, las formas invariables, la monótona composición de la música, antigua e insoportable, y la obscenidad de

algunas letras. La ejecución de tonadillas españolas era acompañada por guitarras y, a veces, con orquesta, alternando algunos fragmentos de ópera, que se cantaban en los intermedios de las funciones teatrales. Y en cuanto a las obras que integraron el repertorio dramático del Coliseo, nada diremos aquí, ya que en el próximo apartado haremos un estudio circunstanciado de ellas.

4. OBRAS REPRESENTADAS. ARGUMENTOS. AUTORES.

Trataremos de brindar un panorama de las obras que se representaron en el Coliseo Provisional de Comedias entre los años 1810 y 1819. La prensa periódica de la época constituye una valiosa fuente para nuestro estudio, que nos permitirá ofrecer una imagen bastante acabada del teatro porteño en aquellos años. Por supuesto que no pretendemos lograr la nómina completa de las obras que integraron el repertorio dramático, pues muchas habrán sido las que por su escasa calidad o trascendencia no fueron siquiera mencionadas por la prensa o, sencillamente, porque otras urgencias reclamaron la atención de los gaceteros y el espacio de los periódicos.

Es sólo a principios de 1812 que encontramos el primer anuncio periodístico de la representación de una obra en el Coliseo de Buenos Aires. Se publicó en *El Censor*, redactado por Vicente Pazos, y, al propio tiempo que señalaba el jueves 23 de enero como fecha de la función, anunciaba la venta del libreto. Decía el periódico: "Se vende en la Imprenta la ópera italiana que va a representarse el jueves traducida al español, siendo su precio de 4 reales, titulada el *Fanático por la música*."⁶ Son pocos los historiadores de nuestro teatro que se han referido a ella. Algunos ni siquiera la mencionan. Don Mariano G. Bosch, por ejemplo, sólo poseyó referencias muy incompletas de esta representación ofrecida al público de Buenos Aires el jueves 23 de enero de 1812.⁷ Por su parte, A. Taullard, en su *Historia de nuestros viejos teatros*, incurrió en parecidos errores y omisiones. Al igual que Bosch, Taullard ubica el estreno de la obra en 1813, cuando, como sabemos, él produjo un año antes. A más, no alcanzamos a comprender el alcance de sus afirmaciones: "obra argentina . . . que puede considerarse, pues, como el primer destello que el teatro nacional tuvo en este país." Creemos que no puede hablarse de obra argentina, ya que su origen es europeo, al igual que su autor. Y si la afirmación de Taullard estuvo referida no a la obra sino a su representación, ella sería válida siempre y cuando se demostrara fehacientemente que antes de ese momento, Luis Ambrosio Morante no hubiese representado ninguna pieza, fuera en el escenario porteño o en el teatro montevideano.

Por fortuna, hemos podido conocer el texto completo de la obra, a través de la reproducción facsímil del folleto existente en la colección Antonio Santamarina. Se trata, sin duda, del impreso ofrecido a la venta por *El Censor* del 21 de enero de 1812, y su portada reza: *El fanático / por la música / drama jocoso en música / compuesto por el Sr. Simón Majer / impresa y representada / en el teatro de Buenos Aires / año de 1812*.⁸ La edición es bilingüe, en italiano y español, y no lleva pie de imprenta. La obra consta de dos actos y sus personajes son: doña Aristeo, hija de don Febeo, fanático por la música; el conde Carolino, amante de doña Aristeo; Biscroma, un sirviente, y Celestina, una camarera.

El autor de este "drama jocoso en música" fue Simón Mayr o Mayer, músico alemán nacido en Baviera en 1763 y muerto en Bérghamo en 1845. En 1794 com-

puso la ópera *Saffo*, que obtuvo un éxito resonante; esto decidió a Mayr a dedicarse enteramente al género escénico, componiendo en veinte años más de setenta óperas en el estilo gluckiano. Fue maestro de Donizetti, en el año 1805. Una de sus obras, como acabamos de ver, llegó a Buenos Aires y en la tarde del jueves 23 de enero de 1812 fue representada en el Coliseo Provisional. En ella hizo su debut el actor porteño Felipe David que, al decir de Wilde, fue tan “nuestro” y tuvo tanto arraigo en el público “grueso,” que éste difícilmente podía acostumbrarse a otro.

Durante los primeros años de la Revolución, las páginas periódicas debieron albergar casi con exclusividad, noticias de índole política y militar. Sólo en 1812, meses después que se llevara a cabo la representación de *El fanático por la música*, la *Gaceta* hizo referencia a una función teatral, y no por la representación en sí, sino por la circunstancia en que ella se llevó a cabo, ya que formó parte de los actos con que se celebró un nuevo aniversario de la Revolución de Mayo. El 25 de mayo de 1812, por la tarde—anotó la *Gaceta*—, el gobierno “pasó al Coliseo en donde se representaron varias piezas patrióticas del primer mérito.” ¿A qué “piezas patrióticas” se refería el cronista? Sin duda a *El 25 de Mayo*, de Luis Ambrosio Morante, melodrama que se representó inmediatamente después de llevarse a la escena la tragedia *Alcira* de Voltaire. Lo registrado en el acta de la sesión del Cabildo del 29 de mayo de 1812, prueba fehacientemente la paternidad de Morante en lo que atañe a *El 25 de Mayo*. Certifíquese con ella que a Morante le corresponden legítimamente méritos y galardones de autor de la primera obra argentina que pueda mencionarse en el historial de nuestra literatura dramática. En dicha acta, consta, también, que los miembros del Cabildo estuvieron presentes en la representación y “el grande efecto que produjo en el teatro el melodrama titulado *El Veinticinco de Mayo*, compuesto por el cómico Ambrosio Morante.”⁹

Con respecto a la pieza conmemorativa pergeñada por Morante, ha dicho con razón Raúl H. Castagnino, que se da la singular circunstancia de que se posee información precisa sobre el estreno, fortuna, intérprete y pormenores, pero hasta ahora no ha sido localizado el manuscrito. El propio Castagnino, como así el musicólogo Carlos Vega, han criticado con acierto a don Mariano G. Bosch por su imaginativa reconstrucción de la obra de Morante. Este autor le ha atribuido al melodrama un contenido en que figuran temas de la canción que López y Planes compondría un año después, y ello para sustentar su conocida tesis de que el *Himno* es de 1812, y que don Vicente López se inspiró para su redacción en la pieza de Morante. Además, Bosch ha imaginado un melodrama denso, especie de ópera, con abundante música compuesta por Morante y por Blas Parera. Una obra importante en que los actores cantan y recitan versos, en dos, tres o más actos, porque fue la principal de la noche.¹⁰

Las noticias sobre la pieza *El 25 de Mayo* ofrecidas por Bosch, deben ser tomadas con mucha cautela, pues, según propia confesión, él no conoció el manuscrito de Morante. Pero, si bien tampoco ha llegado hasta nosotros, conocemos, en cambio, una versión bastante detallada de su representación, dejada por un espectador. Como se podrá apreciar a través de ella, el melodrama estuvo lejos de poseer las características señaladas por don Mariano G. Bosch. La crónica fue realizada por el diplomático lusitano João Rademaker, quien, en nota a Lord Strangford, del 10 de junio de 1812, informó no sólo sobre los inconvenientes de

su viaje, su llegada a Buenos Aires, las audiencias concedidas y el armisticio, sino también sobre el espíritu de independencia que existía en el país, anotando para el caso, la representación de un entremés en que triunfaba ese fervor por la libertad.

“Para dar a V.E. alguna idea del modo de pensar de los habitantes de este país—decía Rademaker—describiré algunas escenas de una comedia o, para mejor expresarme, entremés, que siguió a la representación de *Alcira*, y que fue recibido con muchos aplausos por la mayor parte del auditorio. La primera escena representa América lamentándose de sus hijos y procurando repetidas veces despertarlos del estúpido letargo en que están postrados. Mientras ella se lamenta de su suerte, aparece una figura e indaga la causa de su pesar. Informado de lo que tanto la aflige promete darles la máxima energía y valor, que ha honrado a los hombres más animosos. “¿Y quién sois vos que tanto presumís de vuestro poder?” “Soy el espíritu de la independencia americana.” El avanza y a su voz todos los americanos se levantan en un transporte violento. “¡Qué vida nueva es ésta—dicen ellos—estamos extasiados e inspirados! Dirige nuestros pasos ¡oh! Ente celeste, por ti vivimos y por ti viviremos.” Ellos se retiran entre los gritos de ¡Viva la Patria! La segunda escena representa la sala del virrey, en la cual él, en funciones, se ve rodeado por algunos de su séquito, teniendo cada uno de ellos por nombre un vicio. Ellos conversan respecto a los medios y forma de conseguir dinero mediante todas las prácticas más abominables para retirarse a España con fortunas parejas a su capacidad. De repente entra en la sala una visita que no es muy bien recibida. El virrey pregunta indignado y vociferando: “¿Quién sois vos que os atrevéis a entrar aquí sin mi autorización?” “Soy el espíritu de la independencia americana.” “Aplastadlo, aplastadlo, mis fieles esclavos.” “La empresa no es tan fácil”—dice el Genio sonriendo, y a su llamado, la sala queda en un instante llena de sus animosos sectarios. El virrey es arrancado de su asiento y su comitiva desbaratada. El genio presenta luego al público la nueva enseña nacional que es azul celeste y blanca e el entremés concluye con canciones patrióticas, cantadas, refunfuñadas y vociferadas por todas partes. La bandera española aún se la ve en las baterías, despidiéndose por última vez del Río de la Plata y en vísperas de caer ‘como Lucifer para no levantarse jamás’ (verso sacado de uno de los poetas ingleses).”

“Y hablando seriamente—concluía Rademaker—parece que así ocurrirá. Este pueblo se ha propuesto establecer una república democrática, y parece que antes quiere perder su vida y sus bienes, que desistir de esta empresa. Conviene que su Alteza Real sea desengañado y que no suponga que aquello que aquí se ha hecho no es más que una efervescencia pasajera.”¹¹

Si bien el diplomático lusitano no mencionó el título de la obra, no tenemos dudas de que se trataba del melodrama de Morante. Y como anota Carlos Vega, si aquél no vio ninguna representación, es evidente que obtuvo el libreto para leerlo detenidamente y anotar algunos pasajes, pues como se advierte en su nota a Strangford, el caso le interesaba profesionalmente, como muestra de un estado de espíritu que mucho importaba a la política internacional de la época. Hemos podido apreciar a través de las prolijas observaciones de Rademaker que el melodrama, lejos de ser realista, era una alegoríaseudoclásica de rudimentario asunto, cuya figura protagónica era el “Espíritu de la independencia americana,” y casi

todo ocurría entre emblemas y personificaciones con afectada elocución. Pero cualesquiera fueran los defectos que pudieran advertirse en la pieza *El 25 de Mayo*, nadie podrá negar a Morante el mérito de ser el autor de la obra que señaló la aparición del tema Mayo en el teatro rioplatense, e inaugurar, así, la producción de autores locales en la nueva nación.

A las representaciones llevadas a cabo en el transcurso de 1812, y que ya hemos mencionado, sólo podemos agregar la de la tragedia *Orestes*, que Morante copió, corrigió y representó, puesto que la tragedia *El triunfo de la naturaleza* no llegó a ponerse en escena por disposición de la Intendencia de Policía. Pero como ella se publicó en Buenos Aires en 1814, por la imprenta de Niños Expósitos, y en razón de que ciertos historiadores del teatro argentino han incurrido en algunos errores con respecto a esta obra, creemos necesario dedicar nuestra atención a ella, aunque no se hubiese representado por aquella época en el Coliseo porteño. Ernesto Morales en su *Historia del teatro argentino* incurre en una evidente contradicción al decir, primero, que “en 1812 se representó *El triunfo de la naturaleza*, drama de evocación incaica y de ideología anticonventual,” para agregar, poco más adelante, que la pieza “pudo ser uno de los éxitos del Coliseo chico, pero no se representó.”¹² Consideramos que el dato consignado en segundo término, por el propio Morales, es definitivo. Por su parte, Mariano G. Bosch la da como representada en Buenos Aires, al parecer en 1812, pero no apoya su aserto en ninguna documentación. En verdad, si la obra despertó algún eco en Buenos Aires, se habrá debido, sin duda, a la lectura del libreto impreso en 1814 y no a su representación, que nunca se llevó a cabo, al menos en 1812. Conocemos la reimpresión facsímil del ejemplar que existe en la colección Santamarina. En su carátula se lee: *El triunfo / de la naturaleza / tragedia en cinco actos / originalmente escrita / en verso portugués / por el doctor / Vicente Pedro Nolasco de Acuña / vertida / en prosa castellana / para el teatro de Buenos Aires / Buenos Aires / Imprenta de Niños Expósitos / año de 1814.*¹³

Ernesto Morales ha señalado que el nombre del autor ha sido consignado erróneamente, ya que se trataba, no de Vicente Pedro Nolasco de Acuña, sino de Vicente Velasco da Cunha, nacido en Caldas de Rainha (Portugal), el año 1773 y muerto en 1844. En cuanto al traductor de la tragedia se han barajado diferentes nombres, ya que sobre él nada se dice en la carátula. Algunos lo han atribuido a Ambrosio Morante y otros a Ambrosio Mitre. Sin embargo, Juan María Gutiérrez, en su estudio *El coronel don Juan Ramón Rojas*, ha señalado: “El doctor Bernardo Monteagudo había dado a luz en el año 1814, una tragedia traducida del verso portugués a prosa española, acompañándola con un notable prólogo en que hace resaltar el fin moral de la obra. . . .” También en su obra *La enseñanza pública superior en Buenos Aires*, Gutiérrez apuntó la posibilidad de que Bernardo de Monteagudo fuese el traductor de la tragedia de da Cunha. En el ejemplar que se conserva en la colección Santamarina, se puede advertir en la portada una anotación con letra manuscrita de la época, que dice: “por Bernardo de Monteagudo.” Además, la lectura del prólogo escrito por el editor, afirma la posibilidad de que realmente haya sido Monteagudo el autor de la traducción, pues su redacción, por las ideas allí expuestas, necesitó una pluma de más fuste que las de Morante o Ambrosio Mitre.

El triunfo de la naturaleza consta de cinco actos y se desarrolla en Quito, en la

época de la conquista española. Su argumento es éste: Cora, virgen del sol, durante un terremoto es salvada por el capitán español Alonso de Molina. El amor nace. Descubierta por el Sumo Sacerdote, éste pide al rey el sacrificio de la que, consagrada al Inti, ha violado la ley. Cora ha cometido un crimen terrible, el más punible de todos en el imperio incaico: violar una ley sagrada. Ataliba ordena su muerte. El capitán Alonso de Molina confidencia a Las Casas su amor por la virgen del sol, y el predicador le promete su ayuda para salvarla. Entrevista al rey y lo convence; pero el Sumo Sacerdote, a su vez, insiste, invoca la tradición, poderosa en el Incario; logra que Ataliba se desmienta y retire su indulto. Cora y también su padre, Palmor, van a ser sacrificados . . . pero Alonso de Molina los liberta. Las Casas está presente, sosteniendo la actitud del capitán; y Ataliba, vuelto a la razón, no sólo perdona a la condenada, sino que deroga la terrible ley. Termina la tragedia con estas palabras del Inca, dirigiéndose a Cora, Alonso de Molina y Las Casas: "Si algún día dejáis a Ataliba, recordaréis con placer, que a pesar de ser rey, supe ser hombre; que presté siempre un oído atento a la verdad, y que sometiendo las preocupaciones a la razón, eché por tierra el altar del error y cedí el triunfo a la naturaleza."¹⁴

Es evidente que la publicación de la tragedia de Velasco da Cunha, y el intento de representarla en el Coliseo, tenía íntima vinculación con la ley sancionada por la Asamblea General Constituyente, el 19 de mayo de 1813, por la que se prohibía a las personas de ambos sexos profesar en los conventos antes de los treinta años. Como si el simbolismo de la obra no fuese suficientemente claro, el editor exaltó en el prólogo aquella ley, apoyándose en una larga cita de Blanco White. No extrañó, pues, la réplica que, poco después, hiciera fray Isidoro Celestino Guerra, al pronunciar su sermón en homenaje a Santo Domingo de Guzmán, predicado el día de su fiesta, el 4 de agosto de 1815, en el que criticó severamente las tendencias liberales de la época.¹⁵ En oportunidad de las fiestas mayas de 1813, se realizaron en Buenos Aires diversos actos conmemorativos, dos de los cuales consistieron en sendas funciones teatrales que tuvieron lugar en los días 24 y 28 de mayo, en cuyo transcurso se representaron las tragedias *Julio César* y *El Siripo*, respectivamente. Enrique García Velloso, en su *Historia de la literatura argentina*, afirmó poseer una hoja impresa en los Niños Expósitos en la que al hacerse la relación de las fiestas, se consignó la puesta en escena de las mencionadas obras. En la actualidad se conservan varios ejemplares de dicho impreso, tanto en archivos oficiales como en colecciones particulares. Además, ha sido dado en reproducción facsímil por Augusto E. Mallié, en *La Revolución de Mayo a través de los impresos de la época. La Relación de las Fiestas Mayas de Buenos Aires en el presente año de 1813* recogió con detenimiento los distintos actos celebratorios, pero sólo nos interesa recordar aquí, los pasajes que se refieren a las funciones teatrales de los días 24 y 28 de mayo. En la víspera del día patrio "en el teatro se representó la tragedia *Julio César* con toda la animación y viveza que demandaban las circunstancias."

Cuatro días después, tuvo lugar una nueva representación, subiendo a escena, esa vez, la tragedia *El Siripo*, la que—como veremos—motivará serias dudas entre los historiadores de nuestro teatro. El autor de la *Relación* . . . anotó: "El día 28 por la noche se representó la tragedia del *Siripo*, obra célebre de un ingenio americano y muy digna de ocupar nuestro teatro por las circunstancias de su

asunto." No cabe duda, pues, que en la velada del 28 de mayo de 1813 se representó la tragedia *El Siripo*. Mas ¿qué obra era ésta? ¿Se trataba de la tragedia de ese título que Manuel de Lavardén escribiera a fines del siglo XVIII y se representara en La Ranchería, o constituía una pieza distinta, nacida del ingenio de otro autor, o producto de refundiciones de aquélla? La falta de suficientes elementos de juicio para poder aceptar, sin temor a errar, una de las dos posibilidades apuntadas, ha preocupado seriamente a los historiadores de nuestro teatro. No ha llegado hasta nosotros el original de Lavardén, destruido en el incendio del teatro de la ranchería en 1792, y con él se ha perdido, tal vez para siempre, la posibilidad de conocer su tragedia. Juan María Gutiérrez legó a la posteridad un segundo acto de una obra titulada *Siripo*, que el distinguido estudioso de nuestras letras no vaciló en atribuir a la pieza de Lavardén. Pero he aquí que las dudas asomaron muy pronto. Don Ricardo Rojas, después de cotejar exhaustivamente el acto recogido por Gutiérrez y la crónica de Ruy Díaz de Guzmán, concluyó que el tema parecía agotarse en ese único acto, circunstancia que lo "dejó perplejo sobre la construcción del drama," pues según la tradición, la obra de Lavardén, que seguramente respondió a las exigencias del neoclasicismo, contaría con cinco actos, ajustándose de esa manera a la regla retórica que el poeta no pudo desconocer, dada su formación clásica. Pero Rojas, si bien admitió su desconcierto, no dudó en atribuir el acto conservado—como lo hiciera Gutiérrez—al *Siripo* de Manuel de Lavardén.

Por su parte, Mariano G. Bosch, que halló el tanto o guión destinado a los traspuntes de bastidores de una obra titulada *Siripo y Yara o el Campo de la Matanza*, ha afirmado que "lo que ha llegado hasta nosotros por el segundo acto hallado por Gutiérrez y el tanto hallado por mí, no es de ningún modo perteneciente a la obra de Lavardén."¹⁶ Pasaremos por alto algunas de las afirmaciones de Bosch—aquéllas que nos parecen menos sólidas—para señalar las tres más importantes en las que fundamenta su conclusión de que el acto legado por Gutiérrez no pertenece a la obra de Lavardén: 1º) el libro original del *Siripo* desapareció en el incendio del teatro; 2º) su autor, debido al poco éxito no se ocupó más de la obra, lo que estaría certificado por el hecho de que, hasta después de 1810, año aproximado a la muerte del poeta, ninguna crónica menciona nuevas representaciones; 3º) en mayo de 1813, fecha cierta de una crónica en la que se menciona una representación, la amistad del gobierno para con los indios obligaría necesariamente a modificar el tema de la leyenda.¹⁷

Es decir que, para Bosch, la pieza representada en la función del 28 de mayo de 1813, no fue el *Siripo* de Lavardén. De la misma opinión es Julio Caillet Bois, pues entiende que la tragedia del autor de la *Oda al Paraná* no pudo por su asunto, ser representada en 1813, ya que "eran los tiempos de la Asamblea del Año XIII, de intensa actividad filioindígena que se manifestaba en todos los órdenes de la vida." En consecuencia, la fábula o leyenda de Ruy Díaz, que exhibía a los indios como asesinos de mujeres y españoles, pudo haber servido a Lavardén en las postrimerías del siglo XVIII, pero parecería imposible que hubiese sido utilizada después de 1810. Por tanto, para los autores citados, siendo indubitable que hubo representaciones de un *Siripo* posteriores a 1810, es probable que para éstas se hubiesen utilizado refundiciones adaptadas a las circunstancias.

Lo cierto es que—como apunta Luis Ordaz—existen demasiados argumentos

en pro y en contra de la paternidad lavardeniana del acto que se conserva y que bien podría tratarse de una parte de la refundición que originara la obra llevada a escena en 1813. Últimamente Enrique Wedovoy, en un ensayo sobre Lavardén, fundamenta la posibilidad de que el acto en cuestión pertenezca a aquél. Ante opiniones tan contradictorias y la falta de documentación que arroje alguna luz sobre el espinoso asunto, puede afirmarse—lo decimos con palabras de Esther A. M. Azzario—que las distintas versiones dadas han perfeccionado el panorama y han pormenorizado la duda, pero no se ha resuelto el problema, por lo que todo hace pensar que el caso del *Siripo* puede quedar insoluble en la historia de nuestras letras.

Durante los años 1814 y 1815, el teatro de Buenos Aires pareció caer en un prolongado letargo, motivado, sin duda, por las razones que hemos expuesto en el apartado 1º. Los periódicos porteños no ofrecieron anuncios ni crónicas de representaciones, lo que, a nuestro juicio, no significa que no las haya habido. Pero sí, en cambio, abundaron en las páginas de la prensa las críticas, cargadas de virulencia, contra las obras llevadas a escena en esos años. Tales los casos de un “comediotragicón” de Sancho Ortiz de las Roelas y de *Inés de Castro*, representadas en la segunda mitad de 1815, que fueron calificadas por Antonio José Valdés—y no por Camilo Henríquez como equivocadamente anota Ernesto Morales—de paparruchas indigestas e insultantes. También continuaron representándose los acostumbrados sainetes, censurados con acritud por Manuel Moreno desde las páginas de *El Independiente*.

El año 1816 estuvo signado por acontecimientos trascendentes en el orden político, y fue entonces cuando pudo advertirse en el teatro una mutación, todavía tímida, que fuera preanunciada cuatro años antes con *El 25 de Mayo*, de Morante, y que cristalizará, poco más adelante, con las obras inspiradas por los triunfos sanmartinianos.¹⁸ De ese año es *La libertad civil*, pieza nueva en un acto que algunos han atribuido a Bartolomé Hidalgo. Ricardo Rojas, en su *Historia de la literatura argentina*, la consideró anónima, y en la noticia preliminar a *La libertad civil* (Buenos Aires: Instituto de Literatura Argentina, Facultad de Filosofía y Letras, 1924), la atribuyó, aunque con ciertas reservas, a Esteban de Luca. La circunstancia de que en la pieza, el coro entone la canción patriótica de Luca, pareciera confirmar esta hipótesis. Si bien esta pieza señala la presencia de varios personajes—Adolfo, un americano; un español; Matilde; y un acompañamiento de indios—ello no lo separa de los demás melólogos, pues éstos constituyeron una forma musical escénica que podía ser no sólo unipersonal, sino también servir a un texto literario con varios personajes. José Subirá definió con precisión esta especie: “Lo que caracterizó al melólogo no era la presencia de un personaje único en la escena, sino la interrupción en los trozos declamados para que la orquesta expresase los sentimientos que embargaban al intérprete.”¹⁹

La acción de *La libertad civil* transcurre en un gabinete particular donde Matilde se desespera por la partida de Adolfo para la guerra y desea acompañarlo. Voces y tumultos exteriores dicen de luchas y del triunfo de las fuerzas patriotas. Otra escena transcurre en el templo de la libertad. Adolfo y Matilde se abrazan emocionados. Los indios, otrora esclavos, salen del templo y Adolfo los incita a ver en el español vencido un hermano y a abrazarse con él. “En la concepción de la obra no hay sentido teatral, sino proyección alegórica. Pero es interesante

señalar como, aun en este bosquejo, se reitera el eco indianista en estas expresiones incipientes. *La libertad civil* debió ser escrita con motivo de la jura de la independencia; en ella el asunto de la libertad cívica da lugar a interesantes sugerencias, pues propone que una vez libre la patria de opresores y conspiradores, una vez firme su gobierno propio, no se considere al español como enemigo, sino como hermano. La nobleza del tema hace simpática esta endeble composición dramática e ilumina aspectos interesantes de la idiosincrasia criolla.²⁰

De 1816 es también *El hijo del Sud*, de Luis Ambrosio Morante, según se infiere de las iniciales que se han encontrado en el manuscrito. Sus personajes son: la Inmortalidad, la Virtud, la Patria, la Verdadera Libertad, la Falsa Libertad, el Padre Sud; el Americano, su hijo; además hay un coro de genios: habitantes del Templo de la Gloria, de la Virtud, de la Libertad. La sola mención de los personajes de razón a Jorge Max Rohde cuando, en la noticia que precede a la reimpresión de la pieza, expresa que “dicha obra, expresión de la escuela seudoclásica llegada a sus últimas aberraciones formales, encierra entre un fárrago de versos la apología de la independencia americana y acaso también insinúa el peligro de la guerra civil en los pueblos que consiguieron la libertad.” No hay dudas de que se trata de una pieza alegórica, cargada con todos los convencionalismos del barroco decadente. “Todo es muy elemental y primario, sin verdadero logro artístico, par más que el autor haya sufrido—y se nota—el influjo de la técnica calderoniana, que se pone también de manifiesto en la materia conceptual que la anima, en ese razonar del protagonista, en ese esbozo de lucha entre la gozosa libertad instintiva y la razón. Esto en lo que hace al engranaje ideológico que anima la pieza; muy distinto es el resultado en cuanto a la forma hallada para su expresión. La música, las alegorías, los símbolos, la escenografía, todo ello hace recordar que el drama calderoniano se daba y frecuentemente en aquella época en Buenos Aires. Y como la idea era la base de aquel drama, el autor de *El hijo del Sud* halló para su idea fundamental—la independencia de América—el modelo que había visto representar muchas veces en el Buenos Aires de comienzos de siglo.”²¹

Advino por fin el año 1817. Convenimos con Juan María Gutiérrez, que él constituye una fecha clave en la historia del teatro argentino. El citado crítico anotó con acierto: “El teatro porteño se resintió de su insignificancia hasta el año 1817. El paso de los Andes y la victoria de Chacabuco vinieron a sacudirlo de su letargo. Con el objeto de celebrar este acontecimiento glorioso para las armas argentinas y que aseguraba nuestro territorio contra la invasión del enemigo, costó el Cabildo una gran función teatral, representándose por jóvenes aficionados en la noche del 7 de marzo, una tragedia en verso titulada *La noche de Maratón*. Esta pieza, abundante en sentimientos patrióticos y en arranques contra los tiranos fue traducida del francés en verso español por un hábil patricio en el estrecho espacio de cinco tardes.”

La pieza a la que se refería Gutiérrez era *La jornada de Maratón*, del escritor francés Pedro Remigio Antonio Guèroult, en traducción del doctor Bernardo Vélez Gutiérrez, quien para sus actividades literarias se escudaba tras el seudónimo de Leandro Bervez. En el mismo año de 1817, la imprenta de Niños Expósitos publicó dicha traducción en un folleto de ochenta y cinco páginas, en formato pequeño. En su prólogo, Vélez Gutiérrez dio algunos detalles de la tarea

que realizara para volcar la obra al español. "En su original—expresó—tiene cuatro actos e intermedios; de aquellos he formado cinco y he omitido éstos. También he dejado de traducir escenas que no harían más que dilatar la representación, y alguna que quizás tendría propensión a escándalo. La traducción y composición del verso, es obra de seis tardes. Lo que tendrá presente la crítica para dispensarme mil defectos." Y a renglón seguido, refiriéndose a los personajes de la tragedia, anotó: "Calímaco presenta un completo magistrado. Milciades, un general sabio, prudente y valeroso. Euterpe, una matrona poseída del mayor celo por su patria. Arístides es ejemplo de la virtud más acendrada. Temístocles, del patriotismo más acreditado, y los atenienses todos, manifiestan cuánto puede un pueblo que quiere ser libre." La representación de *La jornada de Maratón* no fue la única manifestación teatral llevada a cabo en Buenos Aires, con motivo de los actos celebratorios del triunfo de Chacabuco. También, por esos días, fueron llevados a escena "tres dramas nobles," según la expresión de *El Censor*. Uno de ellos fue *Roma libre*, de Voltaire. Mas lamentablemente no nos ha sido posible conocer los títulos de las otras dos obras que—según el periódico porteño—se representaron en los primeros días de marzo de 1817. Pero, conociendo el motivo de las funciones y las representaciones de *La jornada de Maratón* y *Roma libre*, es lícito inferir que aquéllas también habrán satisfecho las apetencias dramáticas de un pueblo que soñaba con la libertad de la tierra nativa.

Si bien el teatro porteño continuó aferrado a las características formales ya apuntadas, la renovación de sus contenidos se hizo cada vez más evidente. El 30 de agosto de 1817 se estrenó el drama *Cornelia Bororquia*, que Mariano Bosch atribuyó a Luis Ambrosio Morante. La pieza, hoy perdida, fue firmada por "Un Americano," y resulta muy difícil por cierto, adquirir noticias seguras sobre su autor. Es curioso que los historiadores de nuestro teatro nada hayan dicho respecto al autor de *Cornelia Bororquia*, conformándose con lo expresado por *El Censor*: "obra maestra y original de uno de nuestros compatriotas." Decimos esto porque, si bien es cierto que en aquella época se dio a entender que su autor era natural de América, tal vez aprovechando su aparición anónima, tiempo después, don Marcelino Menéndez y Pelayo afirmó, en su *Historia de los heterodoxos españoles*, que la obra había sido escrita, en realidad, por un fraile trinitario, Luis Gutiérrez, afrancesado, colaborador del rey José, que murió en la horca en 1809. Y para apoyar su aserto, el polígrafo español citó un decreto de la Inquisición de Valladolid, fechado el 2 de marzo de 1817, que hacía referencia a una edición de *Cornelia*, publicada en París, en el año 1800. El juicio de Menéndez y Pelayo respecto de la obra no puede ser más terminante. "La *Cornelia Bororquia*—afirma—es muy miserable cosa, reduciéndose su absurdo y sentimental argumento a los brutales amores de un cierto arzobispo de Sevilla, que no pudiendo expugnar la pudicia de Cornelia, la condena a las llamas. Hay episodios bucólicos y versos entremezclados, de la peor escuela de aquel tiempo."²²

Sin embargo, la obra entusiasmó a muchos de los espectadores que presenciaron su representación en el Buenos Aires de 1817. No debemos olvidar que todo aquello que reflejara una crítica a las instituciones españolas, debía ser recibido necesariamente con beneplácito por quienes se hallaban en lucha contra los peninsulares. Fray Camilo Henríquez, que publicó la crónica de la representación en las páginas de su periódico *El Censor*, expresó que "el tribunal de la

Inquisición era presentado con todos sus horrores y en la plenitud de sus sombras.” Mas finalmente, se oyó “la voz santa de las leyes y los corazones se inundaron de celestial alegría ante la intervención saludable de la autoridad civil.” La función se vio hermoseada—concluyó Henríquez—con “una aria del inmortal Cimarosa y con un gran dúo del Sr. Tritto.”²³ La representación de *Cornelia Bororquia* tuvo algunas derivaciones. La manera virulenta y descarnada con que el autor se había referido al Tribunal de la Inquisición, motivó la réplica de algunos eclesiásticos, quienes llegaron, incluso, a dirigir una queja al Superior Gobierno por los excesos de la obra en cuestión.

Por esa época, fray Camilo Henríquez, que desde las páginas de *El Censor*, ya había dado muestras de la importancia que asignaba al teatro, dio a luz su drama *La Camila o la patriota de Sud América*. No hay duda de que la obra careció de valor artístico, aunque debe reconocerse que eran muy pocas las piezas representadas en aquel tiempo que alcanzaron un alto nivel artístico. Pero en *La Camila*, la intriga es pueril. No hay pintura de caracteres ni movimiento escénico. La acción decae y los parlamentos son discursivos. La obra, pues, no ofrece mayores atractivos, lo que viene a demostrar que Henríquez, en teatro continuó siendo un articulista. Sobre una débil trama sentimental—afirma Morales—tejió sus ideas de propaganda libertadora.²⁴ No fue extraño, entonces, que la Sociedad del Buen Gusto del Teatro, creada poco tiempo antes, se opusiera a su representación, con gran enojo de Fray Camilo que, desde *El Censor*, defendió denodadamente su obra. Como no pudo ver realizados sus deseos de ver representada la pieza, decidió su publicación por la Imprenta de Niños Expósitos.

Un mes después de haber puesto a la venta su obra, fray Camilo Henríquez procuró obtener los fondos necesarios que le permitieran realizar la impresión de un nuevo “drama sentimental.” El aviso publicado en *El Censor*, anunciaba: “*La Inocencia en el asilo de las virtudes*, segundo drama sentimental de Henríquez. Se reciben suscripciones en la tienda de Ochagavía en la vereda ancha, 4 reales. Parece que será una lectura tan útil como deliciosa, correspondiendo a su epígrafe, que será: ‘Da al hombre y a los pueblos en su infancia / ejemplos de prudencia y de costumbres.’ Está dedicada a los ciudadanos de Estados Unidos y a los señores ingleses. Muchos extranjeros me han favorecido con suscripciones, pero ni era justo dejar de invitar a los patriotas, ni sin su auxilio es posible emprender impresión alguna, porque esta clase de obras no se vende; cuyo asunto es mejor no desenvolver por no ser decoroso al país, aunque esperamos que deje de ser así a proporción que se vayan aumentando las luces.”²⁵

Los periódicos de la época registraron la intensa actividad teatral desarrollada en los últimos meses de 1817. De *El Censor*, de Buenos Aires, extractamos los siguientes anuncios:

“El cómico Molière, representado con singular gusto, con brillante y numerosa concurrencia al teatro, que diariamente crece más; se han circulado los dos hexámetros siguientes: ‘Floret e ingenium, pulcherrima scena refulget; / Plaudite! . . . Tartuphus clara haec miracula fecit’ (2/10/1817).

“*La Matilde*, con tonadilla y sainete” (2/10/1817).

“*El Café*, con tonadilla y sainete” (9/10/1817).

“*El villano metido a gentilhombre*, con tonadilla y sainete” (16/10/1817).

“*El juez sordo y testigo ciego*, con tonadilla a solo y sainete” (23/10/1817).

"*El comerciante de Esmirna, Andrómaca y Pirro, Los novios, y un sainete*" (30/10/1817).

"*El aviso a los casados, una tonadilla y un sainete*" (6/11/1817).

"*Armida y Reinaldo, con varios períodos de música y un sainete*" (13/11/1817).

"*El duque de Viseo, un aria bufa italiana y un sainete*" (20/11/1817).

"*El chismoso, un dúo en italiano y un sainete*" (27/11/1817).

"*La precaución infructuosa, y un aria bufa italiana*" (11/12/1817).

El triunfo obtenido por San Martín en los llanos de Maipú, fue un rico venero donde abrevaron nuestros poetas. Ninguno quiso permanecer ajeno al júbilo que embargaba los corazones argentinos y, así, las poesías celebratorias de tan significativo hecho de armas, se multiplicaron en el transcurso de 1818.²⁶ El teatro también fue expresión propicia para mostrar el entusiasmo patriótico que se vivía en aquellos días. La tragedia de Gueroult, *La jornada de Maratón*, que se había puesto en escena después de la victoria de Chacabuco, volvió a representarse en 1818. El estadounidense Henry Marie Brackenridge, que estuvo en Buenos Aires por aquellos años, como secretario del comisionado César Augusto Rodney, escribió: "En honor de la batalla de Chacabuco, se presentó una producción dramática de algún mérito, titulada *La batalla de Maratón*, cuyos incidentes algo se semejan. La misma pieza se representó después de la victoria de Maipú, con mayor propiedad todavía. El retrato de San Martín se exhibió en el proscenio y tuvo oportunidad de presenciar el entusiasmo popular en favor del héroe, como generalmente se le llama."²⁷

De esa época es *El triunfo*, de Bartolomé Hidalgo, monólogo laudatorio de los triunfos de San Martín, que fuera publicado en la *Lira Argentina*. Su título reza: *Unipersonal con intermedios de música. El triunfo*, para señalarse a continuación, la acción inicial: "Salón adornado con la mayor magnificencia; colocado el busto del general San Martín, la música habrá tocado un rasgo agradable; al concluirse saldrá el actor vestido de particular y quedará sobre la izquierda mirando el retrato; y después dirá, convirtiéndose al público. . . ." El monólogo, concebido en endecasílabos, muestra la retórica habitual de la poesía patriótica de circunstancia, recuerda las batallas de Chacabuco y Maipú; incurre en las inevitables reminiscencias de los incas—como José Joaquín Olmedo en la *Victoria de Junín*—y reclama a las damas los dones de flores para el héroe. Además, en un pasaje del monólogo, se intercala el estribillo del Himno Nacional, según se marca en el texto: "En este momento, sin introducción alguna, se cantará adentro este verso, con la marcha nacional. . . Sean eternos, etc." Por cierto que no es este tipo de composición el que ha dado a Hidalgo el lugar que ocupa en las letras rioplatenses. Sus continuas reminiscencias mitológicas le restan riqueza expresiva, sinceridad y gracia, que han sido los principales atributos de su producción gauchesca.

Otra pieza teatral escrita en 1818, con motivo de los triunfos de San Martín en Chile, fue *El detalle de la acción de Maipú*. La obra, cuyo autor desconocemos, "con auténtico sabor criollo, verdadero producto de la tierra, pertenece a ese grupo de sainetes rurales como *La boda de Chivico y Pancha* y *El amor de la estanciera*, que constituyen genuinos primeros pasos de nuestro teatro. Todo se opone en estos sainetes a aquellas piezas que, aunque con tema americano, copiaban la

moda seudoclásica o el barroco en su más recargada decadencia. El ámbito donde transcurre la acción es campesino y nuestro; los personajes, reales, concretos; rústicos personajes que se oponen totalmente a los personajes alegóricos. No aparece el símbolo. El lenguaje ha cambiado. Es el lenguaje del pueblo en su baja extracción cultural. Lo gauchesco en la palabra, en la ornamentación, en el lenguaje, en el ámbito. El diálogo es rústico, y por eso mismo, fresco, ingenuo.”²⁸ No sabemos si *El detalle de la acción de Maipú* llegó a representarse, pero no podíamos omitir la mención de tan interesante muestra de teatro vernáculo.

José Manuel Sánchez, español de origen, pero avecindado en el Río de la Plata desde hacía tiempo, fue el autor de *Arauco libre*. Se trata de una pieza breve —señala Angela Blanco Amores de Pagella—escrita según el gusto seudoclásico, opuesta en estilo, forma, personajes y verso a *El detalle de la acción de Maipú* que acabamos de comentar. Los personajes son simbólicos, convencionales. “El verso, si bien más sonoro que otros de los ya comentados, es de inspiración poco elevada y abunda en lugares comunes. Valga el contenido de esta pieza para afirmar lo dicho: el interés que los fastos de la patria, y, en especial, el importante acontecimiento que fue la independencia, despertó en nuestros escritores, y en los que aspiraban a serlo.”²⁹

Según el anuncio aparecido en *El Censor*, del 24 de octubre de 1818, el martes 27 de ese mismo mes se llevaría a cabo una función en el Coliseo Provisional, a beneficio de don Joaquín Ramírez. El programa constaba de cuatro partes, a saber: “1º) representación de *La Zynnda*, drama noble en tres actos; 2º) una tonadilla española y una polaca, todo de gusto delicado; 3º) una tonadilla portuguesa dulcísima; 4º) una farsa graciosa.”

De esta misma época es, probablemente, *El viejo tío Parras*, cuyo autor permanece en el anonimato. Se trata de una comedieta de poco valor, que muestra a un codicioso cascarrabias que se ha apoderado ilícitamente de unas parras del vecino. Como es rico y poderoso, nada puede contra él la justicia, pero le queda el apodo de *El viejo Parras* y cada vez que oye mencionar la palabra *parras* se enfurece. La comicidad del tratamiento—afirma Castagnino—estriba siempre en la inocencia con que los personajes ajenos a esa manía, intercalan ese vocablo inoportunamente.

Ya en 1819, año en que concluye el período en que hemos centrado nuestro estudio, la producción teatral se vio enriquecida con *El hipócrita político*, que, al decir de Jorge Max Rohde, es la primera obra en que la literatura dramática argentina descubre el ambiente familiar porteño. En los diálogos de sus héroes percibimos, no el fragor de las habituales trompas guerreras, sino el eco recóndito de los sentimientos y pasiones de una sociedad que empezaba a interrogarse a sí misma. Resulta difícil poder determinar quién fue el autor de *El hipócrita político*. En la portada de la edición realizada por el Instituto de Literatura Argentina, se consignan las iniciales P. V. A. Según Roberto Giusti, la primera letra no debiera haberse incluido porque corresponde a la preposición *por*. Apoya su aseveración en el hecho de que dicha inicial no aparece en el manuscrito que se encuentra en la Biblioteca Nacional. Para el autor citado, la obra habría sido escrita por Valentín Alsina, quien ya tenía algunos antecedentes, al menos como traductor. La traducción de la *Sofonisba* de Alfieri, efectuada por él, se conserva

en un manuscrito que parece copiado por la misma mano que escribió *El hipócrita político*, y lleva en la cubierta las iniciales V. A.

El argumento de *El hipócrita político* gira en torno de las andanzas de un español, don Melitón, que aparenta estar adherido a la causa revolucionaria, pero que, en realidad, la desprecia. Con la misma falsedad que actúa en su vida política, lo hace en su vida privada. Se vale de intrigas y mentiras para desplazar en el amor de Carlota y en su situación política a un joven criollo, el patriota Teodoro. El tal don Melitón—nota Castagnino—es el perfecto ejemplar del quintacolumnista: espía, intrigante, frío, amoral; es el cínico que cueste lo que costare, va derecho a su objetivo. Y en la intriga doméstica de los amores de Teodoro y Carlota, que trata de obstaculizar en provecho propio, o en la intriga política, al sonsacar planes patriotas para revelarlos al enemigo, su acción es continua, persistente, desprovista de sentimientos.³⁰ “Podrán los filósofos modernos—dice don Melitón al pronunciar un monólogo—llamar hipocresía esta conducta. . . ¡necios!: que aún no han aprendido la verdadera filosofía.”

Santiago Spencer Wilde, venido al país en 1811, tradujo algunas obras como *El judío*, *La delirante Leonor* y *La rueda de la fortuna*. Pero, además, fue autor de dos piezas originales: *Las dos tocayas* y *La quincallería*. La primera, escrita en 1818, consta de dos actos cómicos, breves, de intriga amorosa y sátira de costumbres. Las dos tocayas son dos primas, una casada, solterona la otra, y, por tanto, envidiosa de la beldad y la juventud de su prima. Teatro intrascendente—afirma Morales—reidero y simple; pero escrito en prosa correcta, reveladora de la cultura literaria de su autor.³¹ *La quincallería*, “sátira dramática” en un acto, “en parte original y en parte traducida,” se inspira en la comedia didáctica *Toyshop* de Robert Doddsley, representada en Londres, en 1735. “En ella, un tendero de quincalla explica a diversos compradores por qué vende o deja de vender ciertos artículos. Las respuestas del tendero a las consultas—a ello se limita la pieza—son agudas y encierran intención satírica. Durante una de las representaciones de esta comedieta, un entredicho entre los actores Joaquín Culebras y Luis Ambrosio Morante tuvo trascendencia periodística y dio lugar a un largo cambio de correspondencia, desde las páginas de *El Americano*.”³²

Con motivo de las fiestas mayas de 1819, el Superior Gobierno abrió una suscripción con el objeto de recaudar fondos destinados a aliviar la situación de los mutilados, viudas y huérfanos. El propio Director de Estado, Juan Martín de Pueyrredón, se suscribió con 150 pesos. Fue entonces que Santiago Wilde ofreció desinteresadamente dos piezas teatrales por él traducidas, para que se representaran en el Coliseo, con el plausible propósito de recaudar fondos para ayudar a los damnificados por la guerra. Wilde se dirigió en tal sentido al editor de *El Americano*, y, en esa forma, su ofrecimiento se hizo público: “Ofrezco, pues, dos piezas nuevas: *El judío*, comedia jocoso-sentimental en cinco actos; y la segunda una petipieza cómica titulada *¡Mi tía!*, ambas aprobadas por la nueva sensoria. Intermediadas con alguna música vocal e instrumental, formarían una función atractiva, primero, porque ya existe una prevención favorable por *El judío*; segundo, porque esta pieza proporcionaría al público el gusto de ver a su favorito Morante, en un papel a la vez cómico y patético, dos géneros que suelen necesitar dos talentos distintos y aún opuestos, pero que aquel sabe munirlos con perfección.

Además la moral de la pieza es la caridad, la caridad hacia todo cuanto tiene figura humana y, por consiguiente, a propósito para nuestro caso."³³

Muchas otras obras fueron representadas en el Coliseo Provisional de Comedias en el período que estudiamos. Entre ellas mencionaremos: *Felipe II*, de Alfieri, en la traducción de Esteban de Luca; *El tirano de Lombardía*, *El anillo de Giges*, *La Merope*, *El verdadero amigo*, de Goldoni; *El café*, de Moratín; *Tartufo*, de Molière; *Edipo*, de Voltaire; *Ecio triunfante en Roma*, de Metastasio; *La ánima en pena*, de Laureano Mortisombis, probablemente anagrama de Luis Ambrosio Morante; *Orestes*, de Cándido María Trigueros; *El filósofo mal casado*, de Felipe Destouches; *El mal hombre*, de Iriarte; *El tirano de Ormuz*, de Comella; *Juan Tenorio*, de Velarde; *La virtud premiada*, de Luis Moncín; *El abate L'Épée*, de Bouilly.

En los años subsiguientes, el tema de la libertad americana continuó inspirando nuevas piezas teatrales: *La revolución de Tupac Amaru* (1821), de Morante; *La defensa y triunfo de Tucumán*, representada en 1821, y atribuida por Groussac a Luis Ambrosio Morante; *La batalla de Pazco*, escrita después de 1820, etc. Pero el análisis de estas obras escapa a nuestro estudio, puesto que fueron escritas o representadas más allá del período que hemos estudiado.

A través del panorama que dejamos trazado, surge con claridad el esfuerzo realizado para lograr la adecuación entre el teatro de Buenos Aires y la situación política de las Provincias Unidas del Río de la Plata. Y si bien sólo es posible apreciar el surgimiento de un teatro elemental, en muchos casos sin mayor valor estético, no es menos cierto que fluye de él una cálida vibración patriótica, manifestada también en la elección de obras de autores extranjeros, cuyos contenidos expresaban, de alguna manera, el espíritu de quienes se hallaban empeñados en una lucha sin cuartel para lograr la emancipación de las provincias del Plata.

Entre Ríos, Argentina

Notas

1. Cfr. Mariano G. Bosch, *Historia del teatro en Buenos Aires* (Buenos Aires, 1910); A. Taillard, *Historia de nuestros viejos teatros* (Buenos Aires, 1932); Raul H. Castagnino, *Literatura dramática argentina* (Buenos Aires, 1968); Ernesto Morales, *Historia del teatro argentino* (Buenos Aires, 1944); Luis Ordaz, *Breve historia del teatro argentino* (Buenos Aires, 1962); Vicente Gesualdo, *Historia de la música en la Argentina* (Buenos Aires, 1961), t. I.

2. Cfr. Raúl H. Castagnino, *Milicia literaria de Mayo* (Buenos Aires, 1960); A. Monzón, "El teatro porteño en el histórico año de la Revolución de Mayo," *Boletín de Estudios de Teatro*, No 28 (1950).

3. Cfr. J. L. Trenti Rocamora, *El Coliseo Provisional de 1804* (Buenos Aires), 1947.

4. *El Americano*, No 6 (viernes 7 de mayo de 1819) y No 14 (viernes 2 de julio de 1819). La colección que hemos consultado pertenece al Museo Mitre.

5. Cfr. Amelia Sánchez Garrido, "El teatro de la Revolución," *Revista de Estudios de Teatro*, II, No IV (1961), 7.

6. *La Revolución de Mayo a través de los impresos de la época*, compilados y concordados por Augusto E. Mallié (Buenos Aires, 1966), t. IV, pp. 431-491.

7. Cfr. Mariano G. Bosch, *op. cit.*

8. *La Revolución de Mayo a través de los impresos de la época*.

9. Cfr. Raúl H. Castagnino, *Milicia literaria de Mayo*, p. 50.

10. Cfr. Carlos Vega, *El Himno Nacional Argentino* (Buenos Aires, 1962), p. 67; Raúl H. Castagnino, *op. cit.*, pp. 145-146; Mariano G. Bosch, *El Himno Nacional (La Canción Nacional). No fue compuesta en 1813 ni por orden de la Asamblea* (Buenos Aires, 1937); Mariano G. Bosch, *Luis Ambrosio Morante ante el problema del "Siripo" apócrifo tenido por de Lavardén*, *Boletín de la Academia de Letras*, III, No 10 (1935).

11. Nota de Juan Rademaker a Lord Strangford, de 10 de junio de 1812, en Archivo General de la Nación, *Política lusitana en el Río de Plata*, Advertencia de Roberto Etchepareborda (Buenos Aires, Colección Larradió), III (1964), 52-57.

12. Cfr. Ernesto Morales, pp. 50 y 92. En el Libro IV de Policía hay una nota de la Junta Prohibitiva de Imprenta, fechada el 26 de noviembre de 1812, donde se expresa que a pedido del gobernador del arzobispado, se impidió la representación pública de la tragedia.

13. *La Revolución de Mayo a través de los impresos de la época*, IV, pp. 1-72.

14. Cfr. Ernesto Morales, pp. 90-91.

15. *Sermón / de Santo Domingo de Guzmán / predicado en el día de su fiesta / por el M.R.P.M. Ex Provincial / F. Isidoro Celestino Guerra / del Orden de Predicadores / , Buenos Aires, Imprenta de Gandarillas y Socios / 1815*. En *La Revolución de Mayo . . .*, VI, pp. 295-369.

16. Cfr. Mariano G. Bosch, *Luis Ambrosio Morante ante el problema del "Siripo" apócrifo tenido por de Lavardén*.

17. Esther A. M. Azzario, "Estado actual de las investigaciones sobre Siripo," *Revista de Estudios de Teatro*, II, Nº 4 (1962).

18. Cfr. Oscar F. Urquiza Almandoz, *La cultura de Buenos Aires a través de su prensa periódica (1810-1820)*. (Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1972.)

19. José Subirá, *Historia de la música teatral en España* (Barcelona, 1945), p. 151. Citado por Lauro Ayestarán, *La música en el Uruguay* (Montevideo, 1953), y Horacio Jorge Becco, *Introducción, Notas y Vocabulario de los "Cielitos y Diálogos Patrióticos"* (Buenos Aires, 1963), p. 119.

20. Cfr. Raúl H. Castagnino, *Literatura dramática argentina*, pp. 35-36; Angela Blanco Amores de Pagella, "El tema de la independencia en nuestras primeras manifestaciones teatrales," *Universidad* (Santa Fe), Nº 67 (enero-junio, 1966), p. 17.

21. Angela Blanco Amores de Pagella, p. 19.

22. Cfr. Marcelino Menéndez y Pelayo, *Historia de los heterodoxos españoles* (Buenos Aires, 1945).

23. *El Censor*, Buenos Aires (jueves 4 de setiembre de 1817).

24. Cfr. Ernesto Morales, *op. cit.*

25. *El Censor*, Buenos Aires (jueves 20 de noviembre de 1817).

26. Cfr. Oscar F. Urquiza Almandoz, cap. X. Algo similar ocurrió con motivo de la declaración y jura de la independencia nacional; cfr. Oscar F. Urquiza Almandoz, "La poesía del Río de la Plata en 1816," *Investigaciones y Ensayos* (Buenos Aires: Academia Nacional de la Historia), No. 2 (1965).

27. Henry Marie Brackenridge escribió en 1820 su valiosa obra *Voyage to South America, performed by order of the American government in the years 1817 and 1818 in the frigate "Congress"*, en dos tomos. Su obra ha sido traducida al castellano por Carlos A. Aldao, quien publicó primeramente dicha versión en la *Revista de la Universidad de Buenos Aires*. En 1927, se conoció otra edición en dos tomos, con prólogo y traducción del mismo autor, pero bajo el rótulo de *La independencia argentina. Viaje a América del Sur hecho por orden del gobierno americano en los años 1817 y 1818, en la fragata "Congress."* El contenido de la obra de Brackenridge presenta una visión panorámica del estado social, cultural, político y económico desde las postrimerías del gobierno español hasta la declaración de la independencia hecha por el Congreso de Tucumán y la victoria de Maipú. Está conceptualizado entre los mejores que el Río de la Plata inspiró a los viajeros de habla inglesa.

28. Angela Blanco Amores de Pagella, p. 21. Jorge Max Rohde, en la breve noticia que precede la publicación de la Sección Documentos del Instituto de Literatura Argentina de la Facultad de Filosofía y Letras ha expresado que "se ignora la procedencia de dicho documento (originales existentes en la Biblioteca Nacional), pues no figura entre las obras legadas a la Biblioteca por don Miguel Olaguer Feliú, ni aun en el registro de manuscritos levantado en 1864 por orden de José Mármol, a la sazón director de aquella institución." Fue reproducida últimamente por Juan Carlos Ghiano, *Teatro gauchesco primitivo* (Buenos Aires, 1957).

29. Angela Blanco Amores de Pagella, p. 25. Dardo Corvalán Mendilanzarzu dió noticia en la impresión de *Documentos del Instituto de Literatura Argentina* del manuscrito de Sánchez, del cual era poseedor, y advirtió que no había sido publicado en *La Lira Argentina* y que se había dado a conocer en el año 1913, en la revista *Atlántida*.

30. Raúl H. Castagnino, *op. cit.*

31. Cfr. Ernesto Morales, *op. cit.*

32. Cfr. Raúl H. Castagnino, *op. cit.*

33. *El Americano* (Buenos Aires), Nº 8 (viernes 21 de marzo de 1819).