

# LA MUSICA ESCENICA EN EL URUGUAY

(1793 - 1900)

P O R

Lauro A y e s t a r á n

**E**N la historia general de la música culta como estado social, el siglo XVIII es un gigantesco y agitado laboratorio donde se va a obrar una trasmutación total de valores y conceptos.

Los creadores e intérpretes adscritos todos ellos durante cuatro siglos a las casas reales europeas, buscan ahora una irradiación más amplia que la que podía brindarles el reducido ámbito de una cámara, privada al fin. Por otra parte, el pueblo exige imperativamente una participación cuando menos pasiva en el hecho de la re-creación estética. En ese sentido de la búsqueda de un pueblo para hacerlo copartícipe de sus ideas y experiencias, el siglo romántico, que hunde sus raíces en el 1700, por curioso destino estético, se enlaza subterráneamente con la Edad Media. Y si en ésta el artista halló en el recinto de las grandes catedrales primero—canto llano—y en la plaza pública luego—misterios, milagros y autos sacramentales—, el lugar propicio para ese entendimiento, el Romanticismo buscará en la escena—ópera o concierto—la razón de su existencia en el pueblo y para el pueblo; sólo que en la primera ese pueblo será el actor del drama litúrgico, en tanto que en el segundo no pasará más allá de entusiasta espectador. Además, no conviene olvidar que en el Medievo el creador será anónimo; como un sabio descuido de la naturaleza nacerá; como una flor que no pide permiso para brotar y que sin embargo lleva toda la representación del arbusto. En el Romanticismo será un hombre de carne y hueso con nombre y apellido, con sus dolores, alegrías, miserias y grandezas que aspira premeditadamente y busca con desvelo llevar esa representación colectiva. El punto de partida será enteramente distinto: la colectividad en la Edad Media, el individualismo más insolente en el Romanticismo. Pero la estación terminal del largo viaje será la misma: el Pueblo.

Desde 1400 hasta 1800, esto es, durante el Renacimiento y los primeros siglos de la Edad Moderna, las grandes batallas estéticas se librarán en los gabinetes o cuando mucho en los jardines acicalados de las grandes casas reinantes. El pueblo queda afuera, atisbando a través de la reja como frío y lejano espectador. El tiene su arte menor de canciones y danzas que se desgajaron del gran tronco sonoro y corren su vida propia, que a veces pide prestada el creador culto para alimentar con nueva savia la forma de la Suite, por ejemplo.

Y así, si en el Medievo, la iglesia y la plaza pública fueron el gigantesco matraz de generosas y fecundas experiencias estéticas, en el Clasicismo será en el salón y en el Romanticismo en el teatro donde se van a obrar esas trasmutaciones.

En el teatro gana Victor Hugo la batalla del romanticismo literario. En el teatro, Berlioz resquebraja los moldes de las doradas formas en su Sinfonía Fantástica y da paso a la anarquía formal del poema sinfónico. En el teatro, Rossini cubre el primer tercio del siglo, Verdi el segundo y Wagner el tercero con las posibilidades de su drama musical. Hasta el más refinado y sutil arte de cámara, como concepto y hasta como nombre, es una supervivencia de otras edades: la sonata, el cuarteto, tendrá que subir a un escenario para hacerse oír e imponerse.

Y en Montevideo el teatro fundado en 1793 fué, más que una diversión amable, una pasión avasallante. Aquel lema que lucía la vetusta Casa de Comedias que, en un discutible latín quería decir «Cantando y riendo corrijó las costumbres», se tornó para nosotros en un imperativo estético y social: «cantando y riendo *dirijo* las costumbres». Y como la costumbre era la ópera italiana del siglo, he aquí que toda la pléyade de compositores nacionales del siglo XIX rindiera pleitesía en sus obras a un italianismo tan sincero como exclusivista; como que era producto del aire que se respiraba a diario en el teatro, que saltaba a la calle, que penetraba en los más encumbrados salones y que hasta asomaba su máscara en la canción de la patria, el Himno Nacional, hecho a su imagen y semejanza.

El teatro fué para el montevideano su pasión, decíamos. Más aun, la razón de su existencia estética y hasta su timbre de orgullo y gloria. Porque bien es verdad que no pudo ser mejor servido por Europa entera durante todo el siglo XIX. De la música «oficial» europea, desde luego. Desde que en 1830 se cantó la primera ópera completa hasta pasada la primera década del siglo presente, llegaron hasta la cuenca del Plata los cantantes de más encumbrados prestigios.

Pasaron y repasaron sus escenarios figuras de la talla de Tamberlick, Stagno, Tamagno, Patti, las Tétrazzini, Caruso inclusive, que recibió de nuestro público hasta una rechifla en sus últimos años por haber dejado escapar, ¡horror!, un prepotente «volátil de corral», como dijera un cronista, de su dorada garganta.

Rossini estrenó para Montevideo, aun en plena vida, al igual que Verdi, y que Wagner, sus más discutidas obras de creación. Un joven pálido, nervioso, hizo sus primeras armas en nuestro Teatro Solís: se llamaba Arturo Toscanini. Bassini, Sivori, Gottschalk, llenaron nuestras ansias de «virtuosidad» instrumental.

El teatro fué nuestro vehículo de extensión musical. Dos corrientes llegaron a él en oleadas sucesivas. La tonadilla escénica durante los últimos días del coloniaje; la ópera italiana luego, ambas practicadas con similar devoción. Mas la primera no tuvo ninguna proyección por cuanto al llegar a Montevideo había ya entrado en España en su decrepitud y atada además indisolublemente a la madre patria, no pudo desligarse de ella. La ópera italiana tomó la plaza por asalto y sentó sus reales en ella por todo el pasado siglo.

Entremos un poco al detalle de la evolución del gusto musical

en Montevideo. La tonadilla escénica española triunfa aquí desde 1793 hasta 1825. Su caída es vertical ante el primer asomo de música italiana. Su liquidación definitiva está dictada en estas frases que firman «Treinta y tres melómanos» en el diario «El Universal» del 1.º de Julio de 1831, sobre las personas que *«en materia de buen gusto y bellas artes quieren que este país vuelva al estado en que yacía en el tiempo de las famosas tonadillas, en que luchan a competencia la mala poesía, la mala música y la mala voz, dando mala idea a los extranjeros de nuestra civilización»*.

Rossini es el que gana la batalla contra la tonadilla, pero su reinado es ciertamente efímero: apenas perdura, en vigor absoluto, por veinte años. A fines de la Guerra Grande (1851) comienza a tambalear su corona, rueda al suelo y es recogida por Verdi, quien impera por medio siglo. Entre ambas figuras se desliza un breve interregno que ocupan Bellini y Donizetti alternativamente.

Sin embargo, Verdi asciende al trono muy lentamente. Los rossinistas empecinados atacan a Verdi nada menos que por su música «violenta», «atronadora», y la aceptan dolorosamente como expresión que tiende a identificarse con «la época de viajes rápidos» y excitaciones violentas. . . No olvide el lector que estamos en 1855. Para quien dude de estas aseveraciones, aquí está esta pieza curiosísima para el estudio de la evolución de la cultura musical uruguaya, aparecida en el folletín musical del «Comercio del Plata» de Montevideo, del 22 de Julio de ese ya remoto año:

*«Nuestro teatro lírico se ve hoy invadido casi exclusivamente por la música de Verdi. LUISA MILLER, ERNANI y TROVADOR son las óperas que han constituido las últimas representaciones, y antes de éstas la compañía no ha salido de los dominios de este maestro, como si quisiera seguir el ejemplo de casi todo el mundo filarmónico, conmovido con el estrepitoso ruido de sus obras ó como si la moda ó alguna de esas otras potestades de los pueblos cultos tomasen parte en esta singular contienda. Parecería, sin embargo, que un pacto secreto uniese á todos los empresarios á dar la preferencia á las partituras de este compositor, parecería que hubiese en ello un interés especial en hacer predominar esa música, á fin de hacer más fácil la empresa de operar una pronta revolución en la moderna escuela. El hecho notable, que debe estudiarse por su significación moral es que en todas partes es bien aceptada esa exclusiva invasión, como si esa música ruidosa, esa música atronadora llenase en el ánimo de la generalidad de los públicos una necesidad de emoción violenta, poderosa como las grandes ideas hoy dominantes, como los grandes acontecimientos que hoy se desenvuelven en todo el mundo. Es por que, como dijimos la otra vez, esa música tiende á identificarse con la época, y en el siglo de la armonía, en el siglo de los viajes rápidos por toda la superficie del globo, la impaciencia de verlo todo, de sentirlo todo en una sola vez invade todos los espíritus, y sin explicárselo la mayor parte, se siente cada uno respecto de la música como respecto de los demás arrastrado á preferir aquello que, como una grande exposición, presenta el mayor número de objetos reunidos. La música de Verdi aspira á sim-*

---

*bolizar la época en el arte, trayendo las ideas, las formas de todas las escuelas para presentarlas en una fusión conveniente, y como modificadas en los rasgos mas sobresalientes de la fisonomía nativa. Al brillo, al esplendor de los motivos italianos, mezcla la exageración, á veces, la hinchazón, la estravagancia de la escuela francesa, salpicando todas sus obras con algunas de esas sanguinolentas notas de la armonía alemana...».*

Perdónese la extensión de esta cita, en virtud de su jugosa observación. No es de extrañarse mayormente cuando siglos antes y un siglo después, se aplica la misma terminología para liquidar problemas similares.

Desde luego que éstas son las dos grandes líneas generales de la música como estado social culto en nuestro medio de 1800 a 1900, porque no sería justo olvidar otras dos corrientes que en la segunda mitad del siglo XIX tuvieron un profundo y vasto cauce: la zarzuela y la obra de los grandes conservatorios.

La zarzuela, la vieja zarzuela española de pura cepa madrileña, anti-italianizante—pero italianizada a veces a fuerza de no querer serlo—y tonadillesca. La vieja tonadilla escénica reverdecía en esta forma española del siglo XIX. El gusto montevideano por la tonadilla tomaba un nuevo empuje en la zarzuela. Cuando se inauguró el nuevo local del Teatro San Felipe en 1880, sobre las cenizas de la antigua Casa de Comedias, en su fachada se hizo figurar el nombre de Arrieta junto al de Mozart...

Lós grandes conservatorios que despertaron el Uruguay a la vida de la creación musical, tuvieron también su raíz en una de esas dos grandes corrientes: en la italiana, en la operística. De los directores de orquesta que llegaron a Montevideo quedábanse muchos de ellos en nuestra ciudad figurando luego en los cuadros de profesores de la Escuela Nacional de Artes y Oficios, «La Lira», el «Instituto Verdi», etc. Instrumentistas italianos de relieve integraron las primeras filarmónicas y agrupaciones de cámara de fin de siglo.

Nuestro primer teatro, la Casa de Comedias, fundado en 1793, dió cabida en sus años mozos a la tonadilla escénica. Desde la dominación brasileña (1821-1825) comenzó la invasión de cantantes italianos, y después de varios conatos de representaciones escénicas, se canta por fin en 1830 una ópera completa, desde luego de Rossini: «El engaño feliz». La temporada de 1830 fué la clave de toda la cultura musical montevideana del siglo XIX.

En ese sentido el Uruguay marchó de perfecto acuerdo con el ritmo general de la implantación de la ópera italiana, tanto en la América del Sur como en la del Norte.

La aparición de la operística italiana en el panorama musical americano se efectúa en dos etapas. La primera va de 1810 a 1820 y se observa al través de las arias y fragmentos que se cantan en todos los teatros del nuevo mundo. La segunda ocupa el decenio 1820-1830 y en ella se ofrecen las primeras representaciones completas del repertorio rossiniano. La aparición de la ópera y sus prestigios estalla simultáneamente en todos los escenarios. El célebre

Manuel García con su «troupe» de cantantes italianos, estrena en Noviembre de 1825 «El barbero de Sevilla» en el «Park Theatre» de Nueva York y después de actuar dos años en Norte América pasa a México, dando allí la misma ópera en 1827 e inaugurando el reinado italiano en ese país. En 1825, Miguel Vaccani y los hermanos Tanni, dan la primera ópera en Buenos Aires: desde luego el «Barbero». El 26 de Abril de 1830, Teresa Schieroní y Margarita Caravaglia ofrecen en Santiago de Chile la primera representación operística: «El engaño feliz» del mismo compositor. Brasil, Perú, etc. ofrecen el mismo panorama.

En el Uruguay se conocían las arias del repertorio italiano ya en la década 1810-20. En 1824 Vaccani ofrece versiones fragmentadas de las óperas itálicas y en 1830 se canta la primera completa.

En realidad si se tiene en cuenta la liviandad con que se ha analizado la evolución de la ópera en otros países americanos, con el mismo criterio podría decirse que en 1824 se cantó la primera ópera en Montevideo. Sin embargo, en puridad de verdad la iniciación del reinado de Rossini se fija en nuestro medio en el año 1830.

Antes de esa fecha se realizaban espectáculos de ópera muy curiosos. Se tomaba una partitura: «El Barbero de Sevilla» (como ocurrió por ejemplo el 28 de Enero de 1829) y se cantaban casi todas sus arias, dúos, tercetos, etc., con excepción de los recitativos e intermedios instrumentales, aun cuando la obertura fuera siempre ejecutada. Los actores salían a escena en traje de carácter, decían su parte y luego, «mutis por el foro». Caía el telón y, al levantarse de nuevo, aparecía otro personaje a hacer lo mismo con otro trozo.

En ese sentido me place transcribir este conato de crítica firmado en «La Gaceta» de Montevideo, del 21 de Octubre de 1829 con respecto a la actuación de la cantante Sra. de Foresti dice así: *«Una de las cosas que contribuyeron á obscurecerle fué la otra comparación que naturalmente se hizo de lo deslucido de su traje con el brillante y elegante de aquellas otras señoras. [Aquí se refiere a la Caravaglia y a la Schieroní]. Es cierto que aquellas representaban personajes heroícos y esta es una campesina en el primer duo, y una esposa en su propia habitación en el segundo, y en el aria; más las paredes de una habitación doméstica en el teatro son transparentes, y las rústicas de las óperas muy coquetas. Agregase á esto que no comprendiendo la mayor parte del auditorio el asunto de dichas piezas su vista se consideró defraudada del brillo y elegancia de trage».*

No le hagamos cargo al habitante montevideano de entonces de esta flagrante confesión de sus debilidades por el aparato y la vestimenta, más aun que por el limpio y alto goce estético; en otros momentos, ese mismo vocero que recién nos hacía lamentar la pobreza indumentaria, levanta su voz con dignidad y exige a la Administración de la Casa de Comedias, la repetición de obras como el «Condenado por desconfiado» de Tirso, o la entonces novedad «El sí de las niñas» de Moratín, en lugar de tan jocosos como vulgares sainetes, mengua del buen teatro, de la especie de «A un engaño otro mayor o sea El barbero que afeita al burro».

La implantación del reinado de la ópera italiana en Montevideo alrededor de 1822, se debió, entre otras causales, al hecho histórico de la dominación brasileña. La brillante corte de Juan VI de Portugal tiene su radiante sucursal en la de su hijo Pedro en Río de Janeiro. Cuando el padre se retira para Lisboa, el pueblo del Brasil se alza el 7 de Septiembre de 1822 contra la metrópoli. Y corona en Diciembre al primogénito, que asciende al flamante trono con el nombre de Pedro I. El Uruguay cambia de tutela de inmediato y la corriente de cantantes italianos del teatro y de la Capilla Real de Río se hace aún más poderosa hacia el Río de la Plata.

Hacia el año 1822 las temporadas teatrales comenzaron a estabilizarse definitivamente. En tiempos de la dominación portuguesa (1817-1822), la Casa de Comedias tuvo indudablemente un historial brillante. Los habitantes montevidianos, cómodos y pacíficos, no sintieron mayormente su transición al dominio brasileño que se obra en ese mismo año. En Septiembre, Lecor se establece en Canelones, y Maldonado se convierte en el gran puerto lusitano, pero la Casa de Comedias no cierra sus puertas.

La temporada teatral duraba desde la Pascua de Resurrección de cada año hasta Cuaresma del siguiente, época esta última en que la población dejaba de concurrir a toda clase de espectáculos. Y como las compañías europeas se presentaban en Río de Janeiro a principio de temporada, pasaban luego a Montevideo y se dirigían por último a Buenos Aires, he aquí cómo los porteños empresarios venían muchas veces a ésta para contratar actores y cantantes según el éxito que éstos hubieran tenido en nuestro Coliseo. Montevideo, como puerto obligado, era pues el origen de la actividad escénica bonaerense.

Hasta 1843, fecha de iniciación de la Guerra Grande, las representaciones alcanzaron gran predicamento y ya antes de ese entonces se comienza la construcción de un gigantesco teatro—gigantesco por supuesto para las reducidas proporciones de la población y hasta de los edificios—que abriría sus puertas en 1856, años después de levantado el sitio de Montevideo.

Pasados los primeros meses del establecimiento del sitio, se reanudaron las actividades de la música escénica y por muchos años, cercada la plaza por las fuerzas de Oribe, el teatro nunca cerró sus puertas. Por otro lado, el pueblo que iba creciendo en el campo sitiador también tuvo su actuación musical perfectamente organizada: profesores de piano, canto, guitarra, etc. se anuncian en las columnas del periódico oribista «El defensor de la independencia americana»; conciertos públicos y hasta espectáculos circenses en el Cerrito se suceden con toda normalidad. A los diez días de firmado el tratado de paz de 1851, el maestro de piano y armonía Antonio Aulés establece conservatorio en la capital y entre sus antecedentes honrosos declara que tratará de probar aquí sus méritos «como lo ha probado ya en Buenos Aires y el Cerrito, donde estuvo algún tiempo establecido» («Comercio del Plata», Montevideo, 18 de Octubre de 1851).

La inauguración del Teatro Solís, tiene para la historia de nuestra cultura musical el significado de la culminación de una etapa y de la apertura hacia otra nueva era de similares características, que perdurará por espacio de medio siglo. Fué levantado únicamente como templo del arte lírico italiano del siglo XIX. Sus orígenes hay que ir a buscarlos a las primeras representaciones operísticas del año 30. Cuando la ópera italiana se impone en el año en que se jura nuestra primera Constitución, ya comienzan a levantarse voces pidiendo un escenario de mayor amplitud y magnificencia que el de la vieja y colonial Casa de Comedias.

Es que la ópera italiana del pasado siglo necesita para su completa expresión el aditamento suntuoso del color y la atmósfera. Y necesita además un doble público: una platea de brillantes, prósperos y fríos burgueses, y un paraíso donde se irá a llorar con lágrimas de verdad las suertes desdichadas de las Violetas y Gildas, uniéndose ambos públicos ante el estremecimiento de un aria «de bravura» que salva la cristalina voz de una soprano o ante un prolongado calderón que se hincha como un perfecto cuerpo luminoso y se separa del fenómeno sonoro. Esta es la realidad social que corre junto con la belleza intrínseca de la partitura, y ello no podía darse en el escenario reducido ni en la incómoda platea de la vetusta sala de la Calle del Fuerte. No era del caso lucir sus mejores galas para arrastrar los pies en sus pisos de ladrillo raspado y ver al fin sobre los hombros las charreteras de aceite que los quinqués goteaban desde los altos en plena sala. Desde luego que con la construcción del Solís se fué hacia otro harto generoso extremo. Era mucho teatro para una población reducida como la nuestra en la mitad del pasado siglo, que oscilaba alrededor de las 50.000 almas. Dos mil quinientas personas y aun más—aunque, para ser precisos, las localidades eran 1854—podía albergar en su ámbito suntuoso de una acústica perfecta. Por fin, el 25 de Agosto de 1856 se abrieron por primera vez sus puertas. Esta vez la música era de Verdi. Se cantó el «Ernani».

Pero hay además otra realidad social importante: la ópera italiana crea en torno suyo toda una industria, con vastas ramificaciones, que la fomenta en pro de su existencia. Las grandes temporadas invernales significan un vasto despliegue de actividades colaterales. Joyeros, perfumistas, sastres y modistas organizan en torno a la burguesía montevideana una danza fantástica. Nuestras familias viven socialmente para los tres meses centrales del año dedicados a la gran ópera. Por vía de las grandes veladas de gala del 18 de Julio y del 25 de Agosto, nuestra colectividad social entra por la senda del lujo y la suntuosidad. Los cantantes elevan cien veces el precio de sus actuaciones y se van de nuestras playas cargados de sólidos patacones. «La eximia artista Adelina Patti—dice un cronista del «Montevideo Musical» de 1888—ha adquirido en una joyería de esta ciudad unos brillantes por la suma de 12.000 pesos oro. ¡Lo que dan los gorgoritos de Lucía y Barbero!»

Comienza la emigración de los grandes terratenientes a la ca-

pital. Por entre crisis y bancarrotas, nuestra economía pasa del feudalismo a la burguesía. El gobierno apoya complacido desde sus arcas exhaustas la realización de las grandes temporadas y las subvenciona graciosamente. Coincide justamente el auge de la gran ópera con la época del militarismo más rutilante. Santos contrata a los músicos italianos de las grandes compañías como profesores para su Escuela Nacional de Artes y Oficios; por lo menos convierte en docencia más o menos democrática un lujo aristocrático.

Cuando amanecen los primeros compositores nacionales, la estrella del alba de la ópera italiana brilla con su máxima plenitud en el firmamento. Ella les conducirá por el camino. La primera ópera uruguaya fué estrenada el 14 de Septiembre de 1878. Era la «Parisina» de Tomás Garibaldi. El libreto en italiano, obra de Felice Romani, había servido a Donizetti hacía apenas cuarenta y tres años para su ópera del mismo nombre.

La inmigración italiana que se inicia en la Guerra Grande en gran escala y se acrecienta enormemente en la segunda mitad del siglo XIX—que va a determinar el cambio de filiación étnica de nuestro pueblo, en un principio de única raíz española—tiene su campo de fermentación previa en los cantantes de ópera que comienzan a hacer popular el dulce idioma itálico. Cuando llegarán las grandes masas de agricultores y comerciantes, los orientales reconocerán su verbo y lo aceptarán complacidos. No creo que sea aventurado observar que el idioma había preparado convenientemente desde el teatro la entrada de esa poderosa colectividad en nuestro complejo racial.

\* \* \*

Levantemos aún más el punto de mira. Si en la evolución de la música americana el Uruguay marchó a idéntico ritmo con las otras capitales del continente, ¿cuál fué su posición respecto a la música que se hacía en Europa?

En el año que se cantó la primera ópera completa—1830—Europa vivía una de las experiencias estéticas más trascendentales. El gran río romántico que se precipita en Europa en el filo de 1800 alcanza su mayor caudal en el mismo año en que aquí se jura nuestra Carta Magna y por la vieja Casa de Comedias pasan actores y cantantes, tonadilleros y cómicos de la legua. Vivamos en tanto un momento bajo el sol europeo de 1830.

Victor Hugo gana la decisiva batalla del romanticismo con su turbulento «Hernani»; Chopin, pálido adolescente aún, da a conocer en Varsovia sus dos Conciertos para piano y orquesta; Musset publica sus ardientes «Contes d'Espagne et d'Italie»; Delacroix y el tierno inglés Turner empapan sus pinceles en las ideas y la atmósfera del siglo; Berlioz sienta el principio de la «música de programa», en su deslumbrante «Sinfonía Fantástica»; Lamartine edita sus nostálgicas «Harmonies», mientras Mendelssohn compone el sutil tejido sinfónico de «La gruta de Fingal». Es, en una palabra, el

Siglo Romántico vestido de punta en blanco con los tributos de su resplandeciente gloria.

Pero todo este grande historial del año 1830 en Europa, no es por cierto una realidad social y artística cohesionada y evidente. El lento discurrir del tiempo y una perspectiva histórica amplia, nos permiten reconstruir hoy las fuerzas imperecederas que movieron subterráneamente todo el Romanticismo. Por la superficie corría otra vertiente más fácil y efímera. En 1830, el arte de salón no era ya más el arte de la calle. Y habían pasado para la música los dorados tiempos en que un aria que se oía en la empacada corte de Sans-Souci de Federico el Grande, se repetía en la más humilde taberna entre el correr de los vasos de vino que una moza fresca y garrida transportaba en alto. Mientras Schumann componía sus delicados y fuertes «Papillons», el gran público se entregaba a la melodía desenfadada de Giacchino Antonio Rossini.

Y esta segunda corriente, corrió hasta América, bajó hasta la cuenca del Plata y golpeó con fuerza las puertas de nuestro Coliseo. ¿Cuál era entonces nuestro coeficiente cultural y artístico?

La musa fácil de don Francisco Acuña de Figueroa se enseñoreaba en nuestro ambiente literario; junto con sus letrillas, epigramas y acrósticos, cada dos años presentaba solemne e irremediablemente un Himno Nacional de su cosecha abundosa para la aprobación del Superior Gobierno. Las composiciones en verso aparecidas en los periódicos de la época, un unipersonal «Fillán, hijo de Dermidio» de Manuel Araújo, editado en ese año por la Imprenta de la Caridad, y sobre todo el «Parnaso Oriental o Guirnalda Poética de la República Uruguaya», comenzado a publicar en 1835 en Buenos Aires, son la guía más segura para visitar los lugares literarios de aquellos tiempos; «guía de pecadores» se podrá decir de éste último en muchos casos, pero de todas maneras de entre sus páginas se salvan algún viejo diálogo de Bartolo Hidalgo o alguna composición de mayor entonación del Presbítero Juan Francisco Martínez, de los Araújo o del Doctor Gerónimo Villademoros.

En 1830, un sabio de verdad, Dámaso Antonio Larrañaga, ciego casi, dictaba sus fábulas amables. Comenzaba en ese mismo año la inmigración argentina de la época rosista, personalidades las de estos exilados que más tarde van a constituir la pléyade de los primeros románticos de 1840, a quienes ha de alentar la noble prosa de Don Andrés Lamas, en cuya Introducción a las «Poesías» de Adolfo Berro va a establecer un verdadero anticipo de sagacidad histórico-literaria dentro del arte latino-americano en sus albores.

Este año no es precisamente el de mayor brillantez del período que llega hasta la Guerra Grande, a cuyo final vuelven a trasmutarse los valores culturales; pero es, en cambio, el del amanecer definido de nuestra cultura musical. El montevideano comienza a oír música—desde luego la segunda corriente superficial que hemos anotado—que se hace en Europa, interpretada por ejecutantes europeos de excelente categoría; un aria de Cimarosa, un trozo de las primeras óperas de Rossini se repetían—especialmente las de este

---

último,— a los pocos años de haberse estrenado en Europa. Se inicia un movimiento hacia la vetusta sala de la Casa de Comedias, donde Casacuberta emociona fuertemente en el «Otello» y Joaquín Culebras divierte en «El sí de las niñas». Poco a poco el teatro se convierte en una necesidad cotidiana; para llegar, terminada la Guerra Grande, a darse en algunos momentos hasta veinte funciones de ópera por mes.

En hablando de música, la temporada de 1830 se desenvuelve bajo el signo fecundo de Rossini, pero de un Rossini de primera mano. En el mismo año en que el maestro italiano se instala en París, el montevideano oye música aún sin aventar por el diario manoseo a que más tarde se la sometiera. Diecinueve representaciones operísticas se dan en ese año; excepción hecha en dos oportunidades en que se pone en escena el «Conradino» de Pavessi, compositor italiano de escaso volumen, el resto de ellas fueron dedicadas exclusivamente al repertorio del hoy casi desplumado «cine de Pesaro».

La verba turbulenta y amable de Rossini, donde el humor corre a gruesos chorros, constituyó la delicia del montevideano de 1830, que quizás no estuviera capacitado para reparar en el corto vuelo y en la cómoda y despreocupada posición estética de aquél. Pero enorme injusticia sería exigirle al público de la Casa de Comedias un profundo acento crítico cuando ignoraba los auténticos monumentos románticos de esos tiempos y cuando en aquella sazón París, Viena, Londres y Roma, refan ante la facundia del compositor italiano. Y eso que hacía apenas tres años que Beethoven yacía olvidado, no por desconocimiento sino por desprecio, en un verde y grave cementerio de las afueras de Viena...