

Obras menores en el teatro de Peralta

Por Augusto Tamayo Vargas

Hablar de Pedro Peralta en la Universidad de San Marcos es un compromiso, porque Peralta Rector en ella durante los años 1715, 1716 y 1717, es figura que ha merecido ya comentarios diversos en esta Casa que él dirigió, y porque su imagen y su vida son, así tema obligado desde hace más de 250 años, cuando estuviera activamente trabajando en los claustros sanmarquinos. No éstos materialmente ya que la Universidad estaba donde hoy funciona el Congreso, pero si espiritualmente pues San Marcos pasó su historia y su contenido intelectual a estos patios y portales que fueron en aquella época refugio jesuíta y más tarde honra y prez de libertades públicas en el Convictorio de San Carlos. Por otra parte mi coloquio de hoy —plática o charla— versará sobre un tema concreto y simple: el teatro visto a través de las *obras menores* de Peralta. Ya Aurelio Miró Quesada, José Jiménez Borja, Gerardo Diego han tratado aspectos literarios de Peralta con erudición y belleza, y nos han repetido apreciaciones sobre el carácter general de su poesía, sobre la peruanidad de su obra; sobre su conceptismo barroco que se va diluyendo en un neoclasicismo más directo, más claro, más en consonancia con su siglo; sobre la espléndida condición artística de Peralta que supo encontrar caminos de belleza, por entre el farrago de algunas de sus composiciones donde por lo intrincado de la maleza no se ve la hermosura de muchas hojas de la poesía refinada de Peralta. Ya Martín Adán descubrió horizontes poéticos insospechados, donde no lo habían hecho críticos poco avisados o faltos de refinamiento o que pasaron galopando por la fronda con la guía ya preparada de anteriores críticos que no supieron escribir el adecuado itinerario para el viaje lento, lleno de meandros, que significa la obra descomunal de aquel a quien se llamara el “portento de la época”, “la honra del Perú”. Desde Martín Adán hasta el presente han aparecido más definidamente las condiciones poéticas de Peralta y en repetidas ocasiones me ha tocado referirme a ello, tratando de extraer los más refinados jugos de su talento poético y de su emoción lírica ante su mundo lleno de objetivaciones literarias al par que científicas. El conceptismo, heredero de Sor Juana Inés, lo lleva a decir: “Por qué pues has llegado / a questo corazón, no lo sanaste? /

pues me lo has robado, / ¿por qué así lo dejaste / y no tomas el robo que robaste?" En un indudable giro de buen gusto nos mostrará a aquella zagala que era "tan discreta" que "sabía entristecerse". Y en un extraordinario ejemplo de paralelismo poético, para no citar más, dirá:

*O para siempre déjame tu sombra
O para siempre llévate mi vida...*

Sólo para hacer brotar en el ánimo de Uds. un sentimiento de aproximación hacia esa poesía vuelvo a repetir cosas ya dichas, pero tal vez no suficientemente oídas, como preámbulo del tema que me toca desarrollar. No es abultadamente prosaica su poesía, como pretenden algunos, ni culterana sin trasfondo, ni armonía sin inteligencia, porque el barroquismo entendido en su verdadera raíz de angustia, de retorcimiento expresivo, de refinamiento artístico es una noble etapa de la literatura que produce a los Quevedo, a los Shakespeare y aun a los Cervantes, mezclado en el claro oscuro de su "Quijote", la esencia con la envoltura; lo espiritual y lo material en el contraste que es esencial al barroquismo de la Contrareforma, del culteranismo y del conceptismo en dos vías diferentes de penetración envolvente en la belleza. Conceptista es Peralta —ya lo creo—, como muy bien lo definía Jiménez Borja. Porque es la suya poesía de conceptos encontrados, de antinomias y no juego exclusivamente formal y uso principal de figuras literarias, ya que Peralta usaba —y abusaba— de las de pensamiento. Conceptista es ya el poema de la juventud:

*Señor porque esta mi angustia
formando el blanco y la punta,
multiplicados oídos
son vuestras llagas profundas...*

Aunque haya figuras literarias, lo esencial está en el retorcimiento del pensamiento, como también al decir: "este naufragio sólo es / la tabla que me asegura". Y el uso de sus metáforas está tan sabiamente administrado dentro del lenguaje poético que no podemos menos de sentirlo de ahora, de nuestro gusto presente, —tan imaginativo, tan metafórico— cuando dice, "ya el dulce golfo me inunda": "y sea luz en los ojos / lo que es incendio en la pluma"; y que termina en redonda nota conceptista: "que las perdone pasadas / quien las redimió futuras". La fuerza lírica de Peralta se expresa nuevamente en las Diez Oraciones de *La Pasión y Triunfo de Cristo*, escritas a la vera de la muerte y que lo llevarán a su propia vía crucis inquisitorial:

"Esta fue la vía lactea de la pena, formada de peñascos por estrellas"... ¿No dijo César Vallejo: "¡Cómo vais a bajar las gradas del alfabeto / hasta la letra en que nació la pena"? En Peralta hay una in-

mensa escala celeste por cuyas gradas de piedra sube el Salvador hasta la cima, para encontrarse con la pena misma, en la cumbre del mayor tormento. En Vallejo, el niño —el hombre, en fin— descenderá por una escala del lenguaje hasta encontrarse en una similar figura substancial —con la sima— con S. pero en fin cima también... Peralta añadía otras palabras ultraístas: "con la lira de la cruz a cuestras", etc. La lira es una cruz y el poeta se confunde con Cristo en el "zodiaco de la congoja". Dejo, así, establecida la figura lírica de Peralta sólo como una presentación de su calidad literaria; y pasemos al tema mismo del teatro.

En el Siglo XVII de la literatura colonial peruana, Juan Del Valle Caviedes, poeta por sus cuatro costados, aún por aquel que la gente conoce mal de su hermosa poesía ascética, había dejado entre sus cuartillas echadas al azar, unos cuantos "bailes" escénicos que respondían al lado picaresco de su sutil poesía repentista. El más conocido: "El baile del amor médico":

*A curar males de amor
vengo para hacerles bien
que de enfermo acuchillado
médico ha llegado a ser.*

Este médico —no maltratado por la musa antimédica de Caviedes— se enfrentará a cuatro o cinco enfermos de amor, cuyos síntomas tan vagos y tan múltiples deben encontrar remedios, asimismo, indefinidos y variados. Caviedes tenía otros "bailes": el del "amor tahir"; el del "amor alcalde", etc., que son el ejemplo de un teatro menor y aun diríamos en bosquejo.

Ya también por los años finales del mismo XVII el limeño Lorenzo de Llamosas había compuesto una comedia *El Astrólogo*, donde se unían los giros enrevesados del culteranismo más exagerado con cierta nota popular que va a acentuarse en el siglo XVIII.

Cuando Peralta comienza a trabajar su teatro —allá por 1710— la literatura oscilaba en el Perú y en la América hispánica, en general, entre el barroquismo —arrastrado a través de largos años de permanencia— y el neoclasicismo que ya dominaba Europa desde los mediados del siglo anterior. Ya se ha dicho que Peralta resume así toda la vida colonial, al tomar en su obra lo que viene de atrás en más de una centuria y, lo que habrá de ser el campo de realización literaria del setecientos hasta culminar en la Emancipación. Y es precisamente en su teatro donde puede hallarse más claramente aquello, pues si bien las comedias como *Triunfos de Amor y Poder* y *Afectos Vencen Finezas* se desarrollan con un lenguaje entre culterano y conceptista, la preponderancia de la lógica, el sentido moral, la tendencia a la claridad y pureza del lenguaje, se han colado en las piezas pequeñas que acompañan esas obras e impondrán carácter de la adaptación española de la *Rodoguna* de Corneille, que como

dijera Leonard es la más importante obra dramática de habla española en la primera mitad del siglo XVIII.

Dijimos en nuestra *Literatura Peruana*: “Es esencialmente en el teatro donde pueden encontrarse, más que en ninguna otra parte, los merecimientos literarios de Peralta, que superó a sus contemporáneos de América y de España en la elaboración de sus piezas escénicas y que precedió a todos ellos en el conocimiento y adaptación del teatro francés; produciendo, además, entre nosotros, un tipo de entremeses costumbristas que fueron al anticipo de lo que, con el tiempo, habría de llamarse teatro nacional. Ya lo adelantó ligeramente Riva Agüero en su citado ensayo, pero débese a los descubrimientos y prolijo examen de Irving Leonard, el exacto conocimiento de sus obras llamadas a figurar entre las más representativas de habla castellana del siglo XVIII, y que sólo por ligereza imperdonable o por no confesado desconocimiento pudieron provocar críticas tan duras como las de Torres Rioseco, o de otros superficiales comentaristas”.

Fue en 1711 que se presentó la Comedia de Pedro Peralta titulada *Triunfos de Amor y Poder*. Tanto Leonard como Lohmann Villena se han referido al motivo y fecha de aquella representación, así como al argumento de carácter mitológico fundado en las transformaciones de Isis y en los amores de Ipómenes y Atlanta; y al parecer bajo la influencia de Calderón de la Barca, pero también con ciertos atisbos del teatro francés neoclásico. La comedia de Peralta iba acompañada de música y de gran desarrollo escénico, que la emparentaba con la zarzuela y en general con el género de la ópera.

En la *Loa* de esa comedia utilizaba Peralta aún ciertos juegos muy en boga en el siglo XVII; por ejemplo hacer en un descenso, que se marcaba también en la forma gráfica de la composición de los versos, cosas como éstas: “Todo el orbe le aclama

clama
ama”.

O: “El Perú le declara
clara
ara”.

Pero en general domina una lengua sin mayores complicaciones. Es sin embargo en el “baile” donde vamos a ver más precisamente el proceso de transformación literaria.

El poeta comienza todavía con su almacén de recursos barrocos: “donde para herir las ondas / sirven de flechas los remos!”. O el uso de “golfos de amor”. No sé porque esta insistencia en el golfo como imagen poética. Tal vez por su límeñísimo sentido de la perspectiva frente al Golfo abierto en dos de Chorrillos y el Callao.— Cuando el mercader sale a escena el lenguaje se acomoda al personaje popular: “Yo soy

un tratante / que sin embelecocos / con buenos doblones / me busco el empleo. / No llevo finezas / ni cargo requiebros"... El "amor barquero" que va tratando sucesivamente con ese mercader, con un poeta, con un valiente, con una dama vanidosa, con una casada y con una viuda, emplea no los términos de un cupido galante, sino por el contrario el de un barquero negociante que dirá: "pues Ud. da a todo el mundo / gato por liebre en lo honesto". Y que nos parece muy empeñado en el comercio. Al final aceptará a todos en su barca, poniendo como piloto a la viuda, por su conocimiento "porque de todo el mundo / corre la aguja"; y a la casada las cuerdas "que sabe muy bien manejar". Dentro de su pesimismo barroco hay un alegre despertar natural. Indudablemente Caviedes influirá en ese baile con la idea del "Amor" dialogando desde varios campos y en múltiples personajes, en consultas que parecen siempre médicas. Pero la obra de Peralta es muy superior en el logro literario al poeta limeñizado de Porcuna.

El "fin de fiesta" que acompaña a *Triunfos de Amor y Poder* nos muestra más claramente el neoclasicismo que se va colando en la literatura de Peralta. Ahora será evidentemente Moliere el que lo induce y orienta. La obra es una farsa. Y Peralta se mueve aquí sabrosamente.

*Al examen del gran Morigote
doctor Almodrote
Venid los primeros
sangrientos Barberos;
venid Boticarios; venid Cirujanos,
exaltando los triunfos ufanos
de lanceta, de espátula y bote...*

Las indicaciones que da el autor para la representación, señaladas entre paréntesis, dan un adecuado ambiente al cuadro burlesco. Peralta utiliza términos como "ceñidos de borraja y apio"; o "cuánta es la utilidad y la cucaña"; "cuando al sangrar la bolsa, el peso pulsa". Repitiendo conceptos de Caviedes y de Moliere, Peralta pone en boca del Bachiller en Medicina, frases que resultan un nuevo ataque risueño a los curanderos y médicos, ya que el graduando al referirse a sus antecedentes dirá: "de que ya son testigos sin misterios / las sepulturas y los cementerios". El examen está lleno de una gracia propia de la farsa; utilización de un latín macarrónico para preguntas y respuestas sobre curación de enfermedades.

.....
*Bacalaurus mihi dicat
que causan possunt tenerse
omnes febribus malignas
causones et tabardillos.*

Y el Bachiller dice:

La pituita, la pituita...

Doctor Primero:

*Contra la hipocondría
no haber plata. Ergó.*

Protomédico:

Distingo

Bachiller:

*Si es la física, concedo;
la moral, nego.*

Doctor Primero:

*¿Hay qui dicat
neque Author qui afirmabuntur
que hay moral hipocondría?*

Bachiller:

*Sí, señor; si hay; y también
la hay mística. ¿Quien lo admira?*

Doctor Primero:

¿Cuál es?

Bachiller:

*¿Cuál es? La que tienen
las beatas aturdidas.*

Coro canta:

*Bene, bene respondire,
Monigotus vivat, vivat,
dignus, dignus est intrare
in nostra docta familia...*

Y así va desenvolviéndose dentro de una forma viva y locuaz este examen doctoral que es una sabrosa escena, animada por el espíritu satírico a que da rienda suelta Peralta, —“Viva el gran Monigote / que sólo aplica / para matar a todos / purga y sangría...” Sátira no sólo contra la medicina, en herencia de Caviades, sino contra el examen universitario con la entrega de las insignias; el alboroto que arma el graduando golpeando a los examinadores; y aquella escena verdaderamente propia del teatro de farsa cuando todos en caballos de caña bailan y cantan el doctorado:

*Viva el señor Doctorado
y muchas tercianas vea,
sarampiones y alfombrillas,
tabardillos y viruelas...
Viva, viva, viva y siempre
goce muchas epidemias...*

*viva, viva viva y siempre
cure, triunfe, coma y beba...*

¿Era éste el orondo, abultado, oropelesco Peralta? O ¿estábamos, como en el caso de la lírica, frente a un multifacético escritor que equivocó muchas veces el camino, pero que llevaba dentro una extremada habilidad y una no siempre bien conducida intuición poética, con la proa enfilada a encontrar caminos de estricta validez literaria?... Ese "fin de fiesta" de *Triunfos de Amor y Poder* podría contestar a la pregunta.

Dejando a un lado la "loa" de *Afectos Vencen Finezas* —donde sin embargo priva ya la claridad y gracia enumerativa:— "riqueza, abundancia, defensa, sosiego / metales y flores, clarines y lirás..., debemos volver a encontrar al autor de sainetes y farsas en el nuevo "fin de fiesta", hecho a la medida de *Las Sabihondas* de Molière, donde Peralta ridiculiza la hinchazón retórica y se burla de su propia obra conceptista, con sentido de humor muy alejado de la retórica composición de los poemas alambicados de los que él mismo fuera autor en ciertos casos. Don Cosme, el poeta enrevesado, compondrá un soneto que va diciendo a sus contertulias, en medio de las admiraciones de éstas:

*Nadando breve barca un pie de plata
en el golfo de un vaso, atroz piloto
le hace arrojar por leve rumbo roto
vivo carnín de venas escarlata...*

"Gran cosa —dirá doña Laura—: *Breve barca, pie de plata*". Y luego admiran ella y doña Eufrasia el uso de: "*golfo de un vaso*" y "*vivo carnín de venas escarlata*". Golfo es palabra fundamental en Peralta. Vendrá luego: "*La hermosa fiebre*"; etc. hasta terminar con el último verso del segundo terceto: "*del todo ha de morir, redondamente*". El poema merecerá los falsos halagos de las damas allí presentes, nutridas de poesía fatua, que saltan de alborozo ante lo que consideran cada perla de la poesía artificiosa de don Cosme. Este explica que "el verso ha de rodar bonitamente". "El verso ha de rodar como una bola / y caer con destreza por precepto / hasta dar de cabeza en el concepto"... He ahí la teoría poética de un conceptista, que es a la vez culterano pues "ha de tener follaje aunque esté hueco / de suerte que, como él haga ruido / no estribe en la razón sino en el oído...". Don Terencio, el espíritu popular, res-

ponderará en escenas posteriores: “Y yo no quiero latines / que solo mi gusto aprecia / una hermosura en romance / que el donaire se le entienda”. Y cuando juzga a un hombre de esos fatuos dirá simplemente: “Pues es un insigne idiota”... Y se llegará así a aquello de que basta sentimiento: *corazón, inmensidad*. Al pedirse un presente para llevar a España, don Terencio dirá: “El Perú os lo llevéis / y nos lo volváis a enviar”... Panduro añadirá: “Y un mundo que hoy es más nuevo / de lo flamante que está”... ¿Era sólo el continente nuevo; o la posición nueva ante un mundo que ya se avecinaba enteramente nuevo con las transformaciones del siglo XVIII, con el racionalismo y el liberalismo, que crearon un orden en el pensamiento y en la ciencia?

El “baile” denominado “Mercurio Galante” que acompañaba también *Afectos Vencen Finezas* constituye una de las piezas capitales de este género chico de la comedia de Peralta. Podemos decir que aún hay en él parte del follaje abarrocado, donde asoma la musa despierta de Peralta que suena de vez en cuando con tanta efectividad poética. Las notas regionales y costumbristas, el ensayo de una interpretación de personajes relacionados con cierto ambiente propio, marcan en esta obra el paso a un nuevo momento que ha de afirmarse a través del setecientos: la literatura francamente peruana, o americana diremos en sentido lato. “Mercurio Galante” recibe en su consultorio de amor a cinco galanes y cinco damas. Entre los primeros: un quiteño; un minero —potosino o huanca-velicano—; un noble de Pisco; un limeño; y un madrileño. Entre las segundas: una esquiva; una presumida; una boba; una ambiciosa y una discreta. Mercurio los empareja y una Náyade los va casando: correspondiéndole la esquiva al quiteño; la presumida al noble de Pisco; la boba al cortesano limeño; la ambiciosa al minero y la discreta al taimado madrileño. “Queda la impresión —comentaba José Juan Arrom— que el imponente profesor de San Marcos —Mercurio matemático él mismo— se hubiera propuesto la situación en forma de ecuación algebraica, y halladas las incógnitas, fuera agrupando damas y galanes en binomios irreducibles y definitivos”.

Un nuevo entremés intercaló Peralta en *La Rodóguña*. Y allí, más que en otro, asomó el costumbrista, dando relieve a una comedia peruana que anticipa al Ciego de la Merced y a Felipe Pardo y Manuel Segura. Debemos ver en ella mucho de lo que representó la zarzuela del género chico, de la “tanda”, que tanta clientela tendría a fines del XIX y comienzos de este siglo. Hay un palurdo hombre, Lorenzo, que se ve —muy ligeramente por cierto, dentro de la brevedad de la trama— que quiere casar a sus hijas que son cortejadas por un sacristán, un poeta, un maestro de baile y un mercachifle, típico personaje más tarde de la comedia y de la poesía costumbristas. El villano deja que sus hijas se propasen, con tal de que consigan sus respectivos maridos, lo que se logra al fin, bailando todos en el regocijo con que se remata el entremés: “Taita espere que traigan esta merienda” —dice una hija; y otra añade—: “Y pues ya la ha

trapado / tenga paciencia". ("Tocan adentro el Babao —dice el autor— danzan todos una rueda, alternando galanes y damas y a otra vuelta toma cada uno la suya de la mano y se van entrando; y queda sólo Lorenzo que hace también sus ruedas y se entra"). Otra vez la farsa en todo su vigor.

Como ya lo repitieron Aurelio Miró Quesada y Jiménez Borja, hasta los nombres de las cuatro chicas llevan al costumbrismo: Mariquita, Chepita, Panchita y Chanita. A más del lenguaje, donde se habla de "dengues"; de "chino lindo"; no seas "gorrón"; de "pucheros"; de "circes ta-cañas" y de Ulises "chifles". El poeta llamará a su enamorada: "Chepita de mis entrañas". El Maestro de Baile: "Chanita de mi alma". Don Lorenzo dirá del Mercachifle: "es de casa / es bueno y vende barato. / Mas qué caro ha de costar / Pues si ella es la que se fía / es él quien ha de cobrar"... Y cuando comenta los amores del Maestro de baile con su otra hija: "En el paso del amor / qué bien la enseña a encajar"... Con lo que se ve la aguda intención que va moviendo la escena. Esto, a más de la hermosura de muchos versos:

*¿Dónde te has ido,
que muriendo me dejas
huérfano el grito?*

El propio Mercachifle, dirá también, en mezcla de intencionada frase y de buen decir:

*"Mal haya cuanto he dado,
dura Panchita,
por tus caricias falsas
mis puntas finas!...*

Y Panchita con un lenguaje en que asoma algo del tradicional giro español y mucho de la lisura criolla que mostrarían las "heroínas" de Ricardo Palma; le contesta:

*Cierra los labios
que por tus atadillos
tienes mis brazos...*

Citando una vez más al profesor Arrom, encontramos que comenta este entremés con los siguientes términos: "Sorprende de veras, el partido que Peralta logra sacar a la situación, lo ingenioso de algunas réplicas y sobre todo la ocasional sencillez a que podía llegar cuando olvidaba los dictados de su enrevesada retórica". Ya hemos insistido que esa enrevesada retórica estaba, a su vez, plena de una intención poética notable o de un expreso contenido racionalista. Para un caso es bueno ir a leer

a Martín Adán; para el otro a Emilio Choy, que ha escrito muy interesantes y novedosas páginas sobre los “precursores de Peralta” y sobre su incipiente racionalismo ya dentro de la corriente ideológica del siglo XVIII.

La métrica de Peralta en estas *Obras Menores* así como en sus Comedias mayores, es muy rica. Irving Leonard las ha estudiado enunciando sus variaciones verso a verso. En el “Baile” de *Triunfos de Amor y Poder* hay silvas, —tan libres— quintillas, endechas, romances, seguidillas; alguna octava más sería de arte mayor y por otro lado versos irregulares asonantados que le dan mayor movilidad y menor rigorismo. También en el “Fin de Fiesta” se combinan algunos versos de arte mayor con pie quebrado para la natural flexibilidad —“al examen del gran Monigote / doctor Almodrote”— con silvas, romances y seguidillas.

En *Afectos Vencen Finezas* la variedad métrica es también notable. Los hermosos hexasílabos de la propia comedia son ejemplo de buenas maneras poéticas:

Para ti no más, (tan peruano el giro)
Casandra divina
beldad peregrina
se hicieron las flechas del ciego rapaz.
Para ti no más.

En el Baile de “El Mercurio Galante”, a más de los romances, seguidillas, redondillas, quintillas, asoman, otra vez, versos irregulares asonantados para mayor libertad. “Y se hará gustosa feria / en el comercio de amor”. Algunos arias se harán, en cambio, en muy formales endecasílabos, propios para el canto: “que se adora mejor la deidad / cuando el humo se exhala esplendor”.

En el “fin de fiesta” de la misma comedia predominan las silvas con versos pareados: “Góngora no libó tales cadencias / ni dió en tan breves ritmos más sentencias”. Y luego romances; como los que vimos en labios de don Terencio.

Por último, en la *Rodóguna* también la riqueza métrica es comentada por Leonard. El entremés no escapa a aquella variedad. Romances, seguidillas, etc. Y otra vez la presencia lírica de los decasílabos: “Lo que en oro compone en doblón”. Pero en este entremés cantan todos: poeta, sacristán, maestro, mercachifle y las niñas. Lo más hermoso prácticamente está en las seguidillas del mercachifle: “Mi atadillo ha volado / Dios lo perdone / de verdad que me pesa / que era buen hombre!... etc.

Creo que debemos recapitular aquí sobre el carácter de esas *obras menores* de Peralta. Lo que fundamentalmente se descubre en ellas es que Peralta resulta —como dijimos— síntesis del coloniaje peruano. En esas obras está presente el barroquismo conceptista y el neoclasicismo moralista, costumbrista y de lenguaje directo que ya hemos señalado.

Dentro de esa síntesis, Peralta es la primera figura del llamado teatro nacional. Caviedes no es sino un asomarse a las posibilidades teatrales. Peralta es ya la maduración. El trata ajustadamente los resortes del diálogo y ofrece un camino de “panchitas” y “mercachifles”, de limeños, mineros y pisqueños, combinados con damas, hechas dentro de la sociedad colonial peruana, que van a desembocar en los personajes limeños y republicanos de las piezas de Segura.

*Cuando le enseña el buen maestro el hueso
y la carne cuando irá... comenta el buen Lorenzo.*

¿No será el “Santo de Panchita” de Segura y Palma un recuerdo de Peralta? ¿No es el Sargento Canuto, reflejo —claro está— del *Fanfarrón* de Plauto, una última manifestación del “valiente” del “Amor Barquero”? ¿No es el “conquibus” y otras cosas más de Segura una réplica del “dengue”, del “busilis” y del “numen de teta” de Peralta del entremés de la *Rodoguna*? ¿No es el maestro de baile un personaje de Segura, cuando aprieta la mano de la agasajada?. El único puente que hay entre ellos —entre Peralta y los costumbristas del siglo XIX— es Francisco del Castillo y Tamayo, El Ciego de la Merced, que hará hablar a burros, mulas y carreteros, mulatos y negritas picarescas, en las calles de Lima, con un dejo muy peruano y sobre todo muy limeño, dentro de esa línea que iniciándose en Caviedes desembocará en Palma, con la estación principal del también festivo Pedro de Peralta y Barnuevo.

Peralta, en resumen, culmina el camino de la literatura colonial, exponiendo en un inmenso escaparate, y con sentido de escritor profesional, los vicios y las virtudes (de la expresión) de su tiempo, centralizando o sirviendo de índice al instante cenital del virreinato. El erudito español Feijóo destacó la obra de Peralta, llamándolo “fénix americano”. Ricardo Palma lo siguió paso a paso a través de muchas de sus *Tradiciones* y parece ver en él la propia alma del Perú Colonial, diríamos mejor de la Lima Colonial; ya cuando nos presenta la lucha contra Spizberg en “La Monja Alférez”; ya cuando ve entrar a los Virreyes en Lima, a manera de introito de algunas de sus crónicas; ya cuando habla del Palacio de los Gobernadores; o cuando se refiere a obras teatrales presentadas en él como en “Un proceso contra Dios”, o cuando habla del monstruo de dos cabezas de la época del Virrey “Brazo de Plata”; ya cuando presenta poemas y “fúnebres pompas” del siglo XVII con los más notables plañideros de entonces; ya cuando hace referencia a las más importantes obras dramáticas coloniales o a la erudición latina o los autos de fe, entre los que habría de aparecer el propio escritor colonial entre “La Precio Fijo”, el mulato “Ayánque” y la diestra enclavijadora: la negra María Antonia de Suazo, el nombre de Peralta está siempre en los labios del relator genial. Y aunque llame a su *Lima Fundada* “centón indigesto”, cuando habla de la literatura peruana en *La Bohemia de mi Tiempo* seña-

la el desenvolvimiento de las letras peruanas a través de los nombres de Caviedes, Peralta, Olavide, Valdés y Felipe Pardo. El escritor argentino Juan María Gutiérrez escribiría: "Fue don Pedro Peralta el portento de la época, la honra del Perú, su más conspicuo representante en la erudición, la ciencia y la literatura, y tan ricamente dotado de talento, que rivalizando con Pico de la Mirándola, habría sido capaz de sostener como éste una tesis académica de todas las cosas conocibles. No puede abrirse libro alguno impreso en Lima durante el siglo XVIII sin que veamos levantarse de entre sus páginas el rumor de tan abultados elogios de Peralta que bien pudiera componerse con ellos una fervorosa letanía digna de recitarse en el altar de los siete sabios de Grecia".

Y el Marqués de Castell-dos Rius le dirá en verso, en el Acta Décimo quinta de la Academia Palatina:

*Peralta ¡Oh númen insigne!
estupenda vena rara,
philosophica, perita,
.poética, matemática...*

¿Y qué de su gracia —brotada entre sociedades— y qué de su lirismo —nacido entre prosaísmos?— Divino Orfeo, con lira de cruz al hombro, caminando con pies ya temblorosos, cercano a los ochenta años, desde la Sala de la Inquisición hasta la Imprenta que tenía en su casa para editar un nuevo número —mezcla de poesía, de filosofía, y de astronomía— de *El Conocimiento de los Tiempos*. Hay que bucear muy hondo en la obra monstruosa de Peralta hasta tocar al hombre.