

PLACERES Y DOLORES: LA REPRESENTACIÓN DE LO NACIONAL EN EL TEATRO LÍRICO PERUANO DEL SIGLO XIX

PLEASURES AND PAINS: THE REPRESENTATION OF NATIONAL IDENTITY IN THE PERUVIAN LYRICAL THEATER OF THE 19TH CENTURY

Zoila Elena Vega Salvatierra

Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa, Perú

zvega@unsa.edu.pe

ORCID ID: 0000-0002-6748-7648

Resumen

Variadas canciones y «bailes de la tierra» aparecen mencionados en el teatro colonial limeño desde el siglo XVIII como representación de lo indígena en tonadillas y loas, pero en el siglo siguiente se generalizó su empleo como representantes sonoros de diferentes concepciones de lo nacional. ¿Cómo sucedió este trasvase de contenidos y en qué contextos se dio este fenómeno? La llegada de la zarzuela española con su amplio vocabulario musical enraizado en la música rural y urbana estimuló el desarrollo del teatro lírico peruano que, en un ejercicio de equivalencia, recurrió al empleo de los géneros musicales de las localías en la producción escénica. En algunas obras estas canciones y danzas se usaron para encarnar lo peruano en un discurso unitario; en otras, aparecieron como símbolo sonoro de un pasado exótico y finalmente se recurrió a ellas como representación de diversos grupos étnicos y sociales en el entramado de la ciudad capital. El presente trabajo propone un estudio de géneros como el yaraví, la zamacueca y el huayno que aparecen en obras líricas de la segunda mitad del siglo XIX estrenadas en Lima como *La zarzuela en la capital del Perú* (1857), *Placeres y Dolores* (1867), *¡Pobre Indio!* (1868), *Atahualpa* (1877) y *Lima* (1891).

Palabras clave

Teatro lírico peruano del siglo XIX, zarzuela peruana, ópera peruana, identidad sonora, yaraví, zamacueca, huayno, cashua.

1. INTRODUCCIÓN: IDENTIDADES, TEATRO Y MÚSICA EN EL PERÚ DEL SIGLO XIX

La construcción de una identidad nacional peruana fue un proceso largo y conflictivo que se inició en los años centrales de la guerra de Independencia y dotó al movimiento antihispano de una vinculación ideal con el glorioso pasado incaico. Esto permitió

Abstract

Varied songs and dances “of the land” have been mentioned in Lima’s colonial theater since the 18th century as a representation of the indigenous people in *tonadillas* and *loas*, but in the following century their use as sound representatives of different conceptions of the national identity was generalized. How did this transfer of content happen and in what contexts did this phenomenon occur? The arrival of the Spanish *zarzuela* with its extensive musical vocabulary rooted in rural and urban music stimulated the development of Peruvian lyrical theater which, in an exercise of equivalence, resorted to the use of local musical genres in stage production. In some works, these songs and dances were used to embody the Peruvian identity in a unitary discourse; in others, they appeared as a sound symbol of an exotic past and finally they were used as representation of diverse ethnic and social groups in the framework of the capital city. This article proposes a study of genres such as *yaraví*, *zamacueca* and *huayno* that appear in lyrical works from the second half of the 19th century premiered in Lima, such as *La zarzuela en la capital del Perú* (1857), *Placeres y Dolores* (1867), *¡Pobre Indio!* (1868), *Atahualpa* (1877) and *Lima* (1891).

Key words

Peruvian lyric theater of the 19th century, Peruvian zarzuela, Peruvian opera, sound identity, *yaraví*, *zamacueca*, *huayno*, *cashua*.

legitimar las aspiraciones criollas¹ para conducir los destinos de la nueva nación.² Al respecto, Maud Yvi-

¹ El término *criollo* se emplea aquí para referirse a los descendientes de españoles nacidos en Perú que asumieron la conducción política y económica del país después de la guerra de Independencia.

² Rolando Rojas, *La república imaginada. Representaciones culturales y discursos políticos en la época de la In-*

nec ha estudiado los discursos de la época alrededor de los indios³ y menciona que la palabra «inca» está presente en la propaganda tanto del ejército realista —al alegar que España era la legítima heredera del Tahuantinsuyo y por tanto el ejército aliado era un invasor— como el independentista que expresaba como argumento político la venganza de la muerte del inca y la redención del indio que había padecido bajo el yugo español.⁴ Esta recurrencia a un pasado legendario siguió empleándose algunos años después cuando se trató de defender la flamante patria de un enemigo externo o de blandir una razón contra el enemigo político, pero tal recurso se volvió más borroso conforme las amenazas externas o internas se disolvieron con el tiempo. La figura del indio se tornó cada vez menos interesante en el debate nacional, ya que en esta mirada reivindicativa de lo incaico no había espacio para el indio moderno, habitante de un territorio considerado bárbaro y lejano —la cordillera de los Andes— fundamentalmente rural y premoderno, ajeno a la civilización postulada por la filosofía ilustrada.

En décadas posteriores las élites criollas y mestizas de Lima y las capitales provinciales se enfrentaron a la importación de modelos culturales europeos, entre ellos el inglés y el francés, lo que provocó una crisis de representaciones y discursos alrededor de lo nacional y lo cosmopolita. Luis Gómez explica que en las décadas de 1840 y 1850 nuevas costumbres, ideas, productos y contenidos de procedencia foránea alteraron notoriamente la vida pública y privada de los peruanos y amenazaron con sustituir valores y estilos de vida

heredados de la etapa colonial.⁵ Estos estilos encontraron refugio y defensa en el movimiento costumbrista que empoderó lo «criollo» como símbolo de lo peruano.⁶ Luis Vara, en su estudio sobre la literatura costumbrista, propone que este movimiento se dividió en criollista y anticriollista, donde los primeros cimentaban sus contenidos en la cultura popular y los segundos se mostraban más inclinados a los contenidos de procedencia extranjera, incluso hispánica, pero compartiendo los mismos cánones estéticos que sus pares criollistas.⁷ Tanto cosmopolitas como criollistas compartían una visión occidental de la construcción identitaria, se vinculaban a través del idioma español y de una tradición intelectual fuertemente influenciada por la Ilustración francesa.

Si el criollismo fue uno de los primeros intentos de construir una identidad peruana que surge del antihispanismo independentista y luego se vuelve hacia ese mismo hispanismo que antaño rechazó como referente familiar para responder a las influencias británica, francesa, italiana, entre otras, ¿cuál es la posición del indio, habitante de las serranías andinas, en esa construcción de identidad en la que aparentemente no tiene espacio ni pertenencia? De acuerdo con Cecilia Méndez esta primera construcción identitaria recibe el nombre de nacionalismo criollo e intentó incorporar al indio a una modernidad utópica absorbiéndolo a través de un proyecto educativo que buscaba convertirlo en una fuerza productiva «útil» para el país, pero en ocasiones también lo vio como algo «irrecuperable» e imposible de vincular al proyecto moderno nacional.⁸

La Guerra del Pacífico (1879-1884) entre Perú, Chile y Bolivia y la crisis ulterior que provocó la derrota peruana marcó todavía más la diferencia y distancia entre la capital criolla y la sierra desconocida, a pesar de que la última fase de la guerra se había desarrollado precisamente en el segundo escenario. El mismo Luis Gómez explica que para fines

dependencia (Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2017), 55-60.

³ En el presente artículo se emplea el vocablo *indio* en la acepción que se le confería en el siglo XIX como «referente de los pueblos indígenas de la zona andina». La literatura de la época se refería a un numeroso conglomerado de comunidades y poblaciones de muy diversas costumbres, etnias y lenguas con este vocablo generalizador, a menudo reduccionista, que configuraba una noción de otredad con respecto a los círculos académicos que sobre ella escribían desde las zonas urbanas, principalmente Lima. El vocablo no toma en cuenta ni la diversidad cultural de las poblaciones andinas ni las particularidades de cada región, provincia o distrito contenidos en esta amplia zona geográfica.

⁴ Maud Yvinec, *Les Péruviens auparavant nommés « Indien »: discours sur les populations autochtones des Andes dans le Pérou indépendant (1821-1879)* (Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2021), 28.

⁵ Esta novedades incluían desde artículos de lujo para el hogar, modas suntuarias de decoración, vestido, transporte, así como utensilios para el uso cotidiano, entre otras formas de materialidad, hasta expresiones culturales consideradas «civilizadas» o propicias para la formación de nuevos ciudadanos como la ópera y el drama.

⁶ Luis Gómez Acuña, «Lo criollo en el Perú republicano: breve aproximación a un término elusivo», *Histórica* 31, n.º 2 (2007): 116-122.

⁷ Luis Vara Marín, «Proceso de la literatura costumbrista peruana: primeras imágenes de la nación», *Contradicción* 1, n.º 1 (2015): 113-138.

⁸ Cecilia Méndez Gastelumendi, *Incas sí, indios no: apuntes para el estudio del nacionalismo criollo en el Perú* (Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2000), 10.

de siglo, el criollismo había excluido al indio del discurso nacional y ya no lo consideraba asimilable ni educable.⁹ Lo había convertido en el «otro» irredimible y por lo tanto incapaz de encontrar su lugar en el proyecto de nación criolla.

El teatro fue un espacio donde se reflejaron estas intenciones, conflictos y construcciones identitarias. El período de prosperidad de 1842-1870 permitió el desarrollo de las artes escénicas a partir de la llegada de numerosas compañías líricas que instalaron una gran afición por la ópera italiana primero y la zarzuela y la opereta francesa después. La aparición de estas compañías especializadas de canto y baile despertaba apasionadas reacciones de rechazo o aclamación, asistencias enfebrecidas, comentarios entusiastas de público y prensa, y una divulgación del repertorio que trascendía el espacio teatral. La influencia de estas corrientes culturales alcanzaba las esferas pública y privada por igual al influenciar los hábitos de escucha, la manera cómo las personas construían relaciones en torno al teatro musical e incluso cómo se configuraban identidades alrededor de estas expresiones. Las élites limeñas eran admiradoras de lo italiano y lo francés, pero se sentían fuertemente conectadas con los contenidos procedentes de la península ibérica, especialmente con los temas, personajes y aires de la recién nacida zarzuela española que llegó al Perú en 1856. Demetrio Castro ha explorado los tipos y personajes que construyeron el imaginario de lo español en la zarzuela decimonónica y que ayudaron a definir un casticismo que identificó a este género con el país que lo produjo como una gran sinécdoque.¹⁰ Es natural que tales personajes encontrarán eco y reflejo en el público limeño, ya que contaban con equivalentes muy similares en el entramado urbano local, pero también despertó el anhelo de un teatro lírico nacional que a través de las figuras y personajes de la vida cotidiana de la ciudad y del país representara lo peruano.

El presente trabajo se enfoca en la representación de identidades a través de géneros musicales considerados peruanos en el teatro lírico en Lima entre 1857 y 1891 a través del estudio de los materiales de cinco obras escénicas —tres zarzuelas, una ópera y una revista— de las que, en algunos casos, no se conserva más que el libreto publicado y que en su trama emplean danzas y canciones nacionales. El uso de estos géneros supone también la representación de grupos étnicos, situaciones emocionales y pintoresquismo musical que construía una imagen fuer-

temente romantizada y estereotipada del país. Descifrar los discursos que se esconden debajo de un uso aparentemente inocente de estos géneros peruanos y relacionar su uso tanto con el contexto como con el complejo sistema simbólico del siglo XIX puede ayudar a comprender cómo su uso en el teatro lírico capitalino de esta centuria contribuyó a construir imaginarios y encarnar discursos sociales y políticos efímeros o permanentes que marcaron a sus audiencias —o materializaron lo que ellas pensaban y sentían— casi de igual manera que otras manifestaciones públicas de identidad y nación.

Para el estudio de las obras abordadas en este estudio, se han empleado los libretos que se guardan en la Biblioteca Nacional del Perú. En cuanto a la partitura de la ópera *Atahualpa* de Carlo Enrico Pasta, se ha consultado copia de la reducción para voces y piano que se conserva en la Biblioteca de la Universidad de Génova y la copia digital contenida en el catálogo Petrucci también de la reducción para voz y piano.¹¹

2. EL TEATRO LÍRICO PERUANO EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX: ZARZUELA Y ÓPERA

Los géneros musicales asociados con la peruanidad hicieron una temprana aparición en el teatro lírico limeño desde finales del siglo XVIII con diversas significaciones, algunos con más fortuna y frecuencia que otros. El yaraví, canción triste por excelencia, era familiar en la escena para los limeños ya en la última década de esa centuria.¹² El *Diario de Lima* anunciaba en junio de 1791 una comedia titulada *Hernán Cortés triunfante en Tlascala* (sic), «con los adornos de unos gustosos ya-

¹¹ Esta partitura para voz y piano de *Atahualpa* de Carlo Enrico Pasta se encuentra disponible en [https://imslp.org/wiki/Atahualpa_\(Pasta%2C_Carlo_Enrico\)](https://imslp.org/wiki/Atahualpa_(Pasta%2C_Carlo_Enrico)). [Consulta: 30/08/2023].

¹² El yaraví es una canción andina de temática triste que fue muy cultivada en las ciudades andinas desde Ecuador hasta Argentina en el teatro, el salón y el templo a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX que junto a las danzas «de la tierra» se convirtió en un símbolo de lo americano en los tiempos de las guerras de Independencia. Posteriormente, los países andinos lo adoptaron como símbolo de lo nacional e incluso de lo local por su atribuida procedencia indígena. Para profundizar sobre la historia del yaraví véase Consuelo Pagaza, «El Yaraví», *Folklore americano VIII-IX* (1960): 75-141 y Zoila Vega, «De la tristeza a la identidad: el yaraví peruano en las fuentes escritas de los siglos XVIII, XIX y XX» (tesis doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México, 2019).

⁹ Gómez Acuña, «Lo criollo en el Perú republicano», 133-135.

¹⁰ Demetrio Castro, «Imágenes de lo español en la zarzuela de mediados el siglo XIX», *Ayer* 72 (2008): 76-77.

ravies, particular tonadilla, gracioso entremés y diestro bayle». ¹³ El género se empleaba en aquel entonces como representación de lo indígena y expresión de la tristeza al mismo tiempo. ¹⁴ Sin embargo, en cierto punto, se convirtió en símbolo de lo no-español, cuando en los tiempos de la guerra de Independencia las poblaciones urbanas tuvieron necesidad de expresar sus identidades disidentes con géneros distintos de los comúnmente asociados a España. Estos, denominados como canciones y bailes «de la tierra», conocieron una rápida expansión y una gran aceptación por parte del público limeño que asistía al teatro, el cual era uno de los pocos espacios de entretenimiento público e interacción social que ofrecía la capital, junto con el templo y la plaza de toros. Pero el teatro tenía un rol muy particular en el seno de la sociedad colonial y su valor educativo había sido planteado desde mucho antes en la misma España por los pensadores ilustrados de la teoría literaria de la época. En el tercer tomo de la *Poética* de Ignacio de Luzán se hablaba ya del valor pedagógico de las comedias:

Sean, pues, censurados los malos poetas, y reprobadas las malas comedias; pero quede intacto el aprecio debido a los buenos poetas y a los dramas escritos con juicio, con buen gusto y según las reglas de la perfección de la poesía que como subordinada a la moral y a la política, no solo no estragará las costumbres, pero antes bien contribuirá muchísimo, con insensible y suave atracción, a la enmienda de los vicios y defectos y a la práctica de las virtudes, deleitando y enseñando a un tiempo mismo. ¹⁵

Esta concepción pedagógica del teatro se prolongó hasta después de lograda la Independencia, cuando se promulgaron diversas leyes y reglamentos tanto para defender la actividad teatral como para dignificarla, regularla y controlarla. En la *Gaceta del gobierno* del 2 de enero de 1822 se estableció claramente que «el arte escénico no irroga infamia al que lo profesa» y quienes lo ejercían podían optar a cargos públicos, gozar de la consideración de sus conciudadanos en proporción a su talento y costumbres. Por el contrario, quienes lo degradasen serían expulsados de ella. ¹⁶ Seis meses más tarde,

¹³ Citado por Carlos Vega, «Las canciones folklóricas argentinas. El yaraví», *Folklore* 14 (1962): 43.

¹⁴ Para comprender las relaciones entre los afectos de tristeza y la raza indígena, véase Vega, «De la tristeza a la identidad»: 107-120.

¹⁵ Ignacio de Luzán, *La Poética ó reglas de la poesía en general, y de sus principales especies* (Madrid: Sancha, 1789), 2:193.

¹⁶ «Anuncio [advertencia sobre los contenidos en el teatro]»,

el mismo periódico publicó una exhortación del ministro Bernardo Monteagudo al censor del teatro, Félix Devoti, que grafica muy bien la filosofía del nuevo Estado con respecto al arte dramático. En este texto, se expone que «el teatro de esta capital, como todos los de los pueblos civilizados, tiene por principal objeto corregir las costumbres, exaltar la virtud y hacer abominable el vicio». ¹⁷ Esta pomposa declaración plantea la estrecha relación entre teatro y educación social y el importante rol que juega el primero en la segunda. Luego, aparece una alusión política que desvirtúa al régimen que se intenta derrotar. ¹⁸

Bajo el gobierno antiguo, el plan era dar a todas las afecciones un carácter de levedad y hacer venerar la tiranía, presentándola siempre triunfante a los ojos del pueblo. En apoyo de sus miras, consentía que se desmoralizase y corrompiese, seguro de que este era el mejor medio de dominar sin peligro, cuando todos obedecían por debilidad. ¹⁹

Este reconocimiento de la manipulación de la actividad dramática para «envilecer» a la población —algo que estaba completamente en contra de los postulados del teatro ilustrado español, como ya se ha visto, pero que servía para denigrar al enemigo de turno—, no impide que a continuación se empleen las mismas tácticas para revertir lo que ahora se considera una aberración:

El gobierno que hoy quiere alejar de vosotros lo que antes se había calculado con tan siniestros fines, ha resuelto cuide usted con el mayor zelo [sic], que las piezas dramáticas y demás que se representen en el teatro, no contenga en su argumento y en su lenguaje ninguna conexión con las actuales instituciones, siendo usted altamente responsable si sobre el particular se notase algún descuido por no haber examinado previamente las piezas

Gaceta del Gobierno, 2 de enero de 1822.

¹⁷ «Anuncio [advertencia sobre los contenidos en el teatro]», *Gaceta del Gobierno*, 1 de junio de 1822.

¹⁸ Este artículo fue publicado en 1822, cuando el ejército patriota ocupaba Lima. Por su parte, el ejército realista se había refugiado en la Fortaleza del Real Felipe, en el puerto del Callao y en las tierras altas del Perú para plantar resistencia ante el que consideraban el ejército invasor. La guerra, por tanto, aún estaba lejos de terminar y la propaganda política de ambos bandos estaba en su apogeo. El teatro no fue ajeno a ese belicoso periodo de bombardeos ideológicos entre ambas facciones.

¹⁹ *Gaceta del Gobierno*, 1 de junio, de 1822: «Anuncio [advertencia sobre los contenidos en el teatro]».

que se representen y expurgado sus defectos en ejercicio del cargo que se le ha confiado.²⁰

Es decir, que el nuevo gobierno usaba exactamente los mismos medios que su oponente para conseguir el resultado inverso: lo que una vez sirvió para degradar, sirve ahora para instruir. Sin embargo, la censura sobre los contenidos mostrados en escena sigue presente, ya que la instrucción debe tener ciertos derroteros, ciertas premisas y también ciertos límites y por lo tanto continúa siendo considerada un instrumento de control político.²¹

Este rol múltiple del teatro como constructor de sensibilidades republicanas, espacio educativo y vehículo del poder permitió el uso de géneros «americanos» en sus representaciones como parte de múltiples discursos a menudo contradictorios entre sí. El yaraví, ya establecido firmemente en el imaginario urbano como canción de indios y por lo tanto, americana, siguió entonándose en los escenarios peruanos aún después de consolidada la república y concluida la guerra con variables significados y constructos políticos. El *Mercurio Peruano* anunciaba el 5 de febrero de 1828 que las dos cantantes más renombradas del momento, Rosa Merino y Petronila Figueroa, cantarían la «famosa» tonadilla de *Los indios* y en lugar de *La Chicha* —una canción muy popular de José Bernardo Alzedo (1788-1878) que se cantaba y bailaba en Lima en tiempos de la Independencia—, que se entonaba al final de esta tonadilla, se incluiría «un yaraví nuevo». ²² En 1843 seguía cantándose esta obra y se le añadían nuevos yaravíes en sustitución de los ya conocidos para seguir despertando el interés del público.²³ No solo artistas nacionales, sino también extranjeros, agendaron yaravíes en sus repertorios para satisfacer a un público ávido de

novedades. En septiembre de 1857, María Domínguez de Cortez, la primera tiple de la compañía de zarzuelas Cortez, cantó en su beneficio un yaraví a dos voces con su esposo José, con excelente recepción de público:

Difícil sería explicar la sensación que produjo aquel tono de música nacional cantado con tanto sentimiento, melodía y pasión. Hemos oído otras veces cantar yaravíes en el teatro, más bien para ridiculizarlo que para enternecer. A la Sra. Domínguez y a su esposo estaba reservado hacerlos brillar con una orquesta bien acompañada en que sobresalían los dulces tonos del violonchelo. Justamente merecieron estrepitosos y unánimes aplausos.²⁴

Un año más tarde, la Domínguez repitió el programa con otra diva del mismo elenco, Amic Gazán, pero no tuvo tanto éxito, a juzgar por la crítica que hizo El Ante-Cristo, un crítico local:

Esta señora [Amic Gazán] con la señora Domínguez cantaron un yaraví a dúo: en la mayor parte del público se conocía la desaprobación, en fin que no gustó aunque la *claque* lo hizo repetir. Una hija de los andes (serranita) que escuchaba destrozarse el tal yaraví dijo —Pero iso mi-jor lo cantan en mi terra.²⁵

Un mes después, María Domínguez cantó con el bajo del elenco, el señor Barba, otro yaraví, nuevo para el público, «acompañado por queñas, según costumbre del país». ²⁶ Para ese entonces, el yaraví estaba ampliamente asumido como «canción nacional». En su libro póstumo *Geografía del Perú* publicado en 1863, Mateo Paz Soldán decía sobre este género:

[E]s el yaraví una **música nacional** triste y monótona, que con sus sentidos acentos expresados en armonía de canciones en que reina el dolor y sentimiento, ora por la crueldad del objeto amado, ora por la ingratitud, ora por porque se halla ausente, penetra hasta el fondo del corazón y lo rompe en mil pedazos, sobre todo cuando la persona que los entona es la que produce el amor [...] Las personas que cantan esta **música nacional** poseen una voz plañidera, de bellas formas y de trato encantador, de manera que las lágrimas se asoman a los ojos por torrentes y los suspiros cortan la respiración. Cada

²⁰ *Gaceta del Gobierno*, 1 de junio, de 1822: «Anuncio [advertencia sobre los contenidos en el teatro]».

²¹ Este uso del teatro como instrumento formador de flamantes ciudadanos no fue exclusivo del Perú, sino que, siguiendo los postulados del teatro ilustrado español, se produjo también en otros países latinoamericanos. Solo por citar unos ejemplos para el caso de México y la relación entre el espacio escénico y la construcción de un nuevo proyecto de nación, véase Yael Bitrán, «Dos reglamentos de teatro en el México decimonónico. La construcción de una nueva civilidad», *Revista Argentina de Musicología* 21, n.º 1 (2020): 17-32. Para el caso argentino, véase Vera Wolkowicz, «Opera as a moral vehicle: Situating Bellini's *Norma* in the political complexities of Mid-Nineteenth-Century Buenos Aires», *Nineteenth-Century Music Review* 19 (2022): 403-425.

²² «Teatro», *Mercurio Peruano*, 5 de febrero de 1828.

²³ «Viruta», *El Comercio*, 5 de abril de 1843.

²⁴ «Beneficio de la señora Domínguez de Cortés». *El Comercio*, 14 de septiembre de 1857.

²⁵ El Ante-Cristo, «Teatro», *El Comercio*, 14 de septiembre de 1857.

²⁶ El Ante-Cristo, «Teatro», *El Comercio*, 16 de septiembre de 1858.

nota es un puñal agudo que atraviesa el corazón de parte a parte. Cada forte despierta una viva emoción en el alma y no hay una belleza más fiera que, tocada de una melodía tan enternecedora, no se arroje a los pies de quien la produce.²⁷

Por otro lado, la zamacueca, una danza de procedencia afrohispana, se había hecho popular en las ciudades sudamericanas hacia finales del virreinato.²⁸ Se trata de una danza de cortejo de pareja suelta con pañuelo en mano que tuvo múltiples acepciones y aceptaciones en el público de las urbes según la ocasión y la oportunidad.²⁹ Pero bien fuere la fama o infamia en la que cayó dentro de los considerandos sociales, siempre permaneció asociada a identidades nacionales e incluso despertó debates sobre su pertenencia y legitimidad. Esta danza había subido a las tablas sobre todo en demostraciones de baile que realizaban bailarines asociados a las compañías dramáticas o líricas que visitaban Lima en la primera mitad del siglo XIX. En abril de 1849, se anunciaba que el drama

El campanero de San Pablo, de Joseph Bouchardy, concluiría con las «preciosas boleras de la Zamacueca».³⁰ No siempre fueron zamacuecas escenificadas, sino también instrumentales. En mayo de 1849, el violinista Camilo Sivori, discípulo de Niccolò Paganini que se hallaba de gira por el Perú, participó como invitado en una gala dramático-lírica donde interpretó una pieza de efecto que había compuesto: *El carnaval de Chile*;³¹ la pieza consistía en variaciones concertantes «burlescas» sobre «el tema de la zamacueca de aquel país».³² Al año siguiente, la compañía de ópera de Pablo Ferreti anunciaba un programa diverso donde se representaron unas danzas como *La varsoviana*, *La jota vasca* y *La Gran Zamacueca teatral*.³³ Un mes más tarde, otra función ofrecida por un bailarín llamado Majín Casanova presentó una *Gran Zamacueca Fantástica* en la que se había «intercalado algunas figuras nuevas, sometiéndose en todo a la cadencia característica de este gracioso baile que bien puede decirse sin mentir es exclusivamente peruano».³⁴ En julio de 1856, se ofreció una función a beneficio de la bailarina francesa Celestine Thierry de Bernardelly, miembro de la compañía de ópera que actuaba en el Teatro Principal, que como fin de programa ofreció bailar *La zamacueca peruana*.³⁵

El propósito de estos espectáculos era claro: atraer al público con canciones y bailes de la localía que resultaran reconocibles para los asistentes, pero que al mismo tiempo legitimasen este repertorio.³⁶ Al ser entonado, tocado o danzado por extranjeros se le confería mayor estatus. Lo peruano aparecía equiparado con lo europeo o lo español y, por tanto, era digno de ser interpretado en el espacio educativo del teatro. Este éxito se refleja en la vida editorial de la danza. Su ritmo particular y sus le-

²⁷ Mateo Paz Soldán, *Geografía del Peru* (París: Fermin Didot, 1862), 32-33. El énfasis es de la autora.

²⁸ La zamacueca, danza que se caracteriza sobre todo por sus versos en forma de seguidilla (versos de 7 y 5 sílabas alternados) y su compás hemiolado de 3/4 y 6/8 se bailaba en diversos escenarios y estamentos sociales en la Lima independiente e incluso se producían variantes no solo geográficas sino también según la clase social que la bailaba. Con el tiempo fue desapareciendo de los entornos de las élites para cultivarse en pulperías, rancherías y fiestas populares, en barrios y fiestas especiales de la capital peruana y otras ciudades sudamericanas, pues tuvo una amplia difusión. Para referirse a los primeros testimonios sobre la danza, consúltese Carlos Vega, *Las danzas populares argentinas: Con 19 láminas, 138 dibujos y 35 ilus. Musicales* (Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación, Dirección General de Cultura, Instituto de Musicología, 1952) y Rodrigo Chocano, *¿Habrà jarana en el cielo? Tradición y cambio en la marinera limeña* (Lima: Ministerio de Cultura, 2012), 94-100.

²⁹ Rodrigo Torres, «Zamacueca a toda orquesta. Música popular, espectáculo público y orden republicano en Chile (1820-1860)», *Revista musical chilena* 62, n.º 209 (2008): 5-27, ha explorado la relación de la zamacueca con la construcción de símbolos identitarios nacionales en el Chile decimonónico, mientras que Eduar Antonio Rodríguez, *El ritmo del retraso. La construcción del afrodescendiente como mecanismo deslegitimador de la política en La Zamacueca Política (1859)* (Lima: Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas, 2015; disponible en <http://hdl.handle.net/10757/581953>), ha explicado la asociación de la zamacueca como rasgo negativo del afrodescendiente en la cultura política peruana del período castillista en torno al periódico *La Zamacueca Política 1859*.

³⁰ «El campanero de San Pablo», *El Comercio*, 25 de abril de 1849.

³¹ Sivori había estado de gira en Chile el año anterior y había compuesto esta pieza allí. Para más información, véase Rodrigo Torres, «Zamacueca a toda orquesta. Música popular, espectáculo público y orden republicano en Chile», 16.

³² «Teatro Camilo Sivori», *El Comercio*, 7 de mayo de 1849.

³³ «El non-plus de las funciones monstruos», *El Comercio*, 20 de noviembre de 1850.

³⁴ «Teatro Gran función lírico-dramática», *El Comercio*, 2 de diciembre de 1850.

³⁵ «Teatro Principal Gran función extraordinaria», *El Comercio*, 30 de julio de 1856.

³⁶ Un fenómeno parecido ocurría en el teatro bonaerense con los bailes de la tierra procedentes del Perú y Chile que no encontraban aceptación en los salones porteños, pero sí eran bien recibidos en el espacio teatral.

tras pícaras y satíricas garantizaron ediciones facilitadas y aún «corregidas» para el consumo de salón en países como Perú, Chile y Argentina.³⁷

Otros dos géneros identificados con la zona andina, la cashua y el huayno o guayño no se mencionan con tanta frecuencia. La cashua se ha documentado desde los primeros tiempos coloniales en crónicas y diccionarios bilingües, e incluso existen fuentes musicales que se remontan a finales del siglo XVIII.³⁸ Muy semejante al yaraví en los tipos de escalas que emplea, es una danza que ha permanecido en el imaginario colectivo como remanente del mundo incaico.³⁹ El huayno, otra danza muy emparentada con la cashua, aparece apenas mencionada en las fuentes coloniales y decimonónicas, pero no significa que no estuviera presente en las ciudades costeras y andinas.⁴⁰

³⁷ José Manuel Izquierdo, Laura Jordán y Rodrigo Torres, *Zamacuecas de papel* (Santiago de Chile: Salviat, 2016) han publicado varias de estas zamacuecas peruanas y chilenas. Músicos como Henri Herz y Claudio Rebagliati buscaron asimismo recopilar y publicarlas para el consumo doméstico y artístico. El primero colocó un aviso convocando a quienes tuvieran materiales musicales para que se lo donaran a fin de que él pudiera arreglarlos (*El Comercio*, 26 de setiembre de 1850, 4), mientras que Rebagliati publicó una colección de yaravíes y zamacuecas; véase Claudio Rebagliati, *Album sud-americano. Colección de bailes y cantos populares corregidos y arreglados para piano, Op. 16* (Milán: Edoardo Sonzogno, 1870).

³⁸ Se trata de las «cachuitas» contenidas en el Códice *Trujillo del Perú* del obispo Baltazar Martínez Compañón de 1785. Existen al respecto numerosos estudios; véase Tiziana Palmiero, «Tupamaro de Caxamarca: tonadas sobre la muerte del Inca Atahualpa contenidas en el códice Martínez Compañón (1782-85)», *Revista Musical Chilena* 65 (2016), 8-33; Tiziana Palmiero, «Las láminas musicales del Códice Martínez Compañón, Trujillo del Perú, 1782-85: espacio de mediación entre las ideas ilustradas de un obispo y las teorías y prácticas musicales de los habitantes de su diócesis» (tesis doctoral, Universidad de Chile, 2014), <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/137414>; y Adrian Rodríguez van der Spoel, *Bailes, tonadas & cachuas: la música del códice Trujillo del Perú en el siglo XVIII = The music of the 18th century codex Trujillo del Peru* (The Hague: Deuss Music, 2013).

³⁹ Para una revisión profunda de este género en tiempos coloniales, véase Palmiero, «Las láminas musicales del Códice Martínez Compañón», 402-403. Una explicación sobre diferencias entre *kaswa* y *huayno* puede leerse en Raúl Romero, «La música tradicional y popular», en *La música en el Perú* (Lima: Patronato Popular y Porvenir Pro-Música Clásica, 1985), 244.

⁴⁰ Para un estudio sobre la historia del huayno, véase Julio Mendivil, «Yo soy el huayno: el huayno peruano como con-

3. CANCIONES Y DANZAS PERUANAS COMO PARTE DE LA TRAMA: LA ZARZUELA EN LA CAPITAL DEL PERÚ DE CORTEZ Y SEGOVIA

En cierto punto, estos géneros empezaron a formar parte de los libretos escenificados en el teatro, como había ocurrido con las tonadillas del siglo anterior. El primer uso del que se tiene registro se estrenó el 12 de setiembre de 1857 en el Teatro Principal de Lima en el programa de una función de beneficio para la primera tiple de la compañía Cortez, María Manuela Domínguez de Cortez.⁴¹ Se tituló *La Zarzuela en la capital del Perú*, una obra alegórica compuesta especialmente para la ocasión con texto de José Cortez, director de la compañía, y música de Víctor Segovia, director musical de la compañía quien ya había estrenado otras obras en esa temporada. Se trata de un texto interesante que escenifica las rivalidades entre las tradiciones italiana, francesa y española —representada por los personajes de Arlequín, Pierrot y Tación, respectivamente— que intentan seducir a Zarzuela, personaje que se muestra indeciso sobre qué influencia seguir. Un personaje peruano, Manongo, aparece en medio de su predicamento, le pregunta si ha oído hablar del Perú donde se entonan los yaravíes y declara con mucha pasión: «[S]i tú supieras algunos de esos cantos de mi patria, que con su melancolía nos arrebatan, que nos hacen estremecer de placer y de ilusión vertiendo en nuestro corazón una languidez que nos transporta a un mundo ideal donde no vemos más que amor y flores».⁴²

Zarzuela dice conocer estas canciones, entona un yaraví a dúo con Manongo para después aceptar su invitación de ir a Lima y a continuación se canta y baila una zamacueca. El libreto no consigna el texto de ambos números musicales, por lo que es de suponer que se emplearon canciones bien conocidas en el momento, pero es

fluencia de lo indígena con lo hispano y lo moderno», en *A Tres Bandas: Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro Iberoamericano*, ed. Christian Spencer y Alberto Recasens Barberá (Antioquia: Museo de Antioquia, 2010), 36-37.

⁴¹ La compañía Cortez fue la primera dedicada a la zarzuela que llegó al Perú proveniente de Cuba e inició sus funciones en el Teatro Principal en octubre de 1856. Su estancia en la capital peruana se prolongó durante casi dos años en que estrenaron obras del repertorio reciente de los cinco grandes compositores de zarzuela de la época: Ruperto Chapí, Francisco Asenjo Barbieri, Joaquín Gaztambide, Cristóbal Oudrid y Emilio Arrieta.

⁴² José Cortés, *La zarzuela en la capital del Perú. Alegoría en un acto* (Lima: Imprenta El correo, 1857), 13.

interesante el uso que hacen de ellas como metáfora de la nacionalidad. La representación sonora del Perú pone de manifiesto los estereotipos de la música «nacional»: mientras el yaraví está asociado a la tristeza y el sentimentalismo, la zamacueca rompía la uniformidad emocional al ofrecer una alternativa contrastante tanto melódica como rítmica por el hecho de ser una danza y no una canción. No hay en estos ejemplos musicales ninguna referencia a etnias ni clases sociales ni a conflictos políticos de ninguna índole.

4. LAS ÓPERAS Y ZARZUELAS DE CARLO ENRICO PASTA. *PLACERES Y DOLORES*, *POBRE INDIO Y ATAHUALPA*

En noviembre de 1855 llegó a Lima el milanés Carlo Enrico Pasta (1817-1898), que había estudiado en Milán y París y huyó de Italia por sus compromisos políticos en contra del imperio austriaco que dominaba su ciudad natal en aquel entonces.⁴³ Ya en la capital peruana, se presentó como director de las bandas militares de su majestad el rey de Cerdeña y como sobrino de la mundialmente famosa soprano Giuditta Pasta.⁴⁴ Este currículum le sirvió para ofrecerse como director de bandas de música y profesor de canto y piano en Lima, así como para estrenar algunas obras bailables o marciales de formato corto. A partir de 1865 y gracias al impacto que tuvo la zarzuela por la llegada de compañías especializadas, empezó a componer obras breves, generalmente en un acto, con libreto de autores españoles que le dieron mayor fama en la

ciudad, como *El loco de la guardilla* y *La cola del diablo*, estrenadas ambas en 1865, y *Por un inglés* en 1870. También compuso obras con libretos originales: en noviembre de 1867 estrenó la primera zarzuela con libreto peruano en colaboración con el escritor Juan Cossío (1833-1881): *Rafael Sanzio*. Ese mismo año se publicó el libreto de otra del mismo autor, *Placeres y dolores*, y al año siguiente se estrenó *¡Pobre indio!*, cuyo libreto también escribió Cossío junto con Juan Vicente Camacho.⁴⁵

4.1. Un intento frustrado: *Placeres y dolores*

Las dos zarzuelas *Placeres y dolores* y *¡Pobre indio!* son muy semejantes tanto en su planteamiento como en su organización. El mismo Carlo Enrico Pasta reconoce, en el prólogo de *¡Pobre indio!*, que la primera se tomó como modelo y ensayo de la segunda. En realidad, el libreto de *Placeres y dolores* se publicó por adelantado en 1867 para generar expectativa en el público mientras Pasta escribía la música.⁴⁶ Sin embargo, en ese mismo año estalló la rebelión de Huancané que supuso un giro en la conciencia pro-indigenista de ciertos sectores de la capital, circunstancia que influyó en Pasta para reutilizar materiales de *Placeres y dolores* en una zarzuela menos inocente y más comprometida en lo político. Así nació *¡Pobre indio!*, estrenada el 8 de marzo de 1868. *Placeres y dolores* no llegó a estrenarse, pero hay elementos interesantes en su libreto que merece la pena estudiar para entender ambas.

Por esos años, el Perú vivía la exaltación provocada por el estallido de la guerra hispano-sudamericana de 1865 entre España y los países aliados —Perú, Chile, Ecuador y Bolivia— que después de algunos combates en la costa se saldó con el retiro de la flota española del Océano Pacífico y fue celebrado como una victoria por parte de los americanos. Estos eventos generaron un entusiasmo nacionalista en el público que se volcó en el consumo de obras con temática patriótica o localista en el siempre abierto escenario teatral limeño. En ese contexto, *Placeres y dolores* buscaba representar un idealizado espacio andino, con protagonistas inspirados en la inocencia natural rousseauiana. En el libreto, de una ex-

⁴³ Los datos biográficos de Pasta mencionados aquí se basan en: Rodolfo Barbacci, «Apuntes para un diccionario biográfico musical peruano», *Fénix* 6 (1949): 483; en la información de Fototeca de la inmigración peruana en el Perú, «Carlo Enrico Pasta», (2013), disponible en <https://m.facebook.com/517713051590195/photos/carlo-enrico-pasta-compositor-de-la-%C3%B3pera-atahualpa-que-se-ha-puesto-en-escena-e/607933059234860/> [Consulta: 22/09/2022]; y en Juan Carlos Estenssoro, «Pasta, Carlo Enrico», en *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 81 (2014), disponible en https://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-enrico-pasta_ [Consulta: 29/10/2022].

⁴⁴ No ha sido posible confirmar el dato del puesto que decía desempeñar en la corte del rey de Cerdeña, pero se sabe que entre 1851 y 1855 fue el director musical del 8° regimiento de infantería de Saboya, denominación de la dinastía reinante en Cerdeña. Así mismo, una breve revisión del árbol genealógico de Giuditta Pasta, que llevaba este apellido por su esposo Giuseppe, no incluye a ningún sobrino apellidado Pasta.

⁴⁵ Aida Balta Campbell, *Historia general del teatro en el Perú* (Lima: Escuela de Ciencias de la Comunicación, Universidad de San Martín de Porres, 2001), 83, señala que Camacho era venezolano y sobrino de Simón Bolívar.

⁴⁶ Juan Cossío, *Placeres y dolores* (Lima: Imprenta Liberal, 1867).

trema ingenuidad, se adivina la influencia de los dramas de moda con las correspondientes dosis de comedia de equívocos, amores insatisfechos y misterios por resolver ambientados en una época lo suficientemente neutra como para no hacer referencias a ningún hecho político: la idílica Urubamba de 1750.

Luisa, una adolescente sin padre, ha escapado de la ciudad de Cusco, después de la muerte de su madre y del abandono de su prometido, y se ha refugiado en la casa del Gobernador de Urubamba. Allí es bien tratada y despierta los afectos del primo del gobernador, José, un hombre de edad madura, viudo ya, cuyo hijo Ricardo se ha marchado a Cusco a estudiar. Este le anuncia su regreso después de haber pasado dos meses encarcelado injustamente y haber perdido contacto con su prometida, a quien defendió de una injuria, por lo que se halla apesadumbrado. Ricardo finalmente regresa al pueblo, se reencuentra con Luisa que es su novia perdida, se dan las explicaciones de rigor y se declaran su amor. El gobernador reconoce en Luisa a su hija desaparecida hace muchos años, José renuncia a su pasión sin esperanza y la unión de los jóvenes es bendecida por todos los aldeanos.

Esta historia, además de dar ocasión de participar a una compañía completa —están cubiertos los papeles de dama joven, galán, figura paterna y tercero en discordia, así como el rol del coro— ofrecía una ambientación musical pintoresquista planeada para dar «sabor local» al argumento, que, de otra manera, y con distinta música bien podría haber ocurrido en La Mancha o Aragón. En la primera escena Luisa canta un yaraví: «Tú que conoces las penas» y el coro le responde para consolarla «Desecha, Luisa, las penas». En esta respuesta, el libreto lleva la indicación de «imitación del yaraví moderno» sin que se explicité cuál puede ser esa característica que evidentemente se refleja en la acción vocal. El solo de José, «Por qué ya no hallas plácido, sensible pecho mío», si bien no lleva la indicación de cantarse como yaraví, podría serlo, ya que la temática es de dolor y se trata de un poema de pie quebrado, versificación muy empleada en los yaravíes peruanos de la época. Ricardo, a su llegada, entona otro yaraví, «Cuando el bien que adora pierde», que lleva la indicación expresa de «imitación del yaraví antiguo» y está escrito en un estilo de versificación más parecido a

los poemas de finales del siglo XVIII.⁴⁷

4.2. Una denuncia social: ¡Pobre Indio!

A finales de 1866, el Perú fue sacudido por un evento que despertó viejos miedos raciales en las élites del Altiplano, la región colindante con la frontera boliviana, en los alrededores del lago Titicaca. Se trataba de la rebelión indígena de la provincia de Huancané en Puno, ocurrida como reacción por los fuertes impuestos que el Estado peruano trató de imponer debido a la crisis económica provocada por la guerra con España y otras circunstancias. Las protestas ocurrieron en varias ciudades del Perú, pero el hecho de que los sublevados de Huancané fueran indígenas añadió más tensiones a las ya existentes en la región. Los comuneros indígenas de Puno llevaban décadas soportando arbitrariedades ya no de las antiguas autoridades españolas, sino de los ricos hacendados puneños y los representantes del gobierno. Estos terratenientes y funcionarios invadieron sus fueros para explotar un amplio rango de intereses, como la lana de auquénido y bovino para surtir el mercado internacional que se hallaba en alza, la explotación de nuevas tierras y la adquisición de mano de obra indígena, barata y en ocasiones gratuita. Cuando se produjeron los primeros levantamientos en Puno, las autoridades locales, en los primeros meses de 1867, lograron pacificar la región al dar satisfacciones y ofrecer desagravios a las comunidades, mientras se suspendía el cobro de los impuestos arbitrarios. No obstante, la delicada situación política del gobierno del general Mariano Ignacio Prado y las ambiciones combinadas de élites y grupos de poder provocaron nuevos enfrentamientos en la zona bajo el pretexto de impedir una «guerra de castas» y se beneficiaron del caos resultante. Fue entonces cuando el coronel Juan Bustamante, un rico hacendado puneño, intentó ser un mediador entre el gobierno y los sublevados, dejando de lado los intereses de su propia clase

⁴⁷ Esta distinción entre estilo antiguo y moderno no ha podido ser aclarada convincentemente. Mateo Paz-Soldán, *Geografía del Perú* (París: Fermin Didot Hermanos: 1862), 33, subraya que el primer término se refiere a los yaravíes citados en el artículo del escritor Sicramio publicado en el *Mercurio Peruano* en 1791, que constituye una de las primeras referencias al género en la prensa peruana y el segundo se identifica como el «creado» por el poeta arequipeño Mariano Melgar en la década de 1810. No existen fuentes musicales que nos permitan definir claramente esta diferencia y los yaravíes de Melgar se conocen únicamente en letra, no en música.

social. Para ello inició un intenso activismo a favor de los indios empleando sus relaciones en el ejército y sus conocidos en la capital y planteando el problema indígena a través de la prensa limeña que encontró eco en periódicos como *El Comercio* y *El Nacional*. El 12 de agosto de 1867 fundó la Sociedad Amiga de los Indios (SAI) en compañía de varios oficiales que habían desempeñado cargos prefecturales en provincias del sur del país y que conocían de primera mano la realidad en la que vivían las comunidades aborígenes. Esta agrupación con sede en Lima significó la organización de un movimiento pro-indigenista que desde la capital realizó acciones de defensa de los indios y desarrollo de redes de ayuda, comunicación e incluso influencia en la opinión pública a través de la prensa capitalina y de acciones directas con los líderes de las comunidades campesinas.⁴⁸ Tales actividades encontraron la oposición, resistencia y contrapropaganda por parte del bando oligarca que presentó a los indios como una «verdadera amenaza a la paz de la nación».

El gobierno de Prado finalmente cayó a inicios de 1868. El desorden político y militar fue aprovechado por los diputados y hacendados puneños para disciplinar a los rebeldes indígenas a cuyo mando se había puesto Juan Bustamante en noviembre de 1867, dispuesto a defender sus reivindicaciones sociales con las armas en la mano. Ambos bandos se enfrentaron en la batalla de Pusi el 2 de enero de 1868 que se saldó con la derrota de los indígenas y una feroz represalia que acabó en la brutal matanza de setenta y un comuneros y el asesinato sin juicio de Bustamante previa infamia y tortura. Los ecos de esta masacre sacudieron la opinión pública de todo el país y, aunque no significó el fin de la revuelta, sí dejó una profunda huella en la memoria colectiva sobre las deudas históricas que se tenía con los pueblos indígenas. Precisamente en este contexto se dio la publicación del libreto de *¡Pobre indio!* y su puesta en escena en marzo de 1868, cuando el debate sobre la «cuestión indígena» aún incendiaba la opinión pública limeña.⁴⁹

⁴⁸ Para estudiar el movimiento de José Bustamante y la rebelión indígena de Huancané, véase Nils Jacobsen y Nicanor Domínguez, *Juan Bustamante y los límites del liberalismo en el Altiplano: La rebelión de Huancané (1866-1868)* (Lima: Ser, 2011). Para entender el rol desempeñado por la SAI, léase Martín Monsalve, «Opinión pública, sociedad civil y la “cuestión indígena”: La Sociedad Amiga de los Indios (1867-1871)», *A Contra corriente* 7, n.º 1 (2009): 211-245.

⁴⁹ Pasta menciona a la SAI en el prólogo de *¡Pobre Indio!*, aunque no explícitamente como su auspiciadora. No obstante,

El libreto fue publicado después del estreno, ya que incorpora algunas observaciones del montaje y de la escritura musical y constituye una muestra de los discursos liberales —herederos directos del idealismo de 1820— sobre la situación del indio y la mejor manera de «integrarlo» al Perú moderno. Para analizarlo es preciso comprender las corrientes ideológicas que se propagaban en el Perú con motivo del «problema del indio» en la época. Martín Monsalve las ha estudiado, así como su impacto en el público peruano en relación con la actividad de la SAI entre 1867 y 1871, concebida como el primer esfuerzo desde el asociativismo civil decimonónico por ofrecer soluciones efectivas al «problema del indio». La SAI realizó diferentes actividades de apoyo a la causa indígena a través de estrategias paralelas a las realizadas por las instituciones estatales, pero sus discursos y acciones evidenciaban una visión paternalista del indio, en la cual éste necesitaba de un tutelaje permanente. Desde su perspectiva, el indio debía ser «civilizado» hasta su completa incorporación a la nación como un ciudadano digno de ejercer los mismos derechos y deberes que los criollos sin necesidad de intermediarios, opresores ni explotadores.

¡Pobre indio! presenta una versión más madura y compleja de los personajes de *Placeres y Dolores*. El papel paternal del gobernador se mantiene en don Fernando, gobernador de Jauja. El rol de José, falso antagonista amoroso, ha mutado al de sacerdote que tiene a su cargo el rol filosófico y pedagógico que explica —tanto a don Fernando como a la audiencia— la situación de explotación del indio, los considerandos éticos y políticos del orden establecido para oprimirlo y la necesidad de cambiar la ley para volverla más justa y humanitaria; se mantiene la pareja protagonista, con el especial detalle que ahora son explícitamente indígenas y se han creado villanos que generan conflicto y proporcionan interés a la trama.

La acción transcurre en una fecha precisa, el 19 de marzo de 1813, en las cercanías de la ciudad de Jauja, en una casa de campo perteneciente a don Fernando, gobernador de la ciudad. Allí vive recogida una joven mujer indígena que se lamenta todo el día de su soledad. El coro intenta consolarla pero no lo logra y finalmente ella se sincera con don Fernando. Su familia se sustrajo al poder de los hacendados viviendo en zonas inaccesibles, lejos de las obligaciones del tributo y la mita⁵⁰ y fueron brutalmente

es evidente que la zarzuela se estrenó en el contexto del impacto de la masacre de Pusi y las rebeliones indígenas de Puno ocurridas a partir de 1866.

⁵⁰ La mita fue un servicio laboral obligatorio que los indíge-

reintegrados al servicio. El padre y los hermanos fueron enviados a las minas donde murieron, la madre falleció de tristeza y la muchacha fue recogida por una dama que le dio educación y la casó con un criado suyo, Lorenzo, que a su vez fue llevado por la fuerza a servir en las minas después de su matrimonio. Conmovido por su relato, don Fernando consulta el caso con el sacerdote del lugar, don José, quien le informa que ha recibido noticias que Lorenzo ha escapado de la mina y busca desesperadamente a su esposa. Don Fernando vacila entre su deber de detener a Lorenzo y devolverlo a sus captores o apiadarse de la pareja y proteger al prófugo. El sacerdote también le informa, a través de una lección de historia disimulada, sobre la penosa situación de los indios bajo el gobierno español y los esfuerzos que se están haciendo para mejorar su situación en los debates de las cortes de Cádiz que se celebran en España por esos días. Le revela que está por llegar un nuevo decreto donde se anula el servicio obligatorio de la mita para los indios y que tiene inmediata aplicación en todos los territorios del imperio español. Mientras el pueblo celebra una fiesta, el perseguido Lorenzo aparece al borde del agotamiento buscando asilo, recibe ayuda de don Fernando y se reencuentra con María, pero detrás de él viene un oficial español y varios soldados para reintegrarlo al servicio y castigarlo por su huida. Cuando están a punto de llevarlo, el sacerdote anuncia la llegada de la ley que ordena la supresión de las mitas en todos los territorios de España, lo que finalmente permite que los esposos sean libres y vivan bajo la protección de don Fernando.

En este libreto se reflejan varios de los postulados que la SAI enarbolaba tanto en la prensa como en las instrucciones dadas a las comunidades indígenas con las que mantenía correspondencia. En primer lugar introduce la figura de un benefactor que ampare al indio, representado por don Fernando, el gobernador, que para cumplir su labor protectora debe ser «reeducado» o sensibilizado ante la situación del indígena. Este proceso se da en la zarzuela por obra del sacerdote quién instruye al gobernador para proteger a quienes no pueden protegerse por sí mismos. De acuerdo con Monsalve, la SAI también

nas andinos cumplían por turnos en minas, haciendas, obrajes y otros centros de producción agrícola y artesanal regentados por españoles o criollos. Aunque estaba rígidamente reglamentado para utilizar la mano de obra gratuita de manera equitativa, en la práctica derivó en una esclavización de la población originaria que provocó muerte, miseria y empobrecimiento de las comunidades que perdían a sus miembros en los centros laborales o se fugaban para evitar tal obligación.

invocaba a la Iglesia católica para que ayudara en la protección de los indígenas, por lo que el rol del padre José encarna exitosamente este papel. Por otro lado, la pareja protagonista, María y Lorenzo, son indios «civilizados», que han sido educados por una dama generosa que los ha redimido de su «ignorancia primigenia». A este respecto, la SAI proponía a las comunidades indígenas enviar a sus hijos a las capitales de provincia para aprender el idioma castellano y estudiar en colegios de nivel primario, secundario y superior. En ese lapso serían acogidos por familias caritativas que les ayudarían a leer y escribir. Este proceso de «adaptación a la vida civilizada» les permitiría regresar a sus comunidades con las herramientas necesarias para ejercer su ciudadanía de un modo igualitario y garantizaría su integración como ciudadanos. El indio «educado» no puede ser explotado y por lo tanto ni María ni Lorenzo, personajes «salvados» por la educación, son dignos de ser llevados a la fuerza al servicio de la mita. No es coincidencia que se especifique la fecha en que ocurre en la acción dramática, pues en ese mes, marzo de 1813, se proclamó el contenido de la abolición de la mita en el virreinato del Perú. Cossío y Camacho utilizaron la técnica del distanciamiento temporal para representar la situación del indígena oprimido en el presente apelando a los estereotipos asignados a otro tiempo. La denuncia es clara al señalar las explotaciones y abusos que sufrían las comunidades indígenas en el Perú independiente, donde se cometen los mismos delitos que en el estado colonial. Así mismo, la zarzuela, en un intento moralista, propone un programa social, político y educativo para solucionar el «problema» del indio, si bien su mirada es paternalista y no concibe al indio como gestor de su propia historia.

En lo musical, Pasta intentó reforzar estos conceptos utilizando los materiales musicales que había preparado para *Placeres y Dolores*, como el coro procesional al inicio de la primera escena, «Escucha Pastor Santo», donde el coro dialoga con María para consolarla y ella entona una canción que parece ser un yaraví aunque no esté explícito el género: «¿Cuándo vendrás, mi bien, mi dulce amor?». Más adelante, el libreto introduce un elemento musical nuevo: una zamacueca titulada «Madura ya la chispa está». Elección que podría parecer extraña si se tiene en cuenta que este es un género tradicionalmente asociado a la costa peruana —si bien las danzas sesquiálteras estaban muy difundidas en las ciudades del interior desde finales de la colonia—. Pero precisamente porque la zarzuela está pensada para un público capitalino, que estaba familiarizado con esta danza, se comprende que Pasta la emplease como expresión de la fiesta y la alegría. En *Placeres*, la zamacueca aparece para

ambientar la algarabía de los aldeanos y como expresión sonora de la alegría popular que contrasta con la tristeza del recién llegado Lorenzo que entona el yaraví «Lágrimas mis tristes ojos derramen». Más adelante, cuando los guardias están a punto de llevarse detenido al joven, su esposa, a un paso de la locura, canta un yaraví: «Corazón que no has amado». Sobre éste, el libreto señala explícitamente que «con estos versos y los demás de esta melopea se cantan en el Perú yaravíes que el compositor, señor Pasta, ha querido copiar aquí sin ninguna variación».⁵¹ Para su reencuentro final, Lorenzo y María cantan un yaraví extrapolado de *Placeres* «Qué bello es alma mía» cuyo texto ha sido reelaborado, el cual se alterna con un 'guayño' que entona el coro «¡Qué bien se quieren!», lo que proporciona un ambiente festivo a la escena. La acción concluye con la repetición del coro de la plegaria original: «Escucha Pastor Santo». Además de estas canciones, se incluyeron varias melopeas, es decir, música instrumental que acompañaba las escenas, especialmente ante la aparición de la pareja protagonista, recurso que no aparecía en *Placeres*. Los testimonios de la época a los que se refiere Jorge Basadre cuentan que la obertura de esta obra incluía en su parte final el coro del Himno Nacional, lo que vinculaba al tema directamente con la idea de una patria unida donde todos sus hijos fueran tratados en condiciones de igualdad.⁵² La recepción fue entusiasta y la zarzuela conoció varias reposiciones, incluso en diciembre de 1870.⁵³

4.3. Una ópera incaica: *Atahualpa*

En septiembre de 1871 Carlo Enrico Pasta estrenó en el teatro Principal de Lima la ópera *La Fronda* y en 1873 estaba de regreso en Europa con la intención de estrenar una ópera en Milán. Para ello consiguió que el libretista de *Aida* de Verdi, Antonio Ghislanzoni, escribiera para él un libreto en cuatro actos sobre la caída y muerte de Atahualpa. Pasta musicalizó el texto y estrenó la nueva ópera en el Teatro Paganini de Génova el 23 de noviem-

⁵¹ Se trata de una canción que aparece en varios cancioneros peruanos de la segunda mitad del siglo XIX, pero cuya melodía no se ha podido hallar. Aparece en un cancionero publicado cerca de 1900 en Lima, por la imprenta Ledesma, titulado *Yaravíes de Melgar y otros autores*, pero en realidad es un fragmento del poema «Un recuerdo y un suspiro» de José Zorrilla, publicado en 1838.

⁵² Jorge Basadre, *Historia de la República del Perú* (Lima: Editorial Universitaria, 1983), 5:492

⁵³ «Compañía de zarzuela», *Diario Sociedad*, 2 de diciembre de 1870.

bre de 1875 con el título de *Atahualpa*, además de publicar el libreto en italiano en Milán ese mismo año.⁵⁴ Luego volvió al Perú y la estrenó en el Teatro Principal de Lima el 11 de enero de 1877, año en que también se publicó el libreto traducido al español.⁵⁵ Tuvo muy buena acogida y se representó al menos ocho veces hasta febrero de ese año.⁵⁶ En 1877 regresó a Italia con la idea de representarla en Milán como era su intención original, pero al parecer no lo consiguió.

Si bien la partitura original de la ópera se ha perdido, sobrevive una reducción para voces y piano que, de acuerdo con el catálogo Petrucci, fue aparentemente publicada en Milán en 1891.⁵⁷ Lleva la dedicatoria al señor Dionisio Derteano, un prominente empresario peruano quien en una de las funciones en Lima le obsequió al compositor en público un cheque por dos mil soles, cantidad considerable para entonces. Es la única obra de Pasta que se conserva en partitura hasta el momento. Sus ejemplos pueden servir para ilustrar el uso de algunos géneros peruanos en la escena, tanto como recursos expresivos al servicio de la trama, como tópicos simbólicos de contenidos temáticos e incluso como guiños a gustos locales. Es evidente que, pese a que el estreno de la obra se realizó en Italia, Pasta tenía en mente al público limeño que conocía tan bien y que había apoyado con entusiasmo sus anteriores obras líricas.

La trama de *Atahualpa* se extiende por cuatro actos de duración irregular. Pizarro y su hermano Fernando lideran el ejército español donde el joven e impetuoso Soto es uno de los capitanes más valientes y respetados en una expedición que tiene como objetivo invadir el imperio incaico. El cura Valverde es el encargado de velar porque se cumplan las leyes divinas y terrenales e instiga constantemente a los militares a cumplir su deber y atacar a los indígenas. Pizarro envía a su hermano y a Soto a pre-

⁵⁴ Antonio Ghislanzoni, *Atahualpa Damma lirico in quattro atti* (Milán: Tipografía A. Gattinoni, 1875).

⁵⁵ El libreto en español conserva la organización prosódica del original italiano, lo que facilitaría su puesta en escena con un texto traducido. Aunque no se han hallado referencias explícitas, es muy probable que la versión limeña se cantara en español. No era una práctica novedosa, ya que óperas como *La Traviata* de Verdi, *La Sonámbula* de Bellini y *La hija del regimiento* de Donizetti se cantaban en español frecuentemente en los teatros peruanos de la época.

⁵⁶ Barbacci, «Apuntes para un diccionario biográfico musical peruano», 483.

⁵⁷ Esta reducción está dedicada a Derteano; véase Carlo Enrico Pasta, *Atahualpa. Drama lirico in 4 atti* (Milán, 1891), 2.

The musical score is for a piece titled 'Invocacion al sole' from Act I, Scene VI. It is in 2/4 time, marked 'Allegretto' and 'p leggerissimo'. The score includes piano accompaniment and vocal lines for soprano, alto, and bass. The lyrics are in Italian: 'Noi t'in-vo - chia - - - - - mo' and 'Noi t'in-vo - chiam! t'in-vo - chia - - - - - mo!'. The piano part features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The vocal lines are simple and melodic, with some dynamics like 'p' and 'f' indicated.

Ejemplo 1. Tema de la invocación al sol, acto I, escena VI «Invocazione al sole», Allegretto, «Danza sacra indiana», cc. 1-21.

sentarse al Inca para agradecer los regalos que éste le ha enviado y a concertar una entrevista, pero cuando Soto se presenta al Inca, los sacerdotes quieren matarlo. Para salvarlo, Cora, la gran sacerdotisa del sol, oráculo y sobrina del monarca, le asegura a Atahualpa que los extranjeros no significan un peligro para él. Soto jura proteger al Inca y le invita a ir a Cajamarca a hablar con Pizarro. Mientras Soto y Cora se declaran su amor, Pizarro y Valverde han planeado apresar al Inca y aunque Soto interviene para salvaguardar su vida, Atahualpa finalmente es asesinado. Resultan inútiles los esfuerzos de Cora para reunir el rescate que han solicitado los europeos y la aparente impotencia de Pizarro, que asume la responsabilidad por la muerte del Inca en nombre del cumplimiento del deber para con su patria. Cora, desesperada, se mata y en su agonía predice que vendrá un tiempo en que el imperio será libre del invasor.

En el libreto se lee una ambigüedad manifiesta en la posición moral de los personajes y un retrato ingenuo de la sociedad incaica, pintada como dócil, bienintencionada y pacífica. Los españoles recurren constantemente

a la razón del deber patrio y la fe cristiana como motor de sus acciones y se insinúa una velada justificación por sus actos de guerra acorde con una visión pro-hispanista de la conquista. En la música se encuentran guiños que hizo Pasta a su audiencia limeña. Si bien los ejércitos y figuras conquistadoras españolas (Pizarro, su hermano Fernando y el coro de soldados) están representados por himnos militares y cantos guerreros, son los personajes indígenas los que presentan caracterizaciones sonoras más diversas. En el primer acto, durante la ceremonia y homenaje al sol, aparece una cachua, que se repite en el segundo acto para retratar el ingreso de Cora a escena antes de la captura del Inca y lleva el sugestivo título de «danza sacra indiana». El breve fragmento utiliza la escala menor con séptima alterada sobre sol menor y un patrón rítmico muy propio de esta danza andina. Como puede observarse en el Ejemplo 1, se presenta las dos frases de la danza (frase 1, compases 1-8 y segunda frase compases 14-21) interrumpidas por la invocación del coro (compases 9-13).

En el segundo acto aparece la misma danza, trans-

Ejemplo 2. Repetición del tema de cashua, acto II, escena VII. Ingreso de las bailarinas que preceden al trono de Cora.

portada a fa menor y sin interrupciones entre las dos frases (véase Ejemplo 2):

Pasta estaba bastante consciente del rol del género como danza colectiva y lo presenta en ambas oportunidades como danza ritual.⁵⁸ En el tercer acto aparece el motivo de yaraví que se cita hasta en tres ocasiones diferentes: la primera cuando Atahualpa, ya prisionero, recibe la visita de Cora, quien desea convencerle de convertirse al cristianismo para salvar su vida. Atahualpa lamenta su situación y entona con Cora un dúo de dolor.

En el yaraví es común el canto por terceras paralelas, pero en este fragmento el efecto característico de la canción se pierde debido a que se han invertido las

voces: el barítono canta la melodía y la soprano hace la segunda voz a intervalo de sexta por encima de la voz masculina. El acompañamiento replica las figuras de acompañamiento de la canción que son un elemento importante del género; véase compases 2, 4, 6, 8, y 10 del Ejemplo 4):

Cuando en el acto IV se ha decretado la muerte del Inca, éste se despide de Soto, que ha intentado salvarlo hasta el final con un reprise de la melodía de yaraví que entonó en el acto III, pero en ritmo más solemne (compás 4/4 y tonalidad de re menor).

Finalmente este mismo tema vuelve a aparecer en fa menor cuando muere Cora y se lamenta Soto en la escena V de este último acto:

¿Empleó Pasta en esta ópera yaravíes provenientes de *¡Pobre indio!* o de *Placeres y dolores*? Es difícil saberlo sin conocer las partituras musicales de estas dos zarzuelas. Para él, tanto en la representación social idealizada del indio moderno como en la ficción histórica, el yaraví era el género andino por excelencia, en tanto la cashua, el huayno y la zamacueca eran sinónimos de lo peruano y lo alegre por igual.

5. REPRESENTANDO EL PERÚ A TRAVÉS DE LA MÚSICA: LIMA.

⁵⁸ Este ejemplo no es original de Pasta. Una melodía similar fue empleada por Claudio Rebagliati en *Rapsodia peruana: un 28 de julio en Lima*, obertura orquestal estrenada en Lima en 1868, y posteriormente aparece arreglada para piano en el *Álbum Sudamericano*, donde Rebagliati presentaba bailes y cantos populares peruanos publicados en 1870. Rebagliati, un director de ópera, violinista y compositor italiano asentado desde muy joven en Lima debió conocer necesariamente a Pasta antes de que éste regresara a Italia por lo que no sería raro que Pasta hubiese empleado la cashua recogida por su compatriota.

Andantino (a mezza voce e suplichevole)

(con dolore immenso) Ahi-me! gli is-tan-ti fug-gon ce-di al des-ti-no o-ma-i Con cuor di fi-glia o

Ab-ban-do-na-to - e - so - lo In ter-ra o-ma-i ri - man - go Pur del-la pa-tria il

Andantino

p

e quasi singhiozzando

mi - se-ro Pren-ce, te sem-pre a - ma - i Con cuor di fi-glia, o mi - se-ro Pren-ce, te sem-pre a - mai

duo - lo Non la mia sor - te io pian - go Pur del-la pa-tria il duo - lo Non la mia sor - te io pian go

rall

Ejemplo 3. Acto III, escena II, dueto de Cora y Atahualpa, «Abbandonato e solo».

En *Lima, revista social limeña*, con letra y música de Teodosio Ortiz de Zevallos —cuyo *nom de plume* fue T. Odezeta—, aparece una notoria excepción con respecto a los ejemplos anteriores. Esta revista en un acto y ocho cuadros, estrenada en el teatro Olimpo de Lima el 9 de mayo de 1891, respondía al formato de género chico ideal para el teatro por tandas que esa sala había inaugurado en Lima en 1889. La revista era una excelente manera de satirizar situaciones del diario vivir y *Lima* se enmarca en el conjunto de obras directamente influenciadas por *La Gran Vía*, la exitosa producción de Joaquín Valverde y Federico Chueca, que produjo una versión local muy exitosa, *La Gran Calle*, con texto de Manuel Moncloa. Por desgracia, de *Lima* solo se conserva el libreto publicado por la Imprenta del Universo de Carlos Prince en 1892.

La revista muestra los múltiples rostros de la Lima finisecular, con personajes variopintos de todos los sectores sociales. La acción se inicia en la Nochebuena de 1891 cuando jóvenes caballeros y damiselas con chaperonas recorren las calles para ver y ser vistos. En medio

del tumulto se halla Pierre Virnot, seudónimo del duque de Fiereville, que ha venido al país a encontrar a su hijo fugado con una compañía de ópera donde trabaja como tenor. Un amigo, Rafael, le ayuda a moverse por Lima usando esta búsqueda como pretexto que les permite visitar los rincones de la capital, bulliciosa y variopinta y con sonidos asociados a cada espacio que representan a la vez los estratos sociales y los imaginarios y discursos de la ciudad. En su búsqueda visitan el barrio chino con sus habitantes asiáticos y sus peculiares filosofías de vida, el balneario de Ancón con sus bañistas aristocráticas, y la plaza de Armas con sus ecos marciales de la Guardia Nacional que entrena para ganar una guerra perdida hace una década. Llegan al barrio de Cocharcas, arrabal de la ciudad —muy posiblemente el actual barrio de Cocharcas en el distrito de La Victoria— donde se realiza la escena más «peruana». Se baila marinera —versión más moderna de la zamacueca—, se encuentran toreros y galleros e incluso una pareja de indígenas recién llegados de la sierra a quienes Rafael obliga a cantar un yaraví, en quechua y en castellano andino,

Andante

6

11

*p*Sui-la pa-tria o-pres-sa e - me - sta *p* Ge-mi, o co re! *p* Al-tro-ci-bo a-noi non res - ta Che il do-
*p*Sui-la pa-tria o-pres-sa e - me - sta *p* Ge-mi, o co re! *p* Al-tro-ci-bo a-noi non res - ta Che il do-
 Sui-la pa-tria o-pres-sa e - me - sta Ge-mi, o co re! Al-tro-ci-bo a-noi non res - ta Che il do-
 lo - re! a noi non res-ta che il do - lor che il do - lor
 lo - re! A noi non res-ta Che il do - lor che il do - lor
 lo - re! A noi non res-ta Che il do - lor che il do - lor

16

Ejemplo 4: Acto III, escena IV, «Coro indio».

como expresión de sus penas por hallarse lejos de sus tierras ancestrales. A continuación ambos bailan una cachua. Otros grupos protagonizan cuadros costumbristas

(coro de picanteras, coro de gorreros) y se bailan cuadrillas (se menciona la cuadrilla *Limeñas* y a su autor, Reynaldo Rebagliati, hermano de Claudio). Finalmente

Andante sostenuto assai *p* (*tristemente e commosso*)

Al - la - mia pa-tria op pres - sa Vol - gi pie - to - so il
co - re Tu sol ri - ma - ni ad es - sa A - mi - co e di - fen - sor

Ejemplo 5. Acto IV, escena II, despedida de Atahualpa a Soto.

(trascinandosi presso la bara)

Andante sostenuto *p con voce fioca* *p*

Col - la mor - te il fal - lo e - spi - o... Las - sù in cie - lo, o pren - ce a
ma - to Pre - ghe - rem che un mi - glior fa - to al - la pa - tria Ar - ri da an cor!
Che - mi res - ta in sul - la ter - ra, S'io ti per - do an - gel d'a - mor

Ejemplo 6. Acto IV, escena final. Muerte de Cora y final último.

los paseantes llegan al teatro donde se representa una alegoría patriótica en homenaje a Miguel Grau, el héroe de la reciente Guerra del Pacífico.

El uso que hace Ortiz de Zevallos de canciones y danzas peruanas es mucho más político y la descripción de los escenarios y la música que coloca en ellos tienen una intención más descarnada y refleja los discursos de la época que relacionan géneros musicales y constructos sociales, referentes raciales y de clase. Para justificar el maltrato a los comerciantes indios al obligarlos a cantar y bailar para él y su amigo, Rafael enuncia una razón que grafica el extrañamiento del indio del tejido social de la ciudad y del trato hacia éste que habían empeorado ostensiblemente. «Se ha abusado tanto de esta pobre gente que hoy, para conseguir algo de ella, se necesita emplear siempre la amenaza».⁵⁹ Se continúa creyendo que el indio es incapaz de autodeterminar su destino y denuncia lo siguiente:

[E]l partidismo nos ha preocupado siempre tanto que hemos descuidado de ilustrar aquella raza, que representa la mayor parte de nuestra población. ¡Feliz el día en que aquellos indios puedan cooperar a la regeneración de la Patria! ¡Cuán grande será el contingente que prestarían a nuestra magna obra aquellos seres que hoy, no obstante su sencillez e ignorancia, podrían aún servir de elocuentes ejemplos de amor y patriotismo.⁶⁰

Esta declaración es una claudicación de principios. El paternalismo proteccionista de treinta años antes que había dado origen a *¡Pobre indio!* ha cedido al extrañamiento del indio, su expulsión del constructo civilizado de la ciudad y lo ha convertido en un forastero que habita un mundo bárbarico —el Ande— «sin ánimo de educarse» ni «integrarse» a la civilización. La culpa se les adjudica a los políticos, los partidos, las instituciones que han olvidado «salvar» a este ser que se sigue juzgando incapaz de la autodeterminación. La revista no busca educar al público sobre qué hacer con el problema del indio, sino que presenta un retrato de algo inevitable. En ese sentido la obra no es todo lo superficial que puede parecer, sino que ayuda a perfilar las ideas de nación que se compartían después de casi setenta años de vida independiente. El nacionalismo criollo ya no quiere incorporar al indio a la idea de construcción de la nación; simplemente lo excluye.

Por contrapartida, la escena de la marinera, baile

⁵⁹ Teodosio Ortiz de Zevallos, *Lima, revista social limeña en un acto y ocho cuadros* (Lima: Imprenta del Universo, 1892), 18.

⁶⁰ Ortiz de Zevallos, *Lima, revista social limeña*, 18-19.

sesquiáltero de procedencia afrohispana heredera de la zamacueca, se presenta como un producto absolutamente natural en el paisaje de la ciudad. El extranjero así lo manifiesta:

En todo lo que había visto hasta ahora, casi he encontrado las mismas costumbres cosmopolitas que se han entronizado ya por doquier. Pero lo que estoy viendo aquí, ya es otro mundo. Aquellas cabezas con flores, aquellos dichos, aquella gracia criollo-andaluza, todo tiene para mí un atractivo desconocido e irresistible.⁶¹

Con este reconocimiento que hace el francés de una cultura exótica, pero amable, se legitima definitivamente una expresión sonora que en algún momento fue considerada con cierto desprecio y sustituye al yaraví como símbolo de lo nacional.

6. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

En el siglo XIX, danzas y canciones consideradas peruanas fueron empleadas en diversas obras líricas estrenadas en Lima entre 1857 y 1891 con una clara intención de crear un teatro lírico nacional al cual pudieran vincularse los «aires de la tierra» considerados más representativos de la peruanidad. Podían equipararse con elementos foráneos, especialmente la zarzuela, cuya fuerte carga costumbrista había significado la instalación de un modelo que permitía la expresión de las localías a través de productos identificados como peruanos en el imaginario colectivo.

Estos géneros no significaban lo mismo para todos los públicos ni en todas las décadas que faltaban para la culminación de la centuria. En cada caso, fueron empleados con connotaciones específicas que, a su vez, revelan modos de pensamiento y representación sobre cómo se entendía la nación, en su diversidad y complejidad desde la butaca del teatro capitalino. De los casos estudiados se infiere que sobre todo yaravíes, zamacuecas y en menor medida huaynos y cashuas fueron empleados en la representación sonora de un país cuyas fronteras internas se concebían aún como lejanas e incomprensibles. En el caso concreto del mundo andino, su interpretación a través de canciones y danzas obedecían a diversos estereotipos construidos desde antes de la época de la Independencia cuyos sentidos múltiples se adaptaban según las circunstancias del estreno y el contexto reinante.

El género más empleado para representar tanto lo nacional como al indio escénico fue el yaraví. En sus

⁶¹ Ortiz de Zevallos, *Lima, Revista social limeña*, 17.

múltiples acepciones, el yaraví puede ser utilizado tanto como representación del mundo andino, pasado o presente, y como portador del afecto de la tristeza causada por la injusticia o el amor contrariado. De manera contrastante, la zamacueca y el huayno son utilizados como expresión de la alegría popular en la zarzuelas ambientadas en épocas intemporales, pero no se les emplea en obras historicistas ni se hace referencia a la relación de la zamacueca con la cultura afroperuana. Finalmente, géneros identificados con el pasado legendario incaico como la cashua sí se emplean en libretos historicistas para sonorizar rituales precolombinos y ambientar atmósferas legendarias o mundos en remisión.

El yaraví, específicamente, es empleado como símbolo de lo nacional en las primeras obras, como en *La zarzuela en la capital del Perú* donde fue citado como equivalente de otras metáforas sonoras de la nacionalidad y ese uso como expresión de lo peruano continuó hasta el punto de que el ensayo que significó *Placeres y dolores* lo consideraba indispensable para convertir el libreto en una «zarzuela nacional». Con mayor profundidad tuvo un doble rol en *¡Pobre indio!* al ser canción vinculada con el pueblo indígena, personaje colectivo sumergido en la tristeza. La zamacueca, por el contrario, aparece como epónimo de la alegría, pero siempre en un rol secundario en relación con el yaraví al momento de representar la peruanidad.

En obras historicistas como *Atahualpa* la caracterización de los personajes se sirve de estos géneros nacionales originando una proyección de los usos presentes en pasados romantizados. El caído príncipe inca, figura trágica por excelencia, entona pena y dolor al despedirse de sus seres amados y lamentar su suerte. La cashua, citada aquí como género religioso inca, supone un exotismo sonoro que ayuda a ambientar la escena, si bien el original procedía de contextos contemporáneos al compositor. Pero en las obras finiseculares como *Lima*, el uso de estos géneros para retratar la alteridad y la distancia con la realidad capitalina es manifiesto. En *Lima*, lo local es representado a través de la marinera y canciones costumbristas asociadas a la fiesta de toros y otras actividades capitalinas, mientras la cashua y el yaraví son géneros pertenecientes al «otro» forastero, provenientes de una periferia considerada ajena. Ya no se intenta integrar a este ser ajeno al ideal de la nación criolla, sino que se le aleja, en lo físico y en lo sonoro, y lo que canta y baila ya no es considerado peruano, sino indígena y, por lo tanto, ajeno. La creencia de que bastaba emplear canciones y bailes considerados andinos o costeños para representar la nación en lo sonoro no fue uniforme ni produjo resultados similares y tuvo fines políticos e incluso comerciales que retroalimentaron los estereotipos musi-

cales en torno al Perú en la producción lírica local. Estos estereotipos no cayeron en el olvido cuando en la siguiente centuria obras escénicas como la ópera *Ollanta* (1900) de José María Valle Riestra o *El Cóndor Pasa* (1913) de Daniel Alomía Robles se volcaron a los mismos trops temáticos como el incaísmo legendario o la crítica social para intentar nuevamente representar una nación integrada e igualitaria.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Balta Campbell, Aída. *Historia general del teatro en el Perú*. Lima: Escuela de Ciencias de la Comunicación, Universidad de San Martín de Porres, 2001.
- Barbacci, Rodolfo. «Apuntes para un diccionario biográfico musical peruano». *Fénix* 6 (1949): 414-510.
- Basadre, Jorge. *Historia de la República del Perú*, vol. 5. Lima: Editorial Universitaria, 1983.
- Bitrán Goren, Yael. «Dos reglamentos de teatro en el México decimonónico. La construcción de una nueva civilidad». *Revista Argentina de Musicología* 21, n.º 1 (2020): 17-32.
- Castro, Demetrio. «Imágenes de lo español en la zarzuela de mediados el siglo XIX». *Ayer* 72 (2008): 57-82.
- Chocano, Rodrigo. *¿Habrá jarana en el cielo? Tradición y cambio en la marinera limeña*. Lima: Ministerio de Cultura, 2012.
- Colección de yaravíes de Melgar y otros autores*. Lima: Imprenta Ledesma, sin fecha.
- Cortes, José. *La zarzuela en la capital del Perú. Alegoría en un acto*. Lima: Imprenta El correo, 1857.
- Cossío, Juan. *Placeres y dolores*. Lima: Imprenta Liberal, 1867.
- Estenssoro, Juan Carlos. «Pasta, Carlo Enrico». En *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 81 (2014), disponible en <https://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-enrico-pasta> [Consulta: 29/10/2022].
- Ghislanzoni, Antonio. *Atahualpa. Drama lirico in quattro atti*. Milán: Tipografía A. Gattinoni, 1875.
- . *Atahualpa*. Lima: Imprenta de «La Patria», 1877.
- Gómez Acuña, Luis. «Lo criollo en el Perú republicano: breve aproximación a un término elusivo». *Historica* 31 (2007): 115-166.
- Izquierdo, José Manuel, Laura Jordán y Rodrigo Torres. *Zamacuecas de papel*. Santiago de Chile: Salviat, 2016.
- Jacobsen, Nils y Nicanor Domínguez. *Juan Bustamante y los límites del liberalismo en el Altiplano: La rebelión de Huancañé (1866-1868)*. Lima: Ser, 2011.

- Luzán, Ignacio de. *La Poetica ó reglas de la poesia en general, y de sus principales especies, Volumen II*. Madrid: Sancha, 1789.
- Macara, Pablo. *Teatro peruano siglo XIX*, vol. 21. Fuentes de la Historia Social Andina. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1991.
- Martínez Compañón, Baltazar. «Trujillo del Perú». Códice, Real Biblioteca De Madrid, 1785.
- Méndez Gastelumendi, Cecilia. *Incas sí, indios no: apuntes para el estudio del nacionalismo criollo en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2000.
- Mendivil, Julio. «Yo soy el huayno: el huayno peruano como confluencia de lo indígena con lo hispano y lo moderno». En *A tres bandas: mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*, editado por Christian Spencer y Alberto Recasens Barberá, 37-46. Antioquia: Museo de Antioquia, 2010.
- Monsalve, Martín. «Opinión pública, sociedad civil y la “cuestión indígena”: La Sociedad Amiga de los Indios (1867-1871)». *A Contra corriente* 7, n.º 1 (2009): 211-245.
- Ortiz de Zeballos, Teodosio. *Lima, revista social limeña en un acto y ocho cuadros*. Lima: Imprenta del Universo, 1892.
- Pagaza, Consuelo. «El Yaraví». *Folklore americano VIII-IX* (1960): 75-141.
- Palmiero, Tiziana. «Tupamaro de Caxamarca: tonadas sobre la muerte del Inca Atahualpa contenidas en el códice Martínez Compañón (1782-85)». *Revista Musical Chilena* 65, n.º 216 (2011): 8-33.
- . «Las láminas musicales del Códice Martínez Compañón, Trujillo del Perú, 1782-85: espacio de mediación entre las ideas ilustradas de un obispo y las teorías y prácticas musicales de los habitantes de su diócesis». Tesis doctoral, Universidad de Chile, 2014. <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/137414>.
- Pasta, Carlo Enrico. *Atahualpa. Drama lirico in 4 atti*. Milán, 1891.
- Paz Soldán, Mateo. *Geografía del Peru*. París: Fermin Didot, 1862.
- Rebagliati, Claudio. *Album sud-americano. Colección de bailes y cantos populares corregidos y arreglados para piano. Op. 16*. Milán: Edoardo Sonzogno, 1870.
- Rodríguez, Eduar Antonio. *El ritmo del retraso. La construcción del afrodescendiente como mecanismo deslegitimador de la política en La Zamacueca* (1859). Lima: Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas, 2015. <http://hdl.handle.net/10757/581953>.
- Rodríguez van der Spoel, Adrián. *Bailes, tonadas & cachuas: la música del códice Trujillo del Perú en el siglo XVIII = The music of the 18th century codex Trujillo del Peru*. Traducción de Sarah Griffin-Mason. The Hague: Deuss Music, 2013.
- Rojas, Rolando. *La república imaginada. Representaciones culturales y discursos políticos en la época de la Independencia*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2017.
- Romero, Raúl. «La música tradicional y popular». En *La música en el Perú*, 215-283. Lima: Patronato Popular y Porvenir Pro-Música Clásica, 1985.
- Sicramio. «Rasgo emitido a la sociedad sobre la música en general y particularmente de los yaravíes». *Mercurio Peruano* III, n.º 101 (1791): 284-291.
- Torres Alvarado, Rodrigo. «Zamacueca a toda orquesta. Música popular, espectáculo público y orden republicano en Chile (1820-1860)». *Revista musical chilena* 62, n.º 209 (2008): 5-27.
- Vara Marín, Luis Henry. «Proceso de la literatura costumbrista peruana: primeras imágenes de la nación». *Contradicción* 1, n.º 1 (2015): 113-138.
- Vega, Carlos. *Las danzas populares argentinas: Con 19 láminas, 138 dibujos y 35 ilus. musicales*. Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación, Dirección General de Cultura, Instituto de Musicología, 1952.
- . «Las canciones folklóricas argentinas. El yaraví». *Folklore* 14 (1962): 42-45
- Vega, Zoila. «De la tristeza a la identidad: el yaraví peruano en las fuentes escritas de los siglos XVIII, XIX y XX». Tesis doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México, 2019.
- Wolkowicz, Vera. «Opera as a moral vehicle: Situating Bellini's *Norma* in the political complexities of Mid-Nineteenth-Century Buenos Aires». *Nineteenth-Century Music Review* 19 (2022): 403-425.
- Yvinec, Maud. *Les Péruviens auparavant nommés « Indien»: discours sur les populations autochtones des Andes dans le Pérou indépendant (1821-1879)*. Des Amériques. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2021.

Recibido: 14.02.2023
Aceptado: 17.07.2023