

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ
Escuela de Posgrado**



**Espacios de Actividad y Difusión Musical en Lima: el
Teatro Municipal y el Teatro Forero, 1909 - 1929**

Tesis para obtener el grado académico de Maestro en Musicología
que presenta:

Eric Sebastian Meza Chávez

Asesora:

Zoila Elena Vega Salvatierra

Lima, 2025

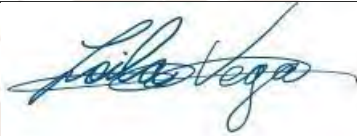
Informe de Similitud

Yo, Zoila Elena Vega Salvatierra, docente de la Escuela de Posgrado de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesor(a) de la tesis/el trabajo de investigación titulado **Espacios de actividad y difusión musical en Lima: El Tetro Municipal y el Teatro Forero, 1909-1929**, del autor Eric Sebastian Meza Chávez, dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 20%. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 31/03/2025.
- He revisado con detalle dicho reporte y la Tesis o Trabajo de Suficiencia Profesional, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha: Arequipa, 31 de marzo de 2025

.....

Apellidos y nombres del asesor / de la asesora: <u>Vega Salvatierra, Zoila Elena</u>	
DNI: 29738283	
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-6748-7648	
Firma:	



A la familia.

Agradecimientos

La presente investigación bebe mucho del apoyo brindado por diversas personas entre las que se encuentran profesores, amistades, familiares, compañeros de clase, colegas, entre otros. De mi parte no puedo sino expresar mis más sinceros agradecimientos por las charlas académicas y el empuje anímico necesario para la redacción de esta tesis.

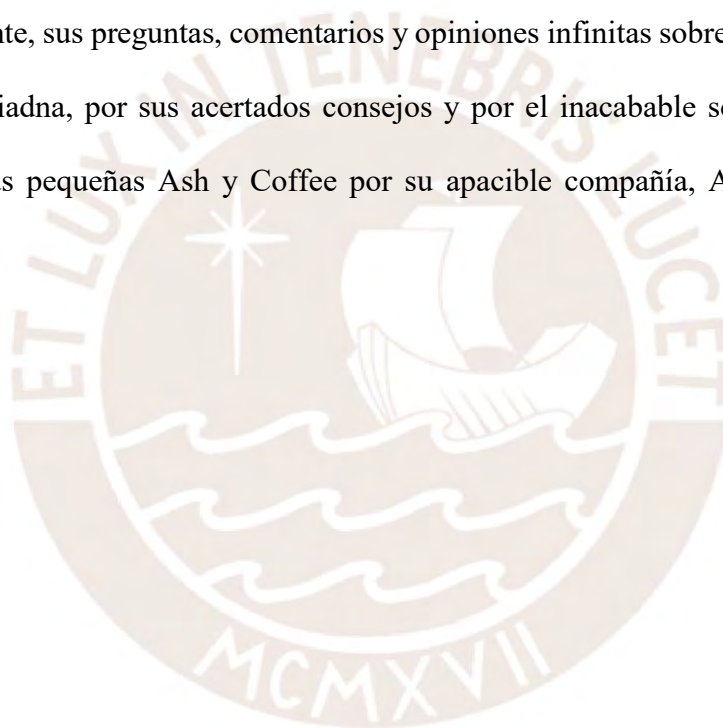
Quisiera comenzar por reconocer el trabajo de quienes laboran en diversas instituciones o colectivos y que, sin su ardua labor, la tarea investigativa y de archivo sería casi imposible. En primer lugar, agradecer al personal del Archivo y Biblioteca Municipal de Lima, especialmente a Alejandro Ramírez, por facilitarme el acceso a la colección Adolfo Escobar y por permitirme hacer uso de las instalaciones y de su extensa biblioteca para enriquecer el texto aquí presente. En el mismo tenor, es importante señalar el compromiso que tiene el personal de la Biblioteca Nacional del Perú, en las salas de Hemeroteca y Fondo Antiguo, para con los investigadores; siempre dispuestos a encontrar cada pedido que se hace y para solucionar cualquier inconveniente que pueda surgir de improviso. Del mismo modo, quisiera expresar mi gratitud a aquellos colegas que manejan la web de Fuentes Históricas del Perú quienes, durante la pandemia, se propusieron sistematizar y recopilar la amplia data digitalizada encontrada en diversos repositorios en línea para hacerlos más accesibles a los investigadores y al público en general.

En cuanto al cuerpo docente de la Maestría en Musicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú; en primer lugar, agradezco enormemente el apoyo, el aguante y los miles de consejos que me brindó mi asesora, Zoila Vega, durante todo el proceso de redacción de la tesis. Sus comentarios, críticas y sugerencias dieron forma a mi proyecto y a mis dudas de cara a los alcances de mi investigación en la medida de mis posibilidades y fortalezas. Del mismo modo, agradezco a aquellos docentes y lectores de la tesis por

sus comentarios emitidos acerca de esta propuesta de investigación en los cursos de la maestría que llevé con ellos.

Es importante también, mencionar el apoyo brindado por aquellas personas que desde distintos espacios aportaron en la redacción de esta tesis; tal es el caso de Mathias Huamaní, quien realizó la recopilación de las fuentes primarias necesarias para la investigación.

Por último y no menos importante, la realización de este trabajo no hubiera sido posible sin el apoyo de mi familia y mis amistades. Agradezco a mis padres, Rosario y Raúl, por su tesón constante, sus preguntas, comentarios y opiniones infinitas sobre varias cosas. A mi hermana Ariadna, por sus acertados consejos y por el inacabable soporte hacia mi persona. Y a las pequeñas Ash y Coffee por su apacible compañía, A todos ustedes, muchas gracias.



Resumen

Durante los primeros años del siglo XX, el Perú retomó la senda de la modernización orientada a la renovación urbana y la apertura de nuevos espacios de sociabilidad y diversión que había quedado interrumpida por la guerra del Pacífico, todo ello organizado y dirigido por una élite oligárquica. En este contexto, la idealización de una Lima moderna va acorde con muchos aspectos, uno de ellos se relaciona con la calidad de la oferta artística que se encuentra en la ciudad, en este caso es el del teatro musical. De este modo, teatros como el Municipal y el Forero serán restaurados hacia los años de 1909 y 1920, respectivamente, con el fin de dotar a la capital de modernos recintos artísticos para la representación de óperas, zarzuelas, entre otros.

De esta manera, la presente investigación tiene como objetivo abordar el estudio de la actividad musical de los teatros Municipal y Forero en diálogo con su contexto espacio temporal, es decir, la ciudad de Lima, en pleno proceso de modernización, durante los años 1909 y 1929. Para este fin, se ha hecho uso de un diseño teórico y metodológico mixto, centrandó la teoría en conceptos como modernización, espacios de difusión, paisajes sonoros, ciudad sonora y otros pertenecientes a la musicología urbana histórica, mientras que, metodológicamente, se ha recurrido a la búsqueda y análisis de fuentes documentales de la época.

Por último, la investigación se orienta a mostrar aspectos de la ciudad de Lima tales como las redes comerciales relativas a la actividad musical y el teatro durante los años 1909 y 1929 tomando como epicentro a los teatros Municipal y Forero.

Palabras clave: *teatro musical, paisajes sonoros, espacios de difusión musical, redes e industria musical, modernidad, Teatro Municipal, Teatro Forero.*

Abstract

During the first years of the 20th century, Peru returned to the path of modernity directed towards urban renewal and the opening of new public spaces for sociability and fun and an attempt to insert Peru into Western culture following a European standard; both of them organized and directed by an oligarchic elite. In this context, the idealization of a modern Lima is consistent with many aspects, one of them is the quality of the art that can be consumed within the city, that in this case is the musical theater. Thereby, theaters such as the Municipal and the Forero were rebuilt by 1909 and 1920, respectively; in order to provide the capital with modern artistic places for the performance of operas, zarzuelas, skits, among others.

That is why this research aims to address the study of the musical activity of the Municipal and Forero theaters in dialogue with their space-time context; that is, the city of Lima and modernity, during the years 1909 and 1929. For this purpose, a mixed theoretical and methodological design has been used; focusing the theory on concepts such as modernity, musical diffusion spaces, soundscapes, sound city and urban historical musicology as well; while methodologically, the search and analysis of historical documentary sources has been used.

In this way, this research is oriented to show aspects of the city of Lima such as commercial networks related to musical activity and theater during the years 1909 and 1929 taking as epicenter the Municipal and Forero theaters.

Key words: *musical theater, soundscapes, musical diffusion spaces, networks and musical industry, modernity, Municipal Theater, Forero Theater.*

Índice de Contenidos

.AGRADECIMIENTOS	I
RESUMEN.....	III
ABSTRACT	IV
ÍNDICE DE CONTENIDOS.....	V
ÍNDICE DE TABLAS	VIII
ÍNDICE DE FIGURAS.....	IX
INTRODUCCIÓN.....	1
1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN	2
1.1. Preguntas de investigación: principal y específicas.....	3
1.2. Objetivos de la investigación: principal y específicos.....	4
1.3. Propuesta de Investigación: Principal y Específicas	4
2. ESTRUCTURA	7
3. JUSTIFICACIÓN.....	7
4. ESTADO DEL ARTE O ESTADO DE LA CUESTIÓN	9
4.1. Sobre el contexto histórico y cultural.....	9
4.2. Sobre historia de la música y del teatro en Lima.....	11
5. MARCO TEÓRICO	13
5.1. Musicología urbana histórica	14
5.2. Ciudad sonora y paisajes sonoros o “soundscapes”	16
5.3. Redes de difusión e industria musical	19
6. MARCO METODOLÓGICO	20
6.1. Fuentes primarias y secundarias	20
6.2. Procesamiento de datos	21
CAPÍTULO I.....	22

MODERNIZACIÓN, URBE Y TEATRO MUSICAL: EL MUNICIPAL, EL FORERO Y LA CIUDAD DE LIMA ENTRE LOS AÑOS 1909 Y 1929.....	22
1.1. LAS DIVERSAS ARISTAS DE LA CIUDAD DE LIMA Y EL PERÚ HACIA EL CAMBIO DE SIGLO.....	24
1.2. EL TEATRO MUSICAL EN LIMA HACIA EL 1900	28
1.3. EL TEATRO MUNICIPAL A INICIOS DEL SIGLO XX: ENTRE LA RECONSTRUCCIÓN Y EL CAMBIO DE NOMBRE.....	33
1.3.1. <i>Breve reseña histórica: el Teatro Municipal y sus inicios coloniales</i>	34
1.3.2. <i>El siglo XX y el Teatro Municipal</i>	36
1.4. LOS AVATARES DEL TEATRO FORERO: HACIA EL APOGEO DE ESTE DURANTE EL ONCENIO	39
1.4.1. <i>El Teatro Olimpo decimonónico y el Forero de los años 20</i>	40
CAPÍTULO II.....	42
LOS TEATROS HACIA ADENTRO: ACTIVIDAD Y TEATRO MUSICAL EN LIMA ENTRE 1909 Y 1929	42
2.1. ¿QUÉ ENTENDEMOS POR “TEATRO MUSICAL”?.....	43
2.2. TEATROS, PROGRAMACIÓN MUSICAL Y TEMPORADAS DE CONCIERTOS EN LIMA A INICIOS DEL SIGLO XX: EL TRATAMIENTO DE LAS FUENTES PRIMARIAS	46
2.2.1. <i>El Teatro Municipal, 1909-1920</i>	46
2.2.2. <i>El Teatro Forero, 1920-1929</i>	49
2.3. EL PÚBLICO EN LOS RECITALES DE ÓPERA EN LOS TEATROS MUNICIPAL Y FORERO, 1909 - 1929.....	52
CAPÍTULO III.....	54
LOS TEATROS HACIA AFUERA: LA CIUDAD SONORA Y EL ESPACIO URBANO EN LIMA ENTRE 1909 Y 1929.....	54
3.1. SONORIDADES URBANAS Y ACTIVIDAD MUSICAL EN LOS TEATROS MUNICIPAL Y FORERO DE INICIOS DEL SIGLO XX	56
3.1.1. <i>La ciudad sonora, musical y moderna: público, teatros y prensa</i>	58
3.2. CULTURA, MÚSICA Y URBANISMO: REDES Y RELACIONES URBANAS EN LIMA A PARTIR DE LA ACTIVIDAD MUSICAL EN LOS TEATROS MUNICIPAL Y FORERO.....	60

3.2.1. *Los alrededores de los teatros: comercios, negocios, entre otros*..... 64

CONCLUSIONES **68**

FUENTES DOCUMENTALES..... **70**

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA **71**



Índice de Tablas

Tabla 1 <i>Relación de eventos y obras Realizadas entre los Meses de Julio y Agosto de 1920 en el Teatro Forero</i>	49
---	----



Índice de Figuras

Figura 1 <i>Grabado del Interior del Teatro Segura (s.f.)</i>	40
Figura 2 <i>Folleto de Presentación del Teatro Forero el 28 de Julio de 1920</i>	51
Figura 3 <i>Centro Histórico de Lima</i>	62
Figura 4 <i>Ubicación de los Actuales Teatros Municipal y Segura</i>	64
Figura 5 <i>Presentación de Aida el 25 de noviembre de 1920</i>	66



Introducción

El siglo XIX no había terminado bien para el Perú. Luego de años de prosperidad económica fruto de la explotación del guano¹, el país se vio sumergido en una crisis fiscal que tendría como punto culminante el estallido de la Guerra del Pacífico y la posterior derrota en ella. Acabado el conflicto, el poder pasó por distintas manos de manera caótica, generando la inestabilidad propia de las dictaduras militares en el Perú y que es característica principal del periodo histórico conocido como “Segundo Militarismo”². En este contexto, el retorno de la democracia se vería retrasado hasta el año de 1895, con el gobierno de Nicolás de Piérola y la subsiguiente seguidilla de presidentes adscritos al civilismo e identificados con la renaciente oligarquía industrial y agroexportadora del país.

Julio Cotler (2005) menciona que, luego de la derrota con Chile, la élite peruana buscará construir una idea de Estado-nación, en aras de la “peruanización” civilizatoria de los demás sectores de la sociedad, especialmente del campesinado (pág. 127-129). En este sentido, retomar la idea de la modernización para mostrar el progreso nacional cobró relevancia, aunado al deseo de la conformación de una élite reforzada y capaz de liderar el avance propuesto.

Es así como, durante los primeros años del siglo XX, el Perú —más específicamente, la ciudad de Lima— inició un proceso de modernización tomando como ejemplo a las demás capitales latinoamericanas y siguiendo el modelo europeo. Fue una época influenciada por corrientes de pensamiento como el neopositivismo, el higienismo, la temperancia, entre muchas otras; las cuales dieron forma a las nuevas políticas de

¹ La época denominada como “prosperidad falaz” por Jorge Basadre en *Historia de la República del Perú*, se caracteriza por un veloz y vertiginoso crecimiento económico acompañado de una gestión ineficiente de la explotación del guano y de las ganancias obtenidas a raíz de dicha actividad.

² Término acuñado por Jorge Basadre (2015, pág. 14), lo describe como un periodo inmediatamente posterior a la Guerra con Chile caracterizado por el “brote del militarismo proveniente de la derrota” y que abarca desde 1884 hasta 1895.

ordenamiento, de apertura (también reapertura) o de cierre de nuevos (el fútbol, el cine, etc.) o tradicionales (peleas de gallos, corridas de toros, el teatro, la ópera, etc.) espacios de entretenimiento público (Muñoz, 2001, p. 47).

Este breve contexto da pie a formular el siguiente problema de investigación.

1. Planteamiento del problema de investigación

Como parte de las obras impulsadas por uno de los alcaldes de Lima más importantes de la época, Federico Elguera³, se reconstruyó uno de los teatros más representativos y antiguos de la ciudad: el Teatro Principal o Municipal (llamado Teatro Segura desde 1929 hasta nuestros días). Conocido como el lugar donde se cantó por primera vez el Himno Nacional, es un recinto cuya fundación data de tiempos coloniales y que, a lo largo de los años, ha pasado por varios procesos de cambio, reconstrucción y restauración.

Por otro lado, parte de la competencia nació desde la reconstrucción del recinto preferido por el presidente Augusto B. Leguía y por la élite de la época (Rengifo, 2021, p. 90-92): el Teatro Forero, nombrado de esa manera en 1920 luego de su reconstrucción en 1915 (aunque fue inaugurado en 1920 con la actuación de la compañía de ópera italiana de Adolfo Bracale). Coincidentemente, ambos recintos teatrales —el Forero y el Municipal— serían renombrados como Municipal de Lima y Segura respectivamente en 1929, hacia finales del Oncenio⁴.

Como se puede observar, los teatros limeños antes mencionados son el objeto de estudio de la presente tesis, enfocándose en su actividad musical; es decir, los conciertos orquestales, la ópera, zarzuelas, sainetes, recitales y todo evento netamente musical. Lo que se conoce como, valga la redundancia, teatro musical⁵, en diferencia del que es

³ Llamado “el alcalde amigo del teatro” por Guillermo Ugarte Chamorro en su texto *Centenario de Federico Elguera, un alcalde amigo del teatro* (1961).

⁴ Decreto Municipal del 15 de junio de 1929.

⁵ César Arróspide de la Flor (1971) ya hace mención a la música en el teatro limeño colonial. Roberto García Morillo (1949) lo denomina como “teatro lírico” y Federico Heinlein (1978) propone las características entre teatro musical y ópera.

meramente dramático⁶. Del mismo modo, ambos recintos fueron escogidos al ser considerados como los más representativos de la capital y ubicados temporalmente en un contexto favorable para estos, tomando como corolarios la reconstrucción del Teatro Municipal en 1909, la apertura del Teatro Forero en 1920 y el cambio de nombre que sufrieron en 1929.

1.1. Preguntas de investigación: principal y específicas

Es en este contexto espacio temporal (la ciudad de Lima entre los años 1909 y 1929) donde se ubica el desarrollo de la presente investigación, buscando ahondar y profundizar acerca de la relación existente entre los teatros antes mencionados con la ciudad de Lima en pleno proceso modernizador. En síntesis, se propone relacionar el quehacer artístico musical de los teatros Municipal y Forero con el espacio urbano donde se ubican; es decir, la ciudad de Lima. Es por ello por lo que se plantea la siguiente pregunta de investigación, la cual orientará el rumbo de la pesquisa: ¿Cómo se articula el arte musical con el contexto modernizador y la ciudad de Lima entre los años 1909 y 1929, tomando como referencia la actividad de los teatros Municipal y Forero? De esta pregunta, se desglosan las siguientes preguntas secundarias:

- ❖ ¿Cuál fue la situación previa de los teatros en mención durante el siglo XIX y en qué condiciones llegan a inicios del siglo XX?
- ❖ ¿Qué ideas y principios caracterizan al contexto modernizador limeño de inicios del siglo XX relacionado a la actividad musical de los teatros Municipal y Forero?
- ❖ ¿En qué consiste la actividad musical de los teatros Municipal y Forero durante las primeras décadas del siglo XX?

⁶ Javier Roberto González (2015, p. 211) apoya esta propuesta conceptual al establecer la diferencia entre ópera y teatro exclusivamente verbal, ya que en la primera confluyen tanto la complejidad verbal como la musical.

- ❖ ¿De qué manera se constituye Lima como una *ciudad sonora* junto con los paisajes sonoros a inicios del novecientos a partir de la actividad musical de los teatros Municipal y Forero?

1.2. Objetivos de la investigación: principal y específicos

De las preguntas planteadas nacen los objetivos (principal y específicos) que se proponen como los fines cognitivos de la investigación (Retamozo, 2014, pág. 14), comenzando por el objetivo principal: Establecer la relación entre la actividad musical de los teatros Municipal y Forero con el contexto modernizador de la ciudad de Lima entre los años 1909 y 1929. Y culminando con los objetivos específicos:

- ❖ Describir la situación previa de los teatros en mención durante el siglo XIX y en qué condiciones llegan al siglo XX.
- ❖ Distinguir las ideas y principios que caracterizan al contexto modernizador limeño de inicios del siglo XX relacionado con la actividad musical de los teatros Municipal y Forero.
- ❖ Explicar las características de la actividad musical de los teatros Municipal y Forero durante las primeras décadas del siglo XX.
- ❖ Determinar la manera en que se constituye Lima como una *ciudad sonora* junto con los paisajes sonoros a inicios del novecientos a partir de la actividad musical de los teatros Municipal y Forero y enmarcados en el contexto modernizador.

1.3. Propuesta de Investigación: Principal y Específicas

Como respuesta a la pregunta principal planteada líneas arriba, se establece la siguiente propuesta de investigación: el proceso de modernización de Lima a inicios del 900 implicó muchos cambios dentro de la ciudad capital; uno de ellos fue el apoyo que se le dio a las artes; la apertura de la Academia Nacional de Música en 1908 es ejemplo de ello. En el caso pertinente, se entiende que la ciudad de Lima fue moldeada sonora y

musicalmente a partir de teatros como el Municipal o el Forero, evidenciado ello en la reconstrucción de los mencionados recintos, su actividad musical, el contexto de desarrollo y las redes que se entretajeron entre los músicos, intérpretes y ciudadanos limeños de la época. Siguiendo el orden planteado, se proponen las siguientes hipótesis específicas:

- ❖ Para poder brindar sustento al contexto planteado, es menester reconstruir los antecedentes del teatro musical limeño, enfocado en el Principal y el Olimpo del siglo XIX, sus problemas y cómo se superaron de entrada al siglo siguiente. Se plantea, entonces, una importante actividad teatral centrada en las compañías de ópera europeas que comenzaron a llegar a la ciudad desde 1812 con Andrés Bolognesi, junto con el desarrollo de otros géneros musicales escénicos como la zarzuela, los sainetes, los recitales, entre otros. Sin embargo; el derrumbe de algunos recintos, el mal estado en que se encontraban, sumado todo ello a los estragos de la guerra generarían un retroceso en el teatro musical que sería retomado a comienzos del siglo XX.
- ❖ El desarrollo del teatro musical limeño alrededor del Municipal y el Forero durante las primeras décadas del siglo XX se explica a partir del contexto modernizador llevado a cabo por la élite capitalina de la época. Ideas como la temperancia, el neopositivismo y el higienismo, sumado a personalidades como Federico Elguera o Augusto B. Leguía, dieron forma al contexto espacio temporal planteado. La prensa y los diccionarios musicales serán fuente indispensable para este apartado.
- ❖ La actividad musical de los teatros Municipal y Forero durante las primeras décadas del siglo XX, consiste en la representación de grandes obras operísticas en diálogo con una Lima moderna y comparable a las grandes ciudades europeas

o latinoamericanas; dejando de lado otros estilos teatrales para teatros más pequeños. La colección Adolfo Escobar del Archivo Municipal será de vital importancia. Asimismo, el teatro musical, el tráfico de compañías de ópera europeas, la promoción de intérpretes nacionales, entre otros factores, genera todo un circuito entre músicos, negociantes y ciudadanos en general donde se venden entradas, partituras, instrumentos musicales, vestimentas, etc. Cada teatro cuenta con sus directores, trabajadores, tramoyistas, orquestas y muchos más donde circulan salarios, contratos, presentaciones, etc. También existe la competencia entre los mismos teatros, del cual el Municipal y el Forero formaron parte junto con los demás recintos artísticos de la época. Se propone una mirada hacia el interior de los teatros.

- ❖ Conocer a detalle sobre la actividad musical de los teatros Municipal y Forero será útil para reconstruir una parte del paisaje sonoro característico de la ciudad de Lima de inicios del siglo XX y entenderla también como una *ciudad sonora*. La capital recibirá muchas influencias musicales y sonoras: de compañías de ópera italianas y españolas; del estreno de obras, óperas y zarzuelas nacionales; de los recitales y conciertos de solistas o agrupaciones de extranjeros y nacionales; de la música incidental usada en obras dramáticas o en las primeras películas que llegaron al Perú; entre otros. Todo ello para mostrar la Lima moderna al mundo. Del mismo modo, la ciudadanía limeña será activa partícipe de estas nuevas y remodeladas diversiones públicas —entre ellas el teatro musical— especialmente de gente perteneciente a las clases medias y altas. Muchos como asistentes a los eventos y otros promocionando a la compañía o intérprete de turno. La prensa jugaría un papel importante en esta etapa ya que es a través de ella que la

publicidad teatral llega a manos de la gente. En este aspecto se propone una mirada hacia afuera de los teatros.

2. Estructura

Lo enunciado en los acápite anteriores sirve para estructurar el argumento de esta investigación. Tanto las preguntas de investigación, los objetivos y las propuestas son el soporte de cada uno de los capítulos presentes. De este modo, se plantea que los mencionados apartados han sido elaborados en orden de establecer una explicación lógica de la propuesta de investigación. El primer capítulo, llamado “Modernización, urbe y teatro musical: el Municipal, el Forero y la ciudad de Lima entre los años 1909 y 1929”, intenta proponer un contexto espacio temporal a la investigación en el que se abordan temas como la ciudad de Lima a inicios del siglo XX, el teatro musical y los teatros Municipal y Forero de aquella época. Por otro lado, el segundo capítulo, denominado “Los teatros hacia adentro: actividad y teatro musical en Lima entre 1909 y 1929”, aborda los aspectos internos de los teatros como las compañías que se presentaban durante las temporadas teatrales, los músicos, los trabajadores y el público en general, ello otorga un análisis de aspectos como la propuesta artística o el de las clases sociales en cuanto a los asistentes. Y finalmente, el tercer capítulo, titulado como “Los teatros hacia afuera: la *ciudad sonora* y el espacio urbano en Lima entre 1909 y 1929”, en donde se ahonda en los paisajes sonoros de la ciudad a partir de la música representada en los teatros y en cómo estos dialogan con el trazado urbanístico de la capital, esbozando relaciones o redes de difusión y una industria musical en torno a la actividad musical de los teatros.

3. Justificación

Dicho todo lo anterior, la presente investigación cobra relevancia debido a que la ciudad de Lima ha sido, desde épocas coloniales, un centro neurálgico para el desarrollo de distintas actividades de variada índole; situación que puede explicarse desde el

característico centralismo limeño del que tanto se critica desde las humanidades y las ciencias sociales, y del que la musicología puede formar parte. Dicho dilema se puede problematizar o ser el punto de partida para investigaciones como la presente, ya que la ciudad se muestra como un espacio idóneo para el desarrollo de múltiples contextos, tomando a la urbe durante las primeras décadas del siglo XX como tal. Su situación capitalina sirvió (y sirve) para que mucha música pudiera transitar y difundirse entre el público limeño. Como ya se ha mencionado, las compañías europeas de ópera, opereta y zarzuela (entre otros géneros) se presentaban en Lima desde inicios del siglo XIX siendo considerada como parada obligatoria durante el desarrollo de sus giras continentales. Es precisamente esta importancia cultural y musical la que determina el alcance de la presente tesis⁷.

Acerca del contexto modernizador de inicios del siglo XX se ha escrito mucho sobre aspectos puntuales tales como higienismo, temperancia, salubridad, política, economía e, incluso, espacios de diversión. De la misma manera, existen muchos escritos (libros, tesis, artículos, entre otros) que refieren a la historia del teatro en Lima con autores como David Rengifo, Aída Balta Campbell o Gustavo von Bischoffshausen. Sin embargo; estos autores no han ahondado a profundidad sobre la actividad musical de aquella época y que nos refiere a los teatros de Lima junto con otros espacios más. De este modo, se intenta aportar al debate historiográfico y musicológico con la presente propuesta de investigación que intenta inferir y reconstruir un espacio sonoro y de interacción artística a partir del teatro musical, utilizando los casos puntuales del Municipal y el Forero.

Es importante mencionar el deseo de aportar a la historia y musicología urbanas de nuestra capital que ha fungido como epicentro de desarrollo desde su fundación. Ello nos propone un marco espacio temporal muy interesante para desarrollar la investigación. Al

⁷ Entender a Lima como una ciudad donde “puede ser sostenible económica y socialmente una temporada teatral” (Marín, 2014, pág. 14).

mismo tiempo, resulta importante adentrarse en el funcionamiento del aparato estatal-municipal dentro del proceso de modernización y las políticas que se siguieron en el ámbito artístico-cultural. Con todo lo anterior ya establecido, esta propuesta de investigación trabaja sobre un marco interdisciplinario acorde con los objetivos académicos planteados por la Maestría en Musicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

4. Estado del arte o Estado de la cuestión

Esta investigación se apoya en textos variados que hacen referencia a la historia del teatro peruano y del quehacer musical nacional, especialmente en la ciudad capital de Lima. Estos incluyen distintas etapas y géneros musicales; sin embargo, es necesario delimitar bien el conjunto de textos que directamente serán vitales para establecer el contexto para esta investigación.

En este sentido, la literatura reunida y plasmada en este recuento bibliográfico se divide en dos puntos importantes: aquellos textos que proponen un contexto histórico y cultural de la época, y aquellos otros que abordan la historia de la música y del teatro en el Perú describiendo sus características y atribuciones más relevantes.

4.1. Sobre el contexto histórico y cultural

Partiendo desde lo más general hacia lo más particular, se proponen textos que sirvan para esbozar un marco general de Lima (y del Perú) para inicios del siglo XX. En los ámbitos social y político destaca el texto de los historiadores Carlos Contreras y Marcos Cueto con *Historia del Perú Contemporáneo* (2013). Ellos, al referirse al periodo de la República Aristocrática, mencionan la importancia de esta en el ámbito económico con la ya conocida apertura hacia el exterior, desde el comercio y la explotación de materias primas, principalmente con los Estados Unidos de América. Es a raíz de este breve auge económico que la oligarquía se plantea modernizar el país siguiendo el ejemplo europeo.

Este periodo se caracteriza también por el resurgimiento del civilismo, el gobierno de las clases altas y la exclusión de su contraparte.

Al debate se une Peter Klarén quien, con su libro *Nación y sociedad en la historia del Perú* (2004), propone una mirada centrada en el aspecto económico a partir de la producción industrial, las innovaciones, las grandes inversiones y su relación con el mercado extranjero. Todo ello sin dejar de lado aspectos como el político o el social. Aunado a ello, Julio Cotler quien, en *Clases, Estado y Nación en el Perú* (2005), aboga por un abordaje de la historia republicana del Perú a partir de la construcción de un Estado-nación y las dificultades para llevarlo a cabo. Del mismo modo Juan Fonseca (2000) quien, en su artículo titulado *Antialcoholismo y modernización en el Perú (1900-1930)*, desarrolla determinadas características de la sociedad limeña de aquel entonces en torno a la relación entre la modernización y el manejo de los vicios, favoreciendo posturas como el antialcoholismo y la temperancia; todo ello en contra de actividades como los juegos de azar, la vagancia y la libación. Y es justamente Fanni Muñoz quien toca a fondo el tema de las diversiones públicas en Lima durante el mismo contexto. En su libro *Diversiones públicas en Lima 1890-1920: la experiencia de la modernidad* (2001) establece un marco teórico y conceptual que nos ayuda a comprender mejor la relación entre el auge y desarrollo de distintos espacios de diversión pública con la modernidad de inicios del siglo XX. Muñoz, en su libro, aborda temas como los teatros populares, el cine o el fútbol apoyándose en planos de la ciudad de Lima. En cuanto a los teatros en Lima, sí establece la relación existente entre estos y la idea modernizadora de la época orientándola hacia el “teatro culto” compuesto por ópera italiana y francesa, a diferencia del “teatro por tandas” que sería de corte más popular.

Y si se habla de teatro popular es importante mencionar el aporte de la inmigración china: los teatros chinos; los cuales ofrecían un espectáculo diferente al público a precios

accesibles. Sobre este tema han escrito tanto Richard Chuhue en *Capón: El barrio chino de Lima* (2016) como Odalis Valladares en *Inmigrantes chinos en Lima. Teatro, identidad e inserción social. 1870-1930* (2012). El primero abordó puntualmente el teatro chino en Lima: sus características principales, sus diferencias con el teatro occidental y sus recintos más resaltantes (los cuales se ubicaban en las zonas populares de la ciudad: la actual calle Capón y la zona de Barrios Altos). Mientras que la segunda desarrolló su propuesta de investigación en torno a la inclusión social de los inmigrantes chinos dentro de las dinámicas de la ciudad de Lima a través del teatro.

Como añadido importante, no se puede dejar de mencionar la obra cumbre del historiador Jorge Basadre Grohmann: *Historia de la República del Perú (1822-1933)*; donde hay muchas entradas que permiten comprender diversos aspectos de la historia del Perú, uno de ellos el relacionado con el desarrollo de los teatros y música en nuestro país.

4.2. Sobre historia de la música y del teatro en Lima

Por otro lado, la historia de la música en el Perú ha sido tratada tanto por músicos, musicólogos, historiadores y también por otros profesionales de las humanidades o las ciencias sociales. La gran mayoría de estos trabajos se enfocan hacia el desarrollo e historia de un género musical en específico. Ejemplos de ello tenemos el libro de Gérard Borrás, *Lima, el vals y la canción criolla* (2012), que trata sobre las primeras etapas de la música criolla a partir de los cancioneros, *Alta tensión* (2018) de Pedro Cornejo que da cuenta sobre la historia del rock en el Perú o *Historia de la cumbia peruana* (2021) de Miguel Laura. Es importante mencionar también aquellos trabajos que desarrollan la temática de la música “clásica” o “académica” en el Perú. Uno de ellos es el libro de Armando Sánchez Málaga, *Nuestros otros ritmos y sonidos: la música clásica en el Perú* (2012); un manual ilustrado con información puntual sobre compositores, músicos e, incluso, instituciones educativas que participaron del quehacer de la música “clásica” en

el Perú. Este libro ofrece información relevante para construir el contexto espacio temporal en el que se enmarca el presente proyecto; aquellos apartados que tratan sobre músicos extranjeros en el Perú y los espacios donde se presentaban, y aquel que aborda el origen de la actual Universidad Nacional de Música, la Academia Nacional de Música. En cuanto a la historia del teatro (y la música) en Lima existen, al menos, cuatro autores que han aportado significativamente. De los primeros trabajos relevantes, se encuentra el texto de Aida Balta Campbell titulado *Historia general del teatro en el Perú* (2001). Este trabajo se plantea como un manual general de la larga historia del teatro en nuestro país; desde el periodo prehispánico hasta fines de la década de los noventa y abordando también la labor de los dramaturgos y principales exponentes.

Del mismo modo, se han escrito textos más delimitados sobre el desarrollo del teatro en el Perú. Uno de ellos es *Teatro popular en Lima: zarzuelas, sainetes y revistas (1890-1945)* de Gustavo von Bischoffshausen (2017). Resalta el primer capítulo en el que trata específicamente sobre el Teatro Municipal, que es el que atañe a esta investigación, y otros recintos más. Otro texto importante es la tesis de Ricardo Cantuarias titulada *Teatro y sociedad en Lima 1840-1930* (2002); el cual, emplea una propia periodificación a partir del estudio de las fuentes primarias. Estas son “la época áurea”, desde 1840 a 1833; la “reconstrucción y belle-époque”, desde 1884 a 1908 y “belle-époque y oncenio hasta 1930. El autor utiliza la demolición y reconstrucción del Teatro Municipal (luego renombrado como Teatro Segura) como punto de quiebre entre la segunda y tercera etapa planteada en el texto; sin embargo, su objetivo es relacionar la actividad teatral con el espacio y sociedad de Lima.

Por último, de las publicaciones más recientes se cuenta con el texto de David Rengifo titulado *¡Arriba el telón! Historia del teatro en Lima: del siglo XVI a inicios del siglo XX* (2021). Texto que forma parte de los Munilibros, que es una serie de textos financiados

por la Municipalidad Metropolitana de Lima que abordan aspectos determinados de la historia de la capital peruana. Al igual que las otras investigaciones, nos plantea un panorama general de la historia del teatro en esta urbe brindando también información sobre el Teatro Municipal y el Forero. Sin embargo; este texto funciona como un resumen de toda la obra intelectual de Rengifo que aborda el tema del teatro nacional. Sus otros libros, artículos y tesis de grado serán de gran utilidad para ampliar el entendimiento del desarrollo de los teatros en diferentes periodos temporales. Una de sus investigaciones, *El teatro histórico y la construcción de la Nación. Auge, crisis y resurgimiento del teatro histórico. Lima: 1848-1924* (2018), aborda el papel de lo que él denomina “teatro histórico” en la construcción de la nación peruana y en cómo su desarrollo tuvo picos y caídas dependiendo de determinados contextos. Otro artículo suyo aborda el teatro histórico a partir del estreno de la ópera Ollanta y la celebración del Centenario de la independencia; el cual es *Nación e identidad hacia el primer centenario de la independencia del Perú: la ópera Ollanta y el resurgimiento del teatro histórico en Lima 1900-1921* (2022).

No obstante, gran parte de la historia de este recinto (y que será usada como fuente primordial por otros autores) es publicada por Manuel Moncloa y Covarrubias en el texto *Diccionario teatral del Perú* (1905); el cual, junto con otros diccionarios como *Apuntes para un diccionario biográfico musical peruano* (1949) de Rodolfo Barbacci y *Guía musical del Perú* (1956) de Carlos Raygada forman parte del esqueleto principal del marco contextual de esta investigación.

5. Marco teórico

La presente investigación girará en torno a tres propuestas o abordajes teóricos: musicología urbana histórica, en la dimensión histórica de la tesis, debido a que se analizará la relación entre el espacio urbano y los teatros de Lima (en este caso, el Teatro

Municipal y el Teatro Forero) como entes interdependientes; la *ciudad sonora* y los paisajes urbanos sonoros, en la dimensión musicológica, debido a que se propone esbozar un paisaje sonoro o musical limeño a partir de las fuentes primarias de inicios del siglo XX; y las redes de difusión e industrias musicales, en la dimensión económico-musical, porque a partir de esta actividad artística se entretrejen redes comerciales y espacios laborales en pleno diálogo con un entorno, ya sea rural o urbano.

5.1. Musicología urbana histórica

Es la primera propuesta teórica a manejar, la cual ha sido trabajada en distintos enfoques centrados en los espacios urbanos —algunos estudios abordan también la relación entre centro y periferia—. Las ciudades, concebidas como centros neurálgicos de distintos tipos de actividades, engloban dentro de sí los ya típicos criterios de análisis: económico, social, cultural, político, entre otros. Dentro de estos abordajes se encuentra el de Miguel Marín (2014, pág. 12), quien define la historia urbana como el estudio de “las interacciones del tejido urbano con sus estructuras culturales, sociales e institucionales”; es entonces que la urbe es abordada desde la interdependencia con los distintos aspectos que en ella se aglomeran. En el caso de la actividad musical, es afectada por el desarrollo urbano de Lima y viceversa. Sin embargo; su análisis se orienta más hacia la teorización de la musicología urbana histórica en la Europa de la Edad Moderna donde la vida musical era mayormente representada por las iglesias, las cortes y los teatros de ópera; realizando también una crítica hacia aquellos estudios que él denomina como “anticuarios” debido a que sus autores no parten desde su realidad presente y solo abordan a las ciudades como meros “continentes mas no como parte del contenido” (Marín, 2014, pág. 15). Más luces sobre el tema nos brinda Eduardo Kingman, quien reflexiona sobre lo que significa historia urbana y los espacios que abarca:

Las prácticas sociales han dejado de tener un carácter local, inclusive cuando se sitúan dentro de una localidad y están sujetas a juegos de fuerza locales. Lo urbano funciona como un sistema de redes con ubicaciones múltiples, en buena medida virtuales, que abarcan tanto la ciudad como el campo y tanto los lugares centrales como los periféricos (Kingman, 2009, pág. 12).

Aunado a lo planteado por Marín, este autor amplía la visión de la historia urbana ya que la misma va más allá de localidades determinadas. Las interrelaciones construidas entre diversos espacios hacen que ciertos análisis delimitados resulten insuficientes para comprender la dinámica propia de las urbes. Aún con ello, sigue siendo necesario delimitar y escoger el enfoque apropiado para tratar un problema de investigación; en este caso, la actividad musical a partir de los teatros Municipal y Forero de inicios del siglo XX.

De ello se desprende la musicología urbana, la cual, en palabras de Marín (2014, pág. 13) es el estudio de la relación entre actividad musical (sistemas de producción, consumo y recepción) y espacio urbano, en cómo cada una de estas variables afecta a la otra y viceversa; también es importante considerar a la ciudad como “un actor que configura y moldea la propia actividad musical”. Geoffrey Baker (2020, pág. 25) también brinda su aporte al mencionar que “un objetivo importante de la musicología urbana es revelar interacciones, intercambios y conflictos, tanto en un nivel institucional como individual”. Este autor, en su libro *Armonía dominante*, nos brinda otra categoría de análisis imprescindible en contextos urbanos: las instituciones como aquellas que regulan el quehacer cívico y ciudadano en las urbes. De este modo, se hace énfasis en cuestionarse sobre “el lugar que ocuparon los músicos en la sociedad urbana”.

También es importante abordar el eje histórico a partir de la musicología histórica o historia de la música. La música, como objeto de estudio, es un elemento que se ha

desarrollado a lo largo del tiempo y que depende bastante de su entorno; es decir, posee una dimensión espacio temporal. Por ende, es posible tratarla a partir de la historia, entendiéndose como la ciencia social que estudia a las sociedades en el tiempo a través de los vestigios (mayormente fuentes documentales) que dejan y las metodologías que facilitan la búsqueda, sistematización e interpretación de las fuentes. La musicología, por otro lado, es la disciplina que tiene como objeto de estudio a la música junto con todas sus características, una de ellas es la temporalidad e historicidad. Es entonces que los términos “historia de la música” y “musicología histórica” resultan similares e, incluso, confusos debido a que el objeto de estudio es prácticamente el mismo y, siguiendo a Juliana Pérez (2010, pág. 17), se concluye que ambas pueden ser muy compatibles. Sin embargo, no siempre musicólogos e historiadores compartieron debates y tertulias. Aparentemente ambos laboran un tanto separados y sin confluir ideas y propuestas que aporten al conocimiento de la música (Chimènes, 2007, pág. 17-18). Se vuelve, entonces, necesario que los investigadores comiencen a apostar por estas miradas interdisciplinarias.

5.2. Ciudad sonora y paisajes sonoros o “soundscapes”

Teniendo en cuenta lo planteado líneas arriba, la musicología urbana también abarca el estudio de los paisajes sonoros o *soundscapes*, como parte de los estudios sonoros que tienen un amplio desarrollo en nuestros días. Estos mismos hacen referencia a la intrínseca relación entre un espacio físico y el sonido, en palabras de Jonathan Sterne (1997, pág. 23): “¿Y si pudiésemos *escuchar* un centro comercial? ¿Qué escucharíamos?⁸” Para Sterne, el sonido forma parte de la infraestructura de un edificio y éste, a su vez, responde a aspectos mayores como la cultura del lugar o las propias actividades económicas.

⁸ Traducción hecha por el autor: “*What if we were to listen to a shopping mall instead? What could be heard?*”

Del mismo modo, la investigación aborda también el enfoque de *ciudad sonora*, el cual, según Geoffrey Baker (2020), hace alusión a cómo los sonidos de una ciudad dialogan entre sí, otorgándole tanto a lo sonoro y a lo musical un significado inscrito en el espacio urbano.

La idea de los paisajes sonoros, su metodología y la forma de llevarlos a cabo responde muy bien con la tecnología actual, debido a que tanto el producto escrito como el digital o analógico (grabaciones) forman parte de un todo. Sin embargo, plantear el estudio de un *soundscape* de manera diacrónica —o ya de plano, histórica— genera muchas dudas debido a que es imposible acceder a sonidos del pasado si no han sido registrados de alguna u otra manera. Solo queda remitirse a las fuentes documentales y, a partir de ellas, esbozar e interpretar las percepciones de la gente en torno al sonido en las ciudades de épocas pasadas.

Lluís Bertran, en *Escuchando a la musicología urbana: balance y futuro de la disciplina* (2016), realiza la síntesis de una serie de conferencias sobre musicología urbana en 2015, en donde se establece la estrecha relación entre esta corriente metodológica con los paisajes sonoros. En ella propone dos maneras de adentrarse en el estudio de estos:

Así, varios participantes analizaron el paisaje sonoro tanto desde el lado de la poiesis, con términos como producción, construcción, creación y manipulación, como desde el lado estético, como objeto de recepción o de consumo, como factor de distinción social y cultural, como moldeador de identidades y también como espacio de conflicto. (Bertran, 2016, pág. 400)

Tomando lo propuesto por Bertran, el presente estudio abarca ambos puntos de análisis; tanto el de poiesis como el estético. En el primero se toma en cuenta la actividad musical de los teatros Municipal y Forero como un producto vendible a un público, ello se aborda en el segundo capítulo; en este sentido, dicho producto posee también este lado estético

como objeto de recepción, un factor de distinción social y que dialoga con un espacio urbano, lo que se presenta en el tercer capítulo.

Resulta interesante analizar la propuesta teórica de Diego Morábito en *La construcción del espacio sonoro a través de la música de fondo* (2016), debido a que se distancia de los términos “paisajes sonoros” o “*soundscape*” y propone utilizar el de “espacios sonoros”. Para él, los espacios sonoros funcionan de manera envolvente con los oyentes, el sonido y el espacio en sí (Morábito, 2016, pág. 71), tomándose como una propuesta holística de los estudios sonoros. Del mismo modo, el autor realiza una crítica hacia el hecho de que las ciudades se construyen visualmente pero no sonoramente, lo que afecta la experiencia acústica del sujeto (Morábito, 2016, pág. 69). Este planteamiento resulta útil para investigaciones sincrónicas sobre paisajes o espacios sonoros. El desafío se encuentra en estudiar estos espacios de manera diacrónica; es decir, los paisajes o espacios en el tiempo.

Es saludable señalar que otros investigadores sí se han aventurado a interpretar los “sonidos del pasado”. Uno de ellos, Juan Fernando Velásquez, realiza una hermenéutica muy interesante relacionando los espacios públicos urbanos, la cultura de la escucha y los sonidos en las ciudades colombianas de fines del XIX e inicios del XX; para lo cual, primero explica cómo la transformación de la plaza colonial al parque republicano introduce nuevos modelos de socialización y lo conecta a un proyecto civilizatorio; en segundo lugar, expone sobre cómo la modernización de las bandas lleva a nuevos entendimientos acerca de la relación entre sonido y espacio; por último, une ambos aspectos, la banda y el parque, y cómo estos transforman la retreta en el espacio público urbano en respuesta a un proyecto civilizatorio.⁹

⁹ Todo ello en la traducción del texto *From the Plaza to the Parque: Transformations of Urban Public Spaces, Disciplining, and Cultures of Listening and Sound in Colombian Cities (1886-1930)* de Juan Fernando Velásquez (2017, pág. 152).

Un ejemplo más lo brinda Natalia Bieletto Bueno en su texto *The Carpas Shows in Mexico City (1900-1930) An Ethno-Historical Perspective to a Musical Scene* (2015) porque recurre a las fuentes históricas para reconstruir un contexto alrededor de las Carpas e interpretar los sonidos y la música en torno a ellas y en cómo se relacionan con el espacio urbano y el público.

5.3. Redes de difusión e industria musical

Las redes de difusión musical son, en palabras de Attali (1995, pág. 50-51), el conjunto de estructuras que comunican el producto musical con sus oyentes. El autor propone cuatro tipos de redes diferentes: el ritual sacrificial, que relaciona la música con lo religioso y ritual característico de sociedades simbólicas; la representación, que implica una relación económica entre un público que paga para acceder a la música; la repetición, orientada hacia el proceso de grabación en distintos medios, soportes y plataformas; y la composición, en donde el compositor simplemente disfruta de su arte de manera más libre.

Teniendo estas definiciones presentes, la investigación está enmarcada en un contexto en el que el proceso de grabación, como tal, aún es muy rudimentario. Si bien es cierto que ya existían fonógrafos en el Perú desde aproximadamente 1892, al igual que las primeras grabaciones en cilindro, se entiende que estas eran de carácter artesanal y que fue necesario que los hermanos Montes y Manrique llegasen a Nueva York para realizar la primera grabación comercial de música peruana en 1911¹⁰. Todo ello nos da a entender que los teatros Municipal y Forero, a inicios del siglo XX, se insertan en la lógica de las redes netamente de representación, generando compra y venta de entradas, escritura de partituras, publicidad, entre otras actividades que actúan en este medio en pro de la difusión de las obras de teatro musical en la ciudad de Lima.

¹⁰ Luis Alvarado (2014) describe estas primeras grabaciones en su artículo publicado en la página web del Sistema de Información de las Industrias Culturales y Artes del Ministerio de Cultura.

Estas redes de representación pueden conformar un tipo de industria ya que el producto musical actúa como una mercancía que es insertada, entonces, dentro de la lógica capitalista, la cual “engloba todos los procesos económicos que van desde la creación de una obra musical hasta que esta llega al consumidor” y que implica “a tres grupos de actores principales: músicos, intermediarios y consumidores” (Franetovic y Hurtado, 2009, pág. 7). Varios compositores crean la música que será interpretada por los músicos y cantantes de ópera que, eventualmente, llegarán a la ciudad de Lima para entretener a determinado público que pagará para acceder a él. Como se puede apreciar, ambos términos son correlativos y se retroalimentan mutuamente.

El presente apartado se estructura como parte del marco teórico debido a que es uno de los parámetros o bases sobre el que se sustenta la presente investigación.

6. Marco metodológico

La presente investigación es de nivel exploratorio y de enfoque cualitativo, de corte histórico, diacrónico y documental. Es, también, de tipo puro debido a que busca aportar al conjunto de conocimientos sobre la musicología histórica y los teatros en la ciudad de Lima. Con todo lo dicho anteriormente, acercarse a investigar sobre acontecimientos del pasado nos remite a uno de los métodos de investigación más idóneos para estos casos: el método histórico. Se compone principalmente por la heurística y la hermenéutica.

6.1. Fuentes primarias y secundarias

La heurística nos refiere a la búsqueda de la información necesaria que sustente la propuesta de investigación. Para el presente caso, se manejan dos tipos de fuentes: primarias, y secundarias. Las fuentes primarias son, en sí, todo tipo de información de la época; es decir, documentos oficiales, memorias, prensa, entre muchos otros tipos. Son cruciales en la investigación. Las fuentes secundarias, en cambio, implican todo el bagaje historiográfico existente sobre el tema a tratar; en otras palabras, qué y cuántos trabajos

académicos han abordado anteriormente el problema planteado. Ello se maneja en el apartado de “Estado del arte o estado de la cuestión”. No obstante; la heurística incluye también el proceso de organización y sistematización de las fuentes utilizando diversos criterios: cronológico, por tipo documental, por autores, por procedencia, etc.

Para la presente investigación, se ha utilizado principalmente a la prensa como fuente primaria debido a que en ella se publicaba sobre los eventos más relevantes en cuanto a teatro musical limeño se refiere. Revistas como Prisma, Variedades o Mundial toman un valor importante en el desarrollo de esta tesis. Asimismo, se tiene acceso a la Colección Adolfo Escobar de la Biblioteca de la Municipalidad Metropolitana de Lima que posee información periodística, de espectáculos y sobre los teatros en la ciudad, especialmente del Olimpo y del Forero.

6.2. Procesamiento de datos

La hermenéutica, por otro lado, trata sobre el análisis, crítica e interpretación de las fuentes. Es en este punto que se hace uso del marco teórico planteado. Para el presente caso, la información recopilada será contrastada con abordajes teóricos como la historia urbana de Lima, la musicología urbana histórica, los paisajes sonoros y las industrias musicales. Es decir; la interpretación de las fuentes será netamente musicológica y diacrónica. Se hace uso también de matrices de Excel para la sistematización de las fuentes recopiladas, de este modo, al tenerlas en una sola matriz, la interpretación y utilización de estas agiliza la redacción de la tesis.

Capítulo I

Modernización, urbe y teatro musical: el Municipal, el Forero y la ciudad de Lima entre los años 1909 y 1929

El pequeño y aseado Municipal acaba de ser tomado al asalto por el público de zarzuela, un público crecido en Lima y retozón y expansivo como pocos.

Revista Variedades, 24 de abril de 1909, pág. 182.

Como todo fenómeno o suceso enmarcado en un proceso histórico, el teatro musical limeño de inicios del siglo XX es resultado de múltiples factores y antecedentes que le dieron forma. Se alimenta de compañías de ópera, de conciertos, recitales y los vaivenes característicos de los propios teatros y recintos artísticos. Del mismo modo, esta actividad musical se ve afectada por lo que sucede alrededor de ella y viceversa; es decir, aquellos aspectos políticos, sociales, económicos o culturales que influyeron directa o indirectamente en el teatro musical decimonónico y que serán importantes también al centrar el desarrollo de esta investigación durante los años 1909 y 1929. Muchas de las cualidades de los teatros Municipal y Forero se mantienen mientras que otras se modifican, al mismo tiempo que el medio en el que se desenvuelven evoluciona junto a ellos.

Dentro de las muchas peculiaridades del Perú decimonónico, quizás una de las más importantes sea la del intento de conformación de una nación unificada, o de al menos, de un Estado funcional (Contreras y Cueto, 2013, pág. 31-32); esto a raíz de comenzar una vida independiente poco más que turbulenta plagada de periodos de anarquía, gobiernos militares y guerras con los países vecinos también incipientes. Si bien el proyecto fracasó luego de la derrota en la Guerra del Pacífico, la sociedad peruana —más

específicamente la clase alta criolla limeña— pudo vivir cierto periodo de crecimiento y de bonanza económica producto del lucrativo negocio que era la explotación del guano de las islas y que motivó la construcción de caminos, líneas de ferrocarril y el desarrollo de algunas innovaciones tecnológicas. Coincidentemente, este periodo sintoniza también con la época dorada del teatro en Lima¹¹.

Se pueden identificar algunas etapas dentro del siglo XIX peruano: un virreinato tardío y decadente durante las dos primeras décadas del 1800, un periodo de guerras independentistas, el primer militarismo que coincide con el auge del guano, el primer civilismo que coincide con los últimos años de prosperidad guanera, la Guerra del Pacífico, el segundo militarismo y la época de la reconstrucción nacional finalizando con el gobierno de Nicolás de Piérola. En todas ellas hubo teatro musical para el beneplácito y distracción de los limeños, existiendo algunos géneros más opulentos que otros, como la ópera frente a la zarzuela o el teatro chino, gestándose también un público dividido por clases sociales (Borrás, 2012, pág. 36).

Siendo el teatro uno de los más concurridos espacios de diversión en la ciudad de Lima, muchos inversionistas y empresarios optaron por abrir varios recintos en la capital. Como ejemplo se pueden mencionar teatros como el Variedades, el Politeama, el Odeón o el Principal. En ellos muchas compañías de ópera italiana, española o francesa desfilaron una a una presentando diversas obras de corte lírico en las temporadas que les tocó estar en actividad en Lima, dando evidencia del carácter neurálgico que ostenta hasta nuestros días.

Habiendo dicho ello, este primer capítulo aborda los antecedentes, el establecimiento de algunos hitos importantes para el teatro musical limeño y la situación del Principal y el Olimpo (Municipal y Forero, respectivamente) en Lima durante el siglo XIX. Del mismo

¹¹ Véase Rengifo, *¡Arriba el telón!*, 39 y en *El teatro histórico y la construcción de la Nación. Auge, crisis y resurgimiento del teatro histórico: Lima: 1848-1924* (2018, pág. 80).

modo, se considera necesario brindar cierto contexto para adentrarnos en la complejidad de las primeras décadas del siglo XX y establecer ciertas características con las que llegaron a este periodo. El contexto modernizador de la ciudad de Lima a inicios del siglo XX funciona como catalizador para la promoción de estos espacios de difusión musical.

1.1. Las Diversas Aristas de la Ciudad de Lima y el Perú Hacia el Cambio de Siglo

Políticamente, se vivió en relativa paz con sendos gobiernos civiles. En la práctica, el poder recayó sobre cierto sector agroexportador costeño representado por las clases altas bajo el resurgido Partido Civil. Al establecerse este grupo, se optó por un gobierno “mayormente autocrático, paternalista y nada democrático” (Klarén, 2004, pág. 258). En cuanto al aspecto económico, se manejaron más las agroexportaciones haciendo plausible la dependencia hacia potencias extranjeras como los Estados Unidos. En cuanto al aspecto social, se gestó un gobierno que apartó de las decisiones importantes a las clases medias y bajas; sin embargo, para mediados de los años 20 surgirían los primeros partidos de masas en el Perú: el APRA y el Partido Socialista. Por otro lado, el proyecto oligárquico orientó sus esfuerzos a acercar el Perú hacia la modernización europea, entendida como una “comunidad próspera, ordenada y culta” (Contreras y Cueto, 2013, pág. 203). Si bien este proceso sufrió un retroceso a partir de la década de los 20, sí se lograron algunos avances como nuevas tecnologías, la inclusión de nuevos medios de transporte o la apertura de nuevos espacios de diversión pública como el cine o el fútbol.

Es necesario mencionar y recordar que la ciudad de Lima ya había tenido un impulso modernizador producto de la explotación del guano, especialmente durante los gobiernos de Ramón Castilla y José Balta. Incluso, según Mejía Ticona, esta tendencia proviene de los postulados del senador francés Georges-Eugène Haussmann, quien estuvo muy involucrado en el proceso modernizador de París que incluía la construcción de “grandes avenidas y bulevares, así como el orden, la planificación, la higiene y el ornato” (2018,

pág. 278). En ese sentido, ya desde mediados del siglo XIX se impulsaron proyectos de desarrollo como el ferrocarril Lima-Callao (1851) y el de Lima-Chorrillos (1858), el servicio de agua potable y el alumbrado a gas. Con Balta se demolieron las murallas de la ciudad, se construyeron ferrocarriles, alamedas y urbanizaciones.

En este contexto modernizador, es la capital la que sufrirá los cambios más importantes en muchos aspectos, para poder alcanzar cierto estatus siguiendo el ejemplo del viejo mundo como ya se ha establecido:

Lima, sede del poder político y social, se convirtió en el espacio de realización de la deseada modernización, pues se consideró que su desarrollo ejercería una influencia positiva sobre el resto de la nación. [...]. La modificación de las costumbres y del modo de vivir, como consecuencia de las reformas, fue un proceso mucho más lento que lo esperado por la élite. (Muñoz, 2001, pág. 34)

Lima venía de ser una ciudad que poco había cambiado luego de casi un siglo de vida republicana, excepto durante el auge del guano y la posterior ocupación chilena. Fue atacada por la peste a fines del siglo XIX, producto de la creciente insalubridad en las calles de la ciudad. Las fiestas recurrentes, junto con hábitos como la libación o las apuestas eran parte del paisaje social de la ciudad. Es por ello por lo que, a inicios del siglo XX, la élite retomará y comandará este proceso de modernización de la ciudad en el cual se tratará de transformar las costumbres y hábitos de los limeños (Fonseca, 2000, pág. 328-329). Muchas de esas costumbres o hábitos a combatir incluirían también la holgazanería, las fiestas populares, la ingesta de bebidas alcohólicas, las peleas de gallos, las apuestas, entre otros.

En este proceso, crucial será la figura del alcalde de Lima de aquel entonces: Federico Elguera¹²; quien, en sus dos periodos como burgomaestre, concretó varias obras públicas

¹² Fue, incluso, designado como presidente de la Comisión Encargada de Organizar la Celebración por el Centenario de la Independencia (Casalino, 2017, pág. 13).

importantes, coincidió con la apertura de otras y fue partícipe de un primer momento de renovación de la ciudad:

Propone proyectos para el mejor desarrollo de la ciudad: derriba viejos mercados y construye nuevos, reforma la canalización, crea baños populares, construye el Paseo Colón y la plaza Bolognesi con un monumento del escultor español Agustín Querol e inicia la apertura de la avenida La Colmena, a imitación de las grandes arterias urbanas de Río de Janeiro, Montevideo y Buenos Aires. En su época se implantan el tranvía y el alumbrado eléctrico en todas las calles de Lima; se construye el teatro Municipal; se inauguran el Instituto de Higiene y el Desinfectorio; y se renuevan plazas y monumentos (Bischoffshausen, 2018, pág. 27).

Muchas de estas obras fueron gestadas y concretadas en diálogo con el gobierno central, y acuerdos económicos y alianzas estratégicas con gobiernos o empresas del extranjero, principalmente provenientes de los Estados Unidos, reflejando la dependencia económica del país hacia el exterior.

Por otro lado, en el aspecto social, ya se venían desarrollando desde comienzos de siglo nuevos espacios sociales y expresiones culturales. De los más importantes serían el establecimiento del fútbol como espectáculo, la música criolla como un género musical de corte popular y el cine como una moderna y novedosa diversión pública.

Artísticamente, a inicios del siglo XX se consolidaron corrientes tales como el vanguardismo y el modernismo (y los demás ismos: fauvismo, cubismo, futurismo, etc.) Destacaron autores como Clemente Palma, Abraham Valdelomar o César Vallejo; pintores como Daniel Hernández, Teofilo Castillo o el indigenista José Sabogal (todos ellos formados en la recientemente creada Escuela Nacional de Bellas Artes en 1919). Y

claro, los músicos compositores también tomaron protagonismo en esta época, tanto en música popular como en música académica orquestal (Pinilla, 2007, pág. 150-151).

El espectro musical limeño de la primera mitad del siglo XX mostraría varios espacios diferenciados. Por un lado, tenemos la ya mencionada música criolla, de carácter mayoritariamente popular; por otro lado, tenemos a la música académica fomentada por la Sociedad Filarmónica y que devendría en la creación de la Academia Nacional de Música, posteriormente transformada en Conservatorio Nacional de Música. Del mismo modo, música proveniente de otras latitudes también llegaría al Perú. Dentro de un contexto mundial, la música europea es representada por:

[...] El desenvolvimiento de la escuela vienesa (Schönberg y sus alumnos Berg y Webern), al mismo tiempo que continúa el nacionalismo iniciado por Liszt y el grupo de los cinco rusos en el siglo XIX, en algunas obras de Stravinsky, Bartok, Kodaly, Falla, etc. que construyen sus obras sobre melodías populares. (Pinilla, 2007, pág. 159)

Compositores como Ernesto López Mindreau, Carlos Sánchez Málaga, Roberto Carpio o el belga Andrés Sas destacaron en la música académica aun sin la existencia de un conservatorio como centro de formación musical. Algunas composiciones importantes de esta época las menciona Pinilla (2007, pág. 152) en su colaboración al libro titulado *La música en el Perú: Ollanta* de Valle Riestra (1920), la suite *Instantes* de Silva (1923), la ópera *Cajamarca* de López Mindreau y la suite *Hospital* de Carpio (1928), el sexteto *El Indio* de Alomía Robles (1929), *Cuatro canciones incaicas* de Valcárcel (1930), *Suite peruana para piano* de Sas (1931), *Acuarelas infantiles* de Sánchez Málaga (1932) y *Suray Surita*, ballet para piano de Valcárcel (1939).

Siendo que la música sufre cierto retraso en cuanto al desarrollo de estilos y corrientes artísticas en comparación con otras artes como la literatura, esta será una época

caracterizada por el desarrollo del vanguardismo y el indigenismo representado en compositores como Valle Riestra, Theodoro Valcárcel o Daniel Alomía Robles (Pinilla, 2007, pág. 133). El último, quien se desempeñaría también como un proto-musicólogo, brindaría un aporte importante (estudios sobre pentafonía) al recopilar y estudiar las expresiones musicales y dancísticas de los distintos pueblos a los que visitó.

1.2. El teatro musical en Lima hacia el 1900

La historia del teatro musical en el Perú, si bien se remonta a tiempos coloniales, toma más relevancia a partir de inicios del siglo XIX con la llegada de una de las primeras compañías de ópera italiana al Perú: la compañía de Andrés Bolognesi¹³ la cual, fue apoyada por el virrey Abascal, y que presentó obras de Cimarosa, Paisello y Rossini¹⁴. Dicho suceso no fue fortuito ya que desde el siglo XVIII ya había cierta relación entre el arte italiano y las cortes españolas; tal como lo señala Quezada (2007, pág. 93-95), muchos castrati italianos llegaron a las cortes de Madrid desde 1737 llevando consigo la ópera bufa y la tonadilla escénica. Su influencia llegó hasta Lima, donde el italiano Bartolomé Massa difundió este último género y además contó con la actriz, bailarina y cantante Micaela Villegas –“la Perricholi”– en sus filas. No obstante; César Arróspide de la Flor (1944, pág. 166) señala que la tonadilla significó “el baluarte inexpugnable del espíritu castizo”. Esto, a razón de la amplia influencia italiana y francesa que caracterizaba el arte dramático por aquel entonces; y que, en contraposición, aparecía la tonadilla como una suerte de resistencia hispana ante lo extranjero. Del mismo modo,

¹³ Fue cellista, director de orquesta y maestro de capilla de la Catedral de Lima. Uno de sus hijos, Francisco Bolognesi, es el reconocido héroe peruano de la guerra del Pacífico (Quezada, 2007, pág. 101).

¹⁴ Si bien Bolognesi llegó en 1812, sería en 1814 cuando conformaría la primera compañía de ópera italiana junto con el arribo de Pedro Angelini y Carolina Grijoni. (Rengifo Carpio, 2021, pág. 23). Aunque Barbacci (1949, pág. 422) refiere a un tal Pedro Angerelli a quien lo describe como un “mediocre tenor que aparece en Lima en 1812”, y que junto con Carolina Griffoni, Carlos Protasio y Barbeyto, se quedaron en la ciudad hasta 1815 e interpretaron obras como *Los rivales*, *Le rivale generose*, entre otras. Por otro lado, Carlos Raygada (1957, pág. 41) afirma que Pedro Angerelli fue un “tenor italiano, a quien Ricardo Palma llama Angelini, induciendo al error a Moncloa, a Portal y, a todos los que acudimos a la misma fuente”, mencionando también que “enseñaron a cantar con gusto” discrepando con Barbacci. De este modo quedaría resuelto el misterio de los acompañantes de Bolognesi.

aparecen las definiciones de zarzuela grande y zarzuela chica a partir de una respuesta hacia lo foráneo:

La llamada “zarzuela grande” no fué, muchas veces, sino el remedo y traducción a mal castellano de la ópera italiana virtuosista y decadente. El “género chico” fué entonces la salvación del espíritu español como lo fué la “tonadilla” en el siglo XVIII; ante la invasión del arte extranjero. [...] Y así fué también aquí, cuando entre las gentes nacidas en estas lejanas tierras de Indias, empezó a cristalizar, a mediados del mismo siglo XVIII, el nuevo espíritu “criollo”, con sus perfiles de agudeza y resonancias de tristeza indígena. (Arróspide de la Flor, 1944, pág. 166).

Estas definiciones nos dan cuenta de una corriente historiográfica y musicológica ya desfasada; en este caso el de la búsqueda del origen de un “espíritu criollo” y del énfasis en el carácter hispano propio de los intelectuales del siglo pasado, pero que brinda datos específicos muy importantes sobre los cuales partir hacia otras investigaciones.

Volviendo al teatro musical del siglo XIX, es importante detenerse en tiempos emancipadores. El cambio de régimen, tanto en sus momentos previos como en sus inmediatas postrimerías, afectarán sobremanera el desarrollo del teatro en el Perú; aunque algunos aspectos como el repertorio y los actores se mantuvieron casi sin cambios desde el periodo colonial (Rengifo, 2021, pág. 29). La nueva administración enfatizará el rol patriótico del teatro, para lo cual se propondrán “dignificar el arte dramático” (Balta, 2001, pág. 63):

Las preocupaciones deben ceder a la justicia y a las luces del siglo. Todo individuo que se proporciona su subsistencia en cualquier arte que contribuya a la prosperidad y lustre del país en que se halla, es digno de la consideración pública. Un teatro fijo como el de esta capital, sistemado (sic.) conforme a las reglas de una sana policía, y en el que las piezas que se recitan y cantan bajo la dirección

de la autoridad no exceden los límites de la honestidad y del decoro, es un establecimiento moral y político de la mayor utilidad. Por tanto, he acordado y declaro.

1. El arte escénico no irroga infamia a quien lo profesa.
2. Los que ejerzan este arte en el Perú podrán optar a los empleos públicos, y serán considerados en la sociedad según la regularidad de sus costumbres, y a proporción de los talentos que posean.
3. Los cómicos que por sus vicios degraden su profesión, serán separados de ella. Insertese en la gaceta oficial. Dado en el palacio protectoral de Lima a 31 de Diciembre de 1821.—2.º—Firmado.—San Martín.—Por orden de S. E.—B. Monteagudo. (Gaceta del Gobierno de Lima, 1949, pág. 267-268)¹⁵

Alberto Ísola (2012, pág. 10) reafirma esta postura mostrando algunas obras de carácter patriota de la época como lo fueron *Los patriotas de Lima en la noche feliz* (1821) de Miguel del Carpio o *Frutos de la educación* (1830) de Felipe Pardo y Aliaga; ambas siguiendo el camino de la “construcción del Perú Independiente” (Ísola, 2012, pág. 12). Volviendo a la *Gaceta de Gobierno de Lima*, fue necesaria esta declaración debido a la concepción que se tenía del teatro durante la época colonial; en donde se debatía la ilegalidad o legalidad de este arte en relación con su calidad moral (Balta, 2001, pág. 54-55, 63).

A mediados del siglo XIX, la actividad teatral entra en una etapa de crecimiento coincidiendo con el auge del comercio del guano de las islas (Rengifo, 2021, pág. 39). Surgen nuevas corrientes artísticas como el costumbrismo (Balta, 2001; Rengifo, 2021)

¹⁵ Publicado originalmente el 31 de diciembre de 1821 y editado en 1949 por la Universidad Nacional de La Plata. Recuperado de <https://hdl.handle.net/2027/pst.000055565059>.

y el romanticismo musical (Arróspide de la Flor, 1944, pág. 172), este último siendo más relevante debido a la temática de la presente investigación; no obstante, es importante señalar el aporte de Manuel Ascencio Segura y Felipe Pardo y Aliaga como autores costumbristas y padres del teatro peruano. Es esta la época en que se da el arribo de la Compañía Pantanelli en 1840, tema del que ampliamente detalla Arróspide de la Flor en un artículo de su autoría. Y también surgen nuevos recintos teatrales en la ciudad como el Variedades, el Odeón y el Politeama. Sin embargo, todo este desarrollo se verá afectado —cómo no— por el estallido de la Guerra del Pacífico y la posterior ocupación de Lima que impactará sobremanera el estilo de vida de los limeños:

Por aquellos días todo el lujo, las fiestas y la algarabía, propias de una ciudad capital, desaparecieron; se podía vislumbrar por todos lados el luto de las familias ante la pérdida de hijos, padres, amigos e incluso algún conocido; el desconcierto en la ciudadanía podía palpase en la atmósfera, generado no solo por la pérdida bélica, sino por la orfandad familiar. (Rosario, 2021, pág. 66).

En ese contexto, el teatro fungió como parte de la llamada “economía de guerra”, además de ser usado también como un medio para propalar cierto patriotismo que ayude a mantener la positividad ante tal escenario bélico. Según Rengifo (2021, pág. 55-57), los artistas y compañías de teatro se propusieron representar obras de carácter patriótico y nacionalista, mientras que el Estado recaudaba fondos mediante estas presentaciones. Todo este hervidero optimista duró hasta el hundimiento del Huáscar y la muerte de Miguel Grau el 8 de octubre de 1879; cuando con ello, la idea de la derrota se hacía paulatinamente concreta a medida que el ejército chileno avanzaba en territorio nacional. Con la ocupación de Lima la actividad teatral no cesó, pero sí disminuyó, pasó a ser administrada por las fuerzas de invasión y utilizada para la recaudación de fondos, esta

vez para el bando contrario. Es en esta época que el Principal sufre un incendio en 1883 (Rengifo, 2021, pág. 63).

Una vez culminada la guerra, la actividad teatral en la capital pasó por un proceso de resurgimiento y modernización a inicios del siglo XX. Hasta el siglo anterior, el teatro era uno de los pocos medios de entretenimiento público en la ciudad que; no obstante, venía en proceso de decadencia después de culminada la guerra de 1879:

El Olimpo, que cerró sus puertas durante un breve tiempo para ser refaccionado, retornó a la actividad teatral con espectáculos de mala calidad. El Principal, que atravesaba por serios problemas económicos, se desvivía por sobrevivir escenificando obras como las *Tentaciones de San Antonio* y *El cabo baqueta*, que ya el público limeño había visto numerosas veces. (Balta, 2001, pág. 159).

Sin embargo; es necesario hacer una aclaración: serían las obras teatrales las que sufrirían de poca popularidad en contraposición a otros espectáculos de la época. En palabras de Moncloa y Covarrubias (1905, pág. 191), el público acude y llena los espacios de las plazas de toros, circos de caballos, zarzuelas por horas o las óperas extranjeras en detrimento del teatro dramático nacional. Esta afirmación concuerda con un incremento del público en eventos musicales a inicios del siglo XX producto del proceso modernizador.

El teatro se vería beneficiado por el impulso renovador del proyecto de la oligarquía (tanto desde el ejecutivo como el municipal con Federico Elguera como mayor representante), alcanzando cierto esplendor hacia la época del Oncenio de Leguía; panorama que cambiará con la generalización de las salas de cine, originando cierta competencia.

Fue una época donde “llegaron varias compañías dramáticas, líricas y de comedias; así como revistas, bailarinas y tonadilleras; surgieron y se refaccionaron salas de teatro; y se representaron obras nacionales” (Rengifo 2021, pág. 81). El mismo autor nos menciona,

también, que surgieron teatros como el Municipal (que cambiaría su nombre a Teatro Segura en 1929), el Colón, el Mazzi, el Victoria, el Lima y el Campoamor; también se dio la demolición del Teatro Olimpo en 1913.

Los teatros, en esta época, atraerán a mucho público con los eventos que ofrecían, los cuales, en la gran mayoría de los casos, se trataba de algún cantante o de alguna compañía de ópera o de zarzuelas del exterior; entendiéndose, en este sentido, el desarrollo de una competencia entre ellos.

Los tres teatros más importantes en esta época serían el Principal, el Olimpo y el Politeama; y se relacionan con el crecimiento de la ciudad de Lima y la emergencia de un grupo social que detenta el poder. Von Bischoffshausen (2017, pág. 28-29), al respecto afirma que estos nuevos recintos son construidos para dar lustre a una clase empoderada, aristócrata, oligarca o modernizadora; se entiende entonces, que el modelo utilizado serían los grandes teatros de ópera al estilo europeo, donde se representan desde grandes obras hasta himnos nacionales.

1.3. El Teatro Municipal a inicios del siglo XX: entre la reconstrucción y el cambio de nombre

El Teatro Municipal, hoy conocido como Teatro Segura desde 1929, ha pasado por múltiples cambios a lo largo de su dilatada historia. Tanto en tiempos coloniales como republicanos fungió como uno de los espacios artísticos y de diversión más importantes de la ciudad, y durante las primeras décadas del siglo XX no fue la excepción. Si bien en nuestros días ha pasado a un segundo plano, poco a poco va recobrando aquella relevancia de la que otrora ostentaba gracias a la última remodelación acaecida en el edificio. Dentro de las curiosidades del recinto, en 1966 comenzó a funcionar allí el Museo Municipal del Teatro, aunque ahora se encuentra ubicado cerca al Teatro Municipal (ex Forero), donde se exhibe una vasta colección de artículos relacionados con la historia del teatro en Lima.

1.3.1. Breve reseña histórica: el Teatro Municipal y sus inicios coloniales

El Teatro Municipal es un recinto artístico que data de tiempos coloniales. Tal como relata Moncloa y Covarrubias fue el primer Corral de Comedias erigido allá por 1604 en la esquina de San Bartolomé; sin embargo, años después cambiaría de lugar llegando a donde se encuentra ahora en 1662. No obstante; se nos presenta la primera incongruencia con respecto a este origen y viene de parte de la Sub-Gerencia de Cultura de la Municipalidad Metropolitana de Lima, donde expresan que:

El Teatro Manuel A. Segura, no fue el primer teatro construido en el mismo terreno, ya que en 1615 funcionaba allí el Corral de las Comedias levantado por iniciativa de don Alfonso de Avila, y que debido al gran terremoto que azotó Lima en 1746 quedó reducido a escombros. En 1747 el gran restaurador de Lima sería el Virrey Conde de Superunda y como era de esperar levantó otro teatro en el mismo lugar; el mismo, que en 1822 fue reformado por Bernardo de Monteagudo Ministro del protector Don José de San Martín. En 1874 fue inaugurado como Teatro Principal con la Opera “El Trovador de Verdi”, pero lamentablemente fue consumido en llamas en 1883. Siete años después se inauguró un teatro de madera bajo el nombre de “Portátil” con la zarzuela “El hermano Baltasar” por la compañía Dalmau. (Sub-Gerencia de Cultura, 2007).¹⁶

Otra versión, cortesía de Balta Campbell (2001, pág. 54), apunta a que este “Corral de las Comedias”¹⁷ comenzaría a funcionar desde 1615 y que en 1662 pasaría a llamarse como “Coliseo de Comedias” inaugurado por el virrey Luis Enríquez de Guzmán. Continuando con ello, luego del terremoto de 1746, el recinto sería reconstruido por orden del oidor

¹⁶ Sub-Gerencia de Cultura, “Teatro Manuel Ascencio Segura”, Municipalidad Metropolitana de Lima. Recuperado de: <https://web.archive.org/web/20071021033320/http://www.munlima.gob.pe/actividades/cultura/teatros/segura.html>.

¹⁷ El término “comedias” hacía alusión, durante el virreinato y hasta inicios de la República, a todo tipo de representación teatral (Balta, 2001, pág. 54).

Pablo de Olavide en 1749, para ser conocido como Teatro de Lima. Se inauguró con la presentación de la ópera italiana *Il trovatore*. De cualquier forma, esta versión entra en controversia con lo planteado por otros autores como Arróspide de la Flor o Quezada Machiavello; quienes proponen que la ópera en Lima inicia hacia la segunda década del siglo XIX.

A mediados del siglo XIX, en 1852 el Teatro Principal pasaría de ser administrado por la Beneficencia de Lima a serlo directamente por el Estado y, veinte años después, el edificio estaría a cargo de la Municipalidad de Lima. Aquel año comenzaría uno de los tantos procesos de refacción reabriendo sus puertas en 1874 (Rengifo, 2021, pág. 42-43). Como ya se ha establecido, el primer impulso modernizador en la ciudad se da gracias a la extracción del guano y dura hasta el estallido de la guerra del Pacífico. Entonces, como bien lo señala Rengifo (2021, pág. 43), esta refacción del teatro responde a que la “mirada cosmopolita del civilismo le permitió a la élite tener un símbolo de estatus, al estilo de las metrópolis europeas que contaban con grandes y modernos teatros”.

Se menciona reiterativamente que, hacia el final de la guerra, el teatro sufre un incendio en 1883 por el cual es reemplazado por un local edificado en madera llamado “Teatro Portátil”. No será hasta 1909, luego de una larga reconstrucción, que regrese a tener la relevancia de antaño y gracias a la gestión municipal de Federico Elguera. Sin embargo; cabe recalcar que anteriores alcaldes de Lima ya proyectaban esta reconstrucción:

El poco tiempo con que hemos podido contar desde que el Concejo entró en posesión del terreno donde antes estuvo el Teatro Principal, y las dificultades con que hemos tropezado para adquirir las propiedades colindantes que son indispensables para llevar á cabo la construcción de un teatro municipal, digno de Lima, nos ha impedido que emprendamos para la Ciudad esta mejora que con

urgencia reclama su cultura social, y su estado de adelanto (Canevaro, 1890, pág. 48).

Canevaro se refiere al Teatro Portátil, predecesor directo del Teatro Municipal y el reemplazante del incendiado Teatro Principal. Se dispuso del espacio luego de negociar con los herederos de Jose Luis Bernales y otorgarle al Concejo cierta libertad para construir un teatro más representativo a conveniencia, proyecto que demorará en realizarse hasta 1909. Es evidente que la idea de modernizar Lima poco a poco se va retomando luego del conflicto bélico antes mencionado. Además de ello, los gobernantes tienen como labor brindar a la ciudadanía los medios para el ocio que “con urgencia reclama su cultura social” (Canevaro, 1890, pág. 48).

1.3.2. El siglo XX y el Teatro Municipal

Como se ha podido notar, el recinto que nos atañe ha pasado por muchas vicisitudes, cambios de nombre, restauraciones y reconstrucciones. En los escritos expuestos, se notan algunas diferencias en cuanto al camino transcurrido por el actual Teatro Segura¹⁸, que está a pocos años de cumplir el siglo manteniendo dicho nombre. En la historia del teatro se cuentan también las presentaciones de la conocida Perricholi auspiciada por el virrey Amat; además de ser el escenario donde se cantó por primera vez el Himno Nacional a cargo de la cantante Rosa Merino.

Si bien el teatro se reconstruye y renombra como Municipal entre 1908 y 1909, pasó por un largo proceso de demoras burocráticas, tal como lo da a entender la revista Variedades en sus artículos, el primero anunciando la reconstrucción del recinto y en el segundo informando sobre una demora en la entrega de la obra:

¹⁸ Moncloa (1905, pág. 121), afirma que el teatro ya era conocido como Principal desde 1850 y no bautizado así en 1874.

Se ha comenzado la demolición del Teatro Principal con el objeto de construir otro más apropiado y decente en el local que aquel ocupaba. La obra según entendemos corre a cuenta de una sociedad anónima que se ha formado con tal objeto, y que se propone realizarlo a la mayor brevedad posible [...]. Parece que el nuevo teatro, encargado ya á Estados Unidos, estará pronto en Lima. (Revista *Variedades*, 23 de mayo de 1908).

Pero, hay un pero en todo este cuadro de armonía y felicidad. Que la Guerrero no podrá debutar en el teatro nuevo. Tan intempestiva aseveración tiene un fundamento incontrovertible; y es: que el teatro no estará concluido. Aún más, ni siquiera en condiciones para poder desempeñarse malamente. (Revista *Variedades*, 23 de enero de 1909).

Según se puede notar, sin que el autor del artículo conozca todos los acuerdos ni los plazos que se establecieron en el contrato de restauración del teatro con la Compañía Constructora del Teatro Principal, el tono del segundo artículo nos remite a cierto descontento característico de la dejadez y lentitud del actuar de las autoridades; lo que, a su vez, refiere a una demora en la culminación de la obra que, no obstante, no tardaría en llegar un 14 de febrero de 1909. David Rengifo (2021, pág. 82-83) describe las características del Teatro Municipal para su reapertura:

La capacidad total era de 1412 espectadores, descompuesta así: 20 palcos, 6 rejas, 232 asientos, 360 butacas, 320 galerías y 500 asientos de cazuela. Tuvo decoraciones de estilo rococó, en tonos marfil y oro. El escenario consistía en un piso de madera con trampas para los cambios de escenografía. Medía 20 metros de ancho, poseía un fondo de 16 metros y un telón de boca de 13 metros; además, contaba con tramoya, bambalinas, candilejas y un foso para músicos. También

disponía de camerinos habilitados con baños y servicios, cafetería, boleterías y una sala de ensayo.

Este sería el espacio utilizado por la élite para la diversión y el esparcimiento. Sus características ofrecían las mínimas necesarias para la época evidenciando cierto aire de modernidad. Sin embargo, como lo menciona dicho autor utilizando una crónica de la revista *Variedades*, el recinto mostraba algunas faltas en diseño y construcción que afectaban su fachada, esto sucede por la rapidez con que fue edificado.

Aquel 14 de febrero de 1909, el Teatro Municipal sería inaugurado con la actuación de la compañía de María Guerrero y Fernando Díaz. Previo a su reconstrucción se había presentado la Compañía Zucchi-Ottonello con la obra *Lucía de Lamemoor*. Una crónica de *Variedades* expresa que la contralto Gilda Evangelisti “cantó con gran arte su papel y mereció los grandes aplausos con que el público correspondió á la simpática artista”. El tenor Colombo también tendría la oportunidad de mostrarse en su papel como representante de esta compañía de óperas, la cual sería descrita como “gente honorable por su conducta”. El cronista, sin darse cuenta probablemente, justifica este proceso de modernización llevado a cabo en esta época. Lima está pasando por un proceso de embellecimiento, restauración y de incorporación de nuevas tecnologías a la par de las más importantes ciudades europeas; y las diversiones públicas no quedan atrás. Las compañías de ópera requerían de recintos más aptos para llevar a cabo sus actos y los teatros responden a esa necesidad, pero también a una forma de entender el contexto relacionado con lo que el cronista menciona como un “espectáculo culto”. Pocos años antes también actuarían compañías de teatro y ópera españolas como la Compañía Senisterra con Enrique Senisterra a la cabeza, un tiple de género de chico quien, en 1900 debutó con Chatean Margaux durante los primeros años de modernización nacional. (Moncloa y Covarrubias, 1905, pág. 143). La forma en cómo este autor describe a los

artistas europeos responde también al contexto en el que vivió para publicar su *Diccionario teatral del Perú*. Esto sucede cuando describe a la española Julia Aced:

Tiple cómica de zarzuela chica. Llegó á Lima en 1896, y se estrenó en el Principal. Educada en Francia, habla el francés como una parisiense; es mujer elegante, simpática y de un cuerpo de formas irreprochables. Antes de venir al Perú trabajó en la Habana como tiple de zarzuela grande. En el género francés se distingue habiendo sido la mejor Mamzelle Nitouche que hemos visto. Julia ha hecho varias temporadas en Lima. (Moncloa y Covarrubias, 1905, pág. 10).

Misma ovación recibieron algunos músicos peruanos dedicados a la composición académica, como lo fue el caso del arequipeño Luis Duncker Lavalle quien en 1905 ofreció un recital en el Teatro Principal y sería bien recibido por miembros de los círculos artísticos e intelectuales, es decir, la oligarquía limeña. Como se puede apreciar, es notoria la relación entre la élite y la búsqueda por representar lo “culto” y lo “moderno”. No obstante, no todas las autorías peruanas fueron bien recibidas en la ciudad de Lima. Fue el caso del estreno de la ópera *Ollantay*, cuya música fue compuesta por José María Valle-Riestra, el cual se dio en el Teatro Principal un 26 de diciembre de 1900 con poca afluencia de público, aunque, con el tiempo, sería aceptada (Raygada, 1964, pág. 45).

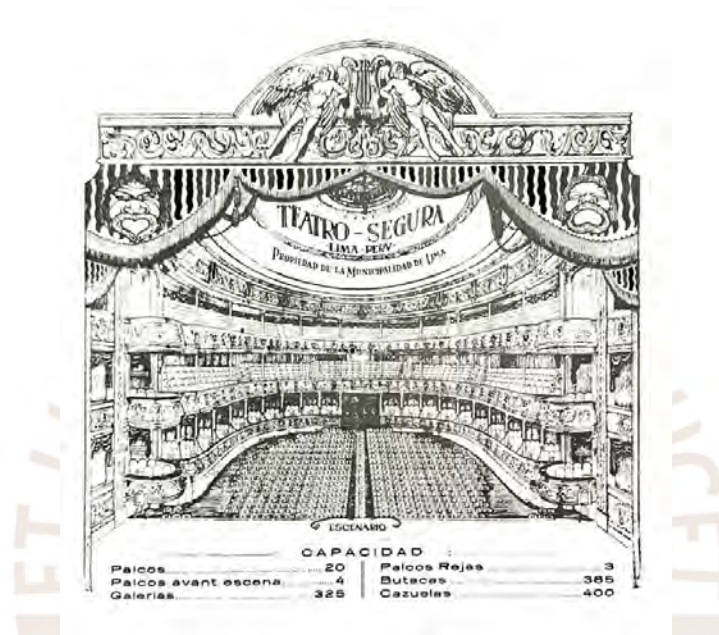
1.4. Los avatares del Teatro Forero: hacia el apogeo de este durante el Oncenio

En el apartado anterior, se puede concluir que el Teatro Segura nos sirve como ejemplo de que en el proceso histórico existen cambios y permanencias. En el caso que nos atañe son los cambios y especialmente en lo referido a los espacios públicos; como ejemplos tenemos a las calles, parques, plazuelas, instituciones, entre otros que, cada cierto tiempo cambian de nombre. El recinto en cuestión, hacia inicios del siglo XX se le conocía como “Principal”, sufrió un incendio y entonces se le llamó “Portátil”, para después llevar el título de “Municipal” y, finalmente, ser conocido como “Teatro Segura” desde 1929 hasta

nuestros días. El Teatro Forero, hoy Teatro Municipal, correría la misma suerte llevando nombres como Olimpo y Odeón.

Figura 1

Grabado del Interior del Teatro Segura (s.f.). Presumiblemente realizado después de 1929, debido al cambio de nombre



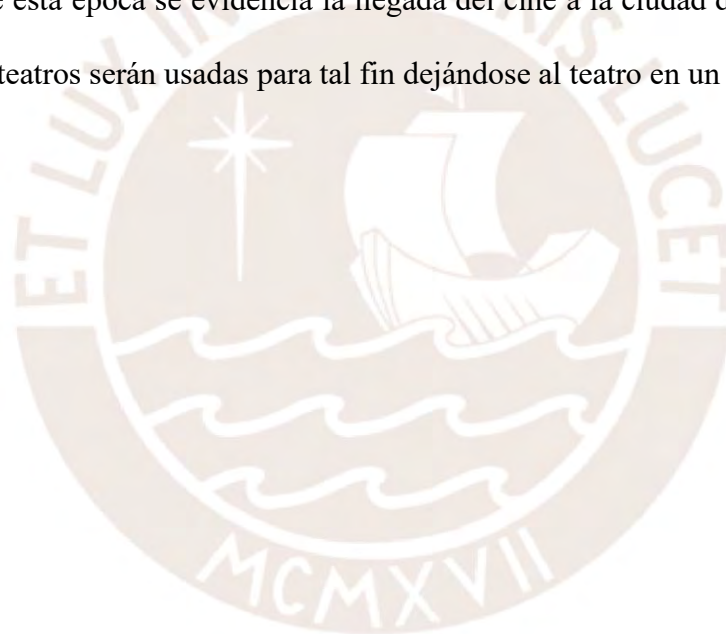
1.4.1. El Teatro Olimpo decimonónico y el Forero de los años 20

Según Gustavo von Bischoffshausen, el Teatro Olimpo comenzó sus andares gracias a la gestión de los hermanos Félix Armando y Alberto Pérez junto con el tenor Antonio Mojardín, para construir el recinto en la antigua Casa de la Campaña (2018, pág. 33). En aquel espacio se popularizó el llamado “teatro por tandas”. No obstante; dicho teatro podría contar con un antecesor, el cual sería el antiguo Teatro Odeón ubicado en la Casa Otayza, cercana al actual Barrio Chino de Lima, y fundado en 1872 por José Arnaldo Márquez. Un teatro que, lejano de la zona céntrica de la ciudad, acogía a un público más populoso y en donde se presentaban obras que pertenecían a lo que hoy se conoce como

“teatro chino” (Rengifo, 2021, pág. 44) y que, incluso, podía albergar hasta a 1400 personas (Balta Campbell, 2001, pág. 148).

Sea como fuere, el actual Teatro Forero fue inaugurado en otra locación y con un público diferente al que, en esa época, frecuentaba el Teatro Principal de aquellos años.

Después, precisamente en 1920, el Teatro Olimpo vuelve a abrir sus puertas luego de su restauración, la cual coincide con la celebración de las fiestas patrias de ese año y rápidamente se vuelve de los favoritos del presidente de aquella época, el dictador Augusto B. Leguía. No obstante, ya no se le conocía como “Teatro Olimpo”, sino como “Teatro Forero”, nombre dado en honor al empresario a cargo de su construcción: Manuel Forero. Durante esta época se evidencia la llegada del cine a la ciudad de Lima y cómo las salas de los teatros serán usadas para tal fin dejándose al teatro en un segundo plano.



Capítulo II

Los teatros hacia adentro: actividad y teatro musical en Lima entre 1909 y 1929

La revista *Varietades*, en su edición del 23 de mayo de 1908, informó a la gente de Lima que ya había comenzado la demolición de la fachada del Teatro Principal con el fin de “construir uno más apropiado y decente en el local que ocupaba”. Ocho meses después, el 23 de enero del siguiente año, la mencionada revista informó que las obras en el recinto aún continuaban desarrollándose y daban a entender que tomaría un poco más de tiempo terminarlas. En ambos textos se puede extraer un nombre en común: María Guerrero, la cantante de una de las varias compañías dramáticas que llegaron a la capital para brindar espectáculo. Se puede interpretar también que para la época solamente el Principal era capaz de albergar las obras de género grande que más pompa otorgaban, un lugar que sería discutido en posteriores años con el Teatro Forero. Este es un pequeño ejemplo de la importancia de estos artistas durante esta época para el público limeño ya que forman parte del producto principal dentro del entretenimiento y diversiones públicas en Lima. Ejemplos como este sirven para dar sustento a lo planteado en esta investigación, debido a que la misma tiene un enfoque dual de los teatros: hacia adentro y hacia afuera. El primer enfoque hace referencia a la música producida y difundida desde los teatros, mientras que el segundo apela al diálogo entre la música y la configuración urbana de la ciudad, esbozando una suerte de *ciudad sonora*. En el presente capítulo se abordará el primero de ellos; para tal fin, las fuentes recopiladas —es decir, los folletos de los teatros y toda publicación periodística que dé cuenta de la actividad teatral en Lima— serán sistematizadas y organizadas en orden cronológico para observar el flujo de compañías, artistas y óperas que interactuaron con el público a los teatros mencionados. En este sentido, también se considera pertinente presentar el debate teórico acerca del término “teatro musical”.

2.1. ¿Qué entendemos por “Teatro Musical”?

Establecer correctamente los términos a utilizar en una investigación es una de las tareas más primordiales a realizar. En este caso, es menester definir lo que es el “teatro musical” que, si bien ya se ha esbozado algo anteriormente, se puede plantear un debate en torno a este término debido a que puede generar algunas inconsistencias.

Como ejemplo, en el sílabo del curso “Teatro Musical I”¹⁹ de la Licenciatura en Música de la Universidad Nacional Autónoma de México, se observa la siguiente descripción:

El teatro musical es un género escénico-musical que conjunta la voz cantada, la coreografía y el drama escénico en general que coadyuva a una integración completa para el cantante. Es un arte que requiere del buen desempeño vocal-corporal-escénico y mnemotécnico de estas disciplinas. A la vez el teatro musical se subdivide en otros subgéneros del drama musical que diversifican y enriquecen la cultura escénica musical del cantante y le ayudan a integrar una completa formación de expresión melodramática. Proporciona al cantante, además, otro tipo de repertorio no tan convencional, ligada a la actuación y al conocimiento escénico-dramático musical. (UNAM, s.f., pág. 01).

La descripción por sí misma, da cuenta de la utilidad del curso para el estudiante en cuanto a las herramientas que se ofrecen. No obstante, leyendo el documento, en el apartado de “Unidad didáctica”, se enumeran distintos subgéneros del teatro musical: “*singspiel*, zarzuela, opereta, cuplés, musicales de Broadway, óperas musicales del siglo XX, *music hall*, musicales estadounidenses y canadienses, musicales latinoamericanos, musicales universales” (UNAM, s.f., pág. 02). En esta lista no se encuentra la ópera europea de los siglos XVIII y XIX, sino formas del teatro musical más contemporáneas y menos líricas²⁰. Ahora bien, es importante recalcar que el ejemplo brindado por la Universidad Nacional

¹⁹ Recuperado de: <https://www.fam.unam.mx/oferta-educativa/licenciatura/mapas/mp-canto.html>.

²⁰ Relacionado al canto lírico clásico que se desarrolla en los conservatorios.

Autónoma de México resulta pertinente al tratarse de un claustro universitario de renombre y prestigio internacional. Sin embargo, sigue siendo solo un ejemplo que ayuda a la explicación pertinente.

Ante ello, algunos autores plantean la inclusión de la ópera europea dentro del término “teatro musical” o “drama musical”; incluso, hay quienes utilizan indistintamente estos términos u otros. Como el caso de Roberto García Morillo quien utiliza el término “teatro lírico” para referirse a obras como *El Barbero de Sevilla*, *La Traviata*, *Otello* o *Aida*; las cuales fueron interpretadas tanto en Lima como en Argentina (García Morillo, 1949, pág. 40-44). Por otro lado, Federico Heinlein (1978, pág. 5), incluye dentro del término “teatro musical” a la ópera y sus similares, dejando de lado al balé y a la comedia musical de filiación norteamericana. Carlos Valero (2016, pág. 05) utiliza el término “drama musical” al proponer dos ideales que caracterizan a la ópera como un “género mixto”: el ya mencionado drama musical y el “belcantismo”. Además, es importante mencionar que, durante varios pasajes de su artículo utiliza el término “teatro musical” para referirse a la ópera y sus similares.

En todo caso, cabe la oportunidad para definir qué es la ópera. Una de ellas nos dice que es una “forma teatral surgida del acoplamiento de las diversas experiencias artísticas surgidas del Renacimiento²¹” (Alier, 2020, pág. 13). Más adelante, el autor la relaciona con el teatro musical, dando a entender que la ópera es una forma de teatro musical, una que “fascinara tanto a nobles como plebeyos”.

En el mismo tenor, se puede sumar la definición del *musical*, el cual, propuesto por John Kenrick nos dice que “es una obra (producción) para teatro, televisión o cine que utiliza canciones de estilo popular para contar una historia o para mostrar los talentos de los escritores y artistas, con diálogo opcional²²” (Kenrick, 2017, pág. 14). Cuando Kenrick

²¹ Traducción hecha por el autor.

²² Traducción hecha por el autor.

hace alusión a las “canciones de estilo popular” o lo que entendemos como “música popular”, ya está separando por un lado el *musical* y por otro la ópera que utiliza composiciones cercanas a la llamada “música académica”.

La ópera también puede ser considerada como un antecedente o un predecesor del teatro musical contemporáneo²³ (lo que se conoce en estos días como *musical*), si es que se decide separar ambos términos y adoptar una propuesta similar a aquel sílabo del curso Teatro Musical I de la UNAM:

Su estructura está armada a través de la música y la historia se narra a través de lo cantado y no de los parlamentos. [...] Por lo tanto, los números musicales (llamadas *arias*, como herencia de la forma arcaica del musical: la ópera) son los bloques sobre los que se construye la estructura del musical, mientras que los momentos hablados o no-musicales (llamados *pasajes*) son momentos de transición que ligan un aria con la otra, no sin carecer de importancia dramática, pero sí fuera de todo rol estructural. (Castellanos, 2013, pág. 113).

Se puede decir que la propuesta de este autor apunta a ubicar a la ópera como una forma arcaica de lo que él plantea como “teatro musical”. Propuesta reforzada al mencionar que “la estructura del teatro musical nace a finales de la década de los 20” (Castellanos, 2013, pág. 112).

En conclusión, varios autores utilizan indistintamente los términos, sugiriendo que la ópera —junto con la zarzuela, el musical, la opereta, entre otros— está incluida dentro del término “teatro musical”, que es el que se está utilizando en la presente investigación.

²³ Es relevante a pesar de la obviedad de la oración.

2.2. Teatros, programación musical y temporadas de conciertos en Lima a inicios del siglo XX: el tratamiento de las fuentes primarias

Retomando el enfoque sobre los teatros en cuestión, tanto el Municipal como el Forero se caracterizaron por presentar espectáculos de calidad a su público: prueba de ello es la gran cantidad de artistas extranjeros que arribaron al Perú y que generaban entusiasmo en el público que asistía a estos eventos. Las revistas y periódicos de aquella época solían presentar un panorama del teatro muy variado, con entrevistas, artículos y reseñas que evidenciaban el interés de la gente hacia estos espectáculos, especialmente entre la clase media y alta de Lima, que era el público objetivo de semanarios como *Variedades*, *Mundial* o *Prisma*, por citar algunos. Sumado a ello, los teatros en cuestión publicaban frecuentemente folletos o afiches que anunciaban la obra a presentarse en determinado día y, dependiendo de la temporada, podían ser vistos (quizá también repartidos) todos los días. Con estas fuentes, afiches y publicaciones periódicas, ya se puede reconstruir un primer esbozo teatral de la *ciudad sonora* limeña de inicios del siglo XX. Sin embargo, la dificultad radica en la disponibilidad de las fuentes. Hay más folletos publicados por el Teatro Forero que han llegado hasta nuestros días conservados gracias a la Colección Adolfo Escobar de la Biblioteca Municipal de Lima. Sobre el Teatro Municipal, la tarea será un poco más ardua debido a que se utilizarán los artículos periodísticos.

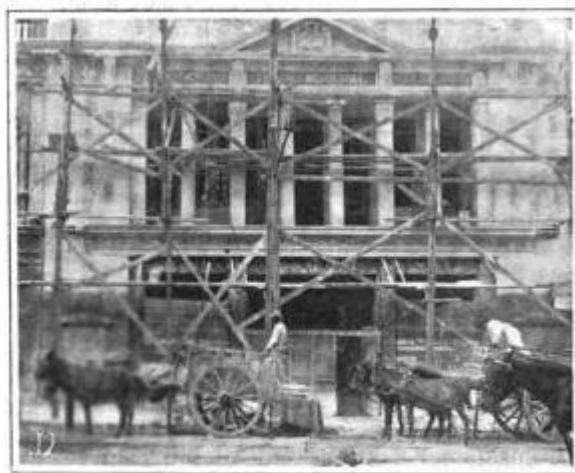
2.2.1. El Teatro Municipal, 1909-1920

Previa a la reapertura del Teatro Municipal en 1909, desde años anteriores el recinto ya era considerado uno de los espacios más importantes para la interpretación de diversas obras de teatro musical. Como ejemplo, en 1908 se presentó la Compañía Zucchi-Otonello e interpretó operetas francesas como *Le petit Duc* y *Orfeo en los infiernos*. (*Variedades*, 14 de marzo de 1908, p. 75).

Sin embargo, como ya se ha mencionado, uno de los años importantes para el Teatro Municipal o Principal es 1909, corolario inicial de esta investigación, debido a la remodelación y reapertura de este. En ese mismo año la revista *Variedades* le dedicaría varios artículos debido a este suceso y a la presentación de la cantante María Guerrero por la que “todos discuten acerca de tan estupendo suceso y se inventarían recursos para acudir á llenar el abono de diez funciones que se ha abierto en la camisería de los señores García” (*Variedades*, 23 de enero de 1909, pág. 1516). Sin embargo, es en este artículo donde se menciona que la inauguración del recinto no contará con la presentación de la cantante al no estar concluido (ver Figura 2).

Figura 2

Remodelaciones del Teatro Principal



Fachada del teatro Principal

A pesar de todo, la cantante María Guerrero haría su debut en el Teatro Municipal recibiendo críticas tanto positivas como negativas. De las primeras, fue la revista *Ilustración Peruana* la que emitió su comentario alabando la presentación de la Compañía Dramática Guerrero-Díaz de Mendoza y sin hacer mención del estado del recinto:

El Teatro Municipal recién estrenado por la compañía dramática Guerrero-Díaz de Mendoza se ve concurrido por lo más selecto de nuestra sociedad, afanosa en

tributar á los distinguidos artistas el homenaje de admiración de que son merecedores por su brillante fama como artistas, que se ha visto corroborada, principalmente, en la representación del teatro clásico español. La señora Guerrero está ya juzgada por los principales críticos de arte de España y América, y todos están de acuerdo en que ella ocupa un lugar preferente en la escena española. (*Ilustración Peruana*, 04 de marzo de 1909, pág. 97)

Esta descripción contrasta fuertemente con las publicaciones que realizara la revista *Variedades* a raíz del mismo evento:

Nos convencíamos de que María Guerrero y el señor Días de Mendoza, eran dos trágicos incomparables que anonadarían nuestra admiración y harían reventar u crujir de entusiasmo nuestras gargantas y nuestras manos. [...] Seducido por los colorines y las mojjigaterías de cronistas inescrupulosos, que escriben sus crónicas en el reverso de las entradas de favor, este buen público, ingénuo (sic.) y beato, acudió en masa, al Teatro Municipal; pero solo á rumiar amargamente sus sacrificios y su desconsuelo. [...] Allí hay una actriz, una buena actriz: María Guerrero. Allí hay un actor insignificante, sin proporciones de ninguna especie, incoloro y afónico, que se llama Francisco Días de Mendoza²⁴. (*Variedades*, 20 de febrero de 1909, pág. 1938)

Este es el primer evento que albergó el Teatro Municipal (antes Principal) una vez reabrió sus puertas. En él se puede observar —a grandes rasgos ya que se trata de artículos de prensa— el papel del público como un elemento que gusta de estos eventos. También es notorio que dichas publicaciones tienen un público objetivo, los cuales son las personas de las clases media y alta.

²⁴ Artículo firmado por “El Primo Basilio”.

2.2.2. El Teatro Forero, 1920-1929

Se inauguró en 1920 coincidiendo con las fiestas patrias de aquel año, exactamente un 28 de julio de 1920 con la interpretación de la obra *Aida*. Solamente con el primer mes de presentaciones se puede sacar muchas conclusiones:

Tabla 1

Relación de eventos y obras Realizadas entre los Meses de Julio y Agosto de 1920 en el Teatro Forero

Nº	FECHA	TEATRO	EVENTO	OBRA
1	28/07/1920	Forero	Inauguración de temporada 1920	Aida
2	28/07/1920	Forero	Primera función de abono	Aida
3	29/07/1920	Forero	Segunda función de abono	Butterfly
4	31/07/1920	Forero	Tercera función de abono	Traviata
5	03/08/1920	Forero	Cuarta función de abono	Barbero de Sevilla
6	04/08/1920	Forero	Primera vespertina de la temporada (5 p.m. en punto)	Butterfly
7	05/08/1920	Forero	Quinta función de abono	Ballo in Maschera
8	06/08/1920	Forero	Sexta función de abono	Thais
9	07/08/1920	Forero	Segunda vespertina de la temporada	Traviata
10	09/08/1920	Forero	Primer gran concierto de la célebre Paquita Madriguera	-
11	08/08/1920	Forero	Grandiosa Matinée	Barbero de Sevilla
12	09/08/1920	Forero	Primer Concierto de la célebre pianista Paquita Madriguera	-
13	10/08/1920	Forero	Séptima Función de Abono	Rigoletto
14	11/08/1920	Forero	Gran Función Vermouth	Thais (Creación de las célebres artistas Carmen Melis y Taurino Parvis)

15	12/08/1920	Forero	Octava Función de Abono	"Se presentará la ópera en un acto de Wol Ferrari: <i>Segreto de Susanne</i> " "Segunda Parte: Se presentará la genial ópera en 2 actos del maestro Leoncavallo: <i>I Pagliacci</i> "
----	------------	--------	-------------------------	--

Nº	FECHA	TEATRO	EVENTO	OBRA
16	13/08/1920	Forero	Segundo Gran Concierto de la célebre pianista Paquita Madriguera	Primera Parte: obras de Chopin y Mendelssohn Segunda parte: obras de Granados, Albeniz y Liszt Tercera Parte: obras de Beethoven, Saint-Saens
17	15/08/1920	Forero	Grandiosa Matinee	Rigoletto
18	16/08/1920	Forero	Novena Función de Abono	Otello
19	17/08/1920	Forero	"Única Vespertina elegante a precios más reducidos. Despedida de los célebres artistas Carmen Melis y Taurino Parvis"	Thais Creación de los célebres artistas Carmen Melis y Taurino Parvis
20	18/08/1920	Forero	Décima Función de Abono	Aida
21	19/08/1920	Forero	Último Concierto de la célebre pianista Paquita Madriguera a precios reducidos	Primera Parte: obras de Beethoven Segunda Parte: Obras de Rachmaninoff, Mac Dowell, Debussy, Cyril Scott, Liszt Tercera Parte: obras de Beethoven y Liszt
22	20/08/1920	Forero	Undécima Función de Abono	Carmen
23	21/08/1920	Forero	Gran Vespertina en beneficio y despedida de Carmen Melis	Butterfly
24	22/08/1920	Forero	Grandiosa Matinee	Carmen

En aquella época se presentó la Gran Compañía de Ópera Italiana de Adolfo Bracale, las obras interpretadas fueron: *Aida*, *Butterfly*, *El Barbero de Sevilla*, *La Traviata*, *Ballo in Maschera*, *Thais*, *Rigoletto*, *Otello* y *Carmen*. Es decir, nueve óperas para todo un mes siendo que algunas se repetían y otras veces el evento que lo ocupaba era diferente. La mayoría de ellas eran óperas italianas lo que demuestra su importancia para la gente de Lima. Especialmente viendo a las que se repiten, como *Aida*, composición de Giuseppe Verdi, la cual fue estrenada en 1871; es decir, para 1920 la obra mantuvo (o eso es lo que se interpreta) una vigencia de casi cincuenta años. O *La Traviata*, estrenada en 1952 y con una vigencia de casi 70 años para 1920.

Figura 3

Folleto de Presentación del Teatro Forero el 28 de Julio de 1920



Ante estas comparaciones es necesario mantener una mirada diacrónica de los procesos.

Para la época, cruzar el Atlántico aún significaba una tarea de gran envergadura, por lo

que no sorprendería que mucha información llegase con cierto retraso al continente sudamericano, óperas y todo tipo de composición musical incluidos.

2.3. El público en los recitales de ópera en los teatros Municipal y Forero, 1909 - 1929

La mayoría de las publicaciones periódicas que reseñaron los eventos antes expuestos, solían informar sobre el público y sobre el sentir general de estos (dentro de las interpretaciones esgrimidas por los redactores de *Variedades* o *Prisma*, por citar algunos ejemplos). Las fuentes disponibles acerca del recibimiento del público, sus opiniones e impresiones son limitadas y sujetas a una o pocas voces que expresan más un sentir personal (o institucional) que comunitario. A pesar de ello, se puede extraer información relevante de los artículos recopilados.

En la revista *Lima: revista de ciencias, literatura y comercio* se publicaba acerca de los actos teatrales que sucedían en Lima y siempre refiriéndose al público asistente y, quizás, exaltando las cualidades del mismo al referirse a “ la culta sociedad de Lima, goza hoy, como en mejores tiempos, de bellas y agradables veladas teatrales, proporcionadas por la compañía de ópera italiana, que dirige (sic.) la eminente diva, señora Adalgisa Gabbi, nuestra antigua huésped” (Lima, 1 de junio de 1898, p. 60). De la primera información que se puede extraer es que la ópera era consumida mayoritariamente por gente de la clase alta de Lima, algo que se puede corroborar con publicaciones similares, donde es evidente la orientación hacia la élite.

Y si la ópera era consumida en el Teatro Principal (antes de llamarse Municipal), la zarzuela hacía lo suyo en el Teatro Olimpo (predecesor del Forero)²⁵. Resulta notable la

²⁵ Cabe recalcar que el Principal también presentó zarzuelas como se muestra en la publicación del 01 de mayo de 1898 de *Lima: revista de ciencias, literatura y comercio*: "Este mes se han estrenado dos Compañías de zarzuela una en el *Olimpo* y otra en el *Principal*. Ambas de mérito, les deseamos prosperidad, aunque sería muy acertado para ambas Empresas la unión de ellas y así podríase obtener una magnífica Compañía para el género grande y chico, como pocas veces se hubiera visto en Lima." (p. 36).

diferencia de públicos, ya que los artículos sobre zarzuelas en el Olimpo tenían menos pompa que los de ópera, aunque reconociendo el talento de los artistas. Un detalle clave (y que se mantiene hasta nuestros días) es la preferencia por el idioma extranjero, especialmente el italiano, la lengua originaria de varias composiciones operísticas, a diferencia de la zarzuela que era netamente española. Siguiendo la misma línea, resaltan las descripciones sobre las cantantes, siendo las *prima-donnas* las más importantes y estelares:

La prima-donna, era una joven de veinticinco años, delgada, blanca, con los ojos azules con un cielo del mes de abril; blonda la fina cabellera, cuyas vueltas y revueltas en el peinado, semejaban esas ondas que la brisa de la tarde forma en la superficie de tranquilo lago; con una dentadura blanquísima, leve el talle, las manos delgadas, aristocráticas; breve el pie, pie de limeña, y una sonrisa vagando en los rojos labios, cual si las Gracias retozaran en ellos. (Moncloa, 01 de abril de 1898, p. 07).

Resulta obvio señalar cuáles eran los cánones de belleza en aquella época, dando importancia al color de la piel, de los ojos, del cabello, entre otros rasgos faciales. Ello es importante para el público, ya que las personas reproducen estos patrones tanto en su intimidad como en público.

Capítulo III

Los teatros hacia afuera: la *ciudad sonora* y el espacio urbano en Lima entre 1909 y 1929

¡Qué tal cambio! ¡Qué contraste!

El movimiento, el ruido, la vida,
vuelven pronto a la capital.

(Pradier-Fodéré, 2021, p. 181)

Siempre resulta interesante revisar las anotaciones realizadas por cronistas que por algún motivo llegaron a Lima y registraron lo que veían. Camille Pradier-Fodéré es ejemplo de ello, fue un estudiante francés que llega al Perú en 1874 y que decide redactar sobre lo que presenciaba en la capital mientras se graduaba como doctor en la Universidad de San Marcos. La apostilla presente al inicio de este capítulo da cuenta de ello, de cómo la gente de Lima vuelve a la vida luego de viernes santo con repiques de campana, pirotecnia e, incluso, disparos de escopeta y pistolas causando accidentes.

En otro pasaje de la obra se vislumbra cómo la ciudad parece desierta y sin vida, pero ya no producto de una festividad religiosa, sino de los carnavales de febrero que consistían (y aún sucede, pero en menor medida) en mojar a las personas y en lanzar cáscaras de huevo, costumbre que no ha llegado hasta nuestros días:

Nada es más triste, más lúgubre, que las calles de Lima durante esos días de festejos. Están vacías. Las señoras de sociedad que no esperan visitas están al acecho detrás de sus ventanas, esperando para mojar a un caminante imprudente que pase por los balcones. Los hombres se instalan en las esquinas con la ilusión de ver a una dama en su ventana para lanzarle un *casarón*. (Pradier-Fodéré, 2021, p. 152).

Ambas descripciones pueden interpretarse desde la perspectiva teórica de los paisajes sonoros al brindar información sonora sobre la ciudad ante estímulos de corte festivo. El silencio puede provenir tanto de un juego como los carnavales, de la expectativa que significa mojar o ser mojado, como del luto que implica la reproducción año a año de la muerte de Jesucristo en la cruz cada Viernes Santo. Y el contraste también llama la atención, tanto a lectores actuales como a Pradier-Fodéré en su momento, reforzando aquella cualidad pirotécnica del habitante de Lima. Es entonces cuando el elemento sonoro toma importancia en los estudios históricos de carácter urbano, llegando a planteamientos como el propuesto por Jonathan Sterne. Sin embargo; recoger la infinita cantidad de ruido, silencio y sonidos que pueden ser producidos en una ciudad en una determinada época, resulta ser una tarea titánica.

En la capital de inicios del siglo XX, muchos sonidos pueden reflejar aquel contexto modernizador: las vías del tranvía al transitar, el motor de los primeros automóviles en Lima, los variados negocios de propietarios tanto locales como extranjeros, entre otros. Entonces cabe la pregunta: ¿qué rol cumple la actividad musical de los teatros en este contexto? Como se ha visto, en el capítulo anterior se abordó acerca de la actividad musical de los teatros hacia adentro, es decir, las obras y la música que sonaba en los teatros Forero y Municipal. Teniendo esa información, el presente capítulo buscará llevar esa música hacia afuera y esbozar el paisaje sonoro de la ciudad de Lima como parte de una *ciudad sonora* a partir de los teatros. Para tal fin serán útiles las fuentes periodísticas y los folletos publicitarios que emitían los teatros.

También se propone un análisis de la actividad musical del Teatro Municipal y del Forero, la cual girará en torno a la musicología e historia urbana. Ello en la búsqueda de relacionar el crecimiento y desarrollo (modernización) de la ciudad de Lima con la edificación y apertura de los teatros en Lima, siendo el caso puntual el del Teatro Municipal.

3.1. Sonoridades urbanas y actividad musical en los teatros Municipal y Forero de inicios del siglo XX

La *ciudad letrada* es el concepto que propone Ángel Rama como acercamiento teórico para comprender el desarrollo de las ciudades, que se construyen no solo con hormigón y acero, sino también, con elementos más abstractos; como lo son, en este caso, las letras. Propone de ejemplo el movimiento estudiantil en Córdoba, Argentina, de 1918, en donde una de las reivindicaciones era “reclamar que [la universidad pública] fuera autónoma y el órgano de conducción de la sociedad” (Rama, 1984, pág. 67). No es objeto de esta investigación el ahondar en la importancia de la Reforma de Córdoba, ni sus causas, ni su desarrollo, ni sus repercusiones en los demás países de América Latina, sino plantear una situación en donde se pueda observar que, efectivamente, la *ciudad letrada* tiene lugar en la sociedad. Y es el propio autor quien propone ello al recordar que son los abogados quienes, luego de formarse en la universidad, dentro de las funciones y atribuciones que ostentan, está la de desempeñar la labor de redacción y elaboración de los códigos y leyes que dirigen la vida de las personas.

Esta *ciudad letrada* en el contexto modernizador de mediados y hacia finales del siglo XIX se presenta como el marco contextual para el desarrollo de la dicotomía: cultura rural versus cultura urbana, en donde la escritura tiene un papel preponderante por sobre la oralidad. Se concluye entonces, que este efecto modernizador o “civilizatorio” va de la mano del desarrollo urbano junto con elementos como las letras, el derecho, la escritura, la política e, incluso, la música.

Siguiendo esta línea, también es posible afirmar que la música, el sonido y la representación fueron igualmente incorporados a este proceso de colonización y urbanización en el Nuevo Mundo, en el que el ordenamiento de la ciudad (tan importante para los “letrados” coloniales y un punto central en el argumento de

Rama) fue concebido y representado no solamente en términos verbales, sino sonoros, ejemplificados por el concepto y práctica de la armonía. (Baker, 2020, pág. 42)

De esta manera, Geoffrey Baker utiliza la propuesta de Ángel Rama y le añade el elemento musical y sonoro al desarrollo urbano. En su estudio sobre música y urbe en el Cusco colonial, *Armonía dominante*, le otorga un propósito a la música dentro del diseño y levantamiento de una ciudad orientada a expresar ese poder colonial (Vega Salvatierra, 2021, pág. 2). Para ello se impone el modelo de urbe de tipo damero, partiendo desde una plaza mayor que significa el lugar más importante y sobre el que girará gran parte de la vida de sus ocupantes. El autor le otorga, también, un rol importante a la arquitectura vista como un factor de ordenamiento urbano.

La ciudad del Cusco albergó a un gran número de instituciones religiosas –iglesias parroquiales, monasterios, conventos, colegios– que apoyaban alguna forma de producción musical. No eran, de ninguna manera, esferas de actividad musical totalmente separadas, sino, más bien, interactuaban de distintas formas. De hecho, puede decirse que la música y los sonidos funcionaron como conectores urbanos importantes: fueron la forma más efectiva de comunicación masiva y elementos centrales en las ceremonias coloniales que promovieron un sentido de identidad urbana; asimismo, unían la ciudad para rendir homenaje, o guardar luto, a un intercesor religioso o a algún representante real. (Baker, 2020, pág. 56).

En este caso, los sonidos son utilizados para dar un sentido de conexión y unidad no solo entre instituciones religiosas que tienen actividad musical, sino también hacia la población y afectando el accionar de instituciones de corte político o social. El ejemplo que brinda el autor, sobre el repique de campana emitido por la Catedral ante la noticia de la muerte del papa Benedicto XIII en 1730 y que este fuese repetido por las demás

parroquias en la ciudad, resulta pertinente ya que es muestra de esos “conectores urbanos” donde se retransmiten mensajes desde un punto neurálgico como lo es la Catedral del Cusco.²⁶

Estas propuestas teórico-metodológicas, junto con lo que ya se planteó en el acápite que aborda el marco teórico de la investigación, son la base para el siguiente postulado: Lima a inicios del siglo XX también puede funcionar como una *ciudad sonora* a partir de la actividad desarrollada en los teatros Municipal y Forero. El contexto modernizador de la época tratada propone, claro, una mirada distinta porque ya no se trata de una ciudad colonial con el afán de reproducir un orden también colonial, ahora se busca que la capital del Perú se muestre como un escaparate fresco, moderno y cercano a las grandes ciudades de Europa, en donde se promovía el ideal de vida burgués²⁷. Algo que también se sostiene con lo planteado por Muñoz (2001, pág. 121) aunque tomando al teatro en sí como un “medio formativo para la élite modernista”.

3.1.1. La ciudad sonora, musical y moderna: público, teatros y prensa

El estreno del teatro Municipal ha sido la última nota de progreso, de bienestar, que ha sucedido á esta ciudad, pobre de alegrías y de espectáculos alucinantes. Lima ansiaba un monumento hermoso, cómodo, de estructura moderna, alegre y limpio, y parece estar satisfecho, orgulloso, de la obra arquitectónica del señor Lattini y del esfuerzo civilizador del buen alcalde de Lima, señor Federico Elguera. (Variedades, 20 de febrero de 1909, p. 1642).

¿Qué hace a una ciudad moderna? Según Muñoz (2001, pág. 46), las ideas asociadas a la modernidad son “la noción de progreso vinculado con el desarrollo material de la ciudad

²⁶ La obra de Pradier-Fodéré puede dar pistas sobre los sonidos y música en Lima de mediados del siglo XIX, en cómo estos son muy significativos en la vida de los limeños al reproducir rituales o ceremonias que pertenecen a un orden establecido.

²⁷ Es importante recalcar que el paso de una mentalidad colonial a una mentalidad moderna y burguesa no se da de la noche a la mañana ni implica un cambio radical.

y el ideal cosmopolita”. Estas ideas concuerdan con el modelo burgués proveniente de Europa y que tienen una fuerte base en el positivismo. Es una época caracterizada por las novedades arquitectónicas, las obras públicas, la tecnología, entre otras transformaciones. La cita antes mencionada, extraída de la revista *Variedades*, expresa aquel deseo modernizador y “civilizador²⁸” relacionado con la remodelación de un teatro. Entonces, ¿cuál es elemento moderno en este edificio? Si bien se trata de la remodelación del Teatro Principal, el autor del artículo hace referencia a elementos arquitectónicos propios de la infraestructura como el arte de la fachada, el escenario, la cantidad de butacas y los palcos, elementos que también serán importantes para la reconstrucción del Teatro Forero (ver Figura 3). En ambos casos, hay una marcada tendencia a enfocarse en el espacio y no tanto en lo que difunde cada espacio.

Parece que el Olimpo –a lo menos es el deseo de sus propietarios– se encontrará listo para fines de junio y que entonces podremos escuchar á las “estrellas” del arte lírico como son: Caruso, La Galli Cuci, Titta Ruffo, Lucrecia Bori, Amato. ¿Será verdad tanta belleza?

Por lo pronto los propietarios del Teatro en construcción no han omitido esfuerzo, ni gasto alguno para que el Teatro resulte lo más cómodo y hermoso posible. La parte decorativa ha sido encargada al gran escultor español don Manuel Piqueras Cotolí, actualmente entre nosotros. (*Variedades*, 24 de abril de 1920, pág. 409).

El Teatro Olimpo (renombrado Forero para la apertura en época de fiestas patrias de aquel año de 1920) abrirá sus puertas con la actuación de la Gran Compañía de Ópera Italiana de Adolfo Bracale, para ese momento, era el recinto artístico con mayor aforo de la ciudad

²⁸ Muñoz (2001, pág. 46-47), expresa: “Y aunque el individuo pensado para esta ciudad era el blanco, los otros grupos, negros, indios y, después, los chinos, principales componentes de la población limeña, fueron incluidos en la calidad de ‘seres civilizados’. Esto significaba dejar a un lado sus costumbres y gustos, y adquirir el canon burgués universal”. Esta idea tiene relación con el fin educativo del teatro ya que difunde mucho del arte dramático y musical europeo, utilizado como modelo de alta cultura y, por obvias razones, cercano a la élite modernizadora.

y con los mejores acabados arquitectónicos. El citado artículo muestra un enfoque hacia aquella característica y, en opinión del autor, dejando al aire la propuesta musical.

Figura 4

Reconstrucción del Teatro Olimpo (Forero)



¿Es entonces la propuesta musical, es decir, el repertorio propuesto por las compañías de ópera y presentado en estos teatros, un elemento de modernidad urbana? ¿Qué tan posible es recrear el espacio urbano sonoro y musical de Lima a partir de estos teatros?

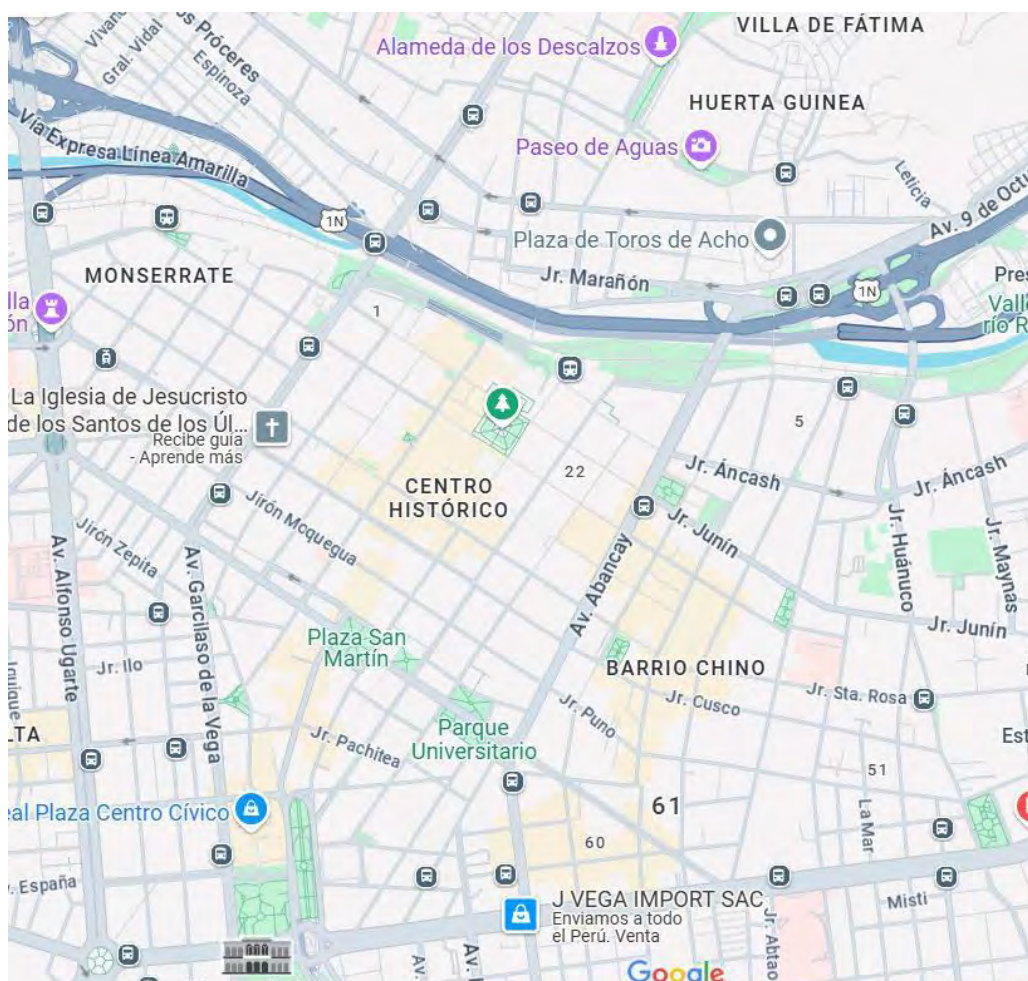
3.2. Cultura, música y urbanismo: redes y relaciones urbanas en Lima a partir de la actividad musical en los teatros Municipal y Forero

Muchas ciudades alrededor del mundo suelen configurarse de tal manera, que logran brindar experiencias y servicios tanto para sus residentes como para aquellos que provienen del extranjero. Bajo esa lógica se puede distinguir zonas como el centro histórico, el centro financiero, las zonas residenciales, los márgenes de la ciudad, entre otros. Algunas ciudades se construyen siguiendo un estricto plan de desarrollo urbano, mientras que otras crecen con una deficiente o nula planificación urbana. La capital del Perú, Lima, se encuentra en el segundo espectro, generando varios problemas en pleno

siglo XXI. Y es que lo que se conoce como el “Cercado de Lima” (hoy un distrito), refiere a la otrora ciudad de Lima colonial que fungía como la capital del virreinato y, posteriormente, de la república. El resto de los distritos (la mayoría de ellos) crecieron alrededor del cercado de manera caótica. Aún con todo lo establecido, es posible distinguir las distintas zonas de la ciudad: obviamente el Cercado de Lima (ver Figura 5) contiene gran parte del centro histórico de la ciudad, el centro financiero estaría relacionado al actual distrito de San Isidro, las zonas residenciales se componen de distritos como San Borja, Jesús María o Surco y el margen o periferia de la ciudad son conformados por los llamados conos. *Grosso modo*, es una manera de identificar las zonas de Lima, algo muy importante a la hora de realizar la comparación con la antigua ciudad y su relación con los teatros.

Para bien o para mal, el crecimiento de la capital vino de la mano con el desarrollo de los sistemas de transporte que, aunque precario y problemático, es el utilizado para la interconexión de los distritos de Lima. El uso de los rieles en el transporte urbano se está retomando paulatinamente, esto porque desde hace aproximadamente 120 años ya existía el tranvía eléctrico que conectaba las antiguas calles de Lima, junto con las líneas de ferrocarril que conectaban la ciudad con el puerto del Callao o con los balnearios vacacionales.

Figura 5

Centro Histórico de Lima

Los teatros en cuestión, el Municipal y el Segura actuales, se ubican ambos en el centro histórico de la ciudad a pocos metros de distancia, por lo que forman parte del patrimonio histórico de la ciudad. No obstante, es el Municipal el que tiene mayor protagonismo debido a sus más amplias dimensiones y a su ubicación estratégica: en pleno Jr. Ica y edificado en la esquina con Jr. Rufino Torrico, lo que le confiere una mayor visibilidad y accesibilidad tanto para los residentes como para los turistas que estén de paso. Adicionalmente a ello, se encuentra rodeado por algunos restaurantes y edificios interesantes —como la Casa Fernandini—, lo que complementa la actual experiencia de ir a ver alguna obra teatral.

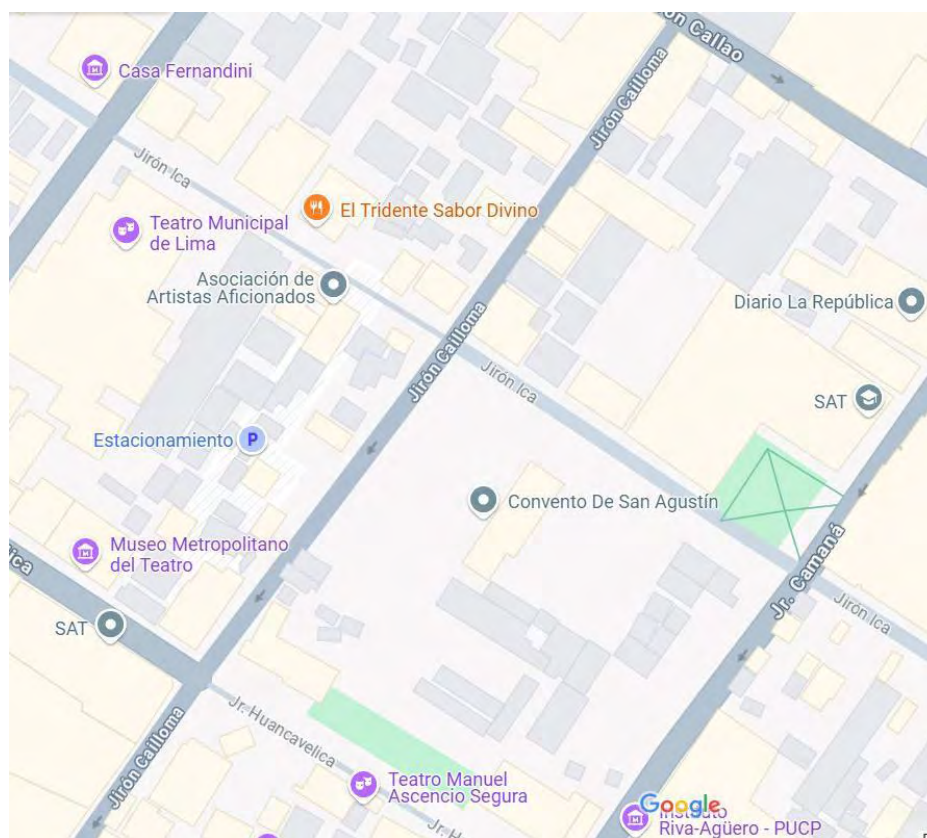
Por otro lado, el Teatro Segura se encuentra en Jr. Huancavelica, no ocupa una esquina y se encuentra rodeado de comercios relacionados con la venta de monturas y anteojos de medida, conocidos como “ópticas”. Al frente del teatro se encuentra la Plazuela del Teatro y en la cuadra aledaña se ubica el Museo Metropolitano del Teatro cuya muestra es un recordatorio del desarrollo del teatro en Lima antes de la aparición de otros medios de entretenimiento como el cine o la televisión.

Con una vista rápida de esta zona del Cercado de Lima, es posible darse cuenta de que la ciudad tiene una suerte de “ruta del teatro” (ver Figura 6) que incluye los recintos antes mencionados y que dan cuenta de la época en la que este recinto era el medio más importante de entretenimiento y de difusión musical. Sumado a estos espacios, se puede mencionar la existencia de la AAA, la Asociación de Artistas Aficionados, ubicada en Jr. Ica muy cerca del Teatro Municipal.

Otra característica del Cercado de Lima (y de varias plazas mayores en el Perú) refiere al hecho de que mientras más cerca de la Plaza de Armas se encuentre un establecimiento, mayor será su importancia; es por ello por lo que el teatro chino se mantuvo al margen de la pomposidad del centro y era más frecuentado por gente de clase media o clase baja. Actualmente queda poco o nada de los antiguos recintos del teatro chino. Es por ello también que la importancia del Teatro Odeón cambió radicalmente cuando se mudó a la Calle de Espaderos y tomando otro nombre: el Teatro Forero.

Figura 6

Ubicación de los Actuales Teatros Municipal y Segura



3.2.1. Los alrededores de los teatros: comercios, negocios, entre otros

Todos estos pequeños detalles son importantes a la hora de retroceder en el tiempo y comparar ambas realidades de épocas diferentes pero pertenecientes a un mismo espacio. Ello será importante para reconstruir las redes de difusión que se desarrollan desde la figura de los teatros. Como ejemplo se propone el recorte n° 80 de la Colección Adolfo Escobar (ver Figura 7) donde se aprecia que “después de la función habrá carros eléctricos para el Callao, La Punta, Miraflores, Barranco y Chorrillos. Los carros esperarán en la Plazuela del Teatro Municipal”. Los carros mencionados pueden referirse tanto a los antiguos ferrocarriles como al tranvía urbano, uno de los primeros sistemas de transporte urbano de la ciudad. En aquella época Miraflores, Barranco y Chorrillos funcionaban como balnearios y centro vacacionales usualmente frecuentados por la élite de la ciudad.

Otro detalle que salta a la vista es el local de venta de entradas. En el ejemplo se menciona a la otrora calle de Espaderos que coincide aproximadamente con el actual Jirón Ica donde se ubica el Teatro Forero, facilitando la compra y venta de entradas. Sobre los precios no se puede comentar mucho debido a la complicación de encontrar las equivalencias entre el antiguo sol de hace 100 años aproximadamente con el Nuevo Sol. No obstante, un cálculo cercano se puede realizar en la página web del Banco Central de Reserva del Perú²⁹, esto debido a que la moneda más antigua que cotizan es el Sol de Oro, vigente desde 1931 (Decreto Ley N° 7126) hasta enero de 1985.

Figura 7

Tabla de Equivalencias

A:			
De	Sol de Oro	Inti	Sol (Nuevo Sol)
Sol de Oro		Divida el importe en Soles de Oro entre 1 000	Divida el importe en Soles de Oro entre 1 000 000 000
		Ejemplo:	Ejemplo :
		S/. 12 000 000/1000 = I/. 12 000	S/. 12 000 000/1 000 000 = S/ 0,012
Inti	Multiplique el importe en Intis por 1 000		Divida el importe en Intis entre 1 000 000
	Ejemplo:		Ejemplo:
	I/. 12 000 * 1 000 = S/. 12 000 000		I/. 12 000 000/1 000 000 = S/ 12
Sol (Nuevo Sol)	Multiplique el importe en Nuevos Soles por 1 000 000 000	Multiplique importe en Nuevos Soles por 1 000 000	
	Ejemplo:	Ejemplo:	
	S/ 500 * 1 000 000 000 = S/. 500 000 000 000	S/ 500 * 1 000 000 = I/. 500 000 000	

²⁹ Recuperado de <https://www.bcrp.gob.pe/billetes-y-monedas/unidades-monetarias/tabla-de-equivalencias.html>.

Figura 8

Presentación de Aida el 25 de noviembre de 1920

TEATRO FORERO

Empresa: Ascorra-Salvati

GRAN COMPANIA LIRICA ITALIANA
RENATO SALVATI

Maestro Director y Concertador: **Julio Falconi**

Hoy Jueves 25 de Noviembre de 1920
A LAS 9 P. M.
Primera función de Abono

Segunda presentación del célebre tenor:
BERNARDO DE MURO
Con la ópera en 4 actos del maestro Verdi

- AIDA -

REPARTO

Il Re	Umberto Arcelli
Amneris	Rhea Toniolo
Aida	Ofelia Nieto
Amonasro	Edoardo Faticanti
Radames	Bernardo de Muro
Ramfis	Vincenzo Bettoni
Un messaggero	Giuliano Oliver

Espléndida presentación escénica

GRAN CUERPO DE BAILE NEMANOFF

— PRECIOS —

Palcos con 4 entradas	S. 60.00
Platea	10.00
Galería 1ª fila	7.00
2ª a 5ª fila	6.00
otras filas	5.00
Galería alta 1ª fila	2.50
" " otras filas	2.00

Estos precios tienen el 10% de recargo por Impuesto Municipal.

Las localidades se venden en la **CASA GARCIA Hnos**, calle de Espaderos.

Después de la función habrá carros eléctricos para el Callao, La Punta, Miraflores, Barranco y Chorrillos. Los carros esperarán en la Plazuela del Teatro Municipal.

No sería el único tipo de negocio que opera alrededor y que tiene que ver con la actividad musical. En la publicación *Lima: revista de ciencias, literatura y comercio* se encuentran publicidades de distintos negocios que, si bien datan de 1898, no son tan antiguos a la época estudiada y bien podrían seguir en funcionamiento por aquellos años. Uno de ellos hace referencia a la “Botica del Teatro” de Alvarado y Cía., que estaría ubicada en la

Calle del antiguo Portal de San Agustín, presuntamente ubicado en la cuarta cuadra del jirón Camaná hoy en día³⁰.

Otro anuncio presente en aquella revista es la referente al Taller de Instrumentos de Música ubicado en la antigua Calle Lescano, actualmente localizado en la primera cuadra del jirón Huancavelica, cerca de la Plazuela del Teatro y al propio Teatro Segura. No se plantea la idea de que estos negocios hayan tenido alguna relación expresa con los teatros estudiados, lo que se establece son las cercanías con estos tanto en rubro como en locación.

Como podemos ver, entonces, se trata de una red de representación según lo planteado por Jacques Atalli (1995). El público paga directamente para acceder a las presentaciones de ópera, recitales, zarzuelas, entre otros. Ello porque las formas de acceder a la música aún son muy escasas y rudimentarias. Esta red engloba a otros comercios, como se ha visto, de manera no necesariamente vinculante, a excepción del local de venta de las entradas. El resto de los comercios pueden verse beneficiados dependiendo de la situación. Un ejemplo de ello es el Taller de Instrumentos Musicales, el cual, ocasionalmente pudo haber brindado algún servicio ya sea a algún músico o a los teatros en sí. El tema de la industria musical puede estudiarse a un nivel macro que involucra a las compañías de ópera como tal, ya que ellas son las que brindan espectáculo en las ciudades a las que llegan, generando el movimiento en diversos tipos de negocio relacionados o no con la actividad musical.

³⁰ Dato encontrado en un artículo de *El Comercio* del 15/04/2014. Recuperado de <https://elcomercio.pe/lima/portada-milagrosa-san-agustin-310669-noticia/>.

Conclusiones

Luego de exponer las temáticas principales sobre las cuales se sostiene esta investigación es posible esgrimir algunas conclusiones que se sustentan también con las hipótesis y preguntas planteadas al inicio de la redacción. Algunas cuestiones generales tienen que ver con reconocer y aceptar la importancia de los teatros Municipal y Forero —y del teatro en general— como pilares fundamentales para el entretenimiento público y como difusores de lo que se podría llamar “música culta”, esto debido a la amplia acogida de las compañías de ópera por las clases medias y altas de Lima. Y ello va ligado con la actividad musical de estos teatros que, mayoritariamente, difundieron espectáculos dirigidos al sector socioeconómico alto de la capital. La música también estuvo presente durante el auge del cine en Lima con la participación de orquestas que ambientaban aquellas películas mudas de los años 20.

En cuanto a Lima como una *ciudad sonora*, definitivamente lo era. Sin embargo, es preciso recalcar que es necesaria una investigación más minuciosa sobre este tema y con un mayor alcance. Delimitar la actividad musical a los teatros de la ciudad focaliza bastante el rango sonoro y musical que se puede estudiar. También cabe mencionar que la capital durante este proceso de modernización se expresa en los detalles arquitectónicos de la ciudad; es decir, que se cuente con los espacios idóneos para realizar determinado tipo de evento y, en el caso de la actividad musical, lo que se busca es que a través de ella el mensaje de “modernidad y civilización” llegue a más gente, incluso a las clases bajas. También es importante añadir que se construye una red económica alrededor de cualquier tipo de actividad humana; en este caso, estamos ante una forma de industria musical relacionada a la actividad desarrollada en estos teatros. Desde negocios como cafeterías o restaurantes hasta servicios públicos como estaciones de tranvía, pasando por aquellos locales que sí realizaban actividades directamente ligadas a la música como talleres de

luthiers, tiendas de instrumentos o imprentas de partituras. Todo un entorno construido alrededor de las compañías de ópera y de los teatros Municipal y Forero. Hay negocios directamente relacionados con la actividad musical y con los teatros en sí, y otros que de manera tangencial contribuyen con ello



Fuentes Documentales

Canevaro, C. (1890). *Memoria de la administración municipal de Lima presentada al honorable Concejo Provincial por su alcalde General D. César Canevaro*. Lima:

Imprenta de Torres Aguirre. Obtenido de https://books.google.com.pe/books?id=ZuMOAAAAYAAJ&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false.

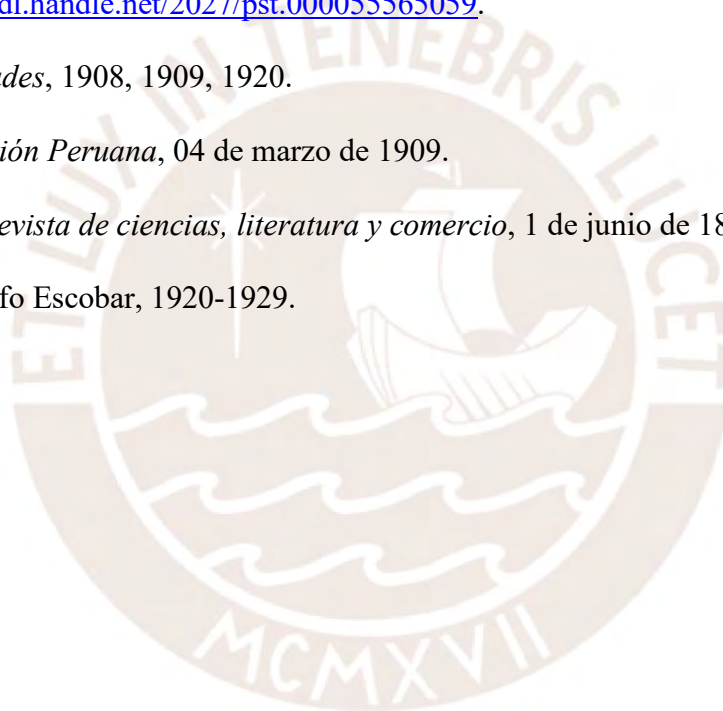
Gaceta del Gobierno de Lima, 31 de diciembre de 1821, (edit. 1949 por la Universidad Nacional de La Plata). Recuperado de <https://hdl.handle.net/2027/pst.000055565059>.

Revista *Varietades*, 1908, 1909, 1920.

Revista *Ilustración Peruana*, 04 de marzo de 1909.

Revista *Lima: revista de ciencias, literatura y comercio*, 1 de junio de 1898.

Colección Adolfo Escobar, 1920-1929.



Bibliografía Consultada

- Alier, R. (2020). *Historia de la Ópera*. Barcelona: Redbook Ediciones.
- Alvarado, L. (14 de Marzo de 2014). *La música peruana en el siglo XX: primeras grabaciones*. Recuperado el 17 de Mayo de 2024, de SIICA - Sistema de Información de las Industrias Culturales y Artes: <https://www.infoartes.pe/la-musica-peruana-en-el-siglo-xx-primeras-grabaciones/>
- Arróspide de la Flor, C. (1944). La ópera de hace un siglo en Lima. *Revista de la Universidad Católica*, 12(4-5).
- Arróspide de la Flor, C. (1971). La música de teatro en el virreynato de Lima. *Revista Musical Chilena*, 25(115-1), 39-51.
- Attali, J. (1995). *Ruidos: ensayo sobre la economía política de la música*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- Baker, G. (2020). *Armonía dominante: música y sociedad en el Cusco colonial*. (A. L. Gonzales, Trad.) Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial.
- Balta Campbell, A. (2001). *Historia general del teatro en el Perú*. Lima: Escuela de Ciencias de la Comunicación, Universidad de San Martín de Porres.
- Barbacci, R. (Enero de 1949). Apuntes para un Diccionario Biográfico Musical Peruano. *Fénix. Revista de la Biblioteca Nacional*(6), 414-510.
- Berman, M. (1992). *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad*. Buenos Aires: Siglo XXI ed.
- Bertran, L. (Junio de 2016). Escuchando a la musicología urbana: balance y futuro de la disciplina. *Revista de Musicología*, 39(1), 399-404.
- Bertran, L. (2016). Escuchando a la musicología urbana: balance y futuro de la disciplina. *Revista de Musicología*, 39(1), 399-404.

- Bioletto Bueno, N. (2015). The Carpas Shows in Mexico City (1900–1930). En *Made in Latin America: Studies in Popular Music* (págs. 25-36). New York: Taylor & Francis Group.
- Bischoffshausen, G. v. (2018). *Teatro popular en Lima: zarzuelas, sainetes y revistas (1890-1945)*. Lima: Estación La Cultura S.A.C.
- Borras, G. (2012). *Lima, el vals y la canción criolla (1900-1936)*. Lima: Institut français d'études andines.
- Cantuarias Acosta, R. (2002). *Teatro y sociedad en Lima 1840-1930*. Lima, Perú.
- Casalino Sen, C. (2017). *Centenario: las celebraciones de la Independencia 1921-1924*. Lima: Municipalidad Metropolitana de Lima.
- Castellanos, A. (Diciembre de 2013). La estructura del teatro musical moderno: un estudio semiótico sobre la composición del género y delimitación de su estructura. *Telondefondo: Revista de teoría y crítica teatral*(18), 26. Obtenido de <https://www.researchgate.net/publication/329538902>
- Ccasani Condo, M. Á. (2019). Teatro para el Centenario de la Independencia (1921 y 1924): conflictos entre el gobierno leguista y el negocio teatral en Lima. Lima, Perú. Obtenido de <https://cybertesis.unmsm.edu.pe/handle/20.500.12672/11221>
- Chimènes, M. (2007). Musicologia e história. Fronteira ou “terra de ninguém” entre duas disciplinas. *Revista de História*, 2(157), 15-29.
- Chuhue, R. (2016). *Capón. El barrio chino de Lima*. Lima, Perú: Municipalidad Metropolitana de Lima.
- Contreras, C., & Cueto, M. (2013). *Historia del Perú contemporáneo: desde las luchas por la independencia hasta el presente*. Lima: IEP, Instituto de Estudios Peruanos.
- Cotler, J. (2005). *Clases, estado y nación en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

- Cultura para Lima. (17 de Diciembre de 2018). *Historia del Teatro Municipal (antes Teatro Forero)*. Recuperado el 30 de May de 2024, de Medium: <https://medium.com/@culturaparalimamml/historia-del-teatro-municipal-antes-teatro-forero-282506d427e7>
- Dahlhaus, C. (1997). *Fundamentos de la historia de la música*. Barcelona: Editorial Gedisa S. A. Recuperado el 8 de Junio de 2024
- Escuela Nacional de Música. (s.f.). Teatro Musical I. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México. Obtenido de <https://www.fam.unam.mx/oferta-educativa/licenciatura/mapas/mp-canto.html>.
- Esquivel, J. (Agosto de 2020). La modernización urbana de Lima a finales del siglo XIX. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Fonseca Ariza, J. (2000). Antialcoholismo y modernización en el Perú (1900-1930). *Histórica*, XXIV(2), 327-364.
- Franetovic, F., & Hurtado, P. (2009). *La Industria Musical: hacia un Nuevo Equilibrio*. Santiago de Chile: Universidad de Chile.
- García López, O. (2018). Los paisajes sonoros de la Península Ibérica: hacia una cartografía de lo efímero. *Revista de Musicología*, 41(1), 373-378.
- García Morillo, R. (1949). El teatro musical en Argentina. *Revista Musical Chilena*, 5(33), 40-45. Obtenido de <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/11723>
- González Rodríguez, J. P. (2013). *Pensar la música desde América Latina: problemas e interrogantes*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- González, J. R. (2015). Drama musical y epos musical, o dos fórmulas posibles para Verdi y Wagner. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, 29(29), 32. Obtenido de

<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/drama-musical-epos-musical-gonzalez.pdf>

Hammeken, L. (Diciembre de 2014). La república de la música: prácticas, códigos e identidades en torno al mundo de la ópera en la Ciudad de México, 1840-1870. Ciudad de México, México.

Heinlein, F. (1978). Relación entre música y texto en el teatro musical del siglo XX. *Revista Musical Chilena*, 32(141), 5-16. Obtenido de <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/13534>

Ísola de Lavalle, A. (abril de 2014). El teatro costumbrista republicano del Perú como afirmación del proyecto de Nación. Lima, Perú.

Iturriaga, E., & Estenssoro, J. C. (2007). Emancipación y república: siglo XIX. En *La música en el Perú*. Lima: Fondo Editorial Filarmonía.

Kenrick, J. (2017). *Musical Theatre. A History*. New York: Continuum.

Kingman Garcés, E. (2009). *Historia social urbana: espacios y flujos*. (E. Kingman Garcés, Ed.) FLACSO Ecuador. Recuperado el 7 de June de 2024

Klarén, P. F. (2004). *Nación y sociedad en la historia del Perú*. Instituto de Estudios Peruanos.

Marín, M. Á. (Diciembre de 2014). Contar la historia desde la periferia: música y ciudad desde la musicología urbana. *Revista Neuma*, 7(2), 10-30. Obtenido de <https://neuma.utralca.cl/index.php/neuma/article/view/102>

Mejía Ticona, V. (2018). Modernización urbana en Lima (1850-1919): grandes avenidas, espacios públicos y monumentos. En *América latina: espacios urbanos, arquitectónicos y visualidades en transición : 1860-1940* (págs. 275-300). Cuenca: Universidad de Cuenca.

- Moncloa y Covarrubias, M. (1905). *Diccionario Teatral del Perú*. Recuperado el 07 de 08 de 2024, de Google Books: https://www.google.com.pe/books/edition/Diccionario_teatral_del_Per%C3%B3A/RmwsAAAAYAAJ?hl=es&gbpv=0
- Morábito Correa, D. (Julio de 2016). *La construcción del espacio sonoro a través de la música de fondo. Temas y conceptos afines para el estudio de la música ambiental*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Muñoz Cabrejo, F. (2001). *Diversiones públicas en Lima: 1890-1920, la experiencia de la modernidad*. Lima: Universidad del Pacífico, Centro de Investigación.
- Palmerio, G., Lombardi, A., & Montuori, P. (Edits.). (2010). *Centro Histórico. Conocimiento y restauración*. Roma, Italia: Gangemi Editore.
- Pérez González, J. (2010). *Las historias de la música en hispanoamericana, 1876-2000*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Historia.
- Pinilla, E. (2007). La música en el siglo XX. En *La música en el Perú*. Lima: Fondo Editorial Filarmonía.
- Pradier-Fodéré, C. (2021). *Lima y sus alrededores: cuadros de costumbres peruanas*. (V. Arrambide Cruz, Ed., & J. G. Castellanos, Trad.) Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Fondo Editorial.
- Quezada, J. (2007). La música en el virreinato. En *La música en el Perú*. Lima: Fondo Editorial Filarmonía.
- Rama, A. (1984). *La ciudad letrada*. Montevideo: Ediciones del Norte.
- Raygada, C. (Enero de 1955). Guía musical del Perú. *Fénix. Revista de la Biblioteca Nacional*(12), 3-77.

- Raygada, C. (Enero de 1963). Guía musical del Perú. *Fénix. Revista de la Biblioteca Nacional*(13), 1-82.
- Raygada, C. (Enero de 1964). Guía musical del Perú (conclusión). *Fénix. Revista de la Biblioteca Nacional*(14), 3-95.
- Rengifo Carpio, D. (2018). El teatro histórico y la construcción de la Nación. Auge, crisis y resurgimiento del teatro histórico: Lima: 1848-1924. Rennes, Francia. Obtenido de <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01975095>
- Rengifo Carpio, D. (2021). *¡Arriba el telón! Historia del teatro en Lima: del siglo XVI a inicios del siglo XX*. Lima: Municipalidad Metropolitana de Lima.
- Rengifo Carpio, D. (2022). Nación e identidad hacia el primer centenario de la independencia del Perú: La ópera Ollanta y el resurgimiento del teatro histórico en Lima 1900-1921. *Revista de Ciencias Sociales Ambos Mundos*(3), 65-73.
- Retamozo, M. (Agosto de 2014). *Los proyectos de tesis en ciencia sociales: alcances, debates y perspectivas*. Obtenido de Acta Académica: <https://www.aacademica.org/martin.retamozo/99>
- Rosario, E. (2021). *Lima tomada: vida cotidiana durante la guerra contra Chile 1879-1883*. Municipalidad de Lima. Recuperado el 24 de June de 2024
- Sánchez Málaga, A. (2012). *Nuestros otros ritmos y sonidos: la música clásica en el Perú*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Sterne, J. (1997). Sounds like the Mall of America: Programmed Music and the Architectonics of Commercial Space. *Ethnomusicology*, 41(1), 22-50.
- Subgerencia de Cultura de la Municipalidad Metropolitana de Lima. (21 de Octubre de 2007). *Teatro Manuel Ascencio Segura*. Obtenido de Munlima: <https://web.archive.org/web/20071021033320/http://www.munlima.gob.pe/actividades/cultura/teatros/segura.html>

- Valero, C. (2016). Ópera (seria) y drama. Una reflexión sobre la valoración estética de la ópera seria y la consideración histórica de Gluck. *La torre del Virrey. Revista de Estudios Culturales*, 1(19), 18.
- Valladares Chamorro, O. (2012). Inmigrantes chinos en Lima. Teatro, identidad e inserción social. 1870-1930. Lima, Perú: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Vega Salvatierra, Z. (2021). ¿Cómo se oye la libertad? Sonoridades urbanas en Arequipa en el cambio de la colonia a la república (1814-1834). En *La ciudad blanca libre: la independencia e inicios de la república en Arequipa*. Arequipa: Surandino Editores. Recuperado el 8 de June de 2024
- Velásquez, J. F. (2017). From the Plaza to the Parque: Transformations of Urban Public Spaces, Disciplining, and Cultures of Listening and Sound in Colombian Cities (1886–1930). *Latin American Music Review*, 38(2), 150-184.