

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



Historia y repertorio de los grupos de aficionados
a la zarzuela en Lima

TESIS PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL DE
LICENCIADO EN CREACIÓN Y PRODUCCIÓN ESCÉNICA

AUTOR

Domingo Joaquin Salaverry Rubio

ASESOR

Fred Werner Rohner Stornaiuolo

LIMA – PERÚ

2020

RESUMEN

La zarzuela fue uno de los géneros teatrales más populares en Lima a inicios del siglo XX. Su impacto masivo en este período es mencionado por diversos autores y queda registro del mismo en las crónicas de la época y en afiches de las múltiples presentaciones de compañías locales y extranjeras, no solamente españolas, sino de toda América Latina. Algunas de las obras más exitosas fueron *La Gran Vía* y *La verbena de la Paloma*, las cuales abordan temáticamente la vida y las costumbres de personas de la clase trabajadora en la ciudad de Madrid. Por estos motivos, su popularidad fue mayor entre la clase obrera y la clase media, aunque algunos historiadores mencionan que se trataba de un entretenimiento que convocó a personas de todos los sectores sociales. Con la creación del cinematógrafo, muchos teatros en que se presentaban zarzuelas devinieron en cines y la afluencia del público hacia el género decreció. A pesar de esto, la actividad de zarzuela se mantuvo debido a la presencia de compañías españolas como la de Faustino García, que vino a Lima hasta mediados de la década de 1970. En la actualidad, la zarzuela se presenta muy rara vez en los teatros limeños y la afición por este género ha decrecido bastante. Algunos grupos de aficionados a la zarzuela presentan espectáculos de este género en auditorios y otros espacios con el fin de preservar un repertorio musical y escénico heredado de los tiempos de mayor popularidad. A través del análisis de las prácticas de los grupos de aficionados y entrevistas a sus directores y participantes, el presente estudio examina el vínculo entre estos conjuntos y las compañías de zarzuela del pasado.

Palabras clave: Zarzuela, Lima, repertorio, grupos de aficionados.

ABSTRACT

Zarzuela was one of the most popular theatrical genres in Lima at the beginning of the XX century. Its impact on the masses during this period is mentioned by many authors and recorded in several chronicles. Its importance is also depicted on the posters from the multiple presentations of local and foreign companies, not only in Spain, but also throughout Latin America. Some of the most famous Zarzuela works are *La Gran Vía* and *La Verbena de la Paloma*, both of which address the life and customs of working-class people in Madrid. As a result, Zarzuela's popularity was bigger amongst the working and middle class, although some historians indicate that Zarzuela was a form of entertainment that gathered people from every social sector. After the creation of the cinematograph, many of the theatres where Zarzuelas were once staged turned into cinemas and the genre's popularity faded. In spite of this, some Spanish companies, such as Faustino Garcia's, maintained Zarzuela's presence in Lima until the 1970s. Nowadays, Zarzuela is rarely performed in Lima's theatres and the popular demand for the genre has remarkably decreased. Some amateur groups present Zarzuela shows in auditoriums and other small spaces to preserve a musical and theatrical repertoire, which they have inherited from the times Zarzuela was popular. By analysing the practice of these groups and interviewing some of their directors and participants, this investigation examines the nexus between these amateur groups and the Zarzuela companies from the past.

Key words: Zarzuela, Lima, repertoire, amateur groups.

A mi entrañable amiga Gladys Rosas de Alecchi.



AGRADECIMIENTOS

A mis compañeros zarzueleros del Grupo de Zarzuela del Club de Regatas “Lima” y del Grupo Lírico Maristas “El Señorío de la Zarzuela”, para quienes la zarzuela es mucho más que una afición. Quiero agradecer especialmente a Gladys Rosas de Alecchi, Marietta Cassinelli, Antonio Mazzini, Judith Rojas y Félix Rojas, quienes compartieron sus experiencias artísticas conmigo para la realización de la presente investigación.

A Dora Alegre, Eugenio Troullier, Manuel Fajardo y al tenor Juan Antonio de Dompablo, quienes me brindaron entrevistas y material de archivo sin los cuales la realización de este trabajo no hubiera sido posible.

A Gustavo von Bischoffshausen, cuyo libro *Teatro popular en Lima: Sainetes, zarzuelas y revistas* me despertó preguntas que intento responder con esta investigación. También por sus consejos y ayuda.

A José Antonio Rodríguez, Soledad Figueroa, Luis Peirano, Alberto sola y Miguel Molinari por sus valiosos consejos.

A Mireya Martínez y Lucero Medina por su acertada asesoría en la etapa inicial de este proyecto.

A mi asesor Fred Rohner por su confianza en mis capacidades, su trabajo riguroso y por todo lo aprendido bajo su guía en el desarrollo de la presente investigación.

A Analucía Rodríguez por su paciencia, compañía y consejo a lo largo del proceso.

A mi mamá, quien fue la primera en apoyarme en mi decisión de cambiar de carrera y me alienta con entusiasmo en mis emprendimientos artísticos.

A mi papá, quien me introdujo sin quererlo al mundo de las Artes Escénicas. La zarzuela no solo ha sido para nosotros un espacio para la expresión artística, la cual se ha convertido en una necesidad en mi vida, sino que nos ha convertido en grandes amigos.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
ESTADO DE LA CUESTION	9
REFERENTES TEÓRICOS Y MARCO CONCEPTUAL	14
PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA Y OBJETIVOS	22
METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN	24
CAPÍTULO 1: LOS GRUPOS DE ZARZUELA EN LIMA	30
ANTOLOGÍAS Y REPERTORIO	40
¿CÓMO SON LAS FUNCIONES DE LOS GRUPOS DE AFICIONADOS?	43
CAPÍTULO 2: LAS COMPAÑÍAS DE ZARZUELA EN LIMA	56
LA COMPAÑÍA DE FAUSTINO GARCÍA.....	68
REPERTORIO DE LA COMPAÑÍA DE FAUSTINO GARCÍA	74
PROFESIONALES DE LA ZARZUELA EN LIMA	80
CONCLUSIONES	88
BIBLIOGRAFÍA	92

INTRODUCCIÓN

La zarzuela es un género de teatro musical español en el que se alternan escenas declamadas con números musicales, cuyos orígenes son discutidos hasta la actualidad por los historiadores de las Artes Escénicas. Algunos de ellos, como Roger Alier o Andrés Amorós rastrean el inicio del género a la corte del rey Felipe IV, quien se entretenía en el pabellón de caza del Real Sitio del Prado con pequeñas representaciones de teatro y música. Otros, como José Luis Temes, postulan que la zarzuela de esos tiempos tiene poco que ver con la que se popularizó en el siglo XIX, ya que las características estéticas, temáticas, pero principalmente las sociales de este nuevo fenómeno son muy diversas.

A mediados del siglo XIX, un grupo de compositores y libretistas liderados por Francisco Asenjo Barbieri buscaron la generación de una nueva corriente de teatro lírico como alternativa al predominio de la ópera italiana. En estos tiempos, la ópera italiana concentraba la atención de los públicos y los empresarios teatrales. Muchos compositores españoles, guiados por un sentimiento nacionalista, ya habían considerado la idea de una corriente de ópera en español; sin embargo, las obras que dichos compositores estrenaron no gozaron de mayor éxito. Por otra parte, las manifestaciones ya existentes de teatro lírico en español estaban vinculadas a la llamada “tonadilla escénica”; de pequeño formato y usualmente presentadas como intermedio en otras obras de mayor importancia.

Barbieri y sus asociados apostaron por una tercera vía: obras en español de gran formato, pero en que se alternaran escenas declamadas con números musicales para aligerar el tedio que suponían los recitativos de la ópera italiana y llegar a un público mayor. (Temes 2014: 35)

El éxito de la propuesta de Barbieri y sus compañeros fue tal que dejó en el olvido la intención de los compositores de la época por la generación de una corriente de ópera española. La zarzuela se convirtió en un fenómeno masivo, que fue reivindicado por personas de todos los sectores sociales. Este fenómeno centralizó la vida cultural en España a lo largo

de los cien años siguientes. En este lapso, la zarzuela pasó por diferentes etapas en que se configuró de manera distinta a nivel temático, musical y de estructura dramática, pero sin perder el contacto con un público masivo.

Las primeras representaciones de esta nueva zarzuela (o zarzuela romántica o zarzuela restaurada) en Latinoamérica no tardaron en producirse. Pronto todas las principales ciudades americanas albergaron en sus teatros a compañías españolas de zarzuela, con una masiva afluencia del público.¹ En este período, la zarzuela en América Latina era la que llegaba de España, por lo que la situación del género y las compañías que lo representaban eran susceptibles a los cambios producidos en la península. Posteriormente, la complejidad de la situación política en España y la frecuencia con que las compañías españolas visitaban el nuevo continente hicieron que la zarzuela se independizara de la metrópoli y se crearon, con mucha frecuencia, zarzuelas americanas, donde participaban españoles y americanos en diferentes aspectos de la producción, pero cuyas temáticas eran locales.

En 1868, la crisis económica y social en España, que trajo como consecuencia la revolución que derrocó a Isabel II, tuvo importantes consecuencias en el ámbito teatral. La complejidad de la situación alejó al público de los teatros, ya que no contaba con medios para pagar las localidades, a lo cual se sumaba la inseguridad producida por la crisis. Tres jóvenes empresarios teatrales, José Vallés, Juan José Luján y Antonio Riquelme, preocupados por la disminución de los ingresos y a la vez motivados por el ambiente revolucionario propicio para la innovación, introdujeron nuevas maneras de presentación de los espectáculos. (Del Moral 2004:13) En vez de montar cada noche una obra de tres actos, se presentarían tres funciones de un solo acto a diferentes públicos, que podían acceder a las localidades a precios mucho más asequibles. Esta nueva modalidad, conocida como teatro por secciones, gozó de un éxito masivo, el cual terminaría definiendo las características del consumo teatral en España y

¹ De acuerdo con José Luis Temes, el período de surgimiento y popularización de la zarzuela moderna comienza alrededor de 1850. De acuerdo con el autor, para 1858, obras como *Jugar con fuego*, *El grumete* o *El valle de Andorra* ya eran representadas a lo largo de todo el continente americano. (2014: 313).

Acerca de la popularidad del género en América Latina, Temes desarrolla en su libro un capítulo denominado "La zarzuela en América y la zarzuela americana".

Latinoamérica por los siguientes cincuenta años. Los nuevos espectáculos de un acto fueron denominados de género chico, en contraposición con los de género grande, que tenían tres actos de duración.

De acuerdo con Carmen del Moral, el género chico no se refiere exclusivamente a zarzuelas de un acto, sino a cualquier espectáculo teatral de esta duración. También existen obras teatrales de texto de un acto, al igual que otro tipo de espectáculos como revistas musicales, variedades, entre otros. Suele ser un error común referirse a la zarzuela como el género chico en contraposición con la ópera, que bajo esta concepción sería el género grande. (Temes 2014) Hay zarzuelas que pueden ser de género grande o chico, de acuerdo con su duración. Esta idea errada se origina en la enorme popularidad de muchas zarzuelas de género chico en España y Latinoamérica. *La Gran Vía* y *La Verbena de la Paloma* son mencionadas por los historiadores españoles y americanos como las obras que alcanzaron un exorbitante número de representaciones en España y en los países americanos donde se representaron.

Las obras mencionadas, junto a otras como *La Revoltosa*, *Agua*, *azucarillos* y *aguardiente* o *El dúo de La Africana* sitúan la acción dramática en el Madrid de su época (final del siglo XIX) y muestran situaciones cotidianas de personas de estratos sociales medios y bajos, con los que el público asistente se podía sentir plenamente identificado. (Del Moral 2004). Este factor de identificación generó un profundo arraigo popular del género chico, que tuvo como consecuencia que los autores repitieran este tipo de temáticas en sus obras. El vínculo que existe en el imaginario social acerca de la zarzuela como una manifestación costumbrista se explica en gran parte por la enorme popularidad que tuvieron los títulos mencionados.

El género chico gozó de gran popularidad en América Latina debido a dos motivos principales: la influencia cultural que seguía ejerciendo España sobre sus antiguas colonias y la identificación que podía sentir el público de clase media y obrera con respecto a los

personajes, músicas y temáticas abordadas en las obras.² El éxito masivo de estas obras cortas se adaptó a las nuevas tendencias que se iban originando con el paso de los años, por ejemplo, a las revistas de variedades, que se hicieron más populares en las primeras décadas del siglo XX. La llegada del cinematógrafo es considerada por muchos estudiosos como la responsable de la disminución de los públicos para la zarzuela; sin embargo, en los inicios del siglo XX, los cine-teatros alternaban con frecuencia la presentación de sus películas con obras de un acto.³

En el caso limeño, se puede observar que la zarzuela gozó de gran popularidad desde mediados del siglo XIX. Basadre hace mención a los grandes éxitos que cosechaban las compañías que presentaban zarzuelas, especialmente de género chico. Este éxito atrajo a diversos autores locales que, inspirados por las obras españolas sobre costumbres populares, crearon obras en que los limeños pudieran ver reflejados sus problemas cotidianos, sus formas de hablar y sus motivaciones puestas en músicas locales.

Hacia los años 20 y 30 del siglo pasado, el género grande experimentó un resurgimiento que tuvo como resultado la creación de algunas de las más destacadas obras del género, como *Luisa Fernanda*, *Doña Francisquita* o *La tabernera del puerto*. Estas obras son consideradas en la actualidad como algunas de las que alcanzaron mayor complejidad artística y sus números musicales están entre los más recordados por los aficionados. Es interesante observar que Amadeo Vives o Federico Moreno Torroba (compositores de *Doña Francisquita* y *Luisa Fernanda*) acudieron a Lima para dirigir los estrenos de algunas de sus obras más importantes. Este hecho nos habla de la relevancia de esta ciudad como parte del circuito de las compañías de zarzuela de la época.

La actividad zarzuelera se registra con mayor intensidad en Lima hasta mediados del siglo XX. Para entonces, el estreno de nuevas obras era cada vez menor; sin embargo,

² Al respecto pueden consultarse las obras de Basadre (1963), José Luis Temes (2014) y Carmen del Moral. (2004)

³ En los carteles de obras teatrales conservados en la Biblioteca España de las Artes de la UNMSM es posible encontrar muchos programas en que se alternan presentaciones de películas de Hollywood con zarzuelas cortas, variedades y otros números breves.

permanecía una gran afición por el género. Una de las últimas compañías importantes que acudió a la ciudad con frecuencia fue la de Faustino García. Las visitas de dicha compañía se detuvieron a mediados de los años 70. Luego, la complejidad de la situación económica y social en los años 80 impidió que volviera a la ciudad. (Bischoffshausen 2018) A pesar de esto, artistas profesionales de esta y otras compañías se quedaron en Lima por diversos motivos. Algunos de ellos, como el barítono Juan Antonio de Dompablo o los tenores Fernando Hernández y Eugenio Troullier participaron en montajes de zarzuela locales organizados por compañías locales y por agrupaciones de aficionados al género.

En la actualidad, la única actividad sostenida en relación con la zarzuela es llevada a cabo por estos grupos de aficionados. Si bien han existido montajes de zarzuela de compañías profesionales de teatro lírico como Prolírica y posteriormente Romanza, estas no han tenido una actividad tan frecuente como la de los conjuntos mencionados, los cuales son los responsables de la pervivencia de una serie de prácticas musicales y escénicas que heredan de épocas de mayor popularidad.

La labor de los grupos de aficionados en función de preservar la zarzuela no ha recibido mayores reconocimientos. Al tratarse de una actividad con un público cada vez más reducido, su visibilidad ha sido cada vez menor. En los espacios de formación de profesionales en la música, por ejemplo, es posible escuchar algunas opiniones prejuiciosas en relación con la zarzuela, como que la música de la zarzuela es de calidad inferior. Este tipo de opiniones han generado un desinterés en estos espacios por un acercamiento al género. Por otra parte, debido a las pretensiones de profesionalizar las artes escénicas, los espacios académicos no han considerado algunas prácticas populares, más aún si estas no son llevadas a cabo profesionalmente.

En el mismo sentido, podemos observar que teóricos de los estudios teatrales como Juan Villegas, Diana Taylor y Jorge Dubatti consideran que ha existido una mirada tradicional eurocéntrica con respecto al estudio del teatro, que se ha enfocado en el análisis de los textos teatrales y ha dejado de lado otros aspectos primordiales acerca de cualquier hecho escénico, como el estilo de actuación, el vestuario, la escenografía, la interacción con el público, entre

otros. Esta visión, si bien está siendo superada paulatinamente a raíz de los trabajos de los autores mencionados, aún permanece en la aproximación de la academia a algunos fenómenos. Esto se puede observar en los estudios más contemporáneos sobre la zarzuela, donde se suele considerar que no es más un “género vivo”, porque ya no se escriben nuevos títulos de zarzuela. Esto es claramente un rezago del pensamiento tradicional sobre el teatro, que solamente valora los textos dramáticos y deja de lado el componente práctico de los eventos escénicos.

Como autor del presente estudio, mi interés por este tema nació debido a mi participación en dos grupos de aficionados a la zarzuela en Lima. En mi experiencia, la zarzuela era practicada y atendida por un pequeño grupo de aficionados mucho mayores que yo. Mis contemporáneos tienen muy pocas referencias (usualmente ninguna) sobre la zarzuela y su historia en nuestra ciudad. En 2018, a raíz de la publicación del libro de Gustavo von Bischoffshausen *Teatro Popular en Lima: Sainetes, zarzuelas y revistas 1890 – 1945* pude observar que la zarzuela en Lima representó un fenómeno de masas. A mi juicio, esta gran popularidad no se refleja en el imaginario colectivo de mi generación. Más aún, los referentes mencionados en el libro de Bischoffshausen no solamente me resultaban ajenos, sino que también a mis compañeros zarzueleros, incluso a los más antiguos.

Este desconocimiento me llevó a preguntarme si existe un vínculo entre los grupos de aficionados a la zarzuela en Lima y las compañías profesionales en la situación de popularidad masiva descrita en el libro. Por otra parte, me parecía importante visibilizar el esfuerzo constante y desinteresado de los aficionados a la zarzuela en Lima, que preservan, a través de la práctica, un conocimiento musical y escénico que han heredado y aprendido y que los une e identifica poderosamente.

El presente estudio propone que existe un vínculo entre los grupos de zarzuela de aficionados y aquellas compañías profesionales que acudieron a Lima en el pasado. La periodicidad de sus visitas generó una afición más sostenida, la cual se manifestó en la actividad escénica algunos conjuntos locales. Además, algunos de los artistas que participaron en las compañías profesionales de zarzuela se quedaron en Lima, con lo que se

dio inicio a un compartir de conocimientos escénicos que aún hoy permanecen en el repertorio de los grupos de aficionados. Hay una serie de prácticas en relación con la zarzuela que no están escritas en los libros, sino que perviven, como memorial corporal, en los cuerpos de los participantes de los conjuntos actuales. El repertorio de las compañías de zarzuela permanece a través de estos grupos de aficionados. Al hablar de repertorio, en este caso, no solamente estamos refiriéndonos a la lista de los títulos que representaba una compañía u otra, sino al conocimiento escénico vinculado con el montaje de dichos títulos, el cual no está escrito en ninguna parte, sino que se transmite de generación en generación a través de la práctica. Los integrantes de los grupos de aficionados no suelen ser considerados como parte de la historia de la zarzuela a pesar de que esta memoria y estas prácticas provienen de artistas que sí son considerados. Esta ausencia de los grupos de aficionados en los estudios académicos sobre la zarzuela, sumada a la incapacidad de los mismos para generar una sostenibilidad de sus actividades en el tiempo, podrían generar que los saberes contenidos en su práctica se pierdan irremediabilmente.

La manera en que este repertorio es presentado es diferente en cada ocasión por dos motivos principales. El primero de ellos es la naturaleza irreproducible del hecho escénico. El segundo es que cada artista hace un aporte personal y único a los papeles que le corresponde ejecutar en cada ocasión. Este aporte permanece en la memoria colectiva de los grupos y es actualizado y repensado en cada ensayo y cada función de zarzuela. De esta manera, podemos observar que la elección del repertorio es indisociable de las capacidades de los artistas y, por lo tanto, la permanencia de un repertorio implica una constante recontextualización.

Para poder explicar la manera en que el repertorio de los grupos de aficionados a la zarzuela en Lima se ve configurado por su vínculo con la historia del género, el presente estudio se ha dividido en dos capítulos. El primero de ellos describirá las prácticas musicales y escénicas de los conjuntos de zarzuela actuales. Para hacerlo, se recurrirá a un estudio de caso. Se observará el repertorio del Grupo Lírico Maristas “El Señorío de la Zarzuela”. Este grupo tiene una trayectoria de 43 años, con lo cual se podrá conocer más cercanamente el

nexo entre los zarzueleros del presente y los del pasado. A través de programas de mano de este grupo se podrá conocer los títulos que forman parte de su repertorio. Luego, en la observación de sus ensayos y funciones, se podrá conocer la manera en que este repertorio se manifiesta en la escena.

La ejecución de las herramientas metodológicas mencionadas permitirá una descripción de las prácticas musicales y escénicas de estos grupos. Se podrá observar que la tradición, es decir, la permanencia en el repertorio de los números mencionados, genera ciertas características particulares en la manera en que se presentan los montajes, que no se originan necesariamente de las partituras o libretos como fueron pensados originalmente, sino que son adiciones producidas por la constante actualización y recontextualización de dichas prácticas.

El segundo capítulo de este estudio estará destinado a examinar la influencia de las compañías de zarzuela que acudieron a la ciudad hasta mediados de la década de 1970 en el repertorio de los grupos de aficionados en la actualidad. Para estos fines, se realizarán entrevistas a la directora del grupo, a los miembros más antiguos y a otros artistas y aficionados que han tenido contacto, en la práctica escénica, con un grupo de artistas profesionales que participaron en importantes compañías de zarzuela. Además, se revisarán programas de mano de aquellas compañías.

Luego de la ejecución de estas herramientas, será posible el análisis de los vínculos entre el repertorio de los grupos de aficionados a la zarzuela en la actualidad y la participación en dichos grupos de algunos artistas profesionales que, a través de su dirección, sus consejos o su ejemplo, produjeron una serie de prácticas musicales y escénicas que perviven los cuerpos y la memoria de quienes convivieron, compartieron y aprendieron ellos.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

El objeto del presente estudio es la actividad de los grupos de zarzuela en Lima y su vínculo con las compañías profesionales de zarzuela. Hasta donde se tiene noticia, los grupos actuales no han sido investigados. Por otra parte, las compañías de zarzuela que llegaron a Lima han sido consideradas como parte de la historia de la zarzuela en algunos estudios, pero el marco temporal establecido en muchos de estos trabajos académicos no suele ir más allá de la década de 1950. Esto ocurre porque los investigadores han observado a la zarzuela principalmente en el período en que esta era considerada un “género vivo”, es decir, aquellos años en que se escribían y producían nuevas zarzuelas. Esto ha tenido como consecuencia que importantes compañías no hayan sido consideradas como parte de la historia del género.

Los estudios más contemporáneos sobre la zarzuela en España, cuna del género, son los realizados por Roger Alier (2011) y José Luis Temes (2014), quienes no solamente describen sus principales características a nivel artístico, sino que analizan la magnitud del fenómeno cultural que representó. José Luis Temes es director de orquesta, sin embargo, su libro *El siglo de la zarzuela 1850 - 1950* no se concentra en los aspectos musicales del fenómeno, como podría pensarse; sino que describe y analiza el movimiento cultural que representó la “zarzuela romántica” (como la llama para distinguirla de la “zarzuela barroca”) a través de sus orígenes, sus obras más representativas, los compositores, libretistas e intérpretes más destacados y el contexto social y político en que se produjo su etapa de mayor popularidad. El autor elabora una descripción de diversos aspectos de la industria que se generó alrededor de la zarzuela, la cual derivó en una continua actividad para escenógrafos, coreógrafos, arreglistas y copistas de partituras y en otras formas de difusión como los discos, los rollos de pianola y la venta de partituras y arreglos de las obras más célebres.

El libro de Alier, *La Zarzuela* (2011), no profundiza en la descripción del fenómeno, sino que analiza los elementos artísticos y contextuales para intentar explicar el éxito que tuvo el género a mediados del siglo XIX y su posterior declive aproximadamente un siglo después. Este autor profundiza en los aspectos artísticos y sociales fundamentales de este

movimiento; los cuales no solamente son centrales para explicar el éxito del género y su impacto de cara al público, sino su posterior declive. Por ejemplo, el autor menciona la poca preparación académica de los libretistas, quienes incluso se jactaban de ella para explicar su cercanía con los sectores populares que acudían a las funciones de zarzuela. Para el autor, esto es una posible explicación para la cercanía de las masas con el género, pero es una razón fundamental para su declive posterior, debido al pobre nivel artístico de muchos de los libretos de zarzuela. Con respecto a la zarzuela en América Latina, Alier y Temes hacen breves reseñas acerca de este tema y en algunos casos mencionan anécdotas sobre compañías españolas en giras americanas, pero no analizan la presencia y el desarrollo del género en nuestro continente.

En cuanto a la investigación sobre la zarzuela en Latinoamérica, se encuentra que la mayor cantidad de estudios analiza a la zarzuela como parte de una de las manifestaciones del género chico, cuya popularidad alcanzó su apogeo en la última década del siglo XIX y la primera del siglo XX. Entre los principales textos de consulta está *Teatro latinoamericano del siglo XX* (2011) de la investigadora teatral cubana Magaly Muguercia. Este es un título de referencia acerca del tema al que se hace mención en el título. En su libro, se describen las características comunes a todas las manifestaciones teatrales en América Latina a lo largo del lapso mencionado. Si bien el consumo teatral en cada país hispano tuvo sus propias características, la autora se concentra en los aspectos comunes a todos, por ejemplo, el auge de la ópera a inicios del siglo XX, como parte del interés de las élites por la difusión de espectáculos que tuvieran como fin “elevar” los gustos de las masas. Posteriormente, el teatro de género chico, dentro del cual se inscriben los sainetes, las revistas y las zarzuelas cortas, adquirió una popularidad mayor en la clase media y obrera, lo cual produjo la constitución de redes internacionales de producción y difusión de estas manifestaciones. La propuesta de esta autora se aleja de un análisis de casos particulares y busca la descripción de tendencias generales, lo cual se traduce, en este caso, en la recopilación de nombres de obras y autores, sin profundizar en otros aspectos que este estudio considera relevantes.

En atención específica al caso peruano, es imprescindible la consulta de *Historia de la República del Perú* de Jorge Basadre (1964). Si bien se trata de una historia general del Perú, Basadre hace mención a las manifestaciones culturales significativas para el período en mención. En el volumen VI profundiza en la popularidad de la zarzuela de género chico y se refiere específicamente a los nombres de algunos autores locales de zarzuelas entre los que destacan Abelardo Gamarra “El Tunante” y Manuel Moncloa y Covarrubias, entre otros. Este autor considera que la popularidad de la zarzuela en la época se debió a la hispanofilia que perduraba en la sociedad limeña de la época. Además, menciona que la zarzuela era una manifestación que congregó a personas de diversos sectores sociales (“jóvenes y viejos, pobres y ricos”) a diferencia de lo postulado por otros autores. El abordaje del autor sobre las manifestaciones culturales que menciona es puramente descriptivo; sin embargo, Basadre era consciente de la manera en que el teatro popular reflejaba, al menos parcialmente, las creencias, prejuicios y costumbres de la gente común y por lo tanto debía ser estudiado a mayor profundidad.

Fanny Muñoz, en su libro *Diversiones públicas en Lima 1890 - 1920* (2001), contribuye a la comprensión del contexto social y cultural en que se desarrolló el género de la zarzuela en Lima, particularmente desde la mirada del público que acudió a verla. Muñoz hace mención a una élite modernizadora, cuyo discurso eurocéntrico promovía y privilegiaba la atención de ciertas manifestaciones culturales consideradas como “elevadas”, como la ópera y el ballet. Para Muñoz, a diferencia de Basadre, la zarzuela era observada con desdén por la élite, lo cual no fue un obstáculo para su popularidad en la clase media y la obrera. Muñoz, al referirse a este género teatral, no distingue entre la zarzuela de género grande y la de género chico. Para autores como Basadre y McCleary, el “prestigio social” del que gozaba la zarzuela grande en la clase alta fue compartido en parte por la de género chico. La autora analiza las implicancias sociales del tránsito a la modernidad a través de diversas manifestaciones culturales de entretenimiento masivo en la ciudad de Lima a inicios del siglo XX. Por otro lado, la propuesta metodológica de Muñoz representa un primer acercamiento a la aproximación

teórica de la historiografía contemporánea, en el sentido en que considera nuevos ámbitos de análisis de la actividad teatral, más allá de los textos dramáticos.

En cuanto a los objetivos de la presente investigación, quizás el trabajo más cercano a los mismos sea el realizado por Gustavo Von Bischoffshausen, quien en su libro *Teatro Popular en Lima: Sainetes, zarzuelas y revistas 1890 - 1945* (2018) describe los principales espacios en que se presentó la zarzuela en Lima, haciendo referencia principalmente a espectáculos del género chico. Al hacerlo, brinda mucha información acerca de agentes artísticos responsables de las representaciones (empresarios, intérpretes, músicos, compositores y libretistas) y los principales teatros en que se presentaron zarzuelas. La aproximación teórica de este estudio se apoya en las ideas de Felipe Pedraza, Oswaldo Pellettieri y otros autores que proponen una mirada del fenómeno teatral desde aspectos económicos y sociales más allá de lo puramente artístico. De esta forma, el autor pretende describir un sistema de producción teatral dentro del cual se generaron estos espectáculos. Este libro toma en cuenta fuentes como programas de mano, afiches y críticas en diarios, lo cual permite un acercamiento de más profundidad a las redes de producción teatral de la época. Por esos motivos, la aproximación de este autor no tiene como foco a la zarzuela, sino a una diversidad de manifestaciones de género chico dentro de las cuales se hallan algunas zarzuelas.

Por otra parte, se revisarán otras fuentes que, si bien no se concentran en el fenómeno de la zarzuela en Lima, observan el desarrollo de la zarzuela en otras ciudades latinoamericanas durante su apogeo a inicios del siglo XX. Son tomadas en cuenta ya que la aproximación metodológica que proponen estos estudios responde a la perspectiva epistemológica propuesta por el presente. Además, como observaremos en la sección correspondiente a los referentes teóricos, el caso limeño se asemeja en gran medida al de las otras ciudades latinoamericanas debido a la constitución de sistemas de producción que homogeneizaron las manifestaciones teatrales de la época.

Soledad Figueroa, en su tesis de maestría titulada *A la española: La influencia del género chico en el modus vivendi de las capas medias y obreras del período 1890-1920*

(2015) profundiza en el caso de la zarzuela de género chico en Santiago de Chile y Valparaíso, particularmente a través de las figuras de dos importantes intérpretes del mismo: Pepe Vila y Joaquín Montero. Su estudio observa estas figuras no sólo como artistas, sino como empresarios teatrales. La autora toma en cuenta para su análisis elementos como la ubicación de los teatros, los códigos estéticos, la recepción del público y la organización de las empresas. De esta manera, vincula el repertorio de zarzuela y su éxito en las clases medias y populares con la constitución identitaria de las mismas.

En el caso de Mérida, Mario Quijano Axle, en su estudio *Peregrina que dejaste tus lugares... La zarzuela en Yucatán 1857-1921: Presencia, desarrollo y producción regional* (2009) recoge la actividad de las más importantes compañías españolas y cubanas, pero se extiende en la producción local del género, la cual se tradujo no solamente en la actividad de dramaturgos y compañías yucatecas, sino en el desarrollo de infraestructura teatral para la representación de zarzuela en diversos establecimientos. El autor concentra su atención en los vínculos internacionales generados debido a la zarzuela. Por ejemplo, era frecuente la presencia en Yucatán de compañías cubanas que tenían en su repertorio zarzuelas españolas y cubanas, y cuando su permanencia en la península se extendía, comisionaban obras a autores locales, con lo cual se podían ver casos de intérpretes españoles, como parte de compañías cubanas, representando personajes yucatecos.

Cenedith Herrera ha realizado dos estudios sobre la zarzuela en Medellín: *Dos de ópera y una de zarzuela: Tres compañías extranjeras en Medellín 1891-1894* (2009) y *Zarzuela en Medellín: El caso de la compañía hispanoamericana Dalmau-Ughetti 1894-1895* (2011). El abordaje de Herrera defiende la incorporación de nuevos elementos de análisis, ya que en un caso menciona su acercamiento al archivo histórico judicial de Medellín, debido a un caso penal que en 1894 implicó a una compañía de zarzuela.

En el caso de Buenos Aires, Kristen McCleary en su texto *Popular, elite and mass culture? The spanish zarzuela in Buenos Aires. 1890-1900* (2002), postula que una tendencia frecuente en los estudios histórico-teatrales latinoamericanos que abordan este período del teatro popular es la de enfocarse en los intentos de una élite por controlar y educar a las

masas, como en el caso mencionado por Fanny Muñoz. Este enfoque trae como consecuencia la contraposición de dos sectores de la población opuestos y con costumbres y culturas diferentes. La autora postula que la zarzuela constituyó un espacio de superposición de ambos sectores. Su análisis incluye elementos como la procedencia geográfica de los públicos, la ubicación de los teatros, el repertorio y las cifras de ventas de los espectáculos. Estos elementos le permiten realizar conclusiones con respecto a la recepción del público bonaerense e incluso a la constitución de una identidad nacional vinculada con este tipo de teatro.

REFERENTES TEÓRICOS Y MARCO CONCEPTUAL

A continuación, se presentarán los referentes teóricos para el presente estudio, con el fin de responder a dos objetivos principales complementarios. De un lado, se proporcionará el marco teórico que ofrece sustento y justifica la aproximación epistemológica de esta investigación y del otro se buscará definir los términos y conceptos que serán analizados en la misma.

La perspectiva epistemológica y el acercamiento histórico al objeto del presente estudio están sustentados por los postulados de autores como Juan Villegas, Diana Taylor, Jorge Dubatti y Felipe Pedraza. Villegas, en su libro *Para un modelo de historia del teatro* (1997) indica que la historiografía tradicional del teatro, de acuerdo con una aproximación eurocéntrica, se ha concentrado en el análisis de los textos dramáticos, sin tomar en consideración el contexto histórico en que estos textos han sido producidos ni la finalidad de representación de los mismos. Esta perspectiva europeizante postula la existencia de unos valores estéticos y humanos que trascienden las culturas. El autor menciona que un argumento a favor de esta postura suele ser la existencia de clásicos de la literatura teatral como las tragedias griegas, que se mantienen vigentes a pesar del paso de los años. Sin embargo, Villegas sostiene que esta vigencia no se sostiene en valores humanos que

trascienden culturas sino en el interés de los grupos de poder, sostenido en el tiempo, de promover los valores que estas obras consideran positivos.

Villegas menciona que, de acuerdo con la perspectiva tradicional, el análisis de los textos teatrales es realizado según cánones estéticos ajenos a los mismos. El texto dramático es un discurso pensado para tener como receptor a un público específico, quien es poseedor de las herramientas que le permiten decodificar este mensaje, en el marco de un contexto histórico, social y cultural determinado. El discurso crítico eurocéntrico ignora este proceso de comunicación y escoge, de la multiplicidad de textos y manifestaciones dramáticas, las que sirven a los propósitos de los grupos de poder para ser elevados a la categoría de “clásicos”. La perspectiva eurocéntrica “deshistoriza” el análisis y la historiografía del teatro, ya que su acercamiento al mismo se da desde una supuesta universalidad de valores, la cual resulta forzada, particularmente en el caso latinoamericano. Los cánones estéticos europeos buscan etiquetar dentro de las corrientes artísticas tradicionales (romanticismo, impresionismo, surrealismo) a manifestaciones que, en el caso latinoamericano, no responden a las mismas motivaciones ni al mismo contexto; al hacerlo, seleccionan un “corpus” de textos dramáticos que encajan en estas clasificaciones, valorándolos positivamente y dejando de lado otros que no se adaptan a las mismas.

El autor propone la “historización” de la historiografía teatral, es decir, “establecer la contextualidad del discurso teatral” (1997: 51) El discurso teatral debe ser observado como parte de un proceso de comunicación entre quien lo produce y quien lo recibe, el cual se lleva a cabo al interior de una sociedad particular en una situación particular. Villegas postula que la visión del mundo presentada por el autor de un texto dramático no responde a su perspectiva como individuo sino a la visión del mundo que tiene el grupo social al que el autor pertenece. De esta manera, Villegas propone que los discursos dramáticos pueden entrar en una de las siguientes clasificaciones: discursos hegemónicos, discursos marginales, discursos desplazados y discursos subyugados. Estos discursos pueden provenir de un cierto sector de la sociedad, pero no necesariamente están dirigidos al mismo sector y un mismo discurso dramático puede tener receptores en diversos sectores. Es decir, un discurso

hegemónico puede estar dirigido a un grupo hegemónico distinto de donde se origina, puede estar dirigido a un sector marginal (o a una diversidad de ellos); un discurso marginal puede estar dirigido a otro sector marginal o a sectores de distintos orígenes sociales. Las posibilidades son infinitas.

Según el autor, un mismo discurso teatral tiene el potencial de ser hegemónico o marginal de acuerdo con el contexto en que se representa. Por ejemplo, una obra puede ser parte de un discurso hegemónico en Europa, pero al llegar a América Latina es reivindicado por sectores marginales, o, por el contrario, un discurso marginal en Europa puede ser hegemónico en América Latina. El texto teatral es una producción de sentido dentro de una contextualidad específica y es esta la que determina el sentido del discurso.

Por otra parte, Diana Taylor, en *El archivo y el repertorio* (2015), propone una visión similar acerca de la historiografía del teatro a través del análisis de estos dos ejes, los cuales tienen gran relevancia en la presente investigación debido a la metodología propuesta. La idea central en el estudio de Taylor es que “los cuerpos (como los textos y otros objetos materiales) también transmiten información, memoria, identidad, emoción y mucho más, que puede ser estudiado o transmitido a través del tiempo” (2015). La autora indica, al igual que Villegas, que la historiografía tradicional ha tenido un sesgo eurocéntrico que, en este caso, se ha traducido en un privilegio del archivo por sobre el repertorio. El archivo, en palabras de la autora, “existe en forma de documentos, mapas, textos literarios, cartas, restos arqueológicos, huesos, videos, películas, discos compactos, todos esos artículos supuestamente resistentes al cambio” (55). Por otro lado, el repertorio “actúa como memoria corporal: performances, gestos, oralidad, movimiento, danza, canto y, en suma, todos aquellos actos pensados como un saber efímero y no reproducible”.

Según la autora, la historiografía eurocéntrica y el pensamiento occidental ha contrapuesto el archivo al repertorio ya que su foco de investigación ha estado siempre en el primero y ha dejado de lado el segundo. Taylor hace mención a la etimología del término archivo, que viene del griego *arché*, entendido como principio y origen, pero también como gobierno, o espacio de donde emerge el poder. El material documental escrito era visto en

ese entonces y a lo largo de los años como un sustento para el poder. De esta manera, las prácticas no verbales eran consideradas como formas no válidas de conocimiento. Por ejemplo, una forma de invalidar los saberes de las civilizaciones precolombinas ha sido la difusión de la idea que no contaban con escritura y, por lo tanto, con material físico para la transmisión de conocimiento.

La autora propone que el archivo preserva en el tiempo una serie de saberes cuya forma permanece prácticamente inalterable con el tiempo; sin embargo, el sentido de los conocimientos preservados en el material documental varía de acuerdo con el contexto y el sujeto que observa e interpreta estos documentos. El repertorio, en cambio, consiste en la repetición y transmisión de conocimientos, historias y valores de un grupo a través de ciertas prácticas corporales que, si bien se pueden alterar en sus formas, suelen preservar los significados que buscan transmitir. Taylor postula que el archivo y el repertorio deben ser observados de manera complementaria para la construcción de la historia, la cual debe tomar en cuenta la perspectiva y el contexto del sujeto que observa. De acuerdo con esta perspectiva, la metodología propuesta por el presente estudio no solamente toma en cuenta material de archivo, sino que observa las prácticas actuales de los grupos de zarzuela para tomar en consideración la manera en que la información contenida en los documentos se manifiesta en la práctica a través de los cuerpos y las performances de los artistas.

En concordancia con el pensamiento de Taylor acerca de la historiografía del teatro, Jorge Dubatti, en una conferencia realizada en 2015 en la UNAM hizo referencia a “el teatro de los muertos”, un concepto desarrollado por él en muchos de sus libros y estudios académicos. Para este autor, el valor de la experiencia teatral radica en el espacio efímero de “convivio”, es decir, aquel en que confluyen los cuerpos de quienes crean y los cuerpos de quienes observan. El espectador de un acontecimiento teatral es testigo de un evento que está muriendo “irremisiblemente” ante sus ojos. A pesar de esto, la historiografía teatral se ha enfocado en el estudio de los textos teatrales (el archivo, según Taylor) sin tomar en cuenta otro tipo de saberes que no están contenidos en los mismos. En este sentido, el autor postula que lo importante del teatro no es lo que se conserva, sino lo que muere. Los estudios

teatrales tienen que reencauzarse hacia una epistemología de la pérdida, es decir, deben aproximarse al estudio del hecho escénico tomando en consideración su naturaleza irreproducible. Según Dubatti, la experiencia teatral es incapturable, por lo que “una verdadera teoría del teatro implicaría una nueva mirada en relación con la muerte” (2015).

Dubatti dice que, si bien lo importante del teatro es lo que muere, existe memoria del teatro, en base a la cual se puede hacer historia del teatro. Para Dubatti, la memoria del teatro no solamente radica en los textos teatrales, o en otro tipo de material documental que registre eventos teatrales, sino en los cuerpos de quienes han practicado el teatro. En ese sentido, la propuesta metodológica de Dubatti no está en eliminar de la historiografía teatral el estudio de los textos dramáticos, sino en incorporar otro tipo de soportes, materiales e inmateriales, que contengan información en relación con el mismo.

Los estudios más contemporáneos sobre la zarzuela suelen definir el marco temporal de su investigación hasta mediados del siglo XX, época alrededor de la cual se dejaron de escribir y crear nuevas zarzuelas con frecuencia. Para José Luis Temes y Roger Alier, es alrededor de esta década que la zarzuela deja de existir como un “género vivo”, ya que los títulos no se renovaron, sino que toda la producción del género se limitó, casi exclusivamente, al montaje de obras anteriores. De acuerdo con nuestra interpretación de las aproximaciones de Dubatti y Taylor, la denominación de “género vivo” para referirse a aquellos géneros teatrales en que se producen nuevos libretos (y músicas) reduce la complejidad de los hechos escénicos a aquellos saberes contenidos en cierto tipo de material de archivo y deja de lado una serie de prácticas y conocimientos que pueden hallarse en otros soportes. Dubatti diría que la esencia de cualquier manifestación escénica está en el espacio de “convivio”, que se genera independientemente del momento en que el texto teatral fue creado y que es esencial en cualquier género escénico.

El concepto de “género vivo” ha significado, en el caso de las investigaciones sobre zarzuela, dejar de lado una serie de conocimientos musicales y escénicos que se han generado, producido y socializado después de la década de 1950. La presente investigación tendrá como objeto de estudio aquellos conocimientos que no han sido considerados

tradicionalmente en las investigaciones sobre zarzuela. A pesar de esto, no debemos ignorar que el funcionamiento de las compañías de zarzuela y el establecimiento de tradiciones en relación con sus saberes escénicos cambió de manera importante desde que se dejaron de escribir nuevas obras.

En atención a los diversos soportes de saberes teatrales, Felipe Pedraza sostiene en su libro *Drama, escena e historia: notas para una filosofía del teatro* (2005) que “cualquier historia del teatro es la de una doble recepción: la de los artistas y empresarios que retoman elementos del pasado y reconstruyen con ellos nuevos signos estéticos y la del público, que percibe este «arte en dos tiempos»”. Pedraza propone una epistemología teatral que reconstruya los aspectos sincrónicos inherentes al teatro, es decir, aquellos relacionados con lo efímero, lo cotidiano y lo actual y, a su vez, los vinculen con la evolución de los aspectos diacrónicos, o sea, los estructurales y secuenciales.

La epistemología propuesta por Pedraza implica tres líneas de trabajo: la historia de los textos dramáticos, la de la recepción de estos por parte del público y la de los mecanismos que permiten la creación del espectáculo; es decir, los sistemas de producción teatral (citado en Bischoffshausen 2018: 16). En el presente estudio, si bien se tomará en cuenta la historia de los textos dramáticos y su recepción por parte del público, el foco estará en la continuidad de ciertas prácticas artísticas a lo largo del tiempo, las cuales son parcialmente determinadas por los sistemas de producción teatral.

Los sistemas de producción teatral son para el autor “los mecanismos sociales, económicos y artísticos que configuran un cierto grado de homogeneidad e identificación en el desarrollo del teatro en un período dado” (2005). Por estos motivos, Gustavo von Bischoffshausen agrega:

El sistema teatral exige ocuparnos de la estructura política, social, económica y mediática que favorece la existencia del fenómeno teatral, los espacios en que se presenta, el público que asiste, el calendario y las condiciones externas de la representación, las técnicas

interpretativas, las compañías o agrupaciones de actores, la escenografía, la utilería, el vestuario, las máscaras, la música, etc. (2018)

A continuación, revisaremos la discusión en torno a conceptos relevantes para el presente estudio. En primer lugar, en relación con el término “zarzuela” se puede observar que José Luis Temes la define de la siguiente manera:

[...] una forma de espectáculo mixto de teatro y música. Su punto de partida es un texto teatral (creado ex profeso para esa zarzuela, o preexistente como obra escénica), para el que un compositor elabora una serie de ilustraciones musicales con orquesta: unas para ser cantadas por los personajes o el coro y otras para ser interpretadas por la orquesta sola. El número de estas ilustraciones musicales en cada obra es aproximadamente entre cuatro y veinte. Por lo común y a diferencia de la ópera, no se pone música a los diálogos, que se declaman y representan tal como en una obra de teatro convencional. (2014)

Si observamos literalmente esta definición de zarzuela, nos daremos cuenta de que no solamente engloba a las obras que son indiscutiblemente parte del género como *El Barberillo de Lavapiés* o *La verbena de la Paloma*, sino también a otras obras más contemporáneas, que actualmente estarían en el terreno del teatro musical. Debemos tener en cuenta el contexto histórico y social en que surge el término y qué autores inscriben a sus obras dentro de dicho género.

El uso del término “zarzuela” para referirse a una manifestación escénica surgió en el reinado de Felipe IV (1621-1665), quien se entretenía con pequeñas piezas teatrales con música luego de sus partidas de caza, las cuales se representaban en un edificio construido en un lugar llamado La Zarzuela, en el Real Sitio del Pardo pero alejado del palacio. (Alier 2011: 41)

Roger Alier indica que este espectáculo cortesano alternaba números musicales con escenas declamadas; sin embargo, el acompañamiento musical no estaba a cargo de una

orquesta, sino de un pequeño ensamble de pocos músicos. La temática de las obras de este género solía estar basada en temas mitológicos, a tono con la ópera italiana de moda en aquellos tiempos. Importantes autores como Lope de Vega o Calderón de la Barca escribieron libretos para esta “zarzuela barroca”.

La zarzuela que observaremos en este estudio no es aquella surgida en la corte de Felipe IV, sino que se trata de un espectáculo de origen ciudadano que surge a mediados del siglo XIX. Autores como Alier o Ramón Regidor buscan vincular a la zarzuela barroca con la zarzuela decimonónica, ya que indican que entre el siglo XVII y el siglo XIX se continuó con la creación de obras españolas actuadas y cantadas en español. Alier, sin embargo, indica que “la tradición de los espectáculos teatrales con música se remonta a unos orígenes prácticamente imposibles de relatar con precisión” (29)

No es interés de nuestro estudio observar la relación entre la zarzuela barroca y la moderna. Es evidente, por el origen social de cada una de ellas, por las temáticas abordadas, por los espacios de representación, por los géneros musicales involucrados y por los públicos a quienes estaban dirigidas, que se trata de dos manifestaciones completamente diferentes.

La zarzuela a la que nos referimos en este estudio es aquella que surge a mediados del siglo XIX por iniciativa de un grupo de compositores radicados en Madrid, quienes estaban interesados en la creación de un espectáculo de teatro lírico español cantado en su idioma, en contraposición a la corriente de ópera italiana que había copado los teatros y el consumo teatral madrileño de su época.

La zarzuela moderna alcanzó su mayor popularidad en España y Latinoamérica en la última década del siglo XIX y la primera del XX. En aquel período, las obras de zarzuela estuvieron circunscritas al denominado género chico, que hace referencia a cualquier obra de un acto, con una duración aproximada de una hora. Otra característica de esta zarzuela fue el costumbrismo, es decir, el poner en escena costumbres ciudadanas de la clase obrera, por lo cual el género gozó de una gran popularidad en aquel sector y en la clase media. De igual forma, la música que se incorporaba en estas obras solía ser de géneros populares en aquella época, como la mazurca, la polca, el chotis y la habanera.

Por otra parte, se debe considerar la perspectiva de Kristen McCleary, quien, en su texto *Popular, elite and mass culture? The spanish zarzuela in Buenos Aires. 1890-1900* (2002) postula que, para el caso latinoamericano, zarzuela se convirtió en un “umbrella term”, o sea, un término genérico para cualquier espectáculo ligero que en que se juntaran música y teatro, usualmente con una temática cómica e incluso sicalíptica, dirigido a la clase media y a los sectores populares, independientemente de su origen.

En el caso limeño, se observa que a inicios del siglo XX se hicieron populares aquellos espectáculos breves de temáticas diversas descritos por McCleary. Sin embargo, se debe considerar que a pesar de que durante los siglos XIX y XX fue muy común la creación de zarzuelas con temática local, el repertorio actual de los grupos de zarzuela limeños está constituido (salvo pocas excepciones) por obras de creación y temática españolas.

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA Y OBJETIVOS

Según Fanny Muñoz (2001) y Jorge Basadre (1964), la zarzuela, particularmente la de género chico, fue la manifestación escénica más popular de Lima a inicios del siglo XX, dentro del período histórico que el segundo de estos autores denominó la República Aristocrática. Esta popularidad se tradujo en la reivindicación del género por parte de célebres autores locales como Abelardo Gamarra, Manuel Moncloa y Covarrubias o Daniel Alomía Robles, que escribieron zarzuelas con temáticas locales. La popularidad masiva de la zarzuela tuvo como consecuencia el desarrollo de redes locales e internacionales de compañías y artistas españoles, latinoamericanos y peruanos, que compartieron escenarios continuamente en Lima y en todas las capitales de América. A pesar de las dimensiones que tuvo este fenómeno, la academia y las artes escénicas, quizá por haberse tratado de una manifestación de entretenimiento popular, no suelen tomar en cuenta a la zarzuela como objeto de estudio. Aquellos estudios que sí la consideran (hasta donde se tiene conocimiento) únicamente se enfocan en los períodos en que se escribieron y produjeron zarzuelas, fecha que - según el país- se produce alrededor de la mitad del siglo XX en España y América

Latina. Según el teórico Jorge Dubatti, la historia del teatro se ha enfocado en estudiar lo que se conserva del teatro, cuando lo más importante es el evento efímero de la representación; lo que muere. Según este autor, el teatro no solamente pervive en los textos dramáticos - o cualquier otra forma de registro como partituras o grabaciones - sino también en los cuerpos de quienes lo han practicado. (2014)

De acuerdo con esta perspectiva, la práctica de la zarzuela pervive en los cuerpos y en las memorias de quienes la practican, muchos de los cuales heredan esta memoria y esta experiencia de otras personas a quienes los académicos sí han considerado como parte de la historia de la zarzuela. Visto de esta forma, resulta arbitrario pensar dónde trazar la línea entre quienes forman parte de la historia y quienes no. Las personas que siguen practicando la zarzuela constituyen un soporte de conocimientos de este tipo de prácticas. Por este motivo, para llegar a conocer un fenómeno masivo como lo fue la zarzuela a inicios del s. XX, este debe ser estudiado a través de los referentes más cercanos temporalmente, ya que, por su práctica, son herederos directos del movimiento cultural que supuso la zarzuela en sus épocas de mayor difusión. Por otra parte, se puede observar que los grupos de zarzuela en la actualidad, por diversos motivos que han sido abordados en otros estudios sobre el tema, no consiguen involucrar a nuevas generaciones en la creación de sus espectáculos ni en la recepción de los mismos. Este estudio pretende recoger una serie de conocimientos musicales y escénicos que podrían perderse inevitablemente debido al poco contacto que tienen los grupos de aficionados a la zarzuela con las generaciones siguientes. Estos saberes, si no considerados por estudios académicos y al no tener una pervivencia en el tiempo generada por la propia práctica, podrían perderse irremediabilmente.

Por las razones expuestas, los objetivos planteados por el presente estudio son, en primer lugar, describir el repertorio musical y escénico de los grupos de aficionados a la zarzuela en Lima. Las investigaciones académicas en relación con la zarzuela no han tomado en cuenta la creación artística de una gran cantidad de compañías de zarzuela y grupos de aficionados porque su actividad ha sido posterior al marco temporal establecido por la denominación de "género vivo".

En segundo lugar, examinar la manera en que la continuidad de las prácticas musicales y escénicas vinculadas con la zarzuela a lo largo del siglo XX define el repertorio de los grupos de zarzuela en la actualidad. Para cumplir con este objetivo, revisaremos material de archivo como programas de mano y afiches de las compañías de zarzuela y de los grupos de aficionados. Además, identificaremos los elementos del repertorio musical y escénico que han pervivido a lo largo del tiempo y la manera en que son repensados y recontextualizados en los grupos de zarzuela actuales.

Finalmente, el objetivo general del presente estudio es analizar el vínculo entre las compañías de zarzuela profesionales que acudieron a Lima hasta la década de 1970 y los grupos de aficionados en la actualidad, el cual radica principalmente en la presencia de algunos artistas profesionales que integraron compañías importantes y que luego tuvieron oportunidad de compartir sus conocimientos con los integrantes de los grupos de aficionados limeños.

METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN

Esta tesis tiene como objetivo conocer y analizar la historia y el repertorio de los grupos de aficionados a la zarzuela en Lima. Esta investigación examinará este tipo de prácticas a partir de un estudio de caso. El objeto principal de nuestra investigación será el Grupo Lírico Maristas “El Señorío de la Zarzuela”. La elección de esta agrupación no responde solamente a que se trata del grupo con mayor trayectoria del que se tiene noticia en Lima; sino que la continuidad de su actividad en el tiempo evidencia con mayor claridad los vínculos entre los artistas del presente y del pasado y la manera en que este nexo genera y configura una serie de prácticas musicales y escénicas que perviven hasta hoy.

Como parte de la metodología, se ejecutarán tres herramientas diferentes, que serán detalladas a continuación. La primera de ellas consistirá en la revisión de material de archivo correspondiente a programas de mano, revistas conmemorativas y recortes de periódicos. La segunda herramienta consiste en la observación de ensayos y funciones del grupo. La tercera

será una serie de entrevistas a integrantes del grupo, directores de otros grupos de zarzuela y a otros aficionados al género que tuvieron contacto con artistas del pasado.

En relación con el material de archivo, se revisarán programas de mano del grupo. Se conservan programas de mano del grupo desde la década de 1980, los cuales dan cuenta de la participación en el grupo de artistas como Juan Antonio de Dompablo y Fernando Hernández. Estas personas, al igual que otras tantas, pertenecen a un grupo de artistas extranjeros que llegaron a Lima como parte del elenco de compañías de zarzuela y decidieron quedarse a vivir en esta ciudad. Su participación en el grupo representa la herencia directa que los conjuntos de aficionados a la zarzuela en Lima reciben de las compañías profesionales que llegaron hasta la década de 1970.

En el mismo sentido, los programas de mano permiten observar el repertorio musical de la compañía en los diferentes momentos de su historia para un posterior análisis de las formas en que este se ha ido actualizando hasta llegar al presente. En función de lo mencionado, los programas de mano permiten observar el repertorio que cada director proponía durante su período de actividad. Luego, a través de las entrevistas, se podrá conocer qué prácticas que tuvieron origen en esos diferentes períodos perviven en el repertorio actual del grupo.

Por otra parte, se revisarán las revistas conmemorativas del grupo. Se editaron tres revistas por motivo del vigésimo, vigésimo quinto y trigésimo aniversarios del grupo, correspondientes a los años 1996, 2001 y 2006. En estas revistas se registran testimonios de algunos participantes del grupo, quienes reflexionaron sobre su actividad. Asimismo, se registran entrevistas a los participantes, listados del repertorio que el grupo representaba en cada momento y fotografías de las puestas realizadas, las cuales ayudarán a conocer los recursos materiales con los que contaba el grupo en sus puestas.

Además, se revisarán recortes periodísticos correspondientes a la actividad del grupo desde el año 1976. Estos recortes dan cuenta de algunas características del repertorio del grupo y la manera en que este era escenificado. Por otro lado, también se cuenta con recortes periodísticos y entrevistas a algunos artistas de las compañías profesionales de zarzuela,

como el barítono Juan Antonio de Dompablo y el empresario Faustino García, las cuales contienen importante información acerca del funcionamiento de las compañías en la década de 1970 y el repertorio de las mismas.

La segunda herramienta metodológica empleada en el presente estudio será la observación de ensayos y funciones del grupo. Esta herramienta tendrá como objetivo conocer y describir el repertorio del Grupo Lírico Maristas “El Señorío de la Zarzuela” en tanto este refleja un conjunto de prácticas musicales y escénicas comunes a los grupos de aficionados a la zarzuela en la actualidad. Se observarán los números musicales que este grupo suele presentar en sus funciones y el montaje escénico de los mismos. De la misma forma, se podrá observar la manera en que el grupo organiza sus recursos y capacidades para la consecución de sus objetivos. Además, se observará la forma en que los saberes musicales y escénicos de los integrantes del grupo se repiensen y actualizan en cada ensayo y montaje y la manera en que el grupo se vincula con el público a través del repertorio mencionado.

La observación de ensayos y montajes será importante porque pretende develar algunas características del repertorio musical y escénico cuyos orígenes puedan rastrearse al pasado. Se podrá observar la manera en que se establecen ciertas prácticas en base a la tradición y a la manera en que esta es recontextualizada. Por otra parte, la observación permitirá complementar la información contenida en los programas de mano en relación con el repertorio. Es este sentido, los programas brindan información acerca del repertorio y los números musicales realizados en determinadas funciones. Para los efectos de la investigación, esta información es insuficiente, ya que se pretende conocer las formas en que este repertorio es escenificado, puesto en práctica y traído al presente. De esta manera podemos observar ciertos elementos que no están contenidos en el archivo pero que se manifiestan en la escena. No resultaría suficiente conocer los títulos de los números que representa el grupo, sino que es imprescindible observar la manera en que estos son ejecutados en el escenario.

La tercera herramienta metodológica contemplada corresponde a las entrevistas. En primer lugar, se realizará una entrevista grupal a algunos miembros del Grupo Lírico Maristas “El Señorío de la Zarzuela”. Los participantes de esta entrevista serán Antonio Mazzini, Gladys Rosas de Alecchi, Marietta Cassinelli y Judith Rojas.

Antonio Mazzini es el pianista correpetidor y director musical del grupo, quien además ha participado en otros elencos de zarzuela a lo largo de los tiempos. En la actualidad, y hasta donde se tiene conocimiento, es considerado como el único pianista especializado en el género en nuestra ciudad. Su participación pretende conocer el repertorio musical de los grupos a lo largo del tiempo, las prácticas escénicas aportadas por los diferentes directores del mismo, la contribución de los antiguos directores e integrantes en las prácticas actuales y la formación de los participantes del grupo en el pasado.

Otra entrevistada será Judith Rojas, quien cuenta con experiencia en diversos elencos de zarzuela. Además, ejerció las funciones de tesorera de “El Señorío de la Zarzuela” por varios años. Su elección responde a que fue integrante del elenco de “La Peña Matos”, donde pudo compartir con muchos de los artistas profesionales radicados en Lima. Por otra parte, ha participado en la organización de algunos conjuntos actuales. En “El Señorío de la Zarzuela” ha ejercido como tesorera y en el Grupo de Zarzuela del Club de Regatas “Lima” ejerce actualmente como coordinadora de vestuario.

También participará de la entrevista grupal Gladys Rosas de Alecchi, quien es la única fundadora viva de “El Señorío de la Zarzuela”. Ha participado en el grupo de manera ininterrumpida por 43 años. Ella ha tenido contacto con los artistas profesionales del pasado que participaron en el grupo y algunos de los cuales fueron directores del mismo. Se espera que su participación contribuya con el conocimiento de los objetivos del grupo a lo largo de todo este período, la influencia y los aportes al repertorio de cada director y cada participante y la manera en que estos aportes perviven la actualidad.

Finalmente, participará Marietta Cassinelli, la directora actual del grupo. Marietta no es miembro fundador de “El Señorío de la Zarzuela” pero ingresó al grupo poco después del inicio de las actividades. Dirige el grupo desde hace seis años y además ha participado de

otras agrupaciones como “La Zarzuela Familiar” dirigida por Fernando Hernández y Dora Alegre. En este grupo también participaron otros artistas profesionales como Eugenio Troullier y Juan Antonio de Dompablo.

Por otra parte, se realizarán entrevistas personales a Eugenio Troullier y Dora Alegre, quienes han ejercido como directores de grupos de zarzuela de aficionados. Eugenio Troullier es uruguayo y pertenece a un grupo de artistas extranjeros que, luego de llegar a Lima como parte de alguna compañía de zarzuela, decidió quedarse a vivir en la ciudad. En su caso, llegó a Lima como parte de la compañía de Dionisio Riol. Ha participado en “La Peña Matos”, “La Zarzuela Familiar”, y ha dirigido el Grupo de Zarzuela del Club de Regatas “Lima”, entre otras agrupaciones. Por otro lado, Dora Alegre fue directora por muchos años de “La Zarzuela Familiar” junto al tenor cómico y director español Fernando Hernández, quien perteneció a la compañía de Faustino García. Además, fue la primera directora del Grupo de Zarzuela del Club de Regatas “Lima”, fundado en 2002 y actualmente en actividad.

Se realizarán entrevistas a Juan Antonio de Dompablo (hijo) y a Manuel Fajardo. Juan Antonio es hijo del barítono español del mismo nombre, quien llegó a Lima como parte de la compañía de Faustino García y se quedó en esta ciudad hasta el fin de su vida. Su hijo tuvo oportunidad de compartir cercanamente con él, no solamente a nivel personal sino profesional, ya que también se ha dedicado al canto lírico y compartió escenario con su padre en múltiples ocasiones. Manuel Fajardo es un gran aficionado a la zarzuela en Lima y conduce el programa *La hora de la zarzuela* en Radio Filarmonía. Él ha tenido oportunidad de asistir a funciones de una gran cantidad de compañías de zarzuela, no solamente en Lima, sino en Madrid, donde radicó por ocho años. Su perspectiva nos ayudará a rastrear el origen de ciertas prácticas escénicas.

Ha sido posible recuperar también grabaciones en audio de testimonios de Faustino García, Eugenio Troullier y Juan Antonio de Dompablo, integrantes de importantes compañías de zarzuela. Estos testimonios contribuyen con la construcción de la historia de las compañías de zarzuela en América Latina, la cual no ha sido mayormente explorada en investigaciones académicas, principalmente si estas tuvieron actividad después de la década de 1950. Por

otra parte, estas entrevistas permiten entrever la permanencia en el tiempo de ciertas prácticas y saberes escénicos.



CAPÍTULO 1: LOS GRUPOS DE ZARZUELA EN LIMA

En la actualidad, son pocos los espacios para ver y escuchar zarzuela en Lima. A pesar de la gran popularidad que tuvo este género en el pasado, hoy mucha gente no conoce siquiera qué es la zarzuela. Los aficionados que aún quedan no pueden acceder a representaciones del género con frecuencia ya que no llegan a Lima compañías de zarzuela, y las compañías locales de teatro lírico la incorporan en sus programas con una frecuencia cada vez menor.⁴ A pesar de la visible disminución de la oferta y de la demanda en relación con la zarzuela, quedan huellas de la enorme afición que existió por este género en nuestra ciudad. Uno de estos indicios es la existencia de algunos grupos de aficionados a la zarzuela, quienes organizan y participan de funciones de este género en espacios pequeños como auditorios y salones en clubes sociales y otros establecimientos.

Antes de profundizar en los grupos de zarzuela en la Lima contemporánea, es importante comprender en qué consistió y cómo se manifestó la popularidad de la zarzuela en Lima, particularmente en la primera mitad del siglo XX.⁵ Jorge Basadre menciona dos principales vertientes en el consumo cultural de los limeños a fines del siglo XIX: “los aficionados al teatro continuaban divididos en cuanto a sus aficiones a la ópera italiana, la opereta italiana o francesa, la comedia o el drama sobre todo españoles o franceses y, con proyecciones multitudinarias, la zarzuela española del género chico”. (1964)

Se observará que esta contraposición entre géneros teatrales más “serios” y la zarzuela de género chico no solamente radica en las características temáticas de las obras. Como menciona Magaly Muguercia en *Teatro latinoamericano del siglo XX* (2011), la ópera

⁴ A la fecha, la única compañía de teatro lírico en Lima que presenta programas de zarzuela es la asociación Romanza. Fundada en 2005, esta compañía suele alternar títulos de ópera y zarzuela; sin embargo, en los últimos años, no han presentado obras completas de zarzuela con la misma frecuencia. En los años 2016 y 2018 se prescindió de la zarzuela. En 2017 no se presentó un título completo sino una antología.

⁵ El estudio más contemporáneo al respecto es el de Gustavo Von Bischoffshausen *Teatro popular en Lima: Sainetes, zarzuelas y revistas 1890 – 1945*. (2018) Para comprender los alcances del fenómeno también resulta imprescindible la lectura de *Diversiones públicas en Lima: 1890-1920. La experiencia de la modernidad* (2001) de Fanny Muñoz y la *Historia de la República del Perú* (1964) de Jorge Basadre, en particular los tomos VII y X.

era el género de (y para) las clases altas debido a las “obsesiones parisinas” de la “oligarquía criolla”. (13). Acudir a la ópera era un pretexto para hacer alarde de los mejores trajes, compartir con la alta sociedad, para ver y ser visto. Por otra parte, la zarzuela estaba vinculada a los sectores medios y la clase obrera.⁶

El libro de Gustavo von Bischoffshausen hace mención a los teatros limeños del siglo pasado y distingue entre aquellos destinados para la ópera y los dramas serios y aquellos para el género chico. Debido a los requerimientos técnicos para cada uno de estos géneros, (y a la demanda por los mismos), se mencionan seis teatros de ópera en el período de 1890 a 1920.⁷ De otro lado, Bischoffshausen recoge los nombres de aproximadamente cincuenta espacios entre teatros menores y cineteatros donde se representaban espectáculos de zarzuela de género chico y otros como sainetes y revistas. (2018: 43)

La popularidad de la zarzuela en esta época no solo se observa en la cantidad de espacios destinados a su representación. Basadre recoge comentarios de la época en relación con *La verbena de la Paloma*, una de las más populares zarzuelas de género chico: “a los pocos días de ser estrenada en Madrid en 1893, su música era tocada por las señoritas en el piano, cantada por los ciegos en las calles y tarareada hasta en la cocina”. (4633) En el tomo VI de la obra mencionada, Basadre hace referencia a la popularidad de *La Gran Vía*, que llegó a ser exhibida en Lima ciento cincuenta noches. (2987) También menciona que el fervor que generaba la zarzuela de género chico en las multitudes obligó a la empresa del teatro Olimpo a reemplazar las barandas de entrada por rejas de hierro, ya que “los porteros eran arrollados por la gran concurrencia que asistía” (2987)

⁶ A pesar de existir un subgénero de zarzuela grande (en tres actos) y uno de zarzuela chica (en un acto), es un error frecuente referirse a la zarzuela como el género chico en oposición a la ópera, que sería el género grande. Incluso autores como Bischoffshausen o Muñoz utilizan esta distinción equivocada, la cual nace probablemente de la enorme popularidad que alcanzó la zarzuela de género chico en comparación con la de género grande. Al respecto pueden leerse las obras de Temes, Alier y Del Moral.

⁷ Algunos de los nombres mencionados hacen referencia al mismo recinto; por ejemplo, el actual teatro Municipal se llamó hasta 1929 teatro Forero y hasta 1915 se ubicó en el mismo emplazamiento el teatro Olimpo. El actual teatro Segura fue el teatro Municipal hasta 1929 y antes de 1908, se ubicó el mismo emplazamiento el teatro Principal. (2018: 28)

La popularidad de la zarzuela en Lima y en muchos países de Latinoamérica reprodujo varias de las características que este fenómeno presentaba en España. La principal de ellas fue la de las secciones o “tandas”. El origen del teatro por secciones se produce en Madrid alrededor de 1868. De acuerdo con Carmen del Moral, el origen del teatro por secciones no respondió solamente a motivaciones económicas sino al ambiente revolucionario propicio para la innovación.⁸ Es congruente con esta observación que los “creadores” del teatro por secciones fueran tres jóvenes artistas y empresarios teatrales: José Vallés, Juan José Luján y Antonio Riquelme. (2004: 13) El teatro por secciones (tandas en América Latina) consistía en la presentación, en una misma noche, de varias funciones de obras en un acto. En vez de presentar una sola obra por noche, se presentaban dos o tres obras por turnos (o secciones), lo cual abarataba el costo de las butacas. Esto resultaba atractivo para el público y a la vez permitía que más personas asistieran una misma noche al teatro. Basadre menciona que el teatro por tandas llegó a Lima poco después de su introducción en España. Precisamente, indica que el primer teatro limeño en presentar varias obras en la misma noche fue el Olimpo en 1889. (2986)

De acuerdo con José Luis Temes, una de las razones para la reproducción de fenómenos culturales españoles en las Américas fue la influencia cultural que seguía ejerciendo España sobre sus antiguas colonias.⁹ (307) Por otro lado, debido a la procedencia española de muchas de las compañías que se presentaron en Lima, era natural que trajeran consigo los modos de producción que solían aplicar. Otro evento que posibilitó la popularidad de las tandas fue la implementación, tanto en Madrid como en Lima y en otras capitales latinoamericanas, del alumbrado público. Este avance tecnológico explica parcialmente la popularidad del teatro por secciones, ya que el último de los turnos iniciaba, en muchos casos, alrededor de las diez y media de la noche. (Basadre 1964: 2986)

⁸ La revolución española de 1868, también llamada “La Gloriosa”, tuvo como consecuencia el destronamiento de Isabel II y el inicio del período conocido como “Sexenio democrático”.

⁹ Basadre era de la misma opinión. Indica que el género chico fue, “como la afición a los toros, una muestra de la perdurabilidad tenaz de la influencia española en Hispano-América. [...] En cada país hispanoamericano se convirtió en el espectáculo nacional”. (2988)

Otra muestra de la popularidad de la zarzuela en nuestra ciudad fue la creación de obras de este género por parte de autores locales, los cuales tomaron costumbres y músicas populares en la ciudad para llevarlas a la escena. Basadre destaca los casos de Manuel Moncloa y Covarrubias y Abelardo Gamarra.

A propósito de una de las zarzuelas entonces en boga había escrito Gamarra: “Es una de tantas costumbres españolas puesta en música española; y bien ¿no podía haber costumbres peruanas que con música peruana puedan ponerse en escena?”. (1964: 2990)

Las obras de estos y otros autores reflejaron la influencia de las más populares obras españolas de género chico, las cuales, al igual que en cualquier otra forma de teatro costumbrista, producía que “los espectadores se deleitasen contemplándose en espejo” (Temes 2014: 57) De acuerdo con Temes, era importante para el público ver en escena que los impulsos que movían a los personajes fueran los mismos que a ellos les movían y que estos personajes se expresaran de la misma manera en que ellos hablaban cotidianamente en las calles. En reflejo de la influencia de estas obras costumbristas de género chico, Moncloa y Covarrubias escribió muchas obras; entre las más populares *La Montonera*, *Lima por dentro* y *La gran calle*.¹⁰

La popularidad de la zarzuela decreció a partir de 1908. De acuerdo con Basadre, en la década siguiente adquirieron mayor popularidad las canciones y obras con temas pícaros y sugerentes: “un último estertor del género chico devenido en ínfimo estuvo representado por la fugaz aparición del canto y baile sicalíptico, lejano antecedente del actual *strip-tease*”. (4643). José Luis Temes, en el capítulo de su libro destinado a este período, menciona que, al decrecer la popularidad de las obras costumbristas del género chico, cobraron relevancia,

¹⁰ *La gran calle*, evidentemente inspirada en *La Gran Vía*, hacía mención a la construcción de la avenida La Colmena y responde también al impulso de modernización de la época, que se traducía en la urbanización y reordenamiento de la ciudad. La construcción de nuevas e imponentes vías se produce en toda América Latina como parte de la corriente modernista a inicios del siglo XX y se refleja en las obras locales. Kristen McCleary, en su estudio *Popular, elite and mass culture? The spanish zarzuela in Buenos Aires. 1890-1900* menciona *La gran avenida*, obra local inspirada en la construcción de la avenida de Mayo, inaugurada en 1894. (2002: 18)

de una parte, la opereta vienesa (y obras españolas inspiradas en temas similares) y de la otra, la revista sicalíptica y el género ínfimo. Si bien estas últimas gozaron de gran popularidad, debilitaron al género chico en su consideración como manifestación artística. (2014: 74)

Basadre evita referirse a la vida teatral limeña en el período de 1919 a 1930 por falta de referencias. El libro de Bischoffshausen, en alusión a la zarzuela, recoge algunos nombres de compañías y obras en el período mencionado y anota que, alrededor de 1930, el término *zarzuela* deja de ser usado por las compañías, que prefieren el de *sainete*. Bischoffshausen recoge algunas breves referencias a la zarzuela en las décadas de 1930 y 1940. La sección de su libro dedicada a la zarzuela concluye con el siguiente comentario: “La persistencia del gusto del público por la zarzuela continuó hasta la década de 1960, con la presencia de temporadas de la Compañía Faustino García, entre otras.” (2018: 82)

En adelante se observará que los estudios sobre la zarzuela en América Latina no contemplan el período correspondiente a las décadas de 1950, 1960 y 1970. En la información contenida en los programas de mano, carteles y entrevistas, es posible conocer que la actividad de zarzuela en este período fue responsabilidad casi exclusiva de la compañía de Faustino García. En una entrevista realizada a Manuel Fajardo¹¹, este indicó que alrededor del 90% de las representaciones estaban a cargo de esta compañía. Se ha tenido acceso a programas de mano de la compañía de Faustino García en diversas capitales latinoamericanas correspondientes a la época mencionada. Es posible también encontrar testimonios en videos de YouTube y blogs sobre zarzuela acerca de la frecuente actividad de esta compañía. A pesar de lo mencionado, el único texto académico entre los consultados que menciona a Faustino García es el citado líneas arriba. En el siguiente capítulo nos referiremos en mayor extensión a esta compañía y observaremos la influencia de su actividad en el repertorio de los grupos de aficionados a la zarzuela en Lima.

¹¹ Conductor del programa “La zarzuela semanal” de Radio Filarmonía.

En la actualidad se tiene registro de tres grupos con actividad frecuente y casi exclusiva dentro del género de la zarzuela: el Grupo Lírico Maristas “El Señorío de la Zarzuela”, el Grupo de Zarzuela del Club de Regatas “Lima” (CRL) y el Grupo “Olé”.

El Grupo Lírico Maristas “El Señorío de la Zarzuela” es el conjunto de aficionados a la zarzuela activo más antiguo de Lima.¹² Sus actividades comenzaron en 1976, como parte de una actividad interna del colegio Champagnat. María Rosa Mayorga, profesora del colegio, convocó a padres de familia que pudieran cantar para hacer una presentación de zarzuela como despedida a la congregación de monjas del colegio, que regresaría a España. El grupo inicial estuvo conformado por seis parejas de padres, que interpretaron cuatro o cinco números de las zarzuelas más populares, entre ellos “La Ronda de Enamorados” de *La del Soto del Parral*¹³ (Gladys Alecchi, comunicación personal, 2019). El espectáculo fue recibido con entusiasmo por los asistentes y el director del colegio, el hermano Julio Ibáñez, promovió que el grupo continuara con sus actividades, para lo cual asignó un espacio para los ensayos al interior del colegio. La coordinación prosiguió a cargo de María Rosa Mayorga, quien convocó a una audición a más padres de familia que quisieran participar del grupo. Su primera presentación oficial se realizó al interior del colegio el día 3 de diciembre de 1976.

Con el paso del tiempo, las actividades del grupo comenzaron a demandar más dedicación de los participantes, por lo que algunos fundadores se retiraron. Ciertas personas en este primer grupo contaban con más tiempo para dedicar al elenco y a la organización de las actividades, entre ellas, Moyo Roy de Arévalo, quien participó junto a su esposo Luis en la presentación del 3 de diciembre y posteriormente asumió la coordinación general del grupo hasta la primera década del siglo XXI.

Pasados unos años de la presentación inicial en 1976, se fomentó la integración al grupo de otros aficionados a la zarzuela que no necesariamente eran padres de familia del

¹² La información correspondiente a la fundación de “El Señorío de la Zarzuela” ha sido brindada en entrevistas por su única fundadora en actividad, Gladys Alecchi, algunos de sus miembros más antiguos y complementada por los programas de mano que nos han proporcionado.

¹³ Estrenada en 1932. Música de Reveriano Soutullo (1880-1932) y Juan Vert (1890-1931). Libreto de Anselmo Carreño (1896-1952) y Luis Fernández de Sevilla (1888-1974)

colegio, lo que permitió la permanencia del grupo en el tiempo. Además, se invitó, ocasionalmente, a artistas de mayor preparación y trayectoria, como por ejemplo Juan Antonio de Dompablo, quien había participado en la compañía de Faustino García o al tenor Alfredo Matos. Muchos otros participantes no habían cantado profesionalmente, pero habían llevado clases de canto, tenían una voz que por naturaleza se adaptaba a las exigencias del repertorio de zarzuela, o conocían del género por afición.

Inicialmente, la dirección artística del grupo no recayó en una única persona, sino que obedecía a un esfuerzo colaborativo de todos los participantes, en tanto no había nadie asignado específicamente para la tarea. Luego, la necesidad de generar un espectáculo que pudiera ser mostrado a un público externo al colegio, además de la mayor frecuencia de las funciones, trajo como consecuencia la necesidad de asignar estas tareas a algunas personas específicas. De acuerdo con los recortes de diarios que se han conservado (El Comercio, 22 de noviembre de 1978), se observa que la dirección artística del grupo estuvo a cargo de Gaby Ramos hasta 1978. Gaby Ramos fue la pianista correpetidora en la primera función del grupo dos años atrás. Luego, algunos participantes del grupo con mayor interés por el género y experiencia como cantantes asumieron la dirección. En un artículo del diario El Comercio de 20 de julio de 1984, se consigna como director del grupo al tenor Carlos Llosa, quien también era padre de familia del colegio Champagnat.

Para entonces ya se había configurado un modelo de gestión que permitía sostener las actividades del grupo en el tiempo. Este consistía en ofrecer los espectáculos del grupo a organizaciones caritativas, como los clubes de Rotarios y Leones, hospitales, asilos y otras instituciones similares. Estas instituciones contrataban el espectáculo por un monto que permitía solventar los gastos del grupo (básicamente los honorarios del director y el pianista correpetidor) y la taquilla de los espectáculos estaba destinada al financiamiento de las instituciones. Este modelo de gestión permitió que los espectáculos del grupo se llevaran a cabo con una frecuencia significativa para tratarse de personas que no se dedicaban profesionalmente al arte. Asimismo, representó una continua actividad para el grupo, que no solamente apoyó a instituciones en Lima, sino en varias otras ciudades a lo largo del país.

Elenco
Grupo Lírico "MARISTAS"

SOPRANOS: *Mayo Arévalo*
Gladys Alechi

TENORES: *Carlos Llosa*
Teobaldo Llosa

MONOLOGOS: *Manolo Burgos*

INTERPRETES Y COROS:
Gladys Alechi
Mayo y Luis Arévalo
Mary Arévalo
Manolo Burgos
Artemio y Víctor Castro
Rosita y Juan Gilardi
Mena y Peto Gallierres
Costa y Víctor Monge
Martha Noriega
Dora y Bruno Parodi
Lucas y Lucas Ranzón
Alfonso Roldán
Eni y Julio Romero
Delida y Lucio Ruiz
Enrique Valero
Karl Velarde

DIRECCIÓN GENERAL: *Rev. Hno. Julio Ibarra*
DIRECCIÓN MUSICAL: *Cesar Bertetti*
DIRECCIÓN COREOGRAFIA: *Mary Arévalo*
ACOMPANIAMIENTO AL PIANO: *Rafael Arrispide*
COORDINACIÓN GENERAL: *Victor Monge*
ILUMINACIÓN Y MAQUILLAJE: *Zeila y Willy Toledo*
ARREGIOS FLORALES: *Elvira de Ballivián*



Prom V

El Señorío de la Zarzuela

Grupo Lírico
Maristas

Programa de mano correspondiente a la primera función oficial de "El Señorío de la Zarzuela". 3 de diciembre de 1976. Parte externa

El Señorío de la Zarzuela

PRIMERA PARTE:

Preludio
"Ensueños"
Interpreta todo el elenco

1. **EL ÚLTIMO ROMANTICO**
Bella Enamorada
interpreta: Carlos Llosa (tenor)
2. **LA DEL SOTO DEL PARRAL**
Ronda de los Enamorados
interpreta: Coros
3. **LUISA FERNANDA**
La Mazurca de las Sombrillas
Duo Carolina y Javier
interpretan: Mayo Arévalo (sop) Carlos Llosa (ten)
4. **LA DEL SOTO DEL PARRAL**
La Consolida
interpreta: Víctor Monge y coros
5. **DUO COMICO**
interpreta: Dora Parodi, Lucas Ranzón
6. **SERENATA ESPAÑOLA** de J. Malot
baila: Mary Arévalo
7. **LAS LEANDRAS**
Los Nardos
interpreta: Mayo Arévalo (soprano) y Coro.

SEGUNDA PARTE:

1. **LA GRAN VIA**
Calles y Plazas
Caballero de Gracia
La Menegilda
Los Matrueritos
Los Ratas
Scholás del Eliseo
interpretan: Víctor Monge, Gladys Alechi (sop)
Mayo Arévalo (sop) y coros.
2. **EL TRUFT DE LOS TENORIOS**
La Jota
interpreta: Carlos Llosa (tenor)
3. **LA VERBENA DE LA PALOMA**
Seguidillas
Habanera
Coplas de Don Filarion
interpretan: Mayo Arévalo (sop)
Carlos Llosa (tenor) Luis Arévalo y coro
4. **MARINA**
Brindis
interpretan: Víctor Monge (baritono)
Carlos Llosa (tenor) y coros.
5. **LOS GAVILANES**
Amigos
interpretan: todo el elenco

Programa de mano correspondiente a la primera función oficial de "El Señorío de la Zarzuela". 3 de diciembre de 1976. Parte interna

El Grupo de Zarzuela del Club de Regatas “Lima” inició sus actividades como parte del Coro Polifónico del mismo club.¹⁴ En el año 2002, como parte del repertorio del coro se decidió incorporar música pensada para la escena, como números corales de ópera y zarzuela. Estos números no fueron escenificados, sino que se cantaron en el estilo coral tradicional, es decir, de pie sobre una tarima escalonada y mirando hacia el director. A raíz de esta primera experiencia, la junta directiva del club propuso al coro la contratación de una directora escénica para la realización de un montaje escenificado de zarzuela. Para estos efectos se convocó a Dora Alegre, quien contaba con experiencia en la dirección de zarzuela luego de su participación en “La Zarzuela Familiar”, conjunto dirigido por Fernando Hernández.¹⁵ Inicialmente, los montajes de zarzuela serían solo una parte del repertorio del Coro Polifónico, pero el interés de muchos de los participantes hizo que se dejara de lado temporalmente el repertorio coral tradicional. Un grupo de participantes del coro se mostró en desacuerdo con el cambio que se había producido en las actividades del coro y exigieron regresar al repertorio coral habitual. De esta manera, el grupo se dividió en dos elencos: el Coro Polifónico y el Grupo de Zarzuela.

Este último fue dirigido desde sus inicios por Dora Alegre. Luego de su separación del grupo en 2008, se convocó a Eugenio Troullier, tenor cómico que llegó a Lima como parte de la compañía de Dionisio Riol en 1971. Su participación en el Grupo de Zarzuela del Club de Regatas “Lima” fue breve y solamente se encargó de la dirección durante una temporada, luego de la cual se convocó a la directora de coros Luchy Gonzáles, quien sería la directora musical y a la mezzosoprano cubana Caridad Herrera como directora escénica. Después de unos años, Luchy Gonzáles se retiró del grupo y en la actualidad Caridad Herrera es la directora artística del mismo y asume las funciones de dirección musical y escénica.

¹⁴ El autor de esta tesis y su padre son parte del Grupo de Zarzuela del Club de Regatas “Lima” desde su fundación en 2002, por lo que han experimentado directamente los hechos narrados.

¹⁵ Tenor cómico español de la compañía de Faustino García. (Programa de mano del teatro Solís de Montevideo, 1971)

La actividad de este grupo se lleva a cabo principalmente al interior del club. En un inicio, todos los participantes del grupo eran asociados de la institución, pero la dificultad de mantener el interés por este género hizo que se convoque a aficionados a la zarzuela externos al club. Este es el único conjunto de aficionados que recibe apoyo de una institución para el financiamiento de sus actividades. Además, cuenta con un espacio para las presentaciones al interior del Club, lo que garantiza una actividad constante del grupo y permite la planificación del repertorio a futuro, como veremos a profundidad más adelante.

El Grupo “Olé” es el conjunto de creación más reciente entre los tres mencionados. Fue creado por Dora Alegre luego de su participación en el Grupo de Zarzuela del Club de Regatas “Lima”. Dora formó el grupo con algunos participantes de otros conjuntos en que había participado anteriormente. La actividad de este elenco inició en el año 2008 y realiza, al igual que “El Señorío de la Zarzuela” muchas presentaciones para la colaboración con instituciones benéficas.

Dora Alegre también es directora, desde el año 1997, del Grupo “Berdor” de música popular latinoamericana, que dirige en conjunto con su compañero, el pianista Bernardo Ruiz. El Grupo “Olé” realiza, en ciertas ocasiones, presentaciones en conjunto con “Berdor”, lo cual ha generado, en algunos casos una incorporación de algunas piezas populares latinoamericanas en las antologías de zarzuela de manera ocasional. (Dora Alegre, comunicación personal, 2019)

Hemos tenido noticia de otras agrupaciones de aficionados en nuestra ciudad que presentan programas de zarzuela como parte de sus actividades. Uno de ellos es la “Asociación Lírico Teatral Amigos de la Música” (ALTAM) dirigido por Mirtha Braga, sin embargo, debido a que su repertorio no se concentra en la zarzuela exclusivamente no los hemos considerado como parte de nuestro análisis. A pesar de esto, observaremos que esta agrupación ha tenido una participación relevante en el ambiente de la zarzuela en nuestra ciudad.

ANTOLOGÍAS Y REPERTORIO

Como hemos observado en la sección correspondiente a los referentes teóricos, Diana Taylor indica que el cuerpo es un soporte de saberes, emociones y memorias a lo largo del tiempo. En ese sentido, el repertorio no solamente es el listado de los títulos que un artista o una agrupación representan, sino la carga corporal, escénica y musical que se corresponde con esas obras. Se trata de un saber “efímero y no reproducible”, que se transmite de generación en generación a través de la práctica conjunta, el “estar allí”. (Taylor 2015: 56)

En los grupos de aficionados a la zarzuela podemos observar que, a pesar de existir algunas diferencias entre un grupo y otro, los títulos que representan se repiten con frecuencia. Para efectos de la descripción del repertorio observaremos el caso de “El Señorío de la Zarzuela”. Luego de una sistematización de los programas de mano del grupo correspondientes a los últimos diez años, se pueden observar datos interesantes.

La característica más notoria en cuanto a la presentación de los grupos de zarzuela es la presentación en el formato de antología. Una antología es una presentación en que se compilan los números más populares de diferentes zarzuelas, los cuales son aislados del contexto argumental en que fueron pensados originalmente. Como hemos visto anteriormente, en la zarzuela se alternan números musicales con escenas declamadas. En el caso de las antologías, lo que suele ocurrir (salvo contadas excepciones) es que todos los números son musicales. El principal motivo para esta elección está vinculado con la estructura de las zarzuelas. Debido a la alternancia entre música y declamación, los números musicales proponen una estructura cerrada, es decir, que funcionan como una unidad independiente, con un inicio y un fin evidentes. En el caso de un texto dramático, tradicionalmente se divide la obra en escenas de acuerdo con la entrada al escenario de un nuevo personaje, lo cual no constituye una unidad de sentido necesariamente.

La idea de presentar números de zarzuela independientes entre sí no es reciente. Este formato no solamente es frecuente en la zarzuela, sino en cualquier otro género de música para la escena, como la ópera y el teatro musical. En el caso de la zarzuela, sin

embargo, el montaje de las antologías parece haber superado en número a los de obras completas. José Luis Temes, al abordar el tema, habla sobre la fragmentación y “desteatralización” de los títulos. Según el autor, siempre existieron presentaciones de números musicales de zarzuela, pero estas estaban restringidas a ocasiones especiales, como eventos conmemorativos o funciones a beneficio. La presentación de antologías se comenzó a hacer frecuente en España a partir de la década de 1940, lo que conllevó a un “progresivo olvido de las obras de zarzuela en su sentido primigenio de «obra teatral con música»” (2014: 105).

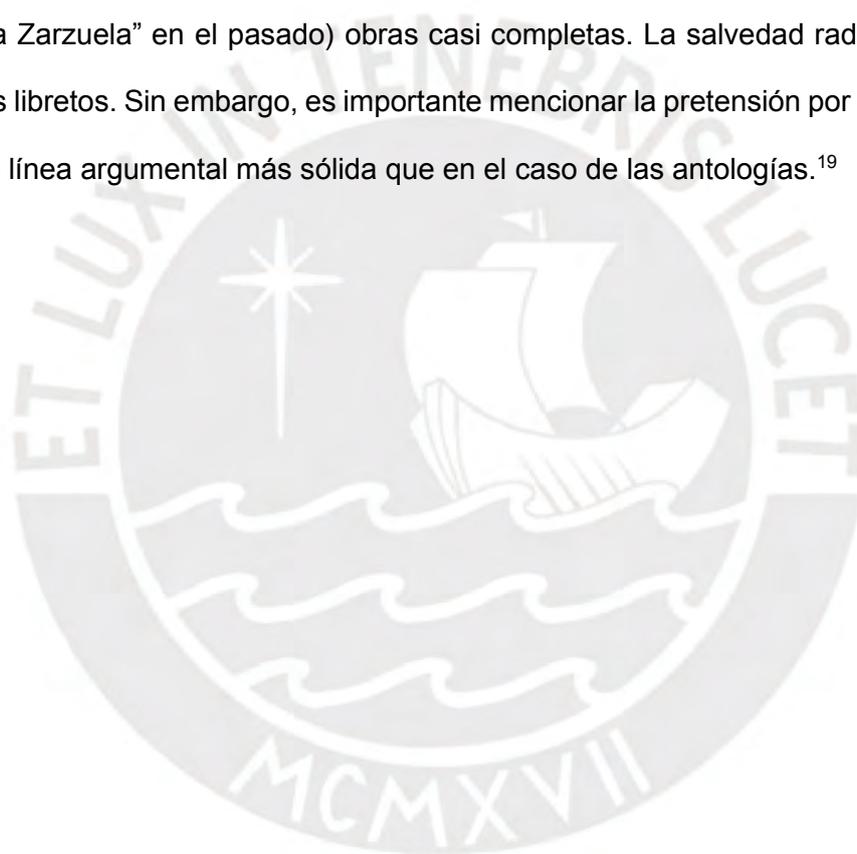
De acuerdo con Temes, la popularización de las antologías trajo como consecuencia que se olvidaran los argumentos de las obras que correspondían a los números musicales. Esta mayor producción de antologías se debió en parte a la difusión de los discos de zarzuela. El formato del disco, al igual que en una antología (y por los mismos motivos), recoge solamente los números musicales de las zarzuelas.¹⁶

Más allá de la discusión sobre las antologías como responsables de una menor popularidad de la zarzuela, el uso del término “desteatralización” no se corresponde, a nuestro juicio, con lo que ocurre en las antologías de zarzuela que describimos. Si bien existe una descontextualización evidente, en la que prima el componente musical por encima de una línea argumental, el montaje de los números es altamente teatral. A diferencia de lo que se podría observar en presentación de fragmentos de ópera, por ejemplo, en que lo usual es que los cantantes estén vestidos de gala, las antologías de zarzuela suelen escenificarse de acuerdo con la estética que corresponde a las obras de las cuales son tomadas. Este es el caso de las antologías de zarzuela en Lima, pero también el de muchas otras antologías que adquirieron gran popularidad, como por ejemplo la de José Tamayo, que viajó por Europa y

¹⁶Temes menciona que a raíz de la difusión discográfica nació “un intérprete de zarzuela sin precedentes: el intérprete discográfico de zarzuela”. Muchos cantantes de ópera españoles adquirieron gran popularidad como intérpretes de zarzuela sin haberlas escenificado casi nunca o nunca. Debemos señalar también que los discos (de carbón o vinilo) no tenían la capacidad de registrar la totalidad de las obras, por lo que debían escogerse ciertos fragmentos.

América Latina¹⁷ o la presentada por Plácido Domingo en el Metropolitan Opera House de Nueva York y en otros teatros alrededor del mundo.

La presentación de antologías es quizá la principal característica de las funciones de zarzuela en Lima, aunque debemos matizar esta información con algunos otros datos. Por un lado, debemos mencionar que los montajes profesionales de zarzuela, si bien han presentado obras completas con frecuencia, han incorporado a las antologías de zarzuela como parte de su repertorio en una medida considerable.¹⁸ Por otra parte, debemos señalar que el Grupo de Zarzuela del Club de Regatas “Lima” y el Grupo “Olé” han presentado recientemente (y “El Señorío de la Zarzuela” en el pasado) obras casi completas. La salvedad radica en que se recortaron los libretos. Sin embargo, es importante mencionar la pretensión por presentar una obra con una línea argumental más sólida que en el caso de las antologías.¹⁹



¹⁷ Se presentó en 1983 en el Teatro Marsano de Lima. (Revista conmemorativa de El Señorío de la Zarzuela, 2001)

¹⁸ La asociación Romanza ha presentado tres antologías de zarzuela en sus trece años de actividad.

¹⁹ En el Grupo de Zarzuela del Club de Regatas “Lima” se presentaron *Luisa Fernanda*, *La Corte de Faraón* y *Las Leandras*. En el caso de *Luisa Fernanda*, además de los cortes en el libreto, el segundo acto fue suprimido totalmente. En *La Corte del Faraón*, solamente se realizaron pequeñas supresiones en el libreto. En *Las Leandras*, el libreto fue representado casi en su totalidad, pero se suprimieron algunos números musicales. El Grupo “Olé” presentó una versión corta de *La Corte de Faraón*. (Dora Alegre, comunicación personal, 2019)

¿CÓMO SON LAS FUNCIONES DE LOS GRUPOS DE AFICIONADOS?

Para poder analizar el repertorio de los grupos, resultará ilustrativo observar algún programa específico. Para estos efectos hemos tomado un ejemplo de “El Señorío de la Zarzuela”.



ANTOLOGÍA DE LA ZARZUELA

RONDA DE ENAMORADOS

ELLAS : Donde estarán nuestros mozos que a la cita no quieren venir, cuando nunca a este sitio faltaron y se desvelaron por estar aquí.
 Si es que me engaña el ingrato y celoso me quiere poner, ni me paso por él un maltrato ni le lloro ni le imploro, ni me importa perder su querer.

ELLOS : Ya estoy aquí, no te amohinas.
 Haz de tener fe ciega en mí, te quiero mimosa garrida segoviana de mi vida, sin ti no se vivir.

ELLAS : No he de dudar cuando te cases mi amor, me ha de curar la bendición, ay mozo soltera no hay reposo. El día que nos casemos se acaba mi desazón.

ELLOS : Tiempos nos queda zagal para poder en la boda pensar.
 Disfrutemos la vida de mozos que para amarnos siempre habrá lugar.

ELLAS : Siempre me dices lo mismo. Tus consejos no quiero escuchar, porque sabes decir muchas cosas, carifosas, engañosas, pero nunca te quieres casar.

ELLOS : Me casaré cuando tu quieras mujer. Tuyo será mi amor.

TODOS : Bien mío en tu querer confío, muy pronto será mi casa un nido para los dos.

ELLAS : No me engañes embustero porque es desamor engañar.

ELLOS : No te engañe recelosa, que te sé querer de verdad.

LUISA FERNANDA "SOMBRILLAS"

DAMAS : A San Antonio como es un santo casamentero, pidiendo matrimonio, le agobian tanto, que yo no quiero pedirle al santo, mas que un amor sincero.

POLLOS : Yo, señorita que soy soltero y enamorado la veo tan bonita que soy sincero y estoy pasmado, de que un soltero no lleva usted a su lado.

DAMAS : ¡Ay que zarzatero es usted!

POLLOS : Yo soy un caballero español

DAMAS : Yo no soy una extranjera

POLLOS : Abra usted el quitasol para que no se muera de celos el sol

JAV : A la sombra de una sombrilla de encajes de seda, con voz muy queda

CAR : A la sombra de una sombrilla son ideales, los madrigales a media luz.

POLLOS : Me maravilla cuando llegaba lo mas sabroso, que cierra la sombrilla.

DAMAS : Lo bueno acaba si es peligroso

POLLOS : Pero faltaba, saber si soy dichoso

DAMAS : La dicha es cosa que no alcanza la de repente

POLLOS : La dicha es caprichosa mas gira y danza junto al que se siente que una esperanza, que alumbra suavemente.

DAMAS : ¡Ay que zarzatero es usted!

POLLOS : Yo soy un caballero español

DAMAS : Yo no soy una extranjera

POLLOS : Abra usted el quitasol para que no se muera de celos el sol

JAV : A la sombra de una sombrilla de encaje y seda, idem, idem, idem



Función Real Club de Lima - San Isidro
 Día - Sábado 19 de abril del 2008
 Hora - 7:30 P.M.



Programa del 19 de abril de 2008. Parte externa.

PRIMERA PARTE

LA VIEJECITA

- 1.- La Viejecita* Genaro Chumpitazi y Coro General

LA VIUDA ALEGRE

- 2.- Septimino* Félix Rojas y Coro Masculino

EL ÚLTIMO ROMÁNTICO

- 3.- Bella Enamorada* Carlos Callirgos

LAS LEANDRAS

- 4.- Las Viudas* Judy Rojas, Gladys Alecchi, María Cama, María Luisa Padilla y Carmen Burrel

LA ROSA DEL AZAFRÁN

- 5.- Escaleras* Arturo Gutiérrez y Coro Masculino

LA DEL SOTO DEL PARRAL

- 6.- Romanza de German* Félix Rojas y Coro Masculino
 7.- Dúo Catalina y Damián* Judy Rojas y Genaro Chumpitazi
 8.- Consulta con el tío Sabino* Nicolás Torres y Coro Femenino
 9.- Ronda de Enamorados* Coro Mixto (**Canta el Público**)
 10.- La Boda* Genaro Chumpitazi, Judy Rojas y Coro Mixto

PROGRAMA

SEGUNDA PARTE

LUISA FERNANDA

- 1.- Mazurca de la Sombrillas* Diana Reátequi, Carlos Callirgos y Coro Mixto

- 2.- Dúo de Carolina y Javier* Diana Reátequi, Carlos Callirgos

LA DOLOROSA

- 3.- La Roca Fría del Calvario* Néstor Pinillos

LA CORTE DEL FARAÓN

- 4.- Las viudas de la Corte* Gladys Alecchi, María Cama, María Luisa Padilla

- 5.- Dúo de Lotta y el Casto José* Judy Rojas y Genaro Chumpitazi

- 6.- Terceto de Raquel, Lotta y José* Judy Rojas, Genaro Chumpitazi y Esperanza Rosales.

EL BARBERILLO DE LAVAPIES

- 7.- Preludio Coro/Salida de Lamparilla* Genaro Chumpitazi y Coro General

- 8.- Salida de Paloma* Diana Reátegui y Coro Masculino

- 9.- Dúo de Paloma y Lamparilla* Diana Reátegui y Genaro Chumpitazi

- 10.- Seguidillas Manchegas* Genaro Chumpitazi y Coro General

Coordinadora Encargada	María Cama
Director Musical	Genaro Chumpitazi
Pianista	Antonio Mazzini
Invitada Especial	Emma Fernández - Directora del Elenco "Luces de España"

1

2

Programa del 19 de abril de 2008. Parte interna.²⁰

El programa presentado ayuda a observar algunas características comunes a todos los espectáculos de “El Señorío de la Zarzuela” y a los de otros grupos de aficionados. La duración de los espectáculos suele ser de dos horas aproximadamente, con un intermedio. Los programas que se presentan tienen aproximadamente diez números musicales en cada mitad. Este programa nos permite observar, asimismo, que los números en el programa se agrupan de acuerdo con las zarzuelas de las cuales son tomados. El motivo más evidente para esta agrupación está relacionado con el vestuario. En las presentaciones de antología de zarzuela, como se mencionó anteriormente, se pretende escenificar los números musicales de la misma manera en que serían presentados en una función de la obra

²⁰ Los títulos de las obras están en mayúsculas. Debajo de ellos, se indican los números musicales de esas obras que serán representados en la antología. Los títulos de dichos números responden a diversos motivos: la estructura musical de la pieza y sus participantes (Dúo de Damián y Catalina. Romanza de Germán), el género musical (Mazurca de las Sombrillas, Seguidillas Manchegas), la primera frase cantada de la pieza (Bella enamorada) o los eventos que se desarrollan en la escena (La Boda).

completa. Esto significa que el vestuario utilizado por los artistas depende de la ubicación espacio-temporal de la obra original (dentro de la medida de las posibilidades del grupo). De esta forma, podemos observar que en un número de *La del Soto del Parral*, el vestuario pretende ser el de los labriegos y agricultores de la finca donde se desarrolla la obra, en Segovia del siglo XIX. El vestuario en *Luisa Fernanda* o en *El Barberillo de Lavapiés*²¹ es en consecuencia distinto, porque estas obras se desarrollan en otros momentos y lugares.

Por otra parte, es frecuente observar que se agrupan ciertos números de obras que no tienen mayor vinculación por sus compositores, libretistas o estilos, quizá ni siquiera por su temática, pero donde el vestuario es similar. Por ejemplo, en el programa mencionado se observa que se agrupa un número de *La Viejecita*, zarzuela que ubica la acción en el Madrid de 1812 y *La Viuda Alegre*, opereta vienesa que transcurre en un país ficticio de Europa del Este en 1900. A pesar de las evidentes distancias que existen entre ambas situaciones y lugares, los números representados se desarrollan en salones de fiesta con vestuarios de gala. Podría decirse que existe una cierta flexibilidad en la reconstrucción histórica de la estética de estas obras que permite que sean montadas utilizando el mismo vestuario.

Acerca del orden de los números, podríamos sugerir que presentar los números agrupados de acuerdo con la zarzuela en que son tomados pretende orientar al espectador ante la ausencia de un hilo argumental, ya que se observa que en los bloques correspondientes a *La del Soto del Parral* y *El Barberillo de Lavapiés*, los números se presentan en el mismo orden en que se presentan en la obra completa. Esto no solamente sirve al propósito de orientar al espectador, sino que resulta ineludible. Para ilustrar lo mencionado observaremos este bloque correspondiente a *El Barberillo de Lavapiés*.

²¹ Estrenada en el teatro de la Zarzuela en 1874. Música de Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894). Libreto de Luis Mariano de Larra (1830-1901)

El Barberillo de Lavapiés

- 7.- Preludio Coro/Salida de Lamparilla – Genaro Chumpitazi y Coro General
- 8.- Salida de Paloma – Diana Reátegui y Coro Masculino
- 9.- Dúo de Paloma y Lamparilla – Diana Reátegui y Genaro Chumpitazi
- 10.- Seguidillas Manchegas – Genaro Chumpitazi y Coro General

En los números iniciales, *Salida de Lamparilla* y *Salida de Paloma*, los personajes principales de la obra se presentan y dan a conocer, en sus canciones, una serie de características de su personalidad. A pesar de que el formato de la antología permite desligar a los números de la trama argumental de la obra, resultaría innecesario e incluso forzado no presentar estos números al inicio del bloque porque confundiría al espectador.

Para observar los números de zarzuela que se representan con mayor frecuencia en los grupos de aficionados hemos observado el caso de “El Señorío de la Zarzuela”. Se han revisado dieciocho programas diferentes que corresponden a los años 2008 a 2018.

Número	Obra	Cantidad de representaciones
Vals del Caballero de Gracia	<i>La Gran Vía</i>	11
Ronda de Enamorados	<i>La del Soto del Parral</i>	11
Mazurca de las Sombrillas	<i>Luisa Fernanda</i>	11
Marcha de la Amistad	<i>Los Gavilanes</i>	11
Java de las Viudas	<i>Las Leandras</i>	11
Pasacalle de las Escaleras	<i>La Rosa del Azafrán</i>	10
Pasacalle de las Mantillas	<i>El Último Romántico</i>	9
Dúo de la Flor	<i>Luisa Fernanda</i>	9
Septimino	<i>La Viuda Alegre</i>	8
Paco el garboso	<i>Las Leandras</i>	8

Tabla 1: Números más representados por “El Señorío de la Zarzuela” (2008-2018)

En la tabla anterior se observan los números más representados en las antologías de “El Señorío de la Zarzuela” entre los años 2008 y 2018. Observemos algunas características principales. El más representado es el *Vals del Caballero de Gracia*, de *La Gran Vía*.²² Esta obra es, según sus autores, una “revista madrileña cómico-lírica-fantástico-callejera en un acto” (Temes 2014). Temes la incluye en su “cuadro de honor” de las cien obras más destacadas y es difícil discutir esta calificación. *La Gran Vía* es una de las obras del género que alcanzó mayor número de representaciones en España y Latinoamérica. Es, junto a *La Verbena de la Paloma*, uno de los mayores referentes del género chico por varios motivos. El primero de ellos es la principal característica a nivel temático del género chico, o sea, el costumbrismo. De acuerdo con Temes, el costumbrismo fue retomado por la generación de compositores de zarzuela de 1875, período que se corresponde con el auge del género chico, lo cual produjo una vinculación bastante poderosa entre ambos²³. En esta obra, estrenada en 1886, las calles y plazas de Madrid cobran vida y representadas por un coro de mujeres, protestan contra la anunciada creación de La Gran Vía, principal avenida madrileña, que representaría su destrucción y la demolición muchos monumentos y edificios históricos. En el “Vals del Caballero de Gracia”, este personaje (alusivo a la calle del Caballero de Gracia) se presenta como un hombre elegante y seductor, además de un gran cantante. Las calles y plazas se burlan a sus espaldas por ser cursi y fanfarrón.

“La Ronda de los Enamorados” es el número más popular de *La del Soto del Parral*.²⁴ Esta es una zarzuela en dos actos estrenada en 1927. De acuerdo con el documental *Grande, chico, ínfimo: La zarzuela* (2019), producido por Radiotelevisión Española, esta zarzuela, al

²² Música de Federico Chueca (1846-1908) y Joaquín Valverde (1846.-1910). Libreto de Felipe Pérez y Gonzales (1854-1910). “Vals del Caballero de Gracia” interpretado por “El Señorío de la Zarzuela” <https://www.youtube.com/watch?v=wNxedQu7t0k>

²³ Esta unión entre costumbrismo y género chico, además de la enorme popularidad que alcanzaron obras como *La Gran Vía* y *La Verbena de la Paloma*, han traído como consecuencia la falsa creencia (o prejuicio) que postula que toda zarzuela es de género chico o que toda zarzuela es costumbrista. Incluso entre los aficionados es difícil escuchar “zarzuela” y no pensar en los “chulos” madrileños.

²⁴ Música de Reveriano Soutullo (1880-1932) y Juan Vert (1890-1931). Libreto de Anselmo Carreño (1896-1952) y Luis Fernández de Sevilla (1888-1974). “La Ronda de los Enamorados” interpretada por “El Señorío de la Zarzuela”: <https://www.youtube.com/watch?v=9xcwzs28dKU>

igual que *Luisa Fernanda*²⁵, de 1932, pertenecen a una corriente de resurgimiento de la zarzuela grande que se inició en 1923 con *Doña Francisquita*.²⁶ Se puede observar que este número, al igual que “La Mazurca de las Sombrillas”, no tiene mucha vinculación con el desarrollo de la acción dramática. En “La Ronda de los Enamorados”, no figura ninguno de los personajes principales de la obra, sino que se trata de un diálogo entre las mujeres de la hacienda llamada El Soto del Parral y sus novios, que llegan tarde a su cita. Podríamos llamar a este número un “dueto grupal”, ya que existe una estructura en que un personaje canta y luego el otro responde, pero en este caso son varias parejas cantando a dúo simultáneamente; primero las mujeres, luego los hombres y así sucesivamente. A lo largo del número, las mujeres reprochan a los hombres su tardanza y sus constantes adulaciones y mentiras, que tienen como objetivo postergar el matrimonio. Los hombres insisten en que el matrimonio no es necesario para disfrutar de los placeres del amor, pero ante la negativa de las damas, prometen casarse. Ellas finalmente ceden y ambos se juran amor eterno. En el caso de “La Mazurca de las Sombrillas”, sí figuran Javier Moreno y la Duquesa Carolina, personajes protagónicos de la obra, pero en realidad el texto no brinda más información acerca del desarrollo de la acción. Este número, al igual que el anterior, está estructurado como un dueto grupal, con una eventual participación de los solistas. Las mujeres comienzan el número pidiendo a San Antonio un amor sincero, los hombres acuden a seducirlas y ellas, a pesar de resistirse inicialmente, aceptan los galanteos. Todos juntos cantan acerca del placer de amarse a la sombra de una sombrilla.

Como hemos visto, ambos números tienen la estructura que hemos convenido en llamar “dueto grupal”. La tradición de la zarzuela en Lima ha generado que este tipo de números, comunes en la zarzuela, sean repetidos en las funciones. El número termina y vuelve a hacerse inmediatamente, pero en la segunda ocasión se invita al público a cantar

²⁵ Música de Federico Moreno Torroba (1891-1982). Libreto de Guillermo Fernández-Shaw (1893-1965) y Federico Romero (1886-1976)

²⁶ Música de Amadeo Vives (1871-1932). Libreto de Federico Romero y Guillermo Fernández-Shaw.

desde sus asientos junto a los artistas. Para esto se suele colocar en el programa de mano el fragmento del libreto correspondiente, como se observa en la imagen.

“La marcha de la amistad” pertenece a la zarzuela *Los Gavilanes*, de Jacinto Guerrero. En este número, los pobladores de una villa ficticia en Provenza celebran el regreso de Juan, quien vuelve de Perú después de haber hecho fortuna. En este caso no se suele representar dicho número como se haría en una función de la zarzuela completa, ya que en la partitura se indica la participación del personaje de Adriana como solista, acompañada en algunas partes por el coro. En las presentaciones de “El Señorío de la Zarzuela” se suele cantar esta pieza como un coro al unísono, debido a que es una tradición del grupo poner esta pieza al final de las presentaciones como un “fin de fiesta”, seguramente por el carácter alegre de la música y la letra. Al tratarse de una despedida, participan del número todos los miembros del elenco.

Hemos considerado interesante describir un poco más detalladamente los números mencionados porque son los más representados por el grupo. Otra información interesante acerca de la tabla es que podemos ver que se realizan una serie de obras que son realmente diversas en su temática, sus músicas, sus estructuras, el momento de su estreno y la corriente artística a la que se adscriben. *La Gran Vía* es uno de los mayores referentes del género chico, fue estrenada en 1886 y transcurre en el Madrid contemporáneo. *Luisa Fernanda* fue estrenada en 1932 pero transcurre en el Madrid de 1868. *Las Leandras*²⁷, fue estrenada en el 1931 y puede ser considerada como parte del resurgimiento del género grande, ya que su duración es de dos actos; sin embargo, son mayores los elementos que remiten a la sicalipsis y la revista, ya que los números musicales de la obra no tienen relación con el desarrollo del argumento. Destaca también “El Septimino” de *La Viuda Alegre*, que no es una zarzuela sino una opereta vienesa de Franz Lehar.²⁸ En este número, interpretado por siete personajes

²⁷ Música de Francisco Alonso (1887-1948). Libreto de Emilio Gonzáles del Castillo (1883-1940) y José Muñoz Román (1903.1968).

²⁸ *La viuda alegre* es una opereta en tres actos. Fue estrenada en 1905. Con música de Franz Lehar (1870-1948) y libreto en alemán de Víctor Leon y Leo Stein. Se desconoce al autor de la traducción española que se representa en los grupos de zarzuela limeños.

masculinos, nobles de un país ficticio llamado Pontevedra, hablan acerca de cómo tratar con las mujeres. Es uno de los pocos números en el repertorio de los grupos de aficionados a la zarzuela que no es de zarzuela. Otros son, de la misma obra, la salida de Hanna y el dúo de Hanna y Danilo, conocido como el “vals de *La Viuda Alegre*” o “Labios mudos”; la salida de Angela y el “Vals de los besos” de *El Conde de Luxemburgo*²⁹, también de Lehar y el “vals de Frou Frou”³⁰ de *La Duquesa del Bal Tabarin*³¹ del italiano Leo Bard.

Otro elemento que resulta evidente en la tabla presentada es la mayor presencia de obras de género grande por sobre las de género chico. Esta característica resulta interesante ya que la primera intuición nos señala que los grupos de aficionados, al no estar compuestos por artistas profesionales y no contar con mayores recursos técnicos, tendrían una mayor facilidad para la representación de obras de género chico, las cuales implican una menor dificultad técnica para los cantantes y una menor complejidad en sus montajes. Para explicar este factor, observamos que, según Carmen del Moral, el elemento de mayor interés en las obras de género grande radica en la música, mientras que, en las obras de género chico, este radica en las partes declamadas. Es natural, en consecuencia, que en una antología en que se suprimen las partes declamadas y se conservan las músicas, se privilegie la selección de números de obras del género grande.

Otros elementos importantes sobre los cuales la elección del repertorio tiene influencia son el vestuario y la escenografía. En relación con el vestuario utilizado en las puestas, debido al presupuesto limitado de los grupos, ocurre que en muchos casos este es hecho o mandado a hacer por cuenta de los participantes de los mismos. En el caso de “El Señorío de la Zarzuela”, sucede que muchas piezas del vestuario se confeccionaron por cuenta del grupo, que en los períodos de mayor actividad contó con un presupuesto que así lo permitía. De esta

²⁹ Estrenada en 1909. Con libreto en alemán de Alfred Willner, Robert Bodanzky y Leo Stein. Se desconoce al autor de la traducción española.

³⁰ A pesar de que ambos hacen referencia a una cupletista llamada Frou Frou, no debe confundirse con el vals de origen francés *Frou Frou*, recogido por César Santa Cruz en *El waltz y el valse criollo* (1989) y posteriormente por Gerard Borrás en *Lima, el vals y la canción criolla* (2012).

³¹ Estrenada en 1917. Música de Leo Bard (1869-1959). Se desconoce el nombre del libretista de la versión original y del responsable de la traducción española.

forma, se conserva numeroso material que es prestado a los integrantes del grupo de acuerdo con las necesidades de la puesta. El formato de la antología requiere que los participantes cambien de vestuario con frecuencia, ya que los números suelen escenificarse de la manera más cercana posible a la de un montaje de la obra completa en su versión original. El orden del programa atiende a este problema ordenando los números de acuerdo con el vestuario utilizado. Como hemos visto, en el caso del programa presentado, en “La salida de la viejecita” de la zarzuela *La Viejecita*³², los hombres utilizan un frac. Luego, en *El Septimino* de *La Viuda Alegre* no deben de cambiarse. Esto debe atender a la necesidad de los otros miembros del elenco. En referencia al programa de mano que comentamos anteriormente, las damas que salen en “La Viejecita” con vestido de noche están fuera del escenario los dos números siguientes (“El Septimino” y “Bella enamorada”), lo cual les permite cambiarse de vestuario y salir en “Las Viudas” de *Las Leandras*. Quien organiza el programa, usualmente la directora general, debe considerar que el orden del programa debe dar a los artistas este tiempo para cambiarse, por lo menos de uno o dos números.

El vestuario utilizado en los números es parte de un conocimiento no escrito conservado por los miembros más antiguos del grupo, quienes han aprendido ciertos códigos para la vestimenta a utilizar en cada número. Podemos observar que el vestuario de los personajes del coro corresponde a la existencia de algunos “macropersonajes” como el chulo madrileño, el aldeano, el gitano, el marinero, entre otros. Por ejemplo, en una obra como *La del Soto del Parral*, en que la acción dramática transcurre en una hacienda campestre, el vestuario utilizado corresponde al personaje de aldeano. En ese caso, los hombres se vestirán con una camisa blanca, un pantalón negro, zapatos negros y una faja roja. Este vestuario de aldeano se mantendrá en obras como *La alegría de la huerta*³³ o *La rosa del azafrán*³⁴, a pesar de que estas transcurren en diferentes localidades españolas. De la misma

³² Estrenada en 1987. Música de Manuel Fernández Caballero (1835-1906). Libreto de Miguel Echegaray (1848-1927). “Salida de la viejecita” interpretada por “El Señorío de la Zarzuela”: <https://www.youtube.com/watch?v=FJzoExF21Y0>

³³ Música de Federico Chueca. Libreto de Enrique García Álvarez (1873-1931) y Antonio Paso (1870-1958)

³⁴ Música de Jacinto Guerrero. Libreto de Federico Romero y Guillermo Fernández-Shaw.

forma, el vestuario de chulo madrileño es utilizado en las obras que transcurren en Madrid a fines del siglo XIX. En este caso, los hombres usan un saco ribeteado y una gorra de tela con visera y las mujeres un vestido largo de color entero con puntos y rebordes tejidos.



Hombres y mujeres vestidos de chulos madrileños.

Presentación de “El Señorío de la Zarzuela” en el Club Lawn Tennis. 2017



“El pasacalle de las escaleras” de *La Rosa del Azafrán*

Presentación del Grupo de Zarzuela del CRL. Diciembre de 2018

En términos de escenografía, debido a que los espacios en que se presenta el grupo no son teatros convencionales, sino auditorios o salones que son utilizados con frecuencia para otras actividades, no suele utilizarse escenografía, ya que normalmente estos lugares no están a disposición del grupo, el cual solamente suele tener un ensayo previo a la función para reconocer el espacio. Es diferente el caso del Grupo de Zarzuela del Club de Regatas “Lima”, ya que al contar con un presupuesto por parte de la institución, además del auditorio del club, puede encargarse la realización de escenografía y vestuario para las funciones.

Acerca del aspecto musical de las puestas, debemos mencionar principalmente la correpetición al piano. En los grupos de aficionados a la zarzuela en Lima ha sido lo más común presentar las funciones solamente con acompañamiento de piano. Esto responde a dos motivos principales: en primer lugar, el presupuesto con el que cuentan los grupos es limitado, lo que no permite un acompañamiento de orquesta, que como se sabe es más caro. Por otra parte, las presentaciones no se suelen realizar en espacios pensados como teatros, por lo que no cuentan con un foso para la orquesta. En algunos casos, se trata de auditorios o salones pequeños, por lo cual resulta mucho más fácil incorporar en el espacio escénico a un solo pianista que a una orquesta de varios músicos. A pesar de lo mencionado, hubo ocasiones en que el presupuesto (seguramente brindado por alguna institución) y las circunstancias permitieron la contratación de una pequeña orquesta para la función. Por otro lado, debemos señalar que el Grupo “Olé” presenta una innovación con respecto a las formas de producción tradicionales para la zarzuela en Lima, ya que realiza sus montajes cantando sobre pistas grabadas.

Otro elemento que debemos mencionar es la incorporación del baile español como parte de las antologías de zarzuela de estos grupos. En ciertas ocasiones, se ha convocado a compañías de baile de la ciudad para realzar las presentaciones de los grupos de zarzuela. Algunas de estas han sido la dirigida por Lola Zaldívar y posteriormente por su hija María José, la de Jazmín Pozzo y la de las hermanas Diana y Jimena Cuellar. La integración del baile suele corresponder a uno o dos números independientes de la participación del resto del grupo. Los números de baile suelen acompañarse musicalmente con piezas de las

zarzuelas interpretadas en la antología, pero también es frecuente, dependiendo del repertorio de la compañía de baile, que se dancen otras piezas de zarzuela o incluso de otros géneros españoles no vinculados a la misma, como el flamenco.

En ocasiones especiales se ha integrado la participación del cuerpo de baile a los números en que participa el resto del elenco. Esto suele ocurrir cuando la música que se interpreta en el número tiene un ritmo bailable, como la jota, el pasodoble o la mazurca. En ciertas ocasiones en que un número en que participa el coro contiene una sección prolongada de música instrumental sin canto, un recurso utilizado con frecuencia por el director escénico es la incorporación del elenco de danza.

Si bien el interés del presente estudio está en identificar los elementos del repertorio de los grupos de aficionados que tienen origen en la actividad de las compañías de zarzuela profesionales del pasado, existen otras fuentes que enriquecen y complementan el repertorio de estos conjuntos que debemos destacar. Así, podemos observar que, para los nuevos miembros, un medio asequible para poder aprender la música del repertorio de estos conjuntos son las grabaciones de discos de zarzuela disponibles en Internet. Entre todo el material disponible, debemos destacar la serie de zarzuelas completas grabadas bajo la dirección del español Ataúlfo Argenta en la década de 1950, la cual consta de más de cuarenta obras completas de zarzuelas de género grande y chico. Por otra parte, es importante destacar la serie de grabaciones a cargo del compositor y director de orquesta Pablo Sorozábal, quien no solamente grabó las obras más destacadas de su creación, sino de todo el género de zarzuela. Algunas de las grabaciones de estos ciclos contaron con la participación de celebrados cantantes españoles como Pilar Lorengar, Teresa Berganza o Alfredo Kraus, quienes son más conocidos por su trayectoria en el mundo de la ópera.

Otra fuente importante para la constitución del repertorio de los grupos de aficionados es la temporada de zarzuelas completas montadas en el teatro Calderón de Madrid el año 1995. Grabaciones en video de esta temporada están disponibles en YouTube y suelen ser un insumo para los participantes de los grupos de aficionados que quieren entender los números que ejecutan en el contexto de la obra.

En muchas ocasiones es posible observar que la ejecución musical de las piezas de zarzuela no se corresponde tanto con las indicaciones de la partitura como con la reproducción de algunas grabaciones famosas de estas músicas. En otros casos, se ha observado que, en la grabación de ciertos números, los cantantes incorporaron “morcillas”³⁵ que, si bien no están en el libreto, son reproducidas por los aficionados en sus presentaciones. En el siguiente capítulo podremos observar la historia y el repertorio de las compañías de zarzuela a lo largo del siglo XX y la manera en que ese repertorio pervive en los grupos de aficionados a la zarzuela en la actualidad.



³⁵ En el argot teatral, una “morcilla” es un comentario realizado por uno de los intérpretes a lo largo de la representación que no está escrito en el libreto, sino que parte de su propia inspiración. En el caso de la zarzuela, particularmente en el apogeo del género chico, estas “morcillas” solían contener mensajes acerca coyuntura política y social.

CAPÍTULO 2: LAS COMPAÑÍAS DE ZARZUELA EN LIMA

En este capítulo haremos un recorrido por la historia y el repertorio de las compañías de zarzuela en Lima con el fin de observar qué características de los mismos han pervivido en el tiempo y forman parte de la herencia de los grupos de zarzuela en la actualidad. Debe notarse la diferencia que hacemos entre compañías de zarzuela y grupos de zarzuela. Al hablar de compañías nos referimos a los conjuntos locales y extranjeros integrados por artistas profesionales que realizaron presentaciones en diversos teatros de Lima desde mediados del siglo XIX hasta la década de 1970 aproximadamente. Por grupos de zarzuela nos referimos a las agrupaciones de aficionados (como “El Señorío de la Zarzuela”, el Grupo de Zarzuela del Club de Regatas “Lima” o el Grupo “Olé”) que realizan presentaciones sin fines de lucro en espacios no teatrales como auditorios y salones en clubes y otros establecimientos similares.

Las primeras referencias sobre la llegada de la zarzuela a Lima son recogidas por Basadre en su obra *Historia de la República del Perú*. Dicho autor indica que a mediados del siglo XIX se hicieron populares en Sudamérica “tres géneros musicales: la zarzuela grande española, el ballet romántico y la ópera cómica francesa”. (1964: 1338) De acuerdo con Basadre, la primera zarzuela que se estrenó en Lima fue *El Valle de Andorra*³⁶, en octubre de 1856. La representación estuvo a cargo de una compañía que venía de La Habana, integrada por el director de escena, barítono y músico José Cortés, su esposa María Domínguez y otros artistas. Basadre indica que en este período se hicieron populares otras zarzuelas de género grande como *Jugar con Fuego*³⁷ y *Marina*³⁸.

Asimismo, debemos destacar el comentario de Basadre acerca de las compañías de zarzuela en dicho período: “Conjuntos ocasionales con elementos disparejos mantuvieron la

³⁶ Estrenada en Madrid en 1852. Música de Joaquín Gaztambide (1822-1870). Libreto de Luis de Olona (1823-1863)

³⁷ Estrenada en Madrid en 1851. Música de Francisco Asenjo Barbieri. Libreto de Ventura de la Vega (1807-1865).

³⁸ Estrenada en Madrid en 1855. Música de Emilio Arrieta (1821-1894). Libreto de Francisco Camprodón (1816-1870). Posteriormente, Arrieta reconvirtió este título en una ópera, la cual se estrenó en 1871.

afición por él [el género teatral llamado zarzuela] durante los años siguientes, hasta que las grandes compañías de 1870 y 1871 lo llevaron a su apogeo en las preferencias del público”. En relación con este período, el autor menciona que se trató del apogeo de la zarzuela de género grande en Lima, con temporadas a cargo de la compañía de Matilde Montañez y Rafael Villalonga en 1870 y la de Elisa Zamacois en 1871. Otro evento importante mencionado por Basadre es el estreno en 1868 de la zarzuela local *¡Pobre indio!*³⁹, con música del compositor italiano radicado en Lima Carlo Enrico Pasta (1817-1898).

El siguiente período mencionado por Basadre corresponde a finales del siglo XIX y ha sido estudiado en mayor profundidad por los historiadores del teatro limeño. Esto ha sido posible porque existe una mayor cantidad de fuentes y registros de la actividad teatral, los artistas y empresarios, los dramaturgos y músicos y los títulos presentados. Los principales estudios respecto a este período en el teatro limeño son el realizado por Gustavo Von Bischoffshausen y el de Fanny Muñoz *Diversiones públicas en Lima 1890 – 1920: La experiencia de la modernidad* (2001). Es importante mencionar, en primer lugar, que ambos estudios toman como fuente la *Historia de la República del Perú* de Basadre, quien hace un repaso por las compañías y artistas más destacados que se presentaron en la ciudad. Bischoffshausen enfoca su atención en documentos como programas de mano y afiches de presentaciones teatrales para la reconstrucción de la historia del teatro popular en Lima; en cambio, la investigación de Muñoz no es exclusivamente sobre el teatro, sino sobre todo tipo de diversiones públicas en la época y el vínculo de las mismas con el interés de los grupos de poder por promover cierto consumo cultural en su búsqueda de construir una nación moderna.

La principal característica del período en mención fue el descenso de la zarzuela grande y el surgimiento de las obras de género chico, las cuales se presentaban en el formato de teatro por secciones o tandas. Como ya hemos observado en el capítulo anterior, es en este período en que la zarzuela alcanza la mayor popularidad de su historia, no solamente en

³⁹ Libreto de Juan Vicente Camacho (1829-1872) y Juan Cossío (1833-1881).

Lima, sino en toda América Latina. De acuerdo con Basadre, el sistema de teatro por secciones comenzó en Lima en el teatro Olimpo en la pascua de abril de 1889, con *La Gran Vía*. Las tandas trajeron consigo funciones diarias de teatro en Lima. (Basadre 1964, 2987).

Respecto a las características del teatro en esta época, para Gustavo Von Bischoffshausen se configura lo que el filósofo del teatro Felipe Pedraza llama un sistema de producción teatral: “Cuando hablamos de un sistema de producción teatral nos referimos a los mecanismos sociales, económicos y artísticos que configuran una forma de crear teatro con cierto grado de homogeneidad” (2005, 157). De acuerdo con los textos de Magaly Muguercia y Edelcio Mostaço, esta homogeneidad no solo se produce en el teatro limeño, sino en el de toda Latinoamérica. Como indica Bischoffshausen, nuestra ciudad era parte de un circuito que recorrían las compañías a su llegada a Sudamérica, el cual incluía otras ciudades como Bogotá, Caracas, Santiago de Chile y Buenos Aires. Para este autor, los principales géneros del teatro popular en la época eran los sainetes, las zarzuelas y las revistas. En una conferencia realizada en octubre de 2018, Bischoffshausen describió algunas de las características principales de la producción teatral popular de inicios del siglo XX. Debido a la frecuencia de las funciones, era imposible para las compañías ensayar textos teatrales nuevos con periodicidad. En ese entonces, llegaban revistas de Buenos Aires con los textos teatrales de las obras que habían tenido mayor éxito en esa ciudad. Las compañías locales solamente modificaban esos textos de acuerdo a los usos y el lenguaje limeño.

La frecuencia de las representaciones en este período no permitía ensayar las obras presentadas, por eso, otra característica frecuente del teatro en esta época era la improvisación. En ciertas ocasiones, las compañías solamente se inspiraban en el argumento de alguna obra teatral para improvisar sobre el mismo. El argumento ofrecía solamente una estructura para que los intérpretes representaran su papel y supieran qué debía pasar en cada escena, pero las líneas exactas eran dejadas a la imaginación de cada uno de ellos. Debido al factor de la improvisación y la falta de ensayos por causa de la acelerada producción de nuevos montajes, se volvió necesaria la presencia del apuntador, quien se ubicaba en una concha sobre el proscenio que lo ocultaba del público y de donde se

encargaba de recordarles sus líneas a los intérpretes. Además, estaba a cargo de los sonidos como timbres, teléfonos y otros. (Edelcio Mostaço 1988)

En aquella época, algunos intérpretes eran conocidos por ciertos gestos o formas de hablar divertidos y el público esperaba que los artistas reprodujeran aquellas formas en las funciones. Bischoffshausen pone por ejemplo a Carlos “Cholo” Revolledo, quien era conocido por su caracterización de la forma de hablar de algunas personas andinas. En los montajes de su compañía, solía interpretar diferentes papeles, como el de guardia civil, barbero, gasfitero, fotógrafo, entre otros. El autor infiere que el personaje andino interpretado por Revolledo era el mismo en todos los casos y lo que variaba era la diversidad de situaciones que se presentaban en escena. (2018: 119)

Para Bischoffshausen, la diferencia entre sainetes y revistas es bastante difuso en ciertas ocasiones. El sainete hacía referencia a una obra corta con un argumento ligero, que en ocasiones podía incorporar números musicales (sainete lírico). En la revista, la línea argumental solía ser bastante débil, en el sentido en que no había un conflicto por resolverse, sino que solamente se buscaba una justificación para presentar los números musicales. De acuerdo con este autor, la categoría de zarzuela era utilizada para obras con mayores pretensiones artísticas que en los casos anteriores.

La organización de las compañías teatrales de inicios del siglo XX implicó la reproducción de una serie de características comunes a todas ellas, según menciona Edelcio Mostaço en *Encuentro de dos mundos* (1988). Las compañías eran normalmente dirigidas por un artista de prestigio, quien además de participar como intérprete en los montajes, era el encargado de los aspectos administrativos y organizacionales de la compañía. El modelo de reparto era otra característica importante del teatro en la época, la cual se mantendrá en las compañías de zarzuela hasta la década de 1970. En aquel entonces, las obras teatrales eran escritas pensando en ciertos “macropersonajes” fijos, por ejemplo, el galán joven, el tenor cómico, la actriz característica, el actor dramático y otros tipos frecuentes. La asignación de los papeles para cada intérprete de la compañía no dependía de su adecuación al papel sino de su jerarquía en el elenco de la compañía. (Bischoffshausen 2018)

A inicios del siglo XX, las compañías responsables de los montajes teatrales de zarzuela eran españolas; sin embargo, debido a la popularidad del género en todo el continente, no tardaron en surgir compañías locales de zarzuelas españolas e incluso compositores y dramaturgos que realizaban obras con músicas y temáticas locales. Este fue el caso de importantes autores como Manuel Moncloa y Covarrubias o Abelardo Gamarra “El Tunante”. La popularidad de la zarzuela en esta época trajo como consecuencia que muchas compañías de zarzuela españolas prolongaran su estadía en la ciudad e incorporaran a algunos artistas locales (o sudamericanos) en sus puestas. La popularidad del repertorio exigía a artistas de diversas procedencias conocer y representar títulos de zarzuela. Podemos observar que, según Basadre, para la primera temporada de tandas en Lima se contó con la presencia de la tiple italiana Julia Tombessi, el barítono francés Carlos Morel y el actor chileno Rafael Arcos.

La procedencia de las compañías extranjeras de zarzuela no era exclusiva de España. Según hemos podido constatar en la colección de afiches teatrales de la Biblioteca España de las Artes de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, llegaron a Lima compañías cubanas y mexicanas de zarzuela. Estas compañías tenían en su repertorio los títulos más populares de zarzuela española, pero también incorporaron algunas obras con temáticas relacionadas a sus países de origen. En el texto de Kristen McCleary se hace mención al caso de las compañías de zarzuela española que visitaron Buenos Aires. Debido al gran éxito que alcanzaban las compañías del género chico, estas prolongaban su estadía en la ciudad y comisionaban a autores locales la creación de obras con temáticas locales para ser interpretadas por las compañías extranjeras. En estas ocasiones, los artistas españoles tenían que representar el papel del “criollo” argentino, aunque usualmente su interpretación no era del agrado del público. (13).

De acuerdo con Bischoffshausen, al inicio del siglo XX, eran las compañías españolas las que ocupaban la mayor parte de la cartelera limeña. Luego, fueron las compañías locales las que tomaron la posta, principalmente interpretando zarzuelas y sainetes del género chico. Las compañías nacionales que tuvieron mayor actividad y popularidad fueron la de Carlos

“Cholo” Revolledo, la cual se presentó en el teatro Campoamor en una temporada de dos años y nueve meses. (Gustavo Von Bischoffshausen, 2018). Otra compañía importante fue la de los esposos Inés Aragón y Manuel García, cuyo repertorio estaba integrado por zarzuelas, sainetes, números diversos de baile y música popular y monólogos cómicos a cargo de García. Otra importante artista a mencionar es Rosario Puro, quien es mencionada por Basadre como una de las intérpretes más celebradas de la jota de “Juanita la costurera” en *La Gran Vía*. Posteriormente, constituyó la Compañía Infantil Juvenil Trio Esmeralda, compuesta por sus hijas Charito, Chavelita y Clarita Ureta Puro. La familia Ureta (Marianela Ureta, Elvira Travesí y sus hijas Gloria María y Liz Ureta Travesí) estaría vinculada con el teatro en la ciudad por el resto del siglo XX. (Bischoffshausen 2012) ⁴⁰

A pesar de la gran popularidad del género chico en el período mencionado, las obras de género grande se siguieron presentando en Lima. De acuerdo con los afiches observados, si bien primaban las compañías del género chico (que además de zarzuelas en un acto presentaban sainetes y revistas) existían también compañías de zarzuelas grandes, algunas de las cuales incluso incorporaban algunas óperas en su repertorio. De acuerdo con Carmen del Moral, en las obras de género chico son las partes declamadas las que toman mayor importancia, mientras que la parte musical no suele representar mayores dificultades técnicas para los artistas. En cambio, en las obras de género grande (y en la ópera) los papeles protagónicos suelen ser asumidos por personas que han tenido preparación técnica en el canto lírico. Por estos motivos, se observaba una especialización de las compañías en los sainetes, revistas y zarzuelas de género chico o las obras de género grande (zarzuelas y óperas). (2004: 16)

Con respecto al repertorio de zarzuela en el período mencionado, es importante establecer ciertas comparaciones con las obras que integran el repertorio de los grupos de zarzuela en la actualidad, las cuales han sido mencionadas en el capítulo anterior. A inicios del siglo XX se seguían creando nuevas obras de zarzuela, con lo cual la diversidad de títulos

⁴⁰ Tomado del blog *Bizarrías de Talía*. Entrada del 18 de diciembre de 2012.

presentados en los teatros limeños era mucho mayor que en la actualidad. Es notoria la permanencia en el repertorio de algunos títulos que se hicieron populares a inicios del siglo XX, como por ejemplo *La Gran Vía* y *La Verbena de la Paloma*. En nuestra opinión, estas obras no solamente han permanecido en el repertorio por la enorme popularidad que tuvieron en el pasado, sino porque son emblemáticas del género de la zarzuela, en el sentido en que algunos elementos de estas obras están arraigados en el imaginario vinculado con el género, por ejemplo, el reflejo de las costumbres populares de la ciudad y la vida cotidiana, músicas ligeras y de fácil recordación y un estilo de humor que puede ser pícaro sin ser excesivamente gráfico.

Otras obras, a pesar de su gran popularidad a inicios del siglo XX, no han pervivido en el repertorio actual. El caso más notorio debe ser *El pobre Valbuena*⁴¹, que figura con frecuencia en diversos afiches de compañías del género chico; sin embargo, en la actualidad no se ha conservado en el repertorio, ni como obra completa de compañías líricas, ni parcialmente a través de la incorporación de sus números musicales en antologías de zarzuela. El libreto de esta obra está en el blog *A toda zarzuela*⁴² y su lectura permite observar que existen elementos centrales en el argumento que no han sobrevivido bien al paso del tiempo: Valbuena es un hombre muy tímido para hablar con las mujeres; por este motivo, finge sufrir de ataques convulsivos con frecuencia. Cuando las damas acuden a auxiliarlo, el aprovecha para abrazarlas más de lo debido. Si bien en el libreto original se menciona la participación de varios personajes (casi una veintena además del coro), se han observado algunos afiches en que se habría reducido la obra para poder ser montada solo con cuatro personajes. Este tipo de modificaciones al libreto era una característica común en el teatro popular de la época, ya que en ocasiones los libretos solo servían como una estructura sobre la cual los artistas improvisaban.

⁴¹ Música de Tomás López Torregrosa (1868-1913) y Joaquín "Quinito" Valverde (1875-1918). Libreto de Carlos Arniches (1866-1943) y Enrique García Álvarez (1873-1931).

⁴² Blog con la mayor compilación de libretos y partituras de zarzuelas de todas las épocas en la Internet: atodazarzuela.blogspot.com

El repertorio de las compañías en este período involucraba con frecuencia la presencia de obras de estreno. Por otro lado, solían presentarse obras nacionales, algunas de creación puramente local y adaptaciones de obras extranjeras. Algunas obras como *Agua, azucarillos y aguardiente* o *La Corte de Faraón* también formaban parte del repertorio más frecuente y se conservan en la práctica de los grupos actuales. Otras obras como *Monomanía torera* o *El atrevido Pérez*, habituales en el repertorio de la compañía Aragón-García, no se han conservado en el repertorio de los grupos actuales.

De acuerdo con Basadre, a partir de 1908 se producen los últimos estertores del género chico, el cual deviene en ínfimo por la incorporación y el protagonismo de los elementos sicalípticos sus obras. Debemos discutir la utilización que hace Basadre, en esta ocasión, del término *género chico*, si entendemos por obras de género chico cualquiera que, independientemente de su temática o su incorporación de números musicales, duran aproximadamente una hora y pueden ser incorporadas en el sistema de teatro por secciones. De acuerdo con los diversos afiches de teatros y cineteatros limeños observados, las obras breves y el sistema de tandas permanecen aproximadamente hasta la década de 1930. Podríamos entender la afirmación de Basadre de dos maneras: una sería pensar que efectivamente el sistema de teatro por tandas es dejado de lado y la otra, que consideramos más probable, es que las obras de costumbres madrileñas que incorporaban ritmos populares, como mazurcas, polcas y habaneras y cuyo abordaje de la comedia era pícaro sin llegar a ser gráfico perdieron popularidad en favor del género sicalíptico o “ínfimo”.⁴³

Para José Luis Temes, el género ínfimo no implicaba necesariamente una disminución del nivel artístico o musical de las obras. De hecho, existen obras sicalípticas cuyo nivel musical es bastante destacable.⁴⁴ Sin embargo, la producción acelerada de la gran mayoría de estas obras no permitía (ni pretendía) el desarrollo de mayor profundidad artística en las

⁴³ Basadre utiliza el término *ínfimo* para referirse a este género; esta denominación tendría su origen en la obra *El género ínfimo* (1901), con libreto de los hermanos García Álvarez y música de Joaquín “Quinito” Valverde y Tomás Barrera (1870-1938) (Temes 2014).

⁴⁴ *La gatita blanca*, por ejemplo, es producto de la colaboración de dos de los más destacados compositores españoles de su época: Amadeo Vives y Gerónimo Giménez.

músicas o los argumentos. Estos solamente eran un pretexto “para presentar situaciones tabernarias entre el público y las actantes; con frecuencia, las actrices ni siquiera tenían un papel escrito previo”. (74) El surgimiento del género ínfimo está vinculado al de las revistas, donde no existía una línea argumental que justificara la presentación de los números. Una revista de variedades, como su nombre indica, permite la presentación de números de diversas disciplinas, como musicales, danzas e incluso acrobacias y magia.⁴⁵ No era necesaria la incorporación del elemento sicalíptico. (Temes 2014: 74)

En el caso limeño, se puede observar que la llegada del cinematógrafo no representó necesariamente una disminución de las presentaciones escénicas, sino que proliferaron decenas de espacios conocidos como cineteatros, en que se alternaban presentaciones de zarzuelas cortas y números de revistas de variedades con la proyección de películas extranjeras. Estas presentaciones estaban a cargo de artistas y pequeñas compañías locales. Para Enrique Río, historiador de la zarzuela cubana, la introducción del cinematógrafo permitió la pervivencia del sistema de tandas debido al formato, que permitía la proyección de una película y su alternancia con números de otras disciplinas. (2002: 42).

En las décadas de 1920 y 1930, a pesar de producirse un declive del género de la zarzuela en favor de las otras diversiones mencionadas, es cuando se pretendió un regreso a la zarzuela grande, lo cual se observa en la creación de algunas obras como *Luisa Fernanda*, *Doña Francisquita* y *La tabernera del puerto*, las cuales son consideradas entre las de mayor nivel artístico en toda la historia del género y permanecen hasta hoy como parte del repertorio de los grupos de zarzuela limeños, de las compañías líricas y de los teatros españoles. Es importante mencionar que el estreno de *Doña Francisquita* en Lima contó incluso con la presencia de su compositor, Amadeo Vives, uno de los más destacados compositores de zarzuela españoles, quien estuvo a cargo de la dirección de la compañía.

⁴⁵ En la Biblioteca España de las Artes es posible observar un afiche en que se presentó una zarzuela corta antes de una pelea de box.

-Teatro Forero-

Empresa: **Héctor G. Quiroga**

Compañía Cómico - Lírica Española
DIRIGIDA POR EL EMINENTE COMPOSITOR



Amadeo Vives

EN LA QUE FIGURA
LA CELEBRADA TITILE

Meery Isauea



LUNES 29 DE DICIEMBRE DE 1924

DEBUT de la Compañía DEBUT

NOCHE LAS 9 Y 30 P. M.

ESTRENO para Lima de la comedia lírica en 3 actos, el último dividido en dos cuadros, inspirada en LA DISCRETA ENAMORADA de Lope de Vega, en verso, de Federico Romero y Guillermo Fernández Shaw, música de **AMADEO VIVES**.

Doña FRANCISQUITA

— REPARTO —

Francisquita.....	Srta. Isaura	Lorenzo Pérez.....	Sr. Pros
Aurora la Beltrana.....	Sra. Martín	Luna Andrés.....	Rosendo
Doña Francisca.....	Sra. Doval	El liberal.....	Pérez
Irene la de Pinto.....	Sra. Navarro	El cura.....	Laurica
La bubonera.....	" Lucas	El leñador.....	Crispo
Doña Liberata.....	Sra. Alvarez	El novio.....	Campos
Doña Basilia.....	Sra. Carreras	El padrino.....	Delar
La Novia.....	Sra. Hidalgo	El Agudador.....	Pérez
La Madrina.....	Sra. Bozano	Cofrade 1o.....	Sora
Una Mamá.....	" Alvarez	" 2o.....	Ferrante
Niña 1a.....	Sra. Hidalgo	" 3o.....	Mercé
" 2a.....	" Montés	Dependiente 1o.....	Crispo
Una niña.....	" Ruiz	" 2o.....	Bispo
La eguadora.....	" Lucas	Un militar.....	García
La trapera.....	" García	Un torero.....	Rodríguez
Mujer del jornalero.....	Sra. Escobedo	Un guitarrista.....	Ca...
La hija y el hijo.....	Niños Doval	Un jornalero.....	
Románticos.....	Srta. Hidalgo		
	" Chalons		
	" Geliér	Románticos.....	
	" Bozano		
	" Lucas		
	" Egoz		
	" Díez	Un sereno.....	
	" Le fier	Un hombre.....	
	Sr. Ponce	Mozo 1o.....	
	" Rufart	" 2o.....	
	" Palacios		

Director de Orquesta: FRANCISCO
Director de Escena: VICENTE CARRERAS

Modistas, Máscaras, Estudiantes, La Cofradía de la Ba...
del pueblo, Coro general, Cuerpo de baile y Rondalla de guitarras...
La acción en Madrid durante la semana de Carnaval de 1840...
y figuras de **MANUEL FONTANALS**

Sastrería propiedad de la Empresa, confeccionada en los talleres...
PERIS

Anita Ruiz de Madrid, Fidencia Gil de Barcelona, Utería y at...
clases propiedad de la Empresa

- Orquesta de 40 Profesores -

RONDALLA USANDIZAGA traída especialmente de Buenos Aires para "Doña Francisquita"

PRECIOS DE LAS LOCALIDADES

PALCOS CON 4 ENTRADAS S. 35.00	GALERIA 1a S. 10.00
ENTRADA A PALCO..... 6.00	OTRA S. 5.00
PLATEA..... 5.00	CAZUELA 1a S. 3.00

CAZUELA OTRAS FILAS.
Más el 10% del Impuesto Municipal

NOTA.—Quedan suprimidas las entradas de favor con...
sas, el requisito para entrar a la sala, su localidad o tarj...

Programa del estreno de *Doña Francisquita* en Lima.

En la Biblioteca España de las Artes de la UNMSM

Como hemos podido observar, durante la primera mitad del siglo XX, se produjo una gran actividad del género de la zarzuela, principalmente del género chico, a cargo de compañías locales y extranjeras. En menor medida, siguieron llegando a la ciudad algunas

compañías de zarzuela grande, las cuales tenían algunas operetas e incluso óperas como parte de su repertorio. A partir de 1908, las zarzuelas cortas de costumbres madrileñas comienzan a ceder espacios frente a la mayor popularidad de las obras de género ínfimo, las revistas de variedades y el cinematógrafo. En las décadas de 1920 a 1940 es cuando se observa una mayor cantidad de cineteatros, en que se combinaba la presentación de películas con zarzuelas cortas, números musicales, danza y diversas manifestaciones escénicas.

En la década de 1950, siguieron llegando a Lima, aunque cada vez con menor frecuencia, compañías extranjeras de zarzuela. Es importante hacer notar al lector que los historiadores de la zarzuela suelen considerar que es en esta etapa en que la zarzuela deja de ser un “género vivo” debido a que es alrededor de este año en que se dejan de crear nuevas obras del género. A pesar de este hecho, debemos indicar que sí se produjeron estrenos después de esta década, aunque con una frecuencia bastante menor.

En las décadas de 1950 y 1960, los aficionados recuerdan las visitas de dos o tres compañías extranjeras cada año. Entre las más importantes debemos destacar la de Tomás Álvarez, Pepita Embil y Julio Julián, que llegó a Lima en 1964. Pepita Embil fue una destacada soprano vasca que se destacó especialmente en el repertorio de zarzuela. Junto a su esposo, el barítono Plácido Domingo, integró la compañía de Federico Moreno Torroba, que los llevó de gira por México, donde se quedó radicando hasta el final de su vida. Ella y su esposo se desligaron posteriormente de la compañía de Moreno Torroba y pusieron en marcha una compañía propia, con la cual visitaron con frecuencia diversos países latinoamericanos. Son además los padres del célebre tenor Plácido Domingo.⁴⁶

Una iniciativa local que debemos mencionar es la de la temporada de zarzuela presentada por la Asociación de Artistas Aficionados, que presentó una serie de zarzuelas protagonizadas por artistas locales, bajo la dirección de la compositora y directora Rosa

⁴⁶ En YouTube se puede encontrar un documental sobre la vida y trayectoria profesional de Pepita Embil. Este resulta muy útil para entender el funcionamiento de las compañías de zarzuela a partir de la década de 1960: <https://www.youtube.com/watch?v=-TFjiUxr6Yc>

Mercedes Ayarza de Morales. Ayarza es recordada principalmente por su labor como compositora, pianista y recopiladora de diversas músicas populares, pero también realizó una labor sostenida en el montaje de zarzuelas en Lima. En su biografía (Cueto, 2009) se menciona que, junto a amigos artistas, realizaba presentaciones de zarzuela en su propia casa, donde tenía un pequeño auditorio.



LA COMPAÑÍA DE FAUSTINO GARCÍA

Existen hoy muchos aficionados a la zarzuela que recuerdan haber asistido a funciones de la compañía de Faustino García, la cual acudió a Lima con frecuencia hasta la década de 1970. Asimismo, es posible encontrar en Internet testimonios de aficionados a la zarzuela en diversos países de América Latina que recuerdan a Faustino como el principal promotor del género en nuestro continente. A pesar de esto, son pocas las referencias que se pueden hallar sobre la trayectoria de este empresario español. En el blog *Colecciones teatrales* se puede hallar una entrada titulada *Faustino García: El Quijote de la zarzuela*⁴⁷, donde el autor recoge algunos datos sobre la llegada de Faustino a Buenos Aires y documenta con afiches algunos eventos importantes en su trayectoria. Existe también un registro de la voz de Faustino en la Biblioteca Nacional Digital de Chile⁴⁸, en que hace un breve comentario sobre su trayectoria, la popularidad del género en América Latina y la situación actual del mismo. Además, una breve entrevista que se le realizó junto a su esposa en el diario ABC de Madrid el año 1971. En los trabajos más contemporáneos sobre zarzuela como el de José Luis Temes o el de Roger Alier no se menciona a Faustino García. Incluso en el *Diccionario de la zarzuela: España e Hispanoamérica*, el más extenso acerca del género (dos mil páginas en dos tomos), no hay una entrada acerca de Faustino García. En esta sección de nuestra investigación reconstruiremos, a partir de los testimonios, afiches y programas de mano, el repertorio y los modelos de producción de la compañía de Faustino García con el fin de vislumbrar la influencia que tuvo la misma sobre los grupos de aficionados a la zarzuela en Lima.

Es poca la información biográfica acerca de Faustino García. De acuerdo con su propio testimonio, Faustino García llegó por primera vez a América en 1914, a los 15 años de edad. Desde entonces se dedicó al género de la zarzuela, inicialmente como intérprete y

⁴⁷ Entrada del 04 de enero de 2013. *Colecciones teatrales* es un blog editado por el argentino Roberto Famá: coleccionesteatrales.blogspot.com

⁴⁸ Registro realizado en el Teatro Municipal de Viña del Mar el 10 de junio de 1969: <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/625/w-article-153108.html>

posteriormente como empresario. No hemos hallado hasta el momento registros de su actividad como intérprete, aunque como hemos mencionado, era muy frecuente que los directores de las compañías teatrales en aquella época tuvieran un papel en las obras que presentaban. Según *Colecciones teatrales*, García formó su propia compañía a los 19 años (aproximadamente en 1918) y a los 25 años ya se había presentado con éxito en Paraguay, Uruguay, Chile y Argentina.

Hacia 1968, Faustino García indica haber realizado once giras continentales, veinticinco temporadas en el teatro Avenida de Buenos Aires, veinte en Montevideo y muchas otras en varios países latinoamericanos. En el caso peruano, no hemos hallado registro de que hubiera realizado presentaciones en otras ciudades aparte de Lima; sin embargo, García menciona que en Chile se presentó con su compañía en varias ciudades “desde Arica hasta Punta Arenas”. (1968) A lo largo de su trayectoria, la compañía de Faustino se presentó también en Colombia, Venezuela, Puerto Rico e incluso en Brasil.

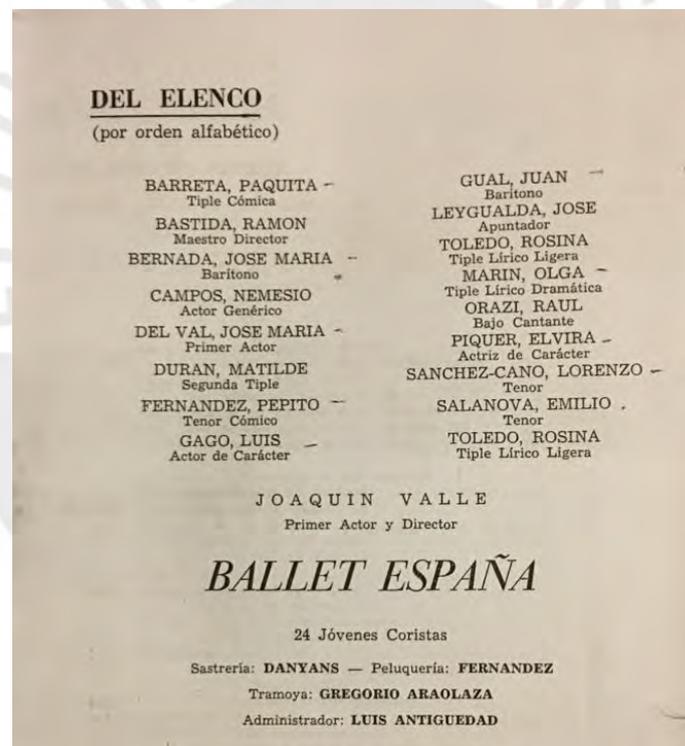
Según García, había dos motivos por los cuales le llamaban “El Quijote de la Zarzuela”. El primero era que, al igual que el personaje de Cervantes, García era manchego. El segundo era que, para ese entonces (1968), García llevaba cincuenta años a la cabeza de su compañía de zarzuelas. La popularidad de la zarzuela había decaído en los gustos del público, por lo que el gran esfuerzo que representaba trasladar una compañía de casi cincuenta personas por gran parte del continente no resultaba precisamente rentable. Para García, su esfuerzo permanente resultaba una “quijotada”.

La compañía de Faustino llegó por primera vez en Lima en el año 1955, con frecuentes temporadas hasta 1970, luego de lo cual interrumpió sus visitas a nuestra ciudad hasta 1977, cuando realizó la que sería su última temporada en la ciudad. Según Félix Rojas⁴⁹, hasta la década de 1950 visitaban Lima dos o tres compañías extranjeras cada año. A mediados de la década de 1960, en cambio, la compañía de Faustino García era responsable, por la

⁴⁹ Integrante de “El Señorío de la Zarzuela” y asiduo concurrente a las funciones de zarzuela en ese entonces.

frecuencia y duración de sus temporadas, de la mayor cantidad de montajes de zarzuela en Lima, a pesar de la presencia ocasional de algunas otras compañías extranjeras y nacionales.

Para describir algunos aspectos de la organización de la compañía de Faustino García acudiremos a un programa de mano de la misma, el cual correspondería a la temporada realizada en nuestra ciudad el año 1960⁵⁰. El primer elemento que se destaca es la permanencia del modelo de elenco tradicional, herencia del sistema de producción teatral de inicios del siglo XX. Es posible apreciar que la compañía estaba integrada por dieciséis artistas, además del apuntador, el empresario director de la compañía y el coro, de veinticuatro integrantes en esta ocasión.



Tomado del programa de mano de la compañía de Faustino García. 1960.

La compañía viajaba con frecuencia a diferentes países de América Latina, lo que debería implicar un gran esfuerzo económico para costear los pasajes de tantos artistas.

⁵⁰ Programa sin fecha proporcionado por Manuel Fajardo. En la página 6 del programa de mano se observa la siguiente dedicatoria de un barítono de la compañía: "Siempre con el mayor recuerdo para las simpáticas señoritas Cecilia, Rosa y Laurita. Juan Gual 22/8/1960"

Debido a esta dificultad, el empresario no costeara los pasajes para todos los integrantes de la compañía, sino que solamente viajaba con un círculo íntimo imprescindible para la producción de los espectáculos, que usualmente incluía a su esposa Olga Marín (principal soprano dramática de la compañía hasta la década de 1970 y posteriormente directora artística de la misma), el director de la orquesta, el director artístico, el apuntador, entre otros. Algunos de los solistas eran citados en los países donde se presentarían y se encargaban de llegar por cuenta propia. En cuanto a la conformación del coro y la orquesta, era común que la compañía viajara con un pequeño grupo de músicos experimentados, el cual era complementado por músicos locales contratados en cada país al que llegaba la compañía. (Eugenio Troullier, comunicación personal, 2019)

En relación con la orquesta, es importante mencionar que muchas veces se realizaban reducciones en las partes orquestales. De acuerdo con el testimonio de Eugenio Troullier, la compañía de Faustino García solía presentarse con una orquesta de alrededor de 16 maestros. En ciertas ocasiones, cuando el teatro y los ingresos lo permitían, se contaba con una orquesta mejor equipada.⁵¹ En el caso limeño, debido a la falta de presupuesto, se solían presentar versiones orquestales reducidas con acompañamiento de piano. Este acompañamiento solía estar a cargo de la maestra chilena Elvira Gayani, radicada en Lima, quien ejerció como maestra de canto y correpetidora de cantantes hasta la década de 1990. (Antonio Mazzini, comunicación personal, 2019)

En la entrevista realizada a García en el diario ABC de Madrid, el empresario menciona que se encontraba en dicha ciudad buscando nuevos artistas para incorporar a su siguiente gira latinoamericana. En aquella ocasión, la gira previa había concluido en abril y la siguiente iniciaría en agosto. García menciona en la entrevista que había contratado a una soprano y un barítono, que eran los únicos elementos nuevos en la compañía. Por esta razón podemos asumir que los viajes de García a Madrid no se producían con tanta frecuencia, al menos para los fines de nuevas incorporaciones. Como hemos visto, era posible que se

⁵¹ En los programas de la compañía que circulan en Internet, es posible observar que en el teatro Avenida de Buenos Aires, la compañía solía presentarse con más músicos que en Lima.

incorporaran artistas latinoamericanos a las compañías, como en el caso de Eugenio Troullier, quien llegó a Lima como parte de la compañía de Dionisio Riol en 1971. En ciertas ocasiones se incorporaban como solistas de la compañía a cantantes locales. Esto era una forma de abaratar los costos, pero también de generar cercanía con el público local. De acuerdo con el artículo de Félix Rojas en la revista conmemorativa del trigésimo aniversario de “El Señorío de la Zarzuela”, en el año 1955 se invitó al barítono peruano Augusto del Prado a interpretar el papel de Vidal Hernando en la zarzuela *Luisa Fernanda*. Asimismo, el año 1970 el tenor peruano Alfredo Matos se integró a la compañía de García para interpretar el papel de Jorge en la ópera *Marina*. Observaremos más adelante que la integración de estos artistas locales implicó una transferencia de conocimientos que han enriquecido a los grupos de zarzuela de nuestra ciudad.

La compañía de García fue considerada por importantes compositores para el estreno de sus obras. Debemos destacar la participación de Federico Moreno Torroba, quien además de liderar su propia compañía en numerosos viajes por Latinoamérica, participó de los estrenos de algunas de sus obras tardías como parte de la compañía de Faustino. Asimismo, en la entrevista realizada al barítono Juan Antonio de Dompablo en 1965, este indica haber sido dirigido por Moreno Torroba en su debut como Vidal Hernando en *Luisa Fernanda*. Observaremos que la presencia de este compositor como integrante de compañías de gira por América Latina ha generado una mayor presencia de sus obras en el repertorio de los grupos actuales.

La última temporada de zarzuela en Lima a cargo de García se llevó a cabo en 1977. Faustino García falleció en Valparaíso el 21 de junio de 1980. Luego de su fallecimiento, la presencia de compañías de zarzuela en Lima disminuyó de manera importante. Si bien se observa que seguía existiendo una afición sustancial por el género, la actividad de las compañías de zarzuela no solo decreció en cantidad, sino que dejó teatros importantes como el Segura para tomar espacios más pequeños.



Afiche del estreno en Buenos Aires de *Un pueblecito español*, con presencia de sus autores.

Tomado del blog *Colecciones teatrales*

Falleció Faustino García

Valparaíso, Chile, 21 junio (EFE).— Víctima de una prolongada enfermedad falleció el sábado en este puerto el director teatral español, empresario y actor de zarzuela, Faustino García.

García, radicado aquí desde comienzos de la década del 60, se dedicó no sólo en Chile, sino en Iberoamérica, a divulgar la zarzuela, género festivo predominantemente madrileño que llenó toda una época del teatro en castellano.

El extinto, que fue conocido como "El Quijote de la Zarzuela", montó en el continente prácticamente todo el repertorio de este género producido por los comediógrafos y músicos españoles.

Fallecimiento de Faustino García. Publicado el 23 de junio de 1980.

REPERTORIO DE LA COMPAÑÍA DE FAUSTINO GARCÍA

DEL REPERTORIO	
UN PUEBLECITO ESPAÑOL (estreno)	Moreno Torroba
MARAVILLA	" "
LUISA FERNANDA	" "
LA ROSA DEL AZAFRAN	Jacinto Guerrero
LOS GAVILANES	" "
LA LEYENDA DEL BESO	Soutullo y Vert
LA DEL SOTO DEL PARRAL	" "
MARUXA	Amadeo Vives
DOÑA FRANCISQUITA	" "
LA DOLOROSA	Maestro Serrano
LA CANCION DEL OLVIDO	" "
LOS CLAVELES	" "
MARINA (ópera)	Arrieta
DON GIL DE ALCALA	Manuel Penella
LA DEL MANOJO DE ROSAS	Pablo Sorozábel
LA REVOLTOSA	Ruperto Chapi
LA VERBENA DE LA PALOMA	Tomás Bretón
MOLINOS DE VIENTO	Pablo Luna
LA GRAN VIA	Chueca
LA ALEGRÍA DE LA HUERTA	"
LA CORTE DE FARAON	Lleó
LAS CORSARIAS (revista)	Alonso
LAS LEANDRAS (revista)	"
EL CONDE DE LUXEMBURGO	Franz Lehar
LA VIUDA ALEGRE	" "
LA CASTA SUSANA	Gilbert
LA CASA DE LAS TRES NIÑAS	Schubert
LA DUQUESA DEL BAL TABARIN	Leo Bard

**TODOS LOS DIAS
VERMOUTH Y NOCHE**

**EN EL INTERMEDIO PASE AL
BAR DEL TEATRO**

Tomado del programa de mano de la compañía de Faustino García. 1960

La imagen anterior corresponde a un listado de los títulos en el repertorio de la compañía. Además de esta imagen, no se han conservado muchos otros registros de la ejecución y el montaje de las obras de esta compañía. Se pueden encontrar en YouTube dos videos del barítono Juan Antonio de Dompablo en el papel de Juan en *Los Gavilanes* y un registro en audio del tenor Fernando Bañó y la soprano Rosina Toledo, quienes participaron

de la compañía a finales de la década de 1950, cantando dúos y romanzas de zarzuela y canciones populares.⁵²

Como se puede observar en la imagen, la compañía de Faustino García tenía un repertorio de alrededor de treinta obras, que eran programadas durante toda la temporada. Manuel Fajardo, conductor del programa *La zarzuela semanal*, recuerda que las funciones de esta compañía eran bastante frecuentes. Según su testimonio, se presentaban funciones de martes a domingo. Los grandes éxitos obtenidos por la compañía implicaron que, en muchas ocasiones, sus temporadas se extendieran por varios meses. Si bien se anunciaba inicialmente que la temporada duraría dos meses, la estadía de la compañía en Lima podía prolongarse hasta seis meses.

Para integrar la compañía era necesario que los artistas conocieran un amplio repertorio de obras. De acuerdo con el testimonio de Juan Antonio de Dompablo⁵³, barítono español que se integró por primera vez a la compañía en el año 1965 en su gira por Perú y Colombia, Faustino García le encomendó a un maestro correpetidor que lo instruyera en la interpretación de cinco obras del repertorio de la compañía para poder incorporarse a la gira mencionada. A pesar de esta necesidad por conocer varias obras del repertorio, era imposible para los participantes recordar detalladamente tantos papeles, por lo que la compañía tenía ensayos por las mañanas de los días de presentación. Además, contaban con la participación de un apuntador, quien se encargaba de recordar a los artistas sus parlamentos e intervenciones.

La participación del público en las funciones de la compañía de Faustino García requiere una mención especial. Muchos aficionados asistentes a las funciones recuerdan el ambiente festivo que existía alrededor de la actividad de esta compañía. Muchos factores contribuyeron con la generación de esta atmósfera. Uno de los más recordados por los

⁵² "Mi aldea" de *Los gavilanes*: <https://www.youtube.com/watch?v=tgr1ldN6LX4>.
Fragmentos de *Los gavilanes*: <https://www.youtube.com/watch?v=rADBaPwUOtU>.
Fernando Bañó y Rosina Toledo: <https://www.youtube.com/watch?v=mDli9Fgwu1M&t=529s>

⁵³ Entrevista publicada en *El colombiano* en 1965. Recorte proporcionado por Juan Antonio Dompablo (hijo).

aficionados era la intervención del público, que era invitado a cantar algunos números de la zarzuela que se estuviera representando. Al igual que en los grupos de zarzuela de la actualidad, luego de la representación de algún número en el formato de “dueto grupal” (como la “Mazurca de las Sombrillas” de *Luisa Fernanda* o la “Ronda de los Enamorados” de *La del Soto del Parral*) los artistas en el escenario invitaban a los espectadores a cantar el número con ellos nuevamente. Para estos efectos, muchos aficionados recuerdan que era tradicional de la compañía de Faustino el que se bajara un telón con la letra de dicho número, para que el público pudiera seguir la música. También hemos observado en el programa de mano comentado previamente se incluía el texto de estos y otros números.⁵⁴

Otro factor que contribuía con generar un ambiente festivo era el baile. Como se observa en la imagen que analizamos, la compañía de Faustino tenía algunas operetas en su repertorio. De acuerdo con el testimonio de Manuel Fajardo, los días en que la compañía presentaba algún título de opereta, la orquesta salía al vestíbulo del teatro Segura⁵⁵ e interpretaba los vales de aquella obra y el público asistente bailaba. Algunos testimonios mencionan que cuando la música de algún número musical se prestaba para la danza, los artistas bajaban a la platea y bailaban con personas del público. Juan Antonio de Dompablo (hijo) recuerda que su padre, cuando repetía una romanza a solicitud los asistentes, bajaba a la platea y cantaba entre los espectadores. (Comunicación personal, 2019)

La cercanía con el público también se generaba después de las funciones. Juan Antonio de Dompablo (hijo) recuerda que, cuando era pequeño corría con libertad por todos los ambientes del teatro, ya que el acceso a estos no tenía ningún tipo de restricciones. Por este motivo, los aficionados podían acercarse a los camerinos y conversar con los artistas a los que habían visto en la función de aquella misma noche. Son varios los testimonios de aficionados que establecieron amistad cercana con artistas de la compañía simplemente a

⁵⁴ Podríamos inferir que estas características del montaje fueron reproducidas por otras compañías de la época, ya que estas estaban integradas, con frecuencia, por participantes de la compañía de Faustino García.

⁵⁵ Hacia las décadas de 1960 y 1970, los teatros donde se presentaba zarzuela en Lima eran solamente el teatro Segura y el teatro Arequipa. Este último se ubicaba en la cuadra 8 de la avenida de dicho nombre. (Antonio Mazzini, comunicación personal, 2019)

raíz de haberse acercado a saludarlos después de alguna función y de haberlos invitado a cenar o a tomar un café. Félix Rojas, integrante de “El Señorío de la Zarzuela”, indica haber entablado una amistad cercana con la chilena Olga Marín, una de las figuras principales de la compañía, con quien recuerda haber compartido en muchas ocasiones. Juan Antonio de Dompablo (hijo) indica que sus padres se conocieron con motivo de las frecuentes visitas de su madre a las funciones de zarzuela y luego de ellas, a los camerinos de los artistas. (Comunicación personal, 2019)

Es relevante indicar que la manera en que se configuraba este ambiente festivo que hemos descrito esta principalmente vinculada con la compañía de Faustino García y en menor medida con otras compañías que visitaban nuestra ciudad. Sin embargo, en España no eran características frecuentes. Manuel Fajardo, quien vivió en Madrid entre los años 1962 y 1970, asistía con frecuencia a las funciones de zarzuela como parte de la claqué. La claqué era un grupo de aficionados a quienes se permitía ingresar al teatro a precios bastante asequibles (o incluso gratis) para aplaudir con entusiasmo en los momentos en que se les indicara, con el fin de motivar al resto de la platea a hacer lo mismo. En el caso limeño, Fajardo indica que la claqué no era necesaria porque el público era mucho más entusiasta que el madrileño. Por otro lado, en Madrid no eran comunes las otras formas de participación del público a través del canto y el baile.⁵⁶

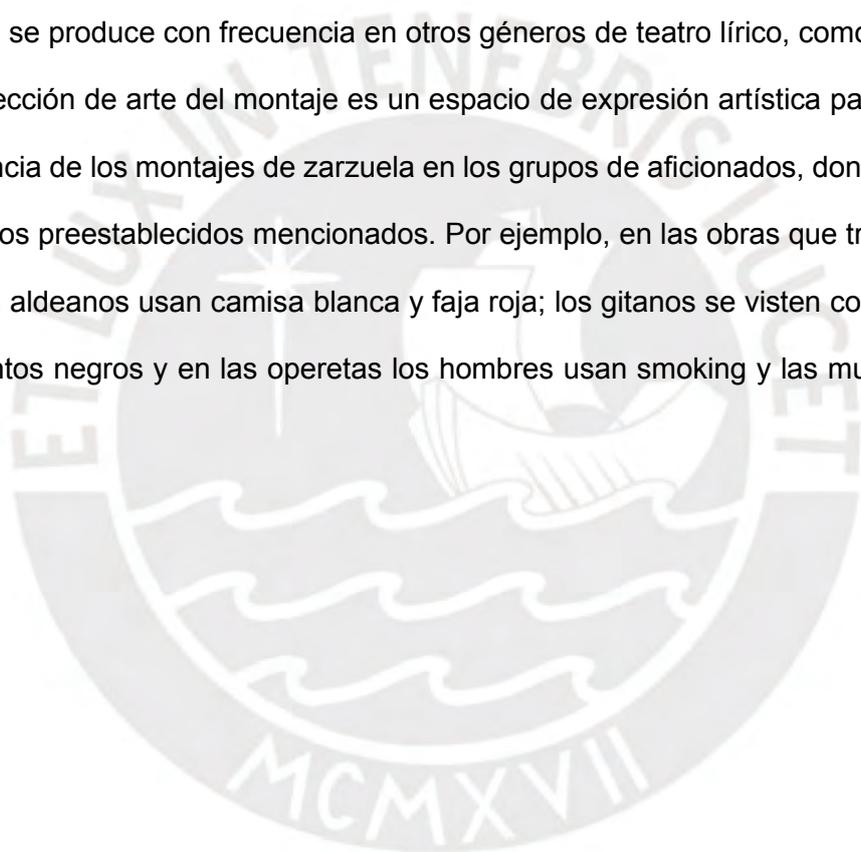
Acerca del repertorio de la compañía de Faustino García y su vínculo con el de los grupos actuales, resulta interesante observar que, de las obras listadas en el repertorio de la compañía, veinticuatro permanecen en el repertorio de los grupos actuales. (No han permanecido *Un pueblecito español*, *Maruxa*, *La casa de las tres niñas* ni *La casta Susana*) En ciertos casos, como el de la zarzuela *Maravilla*⁵⁷, solamente se ha conservado la romanza del barítono “Amor, vida de mi vida”. En otros casos, como el de *La Corte de Faraón*, se ha

⁵⁶ El autor de esta tesis tuvo oportunidad de participar como coreuta en una puesta de *La del Soto del Parral*, a cargo de la asociación Romanza, el año 2014. El director de la orquesta fue Oliver Díaz, quien ha sido director musical del Teatro de la Zarzuela. Quien escribe tuvo oportunidad de conversar con el director, quien se mostró bastante sorprendido por la costumbre limeña (y latinoamericana) de cantar “La Ronda de Enamorados” dos veces, la segunda, con la participación de los espectadores.

⁵⁷ Música de Federico Moreno Torroba. Libreto de Antonio Quintero y Jesús María de Arozamena.

presentado la obra completa. En la mayoría de casos, se han tomado los números más recordados como parte de las antologías.

De acuerdo con los videos y fotografías conservados, podríamos decir que el vestuario y la escenografía empleados por la compañía parecen respetar ciertos códigos estéticos preestablecidos, al igual que en los grupos de zarzuela actuales. La realización del vestuario y la escenografía suele evitar contenido metafórico, sino que se limita a presentar la ubicación espacio temporal de los argumentos de las obras. Se puede observar que los montajes en esta compañía no solían implicar una reubicación de la acción tal como fue pensada por sus autores. Esto se produce con frecuencia en otros géneros de teatro lírico, como en la ópera, en que la dirección de arte del montaje es un espacio de expresión artística para el director; esto a diferencia de los montajes de zarzuela en los grupos de aficionados, donde se cumple con los códigos preestablecidos mencionados. Por ejemplo, en las obras que transcurren en el campo, los aldeanos usan camisa blanca y faja roja; los gitanos se visten con camisas de colores y puntos negros y en las operetas los hombres usan smoking y las mujeres vestido de noche.



Faustino García descubrió al barítono más joven del mundo

Se trata de Juan Antonio Dompablo, oriundo de Valladolid

Surgió de un concurso de televisión en el que participaron 1.500 concursantes.— Es muy joven y tiene ambiciones de cantar en la ópera.— Su primera gira internacional.— Ha sido pintor al óleo y mecánico electricista.— Hoy en día siente predilección por el canto.

La compañía de zarzuelas y operetas de Faustino García ha traído elementos nuevos y destacados en su elenco, quienes han sido muy aplaudidos durante sus intervenciones en el escenario del Teatro Junín. Uno de ellos es el barítono Juan Antonio Dompablo Bartolomé. Cuatro nombres de persona en su nombre y apellidos.

Juan Antonio nació en Valladolid, España, el 29 de agosto de 1941, pero se crió en Madrid. Es hijo de don Fermín Tomás Dompablo y doña Emérita Bartolomé. Tiene una hermana casada y otro hermano dedicado a piloto.

—Cómo surgió el barítono más joven del mundo?

—Es don Faustino García quien me lo sugirió.

—Yo estaba en España. Se presentó en una audición que hay en televisión llamada "El Salto a la Tana". Y se ganó el primer premio. Yo estaba en mi hotel con mi señora Olga Marín y escuchamos a alguien que cantaba la salida de Los Gavilanes. Me impresionó de tal manera, que de inmediato llamé a la TV para indagar por su nombre. No supieron responderme. Se acababa de marchar. Al día siguiente me suministraron el número telefónico. Lo llamé. Viro a verme y quise probarlo en el escenario de un teatro. Lo llevé al Teatro Martín, de Madrid, para ensayar interpretando la romanza "La del Soto del Parral". Era Juan Antonio Dompablo. Lo contraté. Pero como no tenía repertorio, busqué al mejor maestro madrileño, Moreno Pavón, quien ensena muy bien. Le instruyó en "La del Soto del Parral", "Los Gavilanes", "Marina", "Luisa Fernanda" y "La Leyenda del beso". Estas fueron las cinco primeras obras que se aprendió este chico admirable. Hay que escucharlo! Me di cuenta que era un verdadero valor. Hablé con sus padres y luego del permiso correspondiente, lo contraté para esta gira. Ahí está. Es el barítono más joven del mundo. Y en dos años más será una figura de excepción.

Después de las palabras de don Faustino García, entramos a conocer algunos detalles de la trayectoria artística de Juan Antonio Dompablo.

—Cuál fue realmente el día de su debut?

—En Bogotá, con la compañía de Faustino García en la obra "Luisa Fernanda", dirigida por su propio autor Federico Moreno Torroba. Esto para mí fue inolvidable. Y debo agradecer sinceramente a don Faustino la gentileza de contratarme y brindarme la oportunidad de llegar a las tablas en procura de muchos éxitos....

—De dónde surgió usted como barítono?

—Fue en un concurso en el que participaron 1.500 elementos. Conquisté, afortunadamente, el primer lugar. Y acá me tiene. Ya tengo montadas ocho obras en las cuales aporta mis condiciones y mi entusiasmo. Son Luisa Fernanda, Marina, Rosaura, La del Soto del Parral, El rey que robó, en donde hago el papel del rey que lo hacía antes una soprano.

En la gráfica podemos apreciar al barítono más joven del mundo, de nombre Juan Antonio Dompablo Bartolomé quien nació en Valladolid y se crió en España. Lo descubrió don Faustino García en una audición de televisión y al momento lo contrató para su compañía. En Colombia, país que visita por primera vez, ha sido muy aplaudido. Y tiene excepcionales condiciones.



mi patria. Y me siento complacido de hallarme en Colombia, país maravilloso en todo sentido. No lo digo por humblido. La juventud no me permite esa experiencia. Lo expreso sinceramente, por lo que he visto y apreciado en las ciudades. A veces pienso que parece mentiras sentirme tan lejos de España....

—Su mayor ambición?

—Gustar al público. Cantar ópera cuando llegue el momento preciso. Y cosechar los triunfos que todo artista anhela.

—Aficiones al margen del canto?

—Soy pintor de cuadros al óleo y mecánico electricista. Reparaba la parte eléctrica de los automóviles. Pero ya dejé esos menesteres para consagrarme íntegro al canto. En este medio me siento complacido. Antes no había ido a un teatro en plan artístico. Y por lo que llevo, comprendo que ya me desenvuelvo bien en la escena, todo lo cual debo agradecerlo al maestro Luis San Martín, primer actor y director de la compañía de don Faustino.

—Ha practicado algunos depor-

tes?

—La natación, que resulta inclusive conveniente para la respiración en el canto. Y el fútbol. Jugué en divisiones infantiles, cuando estudiaba en el colegio. Soy simpatizante del Real Madrid, como equipo, y de Alfredo Di Stéfano como jugador. Entre los espectáculos favoritos, me llama la atención el toro. Admiro a El Cordobés porque tiene arte, estilo propio y es muy arriesgado ante los astados, sin desconocer los méritos de El Viti y de Antonio Ordóñez, entre otros.

En esa forma habla Juan Antonio Dompablo Bartolomé, el barítono joven que sabe desempeñarse muy bien en las tablas y está conquistando admiradores a granel. Y el renombre internacional se le aproxima, merced a sus condiciones excepcionales de barítono lírico con voz aguda que gusta a muchos. No se cansa de agradecer a don Faustino García la oportunidad que le brindó al incluirlo en la gira de su compañía.

Carlos E. SERNA S.

PROFESIONALES DE LA ZARZUELA EN LIMA⁵⁸

“La zarzuela nació en Madrid y fue a morir a Hispanoamérica” es una frase recogida por José Luis Temes, quien indica que su autoría se atribuye a Federico Moreno Torroba. Según Temes, la zarzuela seguía despertando gran apasionamiento del público latinoamericano en las décadas de 1960 y 1970, mientras que en España ya se trataba de un “eco del pasado”. Faustino García, en el registro de su voz en 1968, sugería que, a esas alturas, el esfuerzo de viajar con una compañía tan grande por todo el continente americano era más una labor de difusión cultural que una empresa económicamente rentable.⁵⁹

Debido al futuro desfavorable que se vislumbraba para la zarzuela en España, un grupo de artistas españoles decidió quedarse a vivir en Lima. Ellos formaron parte de las compañías que llegaban a la ciudad (Faustino García, Dionisio Riol, Domingo Blanco) y tenían mayor facilidad para desplazarse a otras ciudades sudamericanas que formaban parte de las giras de dichas compañías. En la entrevista brindada por Juan Antonio de Dompablo (hijo), indica que su padre decidió quedarse en Lima en 1968, a pesar de haber sido incorporado al elenco estable del Teatro de la Zarzuela en Madrid. Según recuerda, su padre pensó que, mientras que en Madrid era bien remunerado, era tan solo uno más del elenco; por otro lado, en Lima y en otras ciudades de Sudamérica, era detenido en las calles para conversar con fanáticos y firmar autógrafos. Queda patente la popularidad del barítono no solo en el testimonio de su hijo, sino en numerosos comentarios de sus videos en YouTube y en blogs especializados.

Lamentablemente para este grupo de artistas, quienes confiaban poder dedicarse a la zarzuela por más años si se quedaban en Lima, la visita de compañías de zarzuela a la ciudad se produjo con una frecuencia cada vez menor a partir de la década de 1970. Por este

⁵⁸ Toda la información correspondiente a esta sección ha sido recogida a través de testimonios de los participantes de los grupos de zarzuela actuales y de programas de mano de sus representaciones.

⁵⁹ En la grabación de 1968, Faustino invita a los jóvenes artistas a participar de la zarzuela, no para ganar fama ni dinero, sino para enriquecerse espiritualmente. También se lamenta de no recibir apoyo del gobierno español a pesar de su labor de difusión de la cultura de ese país.

motivo, este grupo de artistas españoles buscó otras formas de seguir en activo como intérpretes, lo que implicó que se presentaran en locales no teatrales, como auditorios y salones en clubes y otros establecimientos y, por otro lado, que formaran parte de grupos de aficionados a la zarzuela. Su participación en estos grupos supuso un intercambio de conocimientos musicales y escénicos que tuvieron su origen en las compañías de zarzuela profesionales y que aún hoy perviven en la memoria y la práctica de los grupos de aficionados. Por otro lado, estuvieron implicados en este intercambio algunos cantantes líricos nacionales que participaron como invitados en las compañías de zarzuela y que luego compartieron escenario con aficionados.

En la década de 1970, como hemos mencionado, las compañías de zarzuela extranjeras visitaron nuestra ciudad cada vez menos. En el año 1970, la compañía de Faustino García visitó Lima y no volvió hasta 1977, en la que fue la última temporada de dicha compañía en nuestra ciudad. En 1971, llegó a Lima la compañía de Dionisio Riol. Como parte de la misma llegó a Lima el tenor cómico uruguayo Eugenio Troullier, quien se quedó radicando en Lima. Dionisio Riol había sido, por muchos años, el director de la orquesta de la compañía de Faustino García, y en esta ocasión llegaba como director de su propia empresa luego de una temporada en Buenos Aires.⁶⁰ (Eugenio Troullier, comunicación personal, 2019) La compañía de Domingo Blanco se presentó en Lima en el año 1973. Blanco también había formado parte de la compañía de García, como representante artístico. En lo sucesivo siguieron acudiendo a nuestra ciudad compañías de zarzuela, pero cada vez con menor frecuencia y en espacios con menor aforo. Los principales fueron, además del teatro Segura, el teatro Arequipa y el cineteatro Diamante. (Félix Rojas, comunicación personal, 2019)

En el año 1979, se fundó “La Peña Matos”, que consideramos como la más importante iniciativa en el desarrollo de las relaciones entre artistas profesionales y aficionados. A pesar de que ya habían existido otros espacios de confluencia, hemos observado que, para los

⁶⁰ Es importante mencionar que Riol se inició en la dirección orquestal bajo la tutela de Pablo Sorozábal y luego participó en otras compañías importantes, como la de Moreno Torroba. (La Nación, 2007)

grupos de zarzuela actuales, este es el punto de origen de muchas de sus tradiciones escénicas.

El tenor Alfredo Matos, a quien ya hemos mencionado por su participación como invitado en la compañía de Faustino García, tenía junto a su hermana una casona en el distrito limeño de Barranco, donde realizaba una peña criolla todas las semanas. Debido a su afición por la zarzuela y a sabiendas de la presencia en Lima de artistas líricos profesionales que cada vez tenían menos oportunidades para cantar, se le ocurrió que podían cambiar el repertorio criollo de la peña y realizar una peña de zarzuela.

Como parte de aquella iniciativa, se convocó a los españoles Jesús Goiri (barítono), Julián García León (tenor) y Fernando Hernández (tenor cómico), todos bajo la dirección del uruguayo Eugenio Troullier (tenor cómico). Posteriormente, se incorporó el barítono Juan Antonio de Dompablo. Además de los artistas extranjeros, se incorporaron las sopranos Violeta Hidalgo y Lidia Nuggent y el tenor Alfredo Matos, naturalmente. La dirección musical estaba a cargo del maestro español Rafael Carretero, quien había sido director de orquesta de diversas compañías de zarzuela en Lima desde los años 30, incluida la de Faustino García, y que en esta oportunidad (debido a la falta de espacio y de presupuesto) acompañaría a los artistas al piano.

Debido al formato, el espacio y el elenco, no era posible que se realizaran obras completas de zarzuela en este espacio, por lo que la peña presentaba antologías exclusivamente. Además de romanzas y dúos de zarzuela, se incorporaron al repertorio ciertos números que requerían la participación de un coro, el cual se conformaba inicialmente por el pequeño grupo de artistas participantes. Posteriormente, se invitó a algunos allegados y familiares de los artistas a integrar el coro de la peña.

La idea de una peña de zarzuela resultó bastante exitosa. Según recuerdan algunos participantes, para poder acudir al espectáculo había que reservar una mesa con meses de anticipación. El formato de la peña también permitió que muchos aficionados a la zarzuela tuvieran un espacio para acercarse al género desde la interpretación. Este fue el caso del pianista Antonio Mazzini, quien conocía el repertorio de zarzuela por afición y que acudía a

la peña con frecuencia. Una noche, en uno de los intermedios, se sentó al piano y tocó la jota de la zarzuela *La alegría de la huerta*. Luego de esto, tuvo oportunidad de entablar amistad con el maestro Carretero, de quien aprendió sobre el género y a quien reemplazó como pianista acompañante en la peña después de su fallecimiento.

El coro también fue un espacio para la incorporación de aficionados al elenco. Inicialmente era conformado por los solistas del grupo. Luego se incorporaron algunos familiares y amigos de los artistas y posteriormente, algunos de los aficionados que acudían con frecuencia a la peña, como Judith Rojas, Dora Alegre y otros participantes en grupos de aficionados.

“La Peña Matos” permitía, a través de la taquilla y el consumo de alimentos, generar un ingreso económico para los artistas; sin embargo, los días en que podían vivir de la zarzuela habían terminado. Muchos de estos artistas, a raíz de esta situación, se vieron obligados a trabajar en otros rubros. Algunos de ellos tenían formación como músicos, por lo que pudieron dedicarse a la enseñanza de música como profesores particulares y de colegios públicos y privados. Este fue el caso del maestro Rafael Carretero o del barítono Augusto del Prado. Otros desarrollaron sus propios emprendimientos, tomaron trabajos en empresas o dejaron el país.⁶¹ En el caso de Eugenio Troullier, por ejemplo, su experiencia como actor le permitió desarrollarse en el teatro y la televisión.

Después de la venta de la casona donde se realizaba la peña, los artistas participantes siguieron presentándose en auditorios en clubes, pero cada vez con menor frecuencia. Las actividades del grupo “La Peña Matos” terminaron alrededor del año 2001. “La Peña Matos” generó un espacio para el intercambio de conocimientos escénicos, que luego se expandió hacia otros grupos. Debemos recordar que la fundación de la peña es tres años posterior a la de “El Señorío de la Zarzuela”. Hubo algunos participantes de la peña que participaban simultáneamente en otros elencos. Por ejemplo, Moyo Arévalo, coordinadora general de “El

⁶¹ El tenor cómico español Manolo Puertas, quien integró el coro de la compañía de Faustino García y posteriormente “El Señorío de la Zarzuela” trabajaba en una compañía de transportes. El barítono Juan Antonio de Dompablo trabajó como mecánico automotriz y posteriormente en una empresa productora de eventos artísticos que trajo a Lima a Paloma San Basilio y a otros artistas populares.

Señorío de la Zarzuela” era invitada ocasionalmente a cantar en la peña. De la misma manera, invitaba a algunos artistas de la peña a cantar con “El Señorío de la Zarzuela”.

El intercambio de conocimientos escénicos supuso que se configurara una jerarquía entre los profesionales (o ex profesionales) y los aficionados. Cuando compartían escenario, esta jerarquía era tácita y radicaba puramente en la experiencia de los primeros. Hubo otros espacios en que la jerarquía era explícita y se generó un aprendizaje más “vertical” de dichos conocimientos. Por ejemplo, el tenor cómico Fernando Hernández fue incorporado como director artístico a “El Señorío de la Zarzuela”, lo que supuso que asumiera un papel de formación de los aficionados que participaban del grupo.

Fernando tuvo un importante papel en la formación de artistas aficionados de zarzuela. Luego de ejercer como director de “El Señorío de la Zarzuela” fundó, junto a Dora Alegre, otra agrupación compuesta por aficionados llamada “La Zarzuela Familiar”. Un aspecto innovador con respecto a los otros elencos contemporáneos fue la participación de niños en los espectáculos. Inicialmente, se trató de un grupo infantil exclusivamente, pero con el tiempo, los padres demostraron interés por involucrarse, con lo que se generó realmente una agrupación familiar. Hubo familias enteras de aficionados que se incorporaron al grupo, por ejemplo, la de Marietta Cassinelli, quien participaba de las actividades del grupo junto a su esposo Eduardo y sus tres menores hijos.

Otros artistas profesionales que tuvieron un vínculo cercano con los aficionados a la zarzuela fueron Augusto del Prado, barítono peruano que participó como invitado en la compañía de Faustino García; quien dirigió “El Señorío de la Zarzuela” luego de la partida de Fernando Hernández. Por otra parte, Elvira Gayani de Calcagno, quien participó con frecuencia en las presentaciones de la compañía de Faustino García como pianista, fue maestra de canto de muchos de los participantes de estos grupos de zarzuela.

Las actividades de “La Zarzuela Familiar” iniciaron en el año 1985. Inicialmente, Fernando dirigía simultáneamente “La Zarzuela Familiar” y “El Señorío de la Zarzuela”, al igual que Dora, que participaba como integrante en “El Señorío” y como coordinadora de “La Zarzuela Familiar”. Luego de un tiempo, decidieron separarse de “El Señorío de la Zarzuela”,

lo cual implicó llevarse con ellos a muchos integrantes de dicha agrupación. Dora Alegre recuerda que “La Zarzuela Familiar” llegó a estar compuesta hasta por 72 personas. Los costos de las actividades del grupo se solventaban a través del sistema de funciones a beneficio. Este sistema permitió que el grupo viajara a diferentes ciudades del Perú para apoyar a instituciones benéficas. En el año 1995, luego de una presentación en el auditorio del Centro Cultural Ricardo Palma, Fernando Hernández sufrió un infarto y falleció sobre el escenario. Las actividades de “La Zarzuela Familiar” no continuaron por mucho tiempo más después de su fallecimiento. Los integrantes de este grupo se reincorporaron a “El Señorío de la Zarzuela” y a otros grupos con actividad en la época.

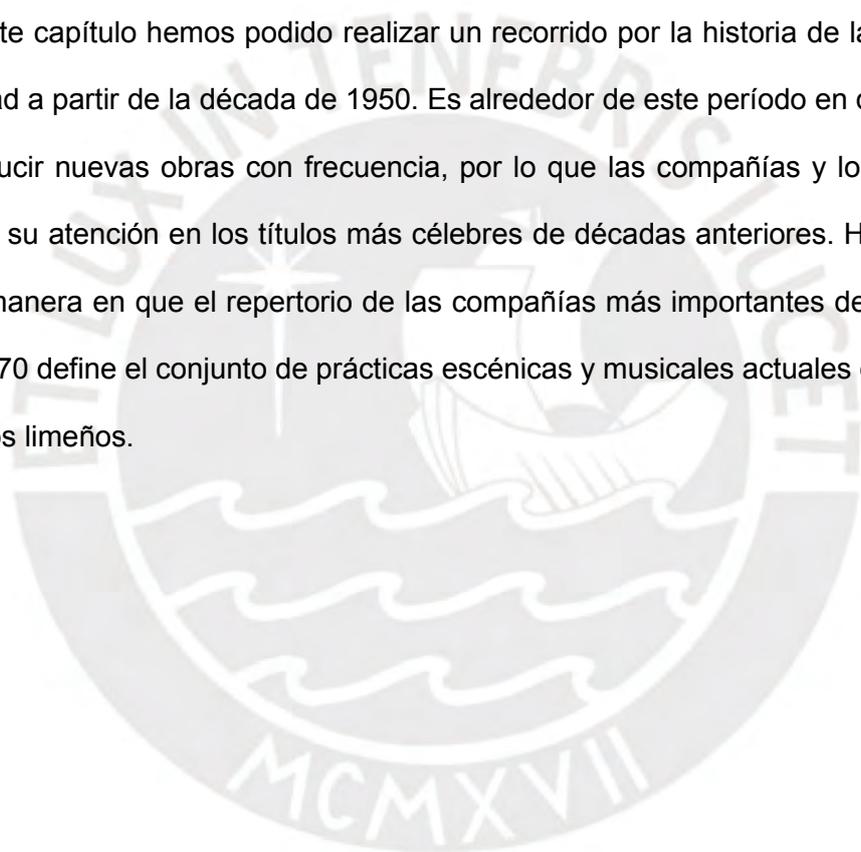
Podríamos decir, de acuerdo con lo observado, que la mayor actividad en términos de grupos activos se produjo en la década de 1990. Una de estas agrupaciones fue la fundada por Marietta Cassinelli, llamada “Amigos de la Zarzuela”, que tuvo actividad entre los años 1996 y 2000. También hemos tenido noticia de un grupo dirigido por los hermanos Llosa, fundadores de “El Señorío de la Zarzuela”, quienes organizaron su propio grupo llamado “La Zarzuela de Lima”. Además, el grupo dirigido por el director coral peruano Genaro Chumpitazi, llamado “Españolísima”. Es en este período que el grupo “Asociación Lírico Teatral Amigos de la Música” (ALTAM), bajo la coordinación general de Mirtha Braga, organizó dos ediciones del “Festival Metropolitano de Zarzuela”. Este fue un evento singular, ya que no ha habido, ni antes ni después, mayores esfuerzos por trazar vínculos entre los diferentes grupos de zarzuela.

En la primera edición, el año 1996, participaron los grupos ALTAM, “El Señorío de la Zarzuela”, “La Zarzuela Familiar”, “Nuevo Amanecer” del centro de la tercera edad del Instituto Peruano de Seguridad Social y la Agrupación Lírico Musical “Armonía”, que estuvo integrada por solistas de otras compañías y contó con la participación del coro de ALTAM. Cada uno de estos grupos realizó por lo menos una presentación a lo largo del festival. Algunos grupos presentaron obras completas o versiones reducidas. La mayor cantidad presentó antologías. Además, se presentó una gala de solistas integrantes de todas las compañías. Esta primera

edición del festival contó con diez presentaciones de todos los grupos de zarzuela mencionados, las cuales se realizaron en el auditorio del Centro Cultural Ruso.

En la segunda edición, al año siguiente, participó “La Peña Matos”, “El Señorío de la Zarzuela”, ALTAM y la agrupación de Arte Lírico, dirigida por Juan Antonio de Dompablo y Moyo Arévalo. Esta edición se realizó en el Centro Español del Perú y presentó nueve funciones diferentes. Muchos de los integrantes de estos grupos pertenecían a más de uno de ellos. Se puede observar que algunos de los solistas son los mismos en dos o más de los conjuntos.

En este capítulo hemos podido realizar un recorrido por la historia de la zarzuela en nuestra ciudad a partir de la década de 1950. Es alrededor de este período en que el género dejó de producir nuevas obras con frecuencia, por lo que las compañías y los aficionados concentraron su atención en los títulos más célebres de décadas anteriores. Hemos podido observar la manera en que el repertorio de las compañías más importantes de las décadas de 1960 y 1970 define el conjunto de prácticas escénicas y musicales actuales de los grupos de aficionados limeños.



PRESENTACION
1º FESTIVAL METROPOLITANO

1996, es el año de nuestro V Aniversario y pensamos celebrarlo a lo grande, nos dijimos hace tiempo, ¿y como podría ser grande esta celebración? surgieron muchas ideas, consejos, advertencias, sugerencias, etc. hasta que M y M (Mirtha y Mauricio) dijeron, que mejor celebración que con todos los grupos de Zarzuela del Perú! después de mucho discutir, se acordó que sean grupos de Lima, y así comenzó todo este laberinto de conversaciones, contactos, requisitos, inscripciones, ensayos y tantas cosas difíciles de obtener, hasta pensamos que no se podría empezar este festival; pero todo se fue resolviendo poco a poco, y con la gran ayuda de los grupos participantes. Instituciones, personas amigas, etc, etc, llegamos por fin a concretizar este Primer Gran Festival Metropolitano de la Zarzuela.

Sería largo y numeroso mencionar los nombres de las Instituciones y personas que nos han ayudado, pero no por eso dejan de ser importantes, y la recompensa y agradecimiento nuestro será imprecadero e inolvidable.

Espero que la idea de reunir a los grupos de Zarzuela, no quede en la nada, y después de este 1º Festival, nos sigamos reuniendo para hacer más grande el esfuerzo y que salgan otros festivales mucho mejores, fortalecidos por algo muy importante que es la "Unión".

Al distinguido público que vive con las presentaciones mi más sincero agradecimiento por su invaluable apoyo.

Gracias a los cultores de la Lírica
Gracias a las Instituciones que nos apoyan.
Gracias a las personas amigas por su invaluable ayuda.

En fin gracias, muchas gracias a todos los que de una u otra manera hicieron realidad el 1º Festival Metropolitano de Zarzuela celebrando nuestro V Aniversario.

Atentamente
Luis Eduardo Casaró Balarezo
PRESIDENTE

Asociación Lírico Teatral
Amigos de la Música ALTAM

Iniciado en 1986 por la Sra. Bertha Herrera L. y constituida como ALTAM en 1991, tiene por objetivo principal practicar y difundir la música en especial el canto lírico escenificado, dentro de un marco de amistad y compañerismo.

Dentro de sus obras más importantes destacan: Las Cantatas de Navidad: "Canción Eterna" (91-93); "Noche Milagrosa" (92); "El Mesías de Haendel" (95) "Navidad Nuestra" de A. Ramirez (95), Conciertos con Orquesta de Cámara: "Gloria" A. Vivaldi, "El Cardelino" (96); Festivales Corales de Música Folklórica Latinoamericana (92 al 96); Antologías de Zarzuela (91-93-96); Zarzuelas Completas: "La Gran Vía" (92-93-95); "La Del Soto del Parral" (94-95); "La Verbena de la Paloma" con Orquesta (94) y "La Dolorosa" en el actual Festival.

Para el presente año, hemos programado el estreno de 3 obras: una Zarzuela Española en versión completa, la Opera: "La Sierva Respondona", con un Concierto de selecciones de Opera Italiana, y una Cantata de Navidad, con orquesta de Cámara; por lo que aprovechamos esta oportunidad para invitar a todas las personas que desean participar e integrar nuestro elenco artístico (canto, actuación, baile, instrumentos) y producción, asimismo a todas las Instituciones que desean apoyarnos en el logro de nuestros objetivos. **INFORMES:** al Teléfono: 433-4228.

COMISION ORGANIZADORA:

- Jorge A. Ramos Caycho
- Luis E. Casaró B.
- Mirtha C. Braga
- Mauricio Lucioni M.

Gráfica Liñán E.I.R.Ltda

Jr. Huascarán 865 - La Victoria - Telf.: 431-1643

Asociación Lírico Teatral Amigos de la Música
ALTAM

Commemorando su V Aniversario Institucional

Presenta:

1º FESTIVAL
METROPOLITANO
DE ZARZUELA



Auditorio: Centro Cultural Ruso
(Av. Salaverry 774 - Jesús María)

Días:
Sábados 3, 10, 17, 24, 31 Agosto 7.00 p.m.
Domingos 4, 11, 18, 25 Agosto 5.00 p.m.
Viernes 30 Agosto 6.45 p.m.
1996

Espectáculo Público Cultural
calificado por el Instituto Nacional de Cultura

Programa de mano del 1º Festival Metropolitano de Zarzuela. 1996. Parte externa

Programa General

1ª Fecha: Sábado 3, 7 p.m.
Agrupación Lírico Musical Armonía
Representante: Ricardo Falcón
Pianista: Cristian Meza
PROGRAMA: "Antología de la Zarzuela"
Solistas: María Elena Ricra, Mirtha Braga, Ricardo Falcón
Telf.: 348-4732

Asociación Lírico Teatral Amigos de la Música
Direc. Mus. / Esc.: Mauricio Lucioni - Arturo Nolte
Pianista: María del Carmen Montes
PROGRAMA: "Antología de Zarzuela"
Solistas: Ricardo Falcón, Héctor Oblitas, Mirtha Braga, Juan Carlos Rodríguez
Telf.: 433-4228

2ª Fecha: Domingo 4, 5 p.m.
"Nuevo Amanecer"
Del Centro de la 3ª Edad IPSS
Director Musical: Prof. Victor Zevallos
Coreografías: Evicma Cornejo
PROGRAMA: "Antología de Zarzuela y Pasodobles con arreglos musicales"
Telf.: 423-8275

Asociación Lírico Teatral Amigos de la Música
Direc. Mus. / Esc.: Mauricio Lucioni - Arturo Nolte
Pianista: María del Carmen Montes
PROGRAMA: "La Dolorosa" versión completa
Solistas: María Elena Ricra, Juan Antonio, de Dompablo, Mirtha Braga, Juan Carlos Rodríguez, Carlos Martínez, Sergio Sánchez, Ricardo Falcón,
Actores: María Ines Canales, Héctor Oblitas Luis Casaró Balarezo.
Coros y Rondallas: ALTAM
Telf.: 433-4228

3ª Fecha: Sábado 10, 7 p.m.
"El Señorío de la Zarzuela"
Director Musical: Prof. Daniel Urday
Pianista: Prof. Antonio Mazzini
PROGRAMA: "Antología de Zarzuela"
ELENCO: Moyo Arévalo, Carmen Bocanegra, Gladys Alech, Patricia Aspillaga, Félix Rojas, Willi Manrique, Percy Levy, Nicolás Torres.
Telf.: 440-1569

4ª Fecha: Domingo 11, 5 p.m.
Asociación Lírico Teatral Amigos de la Música
Direc. Mus. / Esc.: Mauricio Lucioni - Arturo Nolte
Pianista: María del Carmen Montes
PROGRAMA: "La Dolorosa" versión completa, y "Antología de Zarzuela"
Particip. Especial: Alfredo Matos
ELENCO: El mismo de la 2ª fecha
Coros y Rondallas: ALTAM
Telf.: 433-4228

5ª Fecha: Sábado 17, 7 p.m.
"Agupación Lírico Musical Armonía"
Representante: Ricardo Falcón
Pianista: Cristian Meza
PROGRAMA: "Antología Lírica"
Solistas: María Elena Ricra, Mirtha Braga, Juan Carlos Rodríguez, Gustavo Moreno, Ricardo Falcón, Verónica Gonzo,
Ballet Español: Karina Zamalloa, Jéssica Díaz, Eduardo Ludrigo.
Coros: ALTAM

6ª Fecha: Domingo 18, 5 p.m.
Asociación Lírico Teatral Amigos de la Música
Direc. Mus. / Esc.: Mauricio Lucioni - Arturo Nolte
Pianista: Fátima Arandi
PROGRAMA: "La Del Soto del Parral" y "La Gran Vía", versión musical
Solistas: Juan Antonio Dompablo, Susy Estrada, Beatriz García, Mirtha Braga, Juan Carlos Rodríguez, Manolo Puertas.
Telf.: 433-4228

7ª Fecha: Sábado 24, 7 p.m.
Taller de Danzas Españolas
"Gloria Cárdenas"
Director: Prof. Gloria Cárdenas del Museo de Arte de Lima
PROGRAMA: "Coreografías de Zarzuela" Doña Francisquita - Leyenda del Beso - Gigantes y Cabezudos - Verbena de la Paloma, etc.
Solistas: Milagros Palacios, Alex Rodríguez, Virginia Arias, Ana Jallo, Eduardo Ludeña
Telf.: 423-1004

8ª Fecha: Domingo 25, 5 p.m.
"El Señorío de la Zarzuela"
Director: Prof. Daniel Urday
Pianista: Prof. Antonio Mazzini
PROGRAMA: "La Leyenda del Beso" y "Antología de la Zarzuela"
ELENCO: El mismo de la 3ª Fecha. Telf.: 440-1569

9ª Fecha: Viernes 30, 6:45 p.m.
"Noche Lírica de Solistas"
Participación Especial de Solistas de los diferentes grupos participantes e invitados

10ª Fecha: Sábado 31, 6:45 p.m. CLAUSURA
Zarzuela Familiar
"Fernando Hernández"
INVITADOS
Direc. y Pianista: Prof. Jacob Shertmann
Coord. General: Sra. Dora Alegre
Telf.: 446-9653
Asociación Lírico Teatral Amigos de la Música
"ALTAM"
Direc. Mus. / Esc.: Mauricio Lucioni - Arturo Nolte
Coord. general: Sra. Mirtha Braga
Pianista: Sra. Mirtha Braga
PROGRAMA: "Antología Lírica"
Telf.: 433-4228

Programa de mano del 1º Festival Metropolitano de Zarzuela. 1996. Parte interna

CONCLUSIONES

A lo largo de la presente investigación, hemos realizado un breve recorrido por la historia de la zarzuela en nuestra ciudad, desde los primeros éxitos de las obras de género grande, pasando por la efervescencia masiva del género chico, el surgimiento de la sicalipsis y, después de la década de 1950, la presencia de compañías como la de Faustino García, que presentó en sus montajes las obras más celebradas de este género en todas sus etapas.

El vínculo de las compañías de zarzuela profesionales con los grupos de aficionados en actividad radica en la presencia en nuestra ciudad de un grupo de artistas locales y extranjeros que integraron las compañías mencionadas. Este grupo de artistas, empujados por la presencia cada vez menor de la zarzuela en las carteleras limeñas y motivados por su pasión por el género, buscaron nuevos espacios para seguir expresando su arte y los encontraron en algunos grupos de aficionados. Estos espacios no solamente recibieron su aporte como intérpretes, sino como maestros y guías.

Ha sido posible observar una serie de prácticas escénicas y musicales que constituyen el repertorio de los grupos de aficionados y rastrear el origen de las mismas a la compañía de Faustino García y otras agrupaciones contemporáneas. El repertorio de estas compañías ha determinado en gran medida los títulos ejecutados por los grupos de aficionados actuales. Para estos conjuntos ha sido imposible reproducir ciertas formas de ejecución del repertorio en mención debido a la falta de recursos materiales y humanos con los que contaba tradicionalmente una compañía profesional. A pesar de esto, la elección de los números presentados en las obras y la forma de ejecutarlos ha sido una herencia de las compañías profesionales que llegaron a la ciudad hasta la década de 1970.

Las principales características del repertorio que permiten trazar el vínculo entre los grupos de aficionados y las compañías profesionales son, en primer lugar, los títulos que componían el repertorio de la compañía de Faustino García, los cuales se conservan en gran medida en la práctica de los grupos de aficionados, a través de sus números musicales más importantes. Por otro lado, algunas características específicas del montaje de los números de

zarzuela en los conjuntos locales provienen de la compañía de Faustino García, por ejemplo, la intervención del público a través del canto de los números más célebres del repertorio de zarzuela, como “La Mazurca de las Sombrillas” o “La Ronda de Enamorados”. Además, hemos podido observar que el vestuario utilizado en las funciones de los grupos de aficionados responde a unos códigos estéticos que se transmiten de generación en generación entre los integrantes de estos elencos. Estos códigos estéticos fueron heredados a los miembros más antiguos del grupo en su compartir con artistas profesionales, quienes no solamente ejercieron como maestros, sino como compañeros de elenco.

El planteamiento inicial del presente estudio pretendía trazar un vínculo entre los grupos de zarzuela actuales y las compañías del pasado a través del contacto con algunos artistas que pertenecieron a ambos tipos de agrupación; sin embargo, la investigación ha permitido rastrear un vínculo que conecta a los grupos de zarzuela actuales con los compositores más exitosos del último período de la zarzuela: Federico Moreno Torroba y Pablo Sorozábal. Hemos observado que el barítono Juan Antonio de Dompablo, quien tuvo una participación constante en “El Señorío de la Zarzuela”, fue dirigido en una ocasión por el primero de estos compositores.

Debemos mencionar, como indica Diana Taylor, que la transmisión del repertorio implica una recontextualización constante de los conocimientos heredados. Para los directores e integrantes de los conjuntos de zarzuela de aficionados ha sido necesario enriquecer sus prácticas mediante fuentes diferentes a la enseñanza de los artistas profesionales. Así, hemos podido observar que el repertorio de estos grupos también se nutre, en la actualidad, de medios como discos, videos y libros de zarzuela, los cuales presentan formas diferentes de ejecutar las prácticas aprendidas previamente y dialogan con aquellas.

A pesar de lo indicado, es notorio que los aficionados han fomentado la inamovilidad de ciertas prácticas escénicas como una forma de rendir homenaje a los artistas profesionales con quienes tuvieron la oportunidad de compartir escenario. Si bien el repertorio debería implicar una recontextualización constante de conocimientos escénicos, los aficionados han considerado que las prácticas que les fueron transmitidas deberían ser preservadas tal y

como les fueron enseñadas por Fernando Hernández, Augusto del Prado, Juan Antonio de Dompablo y muchos otros.

Al respecto, José Luis Temes menciona que, para el caso español (y nosotros agregamos que para el latinoamericano), luego del declive de la zarzuela como un “género vivo” en que se creaban constantemente nuevas obras, se hizo evidente la voluntad del público por seguir experimentando la zarzuela como un ejercicio de la nostalgia. Para evidenciarlo, menciona el caso de Federico Moreno Torroba y Pablo Sorozábal. Ambos son reconocidos como los últimos compositores importantes de zarzuela y se mantuvieron en actividad hasta la década de 1980. Obras como *Luisa Fernanda* o *La tabernera del puerto* figuran entre sus mayores éxitos y fueron compuestas en la década de 1930. A pesar de que las obras que compusieron después tienen un nivel artístico igual o superior a las mencionadas, e incluso cuando buscaron modernizar a la zarzuela a través de la incorporación de ritmos populares extranjeros de moda, el público no acogió con el mismo interés estas obras. Para Temes, “los españoles habían cerrado para siempre la ventanilla del registro de obras consideradas míticas y no iban a aceptar nuevos *Barberillos*, *Revoltosas*, *Bateos* ni *Luisa Fernandas*.”

Podemos observar que el caso limeño fue bastante similar, ya que el repertorio de las compañías que acudieron a la ciudad a partir de la década de 1950 incorporó, cada vez con una frecuencia menor, obras de estreno, lo cual se tradujo ineludiblemente en que la práctica de la zarzuela fuera, para los artistas y los espectadores, un ejercicio de la nostalgia.

La resistencia a la actualización y recontextualización de las prácticas ha representado, para los grupos actuales, un aislamiento general. Este aislamiento se observa de diversas formas. En primer lugar, es evidente el desinterés de los miembros de los grupos de zarzuela por generar esfuerzos en conjunto con los otros elencos de aficionados. Por otra parte, los grupos de zarzuela ya no son considerados, en la comunidad artística, como un camino hacia la profesionalización en la música o las artes escénicas. Anteriormente, jóvenes estudiantes de canto veían a los grupos de aficionados como espacios para iniciarse como solistas y compartir con artistas experimentados. Cantantes con carreras internacionales

como Francesco Petrozzi, Andrés Veramendi y Juan Antonio de Dompablo (hijo) formaron parte, en los albores de su carrera, de estos conjuntos.

A pesar de esta resistencia al cambio, es importante observar la actividad de los grupos de aficionados a la zarzuela en Lima porque estos conjuntos constituyeron y constituyen un espacio de expresión artística ante la ausencia de las compañías profesionales y porque son herederos de ciertas prácticas escénicas que no solamente vinculan a los zarzueleros actuales con los celebrados artistas del pasado, sino con algunos de los propios compositores de las obras más populares de este género.



BIBLIOGRAFÍA

Alier, R. (2011). *La Zarzuela*. Barcelona: Robinbook.

Amorós, A. (1987). *La Zarzuela de cerca*. Madrid: Espasa - Calpe.

Balta, A. (2001). *Historia general del teatro en el Perú*. Lima: Universidad San Martín de Porres.

Basadre, J. (1964). *Historia de la República del Perú*. Lima.

Basadre, J. (1964). Volumen VI. Capítulo CXXI- XXI. En *Historia de la República del Perú*.

De León, M. (2015). Gestión de proyectos escénicos. En M. De León, *Espectáculos escénicos: Producción y difusión* (págs. 57-69). Ciudad de México: Conaculta.

Dubatti, J. (2015). Teoría del teatro como experiencia de la pérdida. Ciudad de México, México. Recuperado el 30 de Septiembre de 2018, de <https://www.youtube.com/watch?v=T8StcNwjNgw>

Famá, R. (2013). *Faustino García: El Quijote de la Zarzuela*. Obtenido de Colecciones Teatrales: <http://coleccionesteatrales.blogspot.com/2013/01/faustino-garcia-el-quiote-de-la.html>

Figuroa, S. (2015). *A la española: La influencia del género chico en el modus vivendi de las capas medias y obreras del período 1890-1920*. Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile. Programa de Magíster en Artes.

García, F. (10 de Junio de 1969). (B. N. Chile, Entrevistador) Obtenido de <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:153108>

Herrera Atehortúa, C. (2009). Dos de ópera y una de zarzuela: Tres compañías extranjeras en Medellín 1891-1894. *Historia y sociedad*.

Herrera Atehortúa, C. (2011). Zarzuela en Medellín: El caso de la compañía hispanoamericana Dalmau-Ughetti, 1894-1895. *Historia y Sociedad*.

La Nación. (17 de Noviembre de 2007). Murió Dionisio Riol, hombre de la zarzuela. *La Nación*. Obtenido de <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/musica/murio-dionisio-riol-hombre-de-la-zarzuela-nid962901>

McCleary, K. (2002). Popular, elite and mass culture? The spanish zarzuela in Buenos Aires. 1890-1900. *Studies in Latin American Popular Culture*, XXI. Recuperado el 12 de Octubre de 2018, de http://www.jmu.edu/lacs/wm_library/mccleary_zarzuela.pdf

Muñoz, F. (2001). *Diversiones públicas en Lima 1890 - 1920: La experiencia de la modernidad*. Lima: IEP - Red para el desarrollo de las ciencias sociales en el Perú.

Pedraza, F. (2005). *Drama, escena e historia: notas para una filosofía del teatro*. Granada: Universidad de Granada.

Quijano Axle, M. (2009). eregrina que dejaste tus lugares... La zarzuela en Yucatán (1857-1921). Presencia, desarrollo y producción regional. *Revista de Musicología*.

Regidor Arribas, R. (1996). *Aquellas zarzuelas*. Madrid: Alianza.

Taylor, D. (2015). *El archivo y el repertorio: el cuerpo y la memoria cultural en las Américas*.
Santiago de Chile: Universidad Alberto Hurtado.

Temes, J. L. (2014). *El siglo de la zarzuela 1850 - 1950*. Madrid: Siruela.

Villegas, J. (1997). *Para un modelo de historia del teatro*. Irvine: Gestos.

Von Bischoffshausen, G. (2018). *Teatro popular en Lima: Sainetes, zarzuelas y revistas
1890 - 1945*. Lima: Estación La Cultura.

