

Teatro popular en Lima

Teatro popular en Lima: zarzuelas, sainetes y revistas (1890-1945)
ISBN: 978-612-47584-1-6

Editado por:

Estación La Cultura S.A.C., para su sello *Máquina de ideas*
Las Musas 291, San Borja, Lima-Perú
Telf.: (511) 671 1404

Impreso en los talleres de Litho & Arte,
ubicado en Iquique 26, Breña
Diciembre 2017

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú:
No. 2018-02113

Autor: Gustavo von Bischoffshausen Henriod

[gustavovon@gmail.com]

Coordinación editorial: Lucero Reymundo Dámaso

Corrección: Lisette Sanabria

Diagramación de interiores: Leonardo Espejo

Diseño de portada: Carlos Yañez Gil

Fotografía de autor: Juan Bernales Ramírez

Apoyo en proceso editorial: Daniel Segovia, Gustavo Gutierrez,
Hilary Meza, Julio Vega, Karen Basauri.

Edición apoyada por el Ministerio de Cultura a través de la
Convocatoria INFOARTES 2017
www.infoartes.pe

Todos los derechos reservados

© Gustavo von Bischoffshausen Henriod

Primera edición, diciembre 2017

Tiraje: 1000 ejemplares

Las opiniones expresadas en la presente publicación
son de exclusiva responsabilidad de sus autores.

TEATRO POPULAR EN LIMA

zarzuelas, sainetes y revistas (1890-1945)

GUSTAVO VON BISCHOFFSHAUSEN HENRIOD



Contenido

Agradecimiento	9
Introducción: Apuntes para la investigación del teatro	11
Capítulo 1. El teatro en la urbe	23
Un nuevo paisaje urbano	24
Los grandes teatros de Lima	28
Teatro Principal	29
Teatro Politeama (1873)	32
Teatro Olimpo (1886)	33
Teatro Portátil (1889)	33
Teatro Municipal (1909)	40
Teatro Forero (1920)	42
Los teatros menores y los cineteatros	43
Teatro Colón (1914)	47
Teatro Campoamor (1913)	51
Teatro Victoria (1912)	53
Teatro Lima (1912)	53
Teatros, cines, cineteatros y desarrollo urbano	54
Mapa de teatros, cines y cineteatros de Lima 1906 - 1935	
Capítulo 2. El subsistema del teatro popular en Lima	67
La zarzuela	69
El sainete	85

La revista	93
Un caso: El repertorio de enero de 1923 de la Compañía Nacional de Zarzuelas y Revistas	101
Capítulo 3. Las compañías del teatro popular limeño	107
La Compañía Nacional Carlos Revolledo	112
El actor nacional	115
Inventario de compañías de teatro popular en Lima	125
Epílogo	127
Lista de figuras	129
Bibliografía	131

A mi abuela Isabel Cordero,
quien me invitó al teatro por primera vez

AGRADECIMIENTOS

Esta publicación no hubiera sido posible sin la oportunidad que me ofreció el Ministerio de Cultura a través de la Convocatoria INFOARTES 2017 (Proyectos de Gestión de Información y Conocimiento en Artes Escénicas y Visuales). Agradezco a Eduardo Murguía, a iniciar a editar el manuscrito y muy especialmente a Milagros Saldarriaga por su afectuoso y paciente acompañamiento a la edición general final del manuscrito. Magaly Muguerza y el colectivo de investigadores de teatro de América Latina del Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (CELCIT Argentina) fueron el acicate inicial de este trabajo pues me ayudaron comprender la importancia y complejidad de investigar la historia del teatro. El aporte de grupos de interés especializados como Fuentes Fotográficas Peruanas, Antiguos Cines de Lima y Lima La Única de Internet, fue clave para la búsqueda de información y vinculación de fuentes y datos dispersos. Mi agradecimiento a la cooperación y apoyo de Leticia Acuña y el equipo de la Biblioteca España de las Artes de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, que administra el Archivo de Teatro Peruano, así como Julio Revolledo, por las grandes facilidades brindadas para la investigación e inclusión de fuentes gráficas.

INTRODUCCIÓN

Apuntes para la investigación del teatro. ¿Cómo se ha investigado el teatro en la historia?

Cuando hablamos de historiografía teatral nos estamos refiriendo al conjunto de presupuestos, principios y metodología que determinan cómo se escribe la historia del teatro. En un pasado no muy remoto, era la historia de los textos dramáticos, impresos y manuscritos. Es decir, la historia de las obras y de cómo estas se insertaban en las corrientes de la literatura occidental.

Posteriormente, se pasó a investigar los espectáculos teatrales mismos en su complejidad, en miras a hacer el registro de la función teatral. En la actualidad, hacer historiografía del teatro implica analizar la forma de hacer y pensar el teatro que cada montaje trae consigo; complejizar este espectáculo efímero (la función) a partir de la historia particular de la dramaturgia, de la actuación, de la escenografía u otros componentes del lenguaje y el suceso teatral. Es decir, indagar *cómo* y *cuáles* son los fundamentos de esos registros y eventos. Dicho de otra forma, la historiografía del teatro es a

este como la física es a la ingeniería o la economía al mercado: teorías e hipótesis fundamentales a partir de las cuales partimos para investigar.

No es que las anteriores investigaciones de teatro carecieran de una metodología clara. Al contrario, se pensaba que la historia del teatro se definía por una larga lista acumulativa de datos y hechos acerca de la literatura dramática, así como de las prácticas de escenificación de la civilización occidental¹. La metodología subyacente valoraba sobre todo el documento archivístico y el registro arqueológico sobre cualquier otra manera de comprender el pasado. Así, los historiadores del teatro podían cuestionar mutuamente sus interpretaciones del registro archivístico; pero prácticamente todos se apoyaban en una verdad empírica existente *a priori*, una verdad que tenían que desvelar.

Un nuevo enfoque

En la actualidad, las investigaciones de las Humanidades y las Ciencias Sociales han demostrado que, aun cuando en muy raros casos los hechos y eventos son verificables, los discursos a través de los cuales los ordenamos son necesariamente subjetivos. Las interpretaciones del pasado son siempre reelaboradas por valores, juicios e ideales del presente. Como decía Michel de Certeau: “Los datos y hechos existen en cuanto en cierto momento

¹ Para mayor información consultar Bial y Magelssen (2010), p. 1.

hemos estimado importante recordarlos”². Solo podremos llegar a ellos a través de los discursos y racionalizaciones de los historiadores, discursos en los cuales los datos duros alternan con la memoria de los hechos, y en los que las especulaciones pueden dialogar con las fechas.

Un ejemplo nos ayudará a demostrar la complejidad y el alcance de los datos derivados del teatro. *Ña Catita*  quizás la única obra identificable del canon de la literatura dramática peruana. Ha sido —y seguramente será— representada muchísimas veces desde su estreno en 1856. El que asiste ahora a una representación de *Ña Catita* no recibe, evidentemente, la misma experiencia de la puesta en escena de 1856 ni tampoco de la que dirigiera Sergio Arrau con la Escuela Nacional de Arte Escénico (ENSAD) en 1953, con Haydée Orihuela, en el rol principal. Tampoco la experiencia será igual a la puesta en escena de *La Plaza* en el 2004, con Delfina Paredes y Alberto Ísola como director. En todos los casos, el texto dramático es el mismo en lo esencial. Sin embargo, la dramaturgia, el contexto social y cultural, el teatro, la compañía, el papel del director (no existía como tal en el siglo XIX), la actriz protagonista, la escenografía (telones pintados seguramente en la primera representación), la iluminación (no había luz eléctrica), los críticos, medios de comunicación, y por supuesto el público serán distintos.

Precisando, el sentido satírico cuestionador de la autoridad y el poder que propone Segura y que está en plena vigencia cuando se estrenó la obra (durante el segundo gobierno de Ramón Castilla) no es igual al afán

² Citado en Bial y Magelssen (2010), p. 2.

retrospectivo y nostálgico de la puesta en escena del 2004. Asimismo, las técnicas y el enfoque interpretativo del personaje principal que sustentaron la actuación de Encarnación Coya (la primera Ña Catita), propias del estilo humorístico disparatado del entremés y del género chico, no se han mantenido en épocas siguientes. Analicemos esta cita de Pedraza que nos da claves de cómo se puede comprender el teatro:

Cualquier historia del teatro, por elemental y arcaica que sea, es la historia de una doble recepción: la de los artistas y empresarios que retoman elementos del pasado (de los escenarios a los textos dramáticos) y reconstruyen con ellos nuevos signos estéticos, y la del público, que percibe ese “arte en dos tiempos” que se convierte en un “arte en sucesión temporal”³.

Es decir, retomando el ejemplo de Ña Catita, director y artistas construyen y ponen en escena una obra de acuerdo a lo que saben y recuerdan, y el público percibe ese arte en dos tiempos: el siglo XIX, época en que fue escrita y a la cual corresponde el mundo representado, y los inicios del siglo XXI, tiempo de aprendizaje, experimentación y creatividad de los artistas involucrados y de la formación sensible del propio público.

En tal sentido, para emprender la historiografía del teatro también es preciso comprender su carácter volátil, fugaz y efímero. Y es que precisamente detrás de la vaporosa fugacidad de cada función teatral, rápidamente

³ Pedraza (2005), pp. 148-149.

olvidada, está presente lo inmediato, lo cotidiano, lo que implica actualidad, lo sincrónico. Pero también está presente lo estructural, lo secuencial, lo diacrónico. En cada función teatral se articulan espacios, instituciones, institucionalidades, obras, personas, procesos, gustos y valores de particularidades propias, pero con un mismo fin: satisfacer las expectativas del público.

Esa volatilidad obliga a que la historia del teatro sea, al mismo tiempo, una tentativa de reconstrucción de sincronías (tan estricta como sea posible: hasta apor- tar los vestigios necesarios para visualizar un espectá- culo preciso de un día determinado) y un intento de seguir con puntualidad los pasos imperceptibles de la evolución diacrónica⁴.

El análisis de los textos teatrales, sus puestas en es- cena y su reconstrucción mediante la memoria son pues cruciales para poder llevar a cabo una historiografía del teatro. En cada caso hay que reconstruir arqueológicamente (valga la expresión) cualquiera de estas represen- taciones y prácticas en toda su volatilidad para ser capaz de indagar sobre lo que pasó.

Pedraza propone tres líneas de acción para la his- toriografía del teatro. Una de ellas tiene que ver con la historia de los textos dramáticos; la otra con su recep- ción posterior; una tercera, la cual tomamos para este

⁴ La contextualización y registro de los hechos en el terreno crono- lógico, tanto en los planos sincrónico y diacrónico, es vital para la construcción del discurso histórico. (Pedraza, 2005, p. 147).

estudio, atiende los sistemas de producción teatral: la sucesión diacrónica de los mecanismos que permiten la creación del espectáculo⁵.

El sistema teatral

Para Pierre Bourdieu, un marco general pertinente para la comprensión del universo social es el de sistema. A través de las perspectivas de *campo* y *habitus*, en un sistema cobran sentido las dinámicas de circulación, reproducción y consumo social y cultural que lo legitiman⁶.

Si agrupamos, ordenamos y secuenciamos la lista de datos y hechos acumulados, herencia del modelo interpretativo anterior, en el paradigma de sistema teatral, que tenga como denominador común un cierto grado de homogeneidad, se nos hace más posible construir un corpus de información analizable historiográficamente.

Esto nos permite estudiar no solo los procesos e instituciones que vehiculizan la dominancia de determinadas formas (teatrales) por sobre otras, sino también qué lugar ocupa el teatro dentro del entramado cultural y la historicidad de dichos procesos y posiciones legitimadoras⁷.

⁵ Pedraza (2005), p. 160.

⁶ Cesar González Ochoa propone la pertinencia de plantear un enfoque de la teoría literaria desde una perspectiva sistémica, apoyándose en los trabajos de Pierre Bourdieu y Antonio Cornejo Polar. González Ochoa (2008).

⁷ Radice y Di Sarli (2007), p. 5.

Pedraza precisa los alcances de un sistema teatral:
“(...) Estamos hablando de los mecanismos sociales, económicos y artísticos que configuran un cierto grado de homogeneidad e identificación en el desarrollo del teatro en un periodo dado”⁸.

En tal sentido, un 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 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. Precisando aún más el concepto de sistema como metodología de trabajo historiográfica, Pedraza sostiene:

Cada sistema teatral nace de una sociedad concreta y a ella se dirige. Los espectáculos dejan de tener existencia efectiva al bajar el telón de la última representación y mueren sin remisión cuando se van perdiendo en la memoria de sus espectadores⁹.

Osvaldo Pellettieri y el Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano (GETEA) proponen que la búsqueda de homogeneidad de un sistema teatral en el tiempo, razón de ser de su existencia, se rige tanto de la dinámica de los textos como la del modelo de actuación del actor o conjunto de actores:

⁸ Pedraza (2005), p. 157.

⁹ Pedraza (2005), p. 157.

El sistema teatral es un texto o conjunto de textos o bien un actor o conjunto de actores modelo que producen otros textos o actores en un periodo determinado. Esta definición se vincula, por lo tanto, con los conceptos de modelo, de productividad y de temporalidad¹⁰.

En la mirada de este grupo, un modelo teatral reúne características de temáticas, actuación, escenografía, puesta en escena, dirección, etc. que se introducen en determinado momento generando un corte, sin perder vínculo con otros modelos, anteriores o simultáneos. Así, un sistema teatral debe ser explicado analizando los cambios y las continuidades, pero también las retenciones de estos modelos. Un cambio de un componente del sistema repercute en los restantes; de esta manera, si cambia la forma de actuación se produce necesariamente una alteración en el sistema y esta se manifiesta a nivel del texto dramático, del espectáculo o de la recepción¹¹.

Dentro de un sistema hay fenómenos de corta, media y larga duración; además, es posible distinguir en ellos subsistemas y microsistemas. En tal sentido, y para el caso argentino, Pellettieri, identifica una estructuración al interior del sistema teatral¹²:

- Supersistemas o sistemas comprensivos, que abrazan un país o grupos de países.

¹⁰ Pellettieri (2008), pp. 27- 28

¹¹ Pellettieri (2008), p. 28.

¹² Pellettieri (2008), p. 52

- Subsistemas. Implican diferencias en los distintos niveles de las textualidades o dramatúrgias de los actores identificados. La diferenciación más grande en la historia ha sido la de subsistema culto en complementariedad/oposición a sistema popular.
- Microsistemas, manifestaciones peculiares al interior de los subsistemas.

Este arsenal de conceptos y enfoques metodológicos nos sirve para elaborar el marco conceptual de nuestro objeto de estudio: el teatro popular en Lima de 1890 a 1945, el mismo que reconocemos como un subsistema, continuación del subsistema del teatro popular español pero con una evolución particular, enraizada en sus posibilidades políticas, económicas y culturales, las mismas que se ponen de manifiesto en la infraestructura para el teatro en Lima, las formas en que este llegaba al público, los textos dramáticos de este repertorio así como los actores y las agrupaciones que formaron.

El teatro popular en Lima: zarzuelas, sainetes y revistas (1890-1945)

El teatro (temporadas, actores y actrices) formó parte de la vida cotidiana de Lima desde los inicios de la Colonia, manteniendo una presencia vital y visible en la ciudad durante la primera mitad del siglo XX. El teatro, actividad recreativa, destinada a proporcionar un espacio para la relajación, en el que participaban distintos sectores de la población, constituye una rica fuente de información

para conocer la transformación de los valores, actitudes, costumbres y formas de sociabilidad que operaban en la sociedad limeña¹³.

Este estudio se enfoca en el desarrollo del teatro de carácter popular que se desarrolló en Lima entre 1890 y 1945. Por teatro popular nos referiremos a espectáculos hechos para el gran público, una amplia y heterogénea mayoría. Es una tipología basada en estereotipos, que no profundiza en los grandes temas, consta de una combinación de géneros diferentes y no tiene interés en argumentos intrincados¹⁴.

Los espectáculos que definen el subsistema de teatro popular son los géneros de zarzuela, sainete y revista, cuyas características comunes explicamos en el segundo capítulo. Géneros mayores, como la tragedia y la comedia, tienen su historia, y dejaron rastros como la dramaturgia, libretos impresos, estudios críticos, fotografías y registros auditivos o de cine. En oposición, los sainetes, obras efímeras por definición, carecen las más de las veces de autores conocidos y no forman parte del canon literario. Para un estudio como el nuestro, en el mejor de los casos, es posible contar con algunos libretos impresos de muy breve tiraje y quizás con reseñas periodísticas de muy poco alcance.

En el primer capítulo se presenta un recuento de los teatros como parte de la historia del desarrollo

¹³ Fanni Muñoz, en un pionero trabajo, postula que la población limeña de la época de la República Aristocrática de comienzos de siglo da un giro hacia la modernidad al cambiar sus gustos y prácticas en el acceso y recepción de espectáculos y diversiones populares: el teatro, las corridas de toros y los deportes. Muñoz (2001).

¹⁴ Veneziano (2013), p. 24.

urbano de Lima, así como de la historiografía del teatro en sí mismo. El segundo, previa precisión de lo que entendemos por subsistema de teatro popular, desarrollamos los temas de sainetes, zarzuelas y revistas, que caracterizan el subsistema de teatro popular desde 1890 hasta 1930. El tercer capítulo incluye las compañías, el actor nacional y la dramaturgia que distinguen al subsistema mencionado.

CAPÍTULO 1

EL TEATRO EN LA URBE

En este primer capítulo nos ocupamos de la construcción de los teatros en el espacio urbano de Lima en los primeros treinta años del siglo XX. Desde nuestra perspectiva diferenciamos dos tipos de locales teatrales, según su dedicación a un género¹⁵, a la naturaleza del público consumidor de este género y a las exigencias de su dramaturgia, tanto actorales como técnicas.

El primero lo constituyen los grandes teatros, dedicados a la ópera, el gran género dramático musical del siglo XIX. Sus características son las grandes voces, las grandes orquestas, el *pathos* y la declamación, el gran aforo de público y los requerimientos técnicos complejos. El segundo es el teatro para la zarzuela, el sainete y la revista, que se caracteriza por tener voces menores, cualidades para la comedia, para hacer reír; se trata de espacios más limitados y requerimientos técnicos más modestos. La historia de estos últimos va en paralelo

¹⁵ Entre 1896 y 1905, los asistentes al teatro se dividían entre 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”. Basadre (1964): X, cap. CXCIV.

con la historia del cine, que no requería más que de un proyector y una sala. El surgimiento y desaparición de los cineteatros, que abarca las décadas de 1920, 1930 y 1940, es parte de esta historia. Un mapa cronológico de la ubicación de teatros, cines y cineteatros en el periodo estudiado nos sugiere cómo acompañaron estos espacios la evolución de la ciudad y de sus ciudadanos.

Un nuevo paisaje urbano

La vía de entrada de Lima en la modernidad a finales del siglo XIX y comienzos del XX exigió que el cambio del paisaje urbano fuera la pauta, como factor de civilización y como escenario de comunicación¹⁶.

En Lima, capital de la República y sede del poder político, fue donde las transformaciones urbanísticas se sucedieron con más velocidad y donde el ritmo de vida empezó a cambiar. En particular, la creación y delimitación del centro de la ciudad fue obra exclusiva del poder de turno, desde su fundación en el siglo XVI hasta la actualidad. Así, el centro de la ciudad era un espejo de la estructura de poder.

En este marco, la conversión definitiva del espacio ocupado por la ciudad colonial en el nuevo centro de la ciudad de Lima se iniciaría recién a principios del siglo

¹⁶ A propósito, Adrián Gorelik sostiene que “La ciudad americana no solo es el producto más genuino de la modernidad occidental, sino que, además, fue, desde los comienzos de la Colonia, un producto creado como una máquina para inventar la modernidad, extenderla y reproducirla”. Gorelik, Lo moderno en debate: ciudad, modernidad, modernización (2003), p. 1.

XX, cuando este deviene tema de discurso político como producto de la necesidad de legitimación social del emergente poder de los representantes de la República Aristocrática. Esta primera fase de origen y delimitación socio-espacial del centro se extenderá hasta fines de la década del treinta del siglo XX¹⁷.

La idea de ciudad concebida como “obra de arte” es el principio rector en los planes municipales desarrollados durante este periodo. La ciudad se asume como un todo artístico inanimado, el cual debe ser diseñado como una enorme escultura de perspectivas variadas, donde la representación del poder se dispone para reforzar los símbolos de la centralidad urbana¹⁸.

Los gobiernos y representantes de la naciente República Aristocrática: Nicolás de Piérola, Manuel Pardo y Augusto B. Leguía dieron a la ciudad un nuevo aspecto, promoviendo proyectos de mejoras en desarrollo urbano, transporte y salud acordes con una conceptualización de uso del espacio urbano para sus fines de poder particulares.

El gobierno de Nicolás de Piérola (1895-1900) da inicio a trasformaciones hacia el sur de la ciudad, forjando una redefinición de las relaciones centro-periferia,

¹⁷ Los extremos cronológicos de la República Aristocrática o de “notables” lo definimos, siguiendo a F. Manuel Burga y Alberto Flores Galindo, desde 1895, inicio del gobierno de Nicolás de Piérola hasta 1930, final del segundo gobierno de Augusto B. Leguía en *Apogeo y crisis de la República Aristocrática* (1979). Es interesante notar, además, que la aparente contradicción del término República Aristocrática se puede explicar en parte por el surgimiento y protagonismo de las clases medias y obreras urbanas, muy destacado por Basadre en su obra.

¹⁸ Ludeña (2002), p. 6.

mientras al mismo tiempo implantaba una red vial más fluida y claramente delimitada. Esta nueva red vial integraría el mismo centro de Lima (La Colmena y Jirón de la Unión) con la periferia; fue concebida como una red extendida de vías que, a modo de grandes parámetros de control urbanístico, debían posibilitar en torno a ellas el más completo *laissez faire* del negocio inmobiliario¹⁹.

Los aportes más visibles al desarrollo urbano del gobierno de Piérola fueron el Ministerio de Fomento y Obras Públicas y la implementación de un plan de alumbrado eléctrico para las nuevas avenidas, plazas y edificios de la ciudad. Por otro lado, contribuyó a enriquecer la ciudad con la creación de nuevos espacios de socialización, expresión política y entretenimiento, como las sociedades empresariales y los clubes.

Es así que Piérola redefinió el nuevo centro como espacio económico-financiero, y le ofreció a la oligarquía limeña la urbanización del suburbio y la villa pintoresquista. Le otorgó un espacio para realizar cómodamente el ritual oligárquico del club, del hipódromo, el juego de tenis, el paseo dominical en La Exposición, el Café Estrasburgo con orquesta vienesa y la visita ocasional al gran teatro.

El gobierno de Manuel Pardo (1904-1908) continúa la tendencia anterior pudiéndose distinguir muy especialmente el trabajo de Federico Elguera, dos veces alcalde de Lima. En 1899, Elguera viaja a Buenos Aires y Montevideo. A su llegada toma como referencia estas

¹⁹ Ludeña (1997), p.129. Es interesante observar bajo esta óptica el proyecto y construcción del barrio Leuro, en Miraflores.

ciudades poniendo nuevamente en relieve el esquema parisino. Propone proyectos para el mejor desarrollo de la ciudad: derriba viejos mercados y construye nuevos, reforma la canalización, crea baños populares, construye el Paseo Colón y la plaza Bolognesi con un monumento del escultor español Agustín Querol e inicia la apertura de la avenida La Colmena, a imitación de las grandes arterias urbanas de Río de Janeiro, Montevideo y Buenos Aires. En su época se implantan el tranvía y el alumbrado eléctrico en todas las calles de Lima; se construye el teatro Municipal; se inauguran el Instituto de Higiene y el Desinfectorio; y se renuevan plazas y monumentos²⁰.

En el primer periodo de la presidencia de Augusto B. Leguía (1908-1912) por fin se logra la construcción de un nuevo teatro para la ciudad: el Teatro Municipal, proyecto largamente aplazado. En el segundo periodo (1919-1930) toman cuerpo los cambios urbanísticos más notables: “la construcción de ‘otro’ centro en reemplazo del existente hasta entonces”²¹, que simbolizara la Patria Nueva que orienta su proyecto. Ludeña²² reconoce dos grupos de obras de infraestructura urbana durante el Oncenio: el primero conformado por bancos, casas de comercio, galerías y hoteles construidos por la burguesía industrial; el segundo por plazas y parques públicos que buscan “oxigenar” el diseño precedente, entre ellas la plaza San Martín, el Parque Universitario, el Paseo de la República, la Plaza Dos de Mayo, el Parque de

²⁰ Hamann (2016), p. 32.

²¹ Ludeña (2002), p. 13

²² Ibidem, p. 14.

la Reserva y la Plaza Washington. Sin embargo, en este segundo periodo, Leguía no propone modificaciones en los teatros existentes ni la construcción de nuevos²³.

Los grandes teatros de Lima

Desde la última década del siglo XIX hasta finales de 1908, tres teatros mayores monopolizaron los principales espectáculos musicales y teatrales: Principal, Olimpo y Politeama. Sus carteleras eran cubiertas por el periódico *El Comercio*, en la columna esporádica “Teatros y Artistas”.

El planeamiento y construcción de teatros en la Lima de comienzos de siglo XX va de la mano con dos aspectos concomitantes. Los teatros son construidos para un público nuevo, la burguesía, y en razón de un género teatral musical renovado, la ópera: “Los teatros de ópera habían sido los primeros emblemas arquitectónicos del estado-nación moderno en Europa a mediados del siglo XIX. Y eso mismo son, en su momento, en América Latina²⁴”.

Pero había algo más. La gran ópera nos acerca a los gustos de públicos de las clases alta y media:

De todos los géneros teatrales, hay uno que se asocia con palcos presidenciales e himnos nacionales. El

²³ Sin embargo, el Teatro Forero habría de ser el teatro principal donde se efectuaron los grandes espectáculos celebratorios del centenario, entre ellos el reestreno de la opera Ollantay en 1821. Rengifo (2014).

²⁴ Muguerzia (2009), p. 25.

público viste de seda y joyas, de frac los caballeros y con armiños y martas cebellinas las acaloradas damas. Hace las delicias del cronista social, que se esmera en describir el Tout París criollo reunido en torno a la representación. Es la ópera²⁵.

En otras palabras, la ópera da lustre a las clases altas, llámeseles aristocracias criollas, oligarquías o élites modernizadoras. Pero para hacerlo, necesita de un edificio a tono con la misión simbólica que ella debe cumplir.

Teatro Principal

En 1890, el Teatro Principal, ubicado en la Plazuela del Teatro, con sus dos siglos de existencia, era el local más antiguo de esta especie en la ciudad. Conocido antiguamente como Corral de Comedias, era llamado Teatro Principal en 1850, durante el primer gobierno de Castilla. Este espacio mantuvo ese nombre hasta agosto de 1883, seis meses antes de la retirada del ejército chileno de Lima, en que fue destruido por un incendio. La nueva construcción, inaugurada en 1889, fue conocida popularmente como Teatro Portátil y funcionó hasta 1908, en que se construye y se renombra como Teatro Municipal.

Una foto del Teatro Principal tomada en 1863 por el español Rafael Castro y Ordoñez ilustra acerca de sus características arquitectónicas y sus posibles usos y limitaciones. El edificio, construido en madera, disponía de

²⁵ Muguerza, p.18

tres filas de palcos, lunetas, ocultos, claraboyas y cazuela²⁶. Los palcos, espacios totalmente descubiertos y a vista del público entonces, eran cubículos que acomodaban varios asientos proyectándose con un balcón sobre la sala principal. Los ocultos, vestigios del corral de comedias colonial, eran espacios para asientos ubicados debajo de los palcos frontales.

Figura 1. Vista de la fachada en 1863. Nótese la entrada principal, el patio abierto y una de las dos escaleras que daban entrada a las galerías de palcos. En la parte derecha superior, la entrada de la cazuela, por la que se entraba por la calle contigua. Foto de Rafael Castro y Ordoñez, español. En Almagro (1984).



²⁶ La terminología de las localidades es muy variada, combina términos del argot teatral internacional con nomenclatura al parecer local.

Las mosquetas, término también heredado del corral de comedias, eran localidades ubicadas debajo de los palcos laterales. Las lunetas o butacas con espaldar y brazos, que conocemos actualmente como platea, eran asientos preferentes colocados en filas frente al escenario en la planta inferior. La cazuela, paraíso o gallinero disponía de las localidades altas y baratas del teatro. Por último, las claraboyas estaban ubicadas en la parte más alta de las paredes del teatro, encima de la cazuela. El aforo del teatro era de 1457 localidades.

Se accedía de dos maneras: la entrada central, que atravesaba un vestíbulo abierto al aire libre, permitía ingresar a la platea por el centro y a los palcos, por dos escaleras. A la cazuela se llegaba por una entrada llamada puerta falsa, situada en la calle contigua, por donde también entraba el presidente de la República a su palco. Así, ingresos y zonas de tránsito —entrada, vestíbulo, escaleras y galerías— eran compartidos por casi todos los asistentes al teatro (palcos, lunetas, ocultos y mosquetas) salvo el público de la cazuela, lo que implicaba que el público no era separado —distinguido— por los precios que pagaba por sus localidades. Quedaban pues temas de circulación y uso del teatro que no iban de acuerdo con las expectativas excluyentes de las clases altas²⁷.

²⁷ Expectativas que fueron parcialmente resueltas cuando se inauguró el Teatro Municipal en 1909.



Figura 2. Vista de la fachada del Teatro Principal. Se resalta el patio interior en que se ubica el farol con la estatua de Las Tres Gracias, que más adelante pasaría a la Plazuela de la Merced y finalmente a la Plaza San Martín. Nótese la estrecha entrada a la platea y el libre acceso general del público a las galerías de palcos. En Internet, acceso libre.

Teatro Politeama

El Teatro Politeama, construido en 1873, tenía capacidad para 200 butacas en la platea y era el más grande de la ciudad hasta que se construyó el Teatro Municipal. Con el cambio de siglo disminuye su presencia poco a poco, en parte por su lejanía de los ejes principales del nuevo centro, quedando entonces destinado a espectáculos de lo que entonces se llamaba sicalípticos, de carácter picaresco erótico. El Teatro Politeama fue finalmente destruido por un incendio en 1911.

Teatro Olimpo

En 1886 se construye el Teatro Olimpo, por iniciativa de los hermanos Félix Armando y Alberto Pérez, a quienes se unió el tenor Antonio Majordina. Adquiere gran lustre al fin de siglo como el escenario principal del teatro por tandas o por horas, dedicado al género chico (zarzuelas y revistas), modalidad que habría de durar aproximadamente hasta la primera década del siglo. Allí se estrenó con gran éxito la revista lírica *La gran vía*, y muchos autores y compositores nacionales estrenaron allí sus obras. Lo incluimos aquí pues, aunque no tenía el tamaño ni la envergadura de los otros; tras su destrucción, en 1913, en el mismo emplazamiento se construyó el Teatro Forero en 1915, que después sería el Teatro Municipal en 1929.

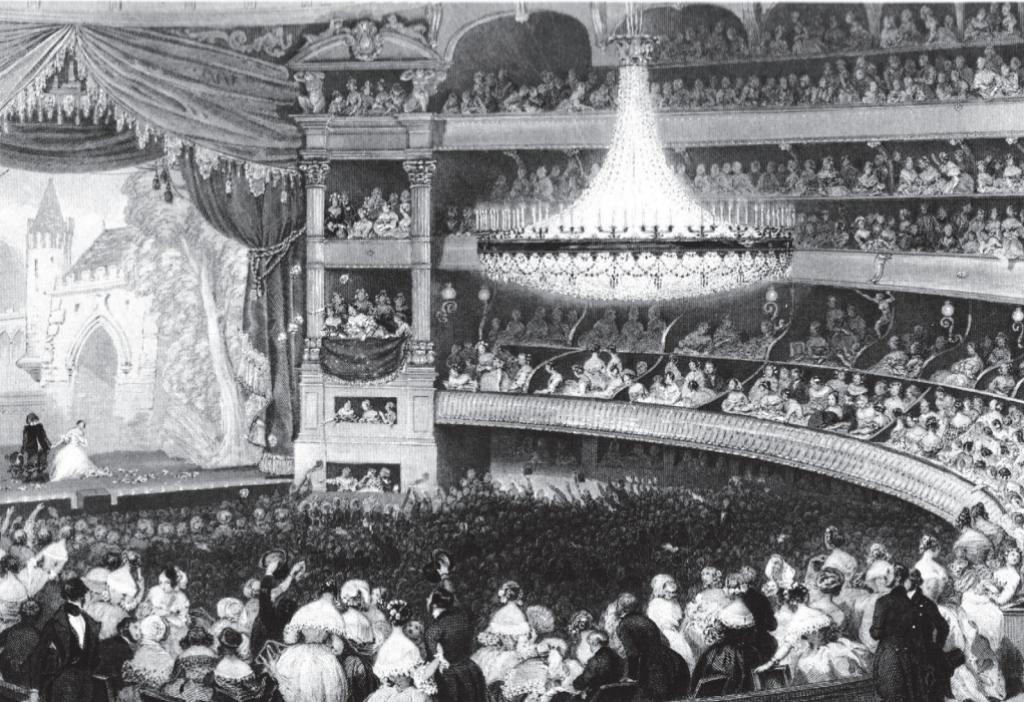
Teatro Portátil

En 1885, dos ciudadanos de origen italiano, Luis Porrinello y Peter Bacigalupi (editor del periódico *El Perú Ilustrado*), construyeron un nuevo edificio, que sustituía al incendiado. Este nuevo local del Teatro Principal, conocido popularmente como Teatro Portátil, probablemente debido a su carácter efímero, fue inaugurado el 15 de agosto de 1889, con la obra *El hermano Baltasar*, a cargo de la Compañía Dalmau.

Lo que demandaba el deseo de la burguesía era un teatro trazado a la italiana, gran aglutinador y diferenciador de públicos de todo tipo y condición, con localidades escalonadas por precio, vestíbulo, salones intermedios,

escaleras, cafés o salas de tertulia de escena frontal, caracterizado por salas en forma de herradura, capaces de albergar públicos de todo tipo y situación económica, habida cuenta de una estratificación de niveles que motivaba cierta diversidad de precio de taquilla. Sin embargo, este edificio, contrariamente a lo esperado, solo replicó el anterior trazado del Teatro Principal, con la salvedad del aforo, mayor que el anterior por casi cien localidades pero que mantuvo la misma distribución y circulación de público que el anterior.

Figura 3. El Teatro Italiano, París. ca. 1840. Dibujo por Egene Lami. Grabado por C. Mottram - Archivo “Deutschland und die Welt”. Reproducción de una pintura de la época. El teatro a la italiana enfatizaba la separación por grupos y clases de acuerdo al acceso a las diferentes localidades por el costo de la entrada. Nótese la visión frontal del escenario del teatro en forma de U. En Internet, acceso libre.



Indaguemos un poco más acerca de las dificultades que imponía este edificio a las necesidades, tanto de los públicos como de los requerimientos escénicos, observando un cartel que anunciaba en el Teatro Principal el 11 de junio de 1893 el inicio de una temporada de la Gran Compañía Dramática Paulino Delgado, con las obras españolas *El amigo de la casa*, comedia en un acto de Antonio López Muñoz, y la petipieza *La cáscara amarga*, de José Estremera²⁸.

²⁸ En Archivo de Teatro Peruano, Biblioteca España de las Artes, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

TEATRO PRINCIPAL GRAN COMPAÑIA DRAMATICA ESPAÑOLA

DIRIGIDA POR EL NOTABLE Y APLAUDIDO PRIMER ACTOR

DON PAULINO DELGADO.

y en la que figura la primera actriz del Teatro de la Comedia de Madrid

Dona Alejandrina Caro del Delgado

¡¡GRAN ACONTECIMIENTO!!

Función para el Domingo 11 de Junio de 1893

AL PUBLICO

Al presentarme nuevamente ante este ilustre público que tan benevolamente acogió mis humildes trábejos en la anterior temporada, no puedo menos que dirigirte mi cariñoso saludo.

En el segundo número de funciones que puedo ofrecerte a nuestro público por esta capital, cumpliendo mi promesa de volver a visitaros, trataré de elegir las mejores obras y mas modernas de los selectos autores que forman nuestro variísimo repertorio y las que mejor éxito han alcanzado últimamente en los teatros de la corte de España

Mi única aspiración es complacerlos y para ello no he de mitir sacrificio de ninguna especie.

Reservar dejar establecidos los mismos

FABULOSOS PRECIOS

que realizo últimamente, para que con gran esfuerzo puedan todas las casas de la sociedad favorecerme con su cooperación.

Si consigo mi propósito, quedaré altamente satisfecho. —O voluntad más firme —

PAULINO DELGADO.

PRECIOS FABULOSOS POR LO BARATO

6 REALES	BUTACAS X GALERIAS CON ENTRADA	ENTRADA A LA CAZUELA	2 REALES
-----------------	---------------------------------------	-----------------------------	-----------------

* * * PROGRAMA * * *

1. Sinfonía por la orquesta que dirige el inteligente profesor Sr. Casorati.

2. **ESTRENO** en América de la preciosa comedia en 3 a 4 actos, verdadera joya literaria, debida al eminente talento del aplaudido autor español D. Antonio López Muñoz, titulada —

EL AMIGO DE LA CASA

REPARTO

Elena.....	Sra. Cerezo de Delgado	Juan.....	Sra. Martínez
Paulina.....	Sra. Salas	Carlo.....	Sr. Delgado (D. P.)
Dña. Melchora.....	María	Mamé	Terradas
Rosa.....	Sra. Griffell	Antonio	Garrido
Pepe.....			Sr. Delgado (F.)

3. **ESTRENO** de la chispa píquera en un acto, original de D. José Estremo, nominada —

LA CASCARA AMARGA

por la señora Sala, señorita Griffell y los señores Delgado (F.), Garrido, Cervantes, Terradas y Milano.

A LAS OCHO Y MEDIA

PRECIOS NUNCA VISTOS

Rejas y palcos sin entrada	2 Soles
Butacas y galerías con entrada	6 Reales
Ocultos y entradas á palco	5 "
ENTRADA A CAZUELA	2 "

Nota — Las localidades se venden únicamente en la boletería del teatro, desde las 10 de la mañana del Sabado.

Otra — Las personas que hayan comprado localidades en la librería del Portal de Botónero, se servirán pasar a recogerlas en la misma boletería.

Próximamente: **ESTRENO EN AMERICA** de la comedia en 3 actos de D. Mariano Elisa Domínguez y Roilio Mario (hijo), titulada:

EL CRIMEN DE LA CALLE DE LEGANITOS

El Representante — **JOSE DULCHE.**

Jing. del Universo, de Carlos Príncipe, calle de la Victoria, No. 71 — Lima.

La claridad y direccionalidad de los carteles como medio de comunicación público: un anuncio visible para todo el que pase por la calle, fue clave para la publicidad en Lima hasta bien entrado el siglo XX. Eran comunicativamente tan importantes que el cónsul inglés

Figura 4. Un cartel teatral de 1893.

Cartel de temporada de la Gran Compañía Dramática Española Paulino Delgado con un repertorio de obras y elenco exclusivamente extranjero. La información contenida en este cartel es básicamente similar en todos los carteles de la época: repertorio, elenco, escenografía, precios, críticas del éxito y quizás alguna publicidad.. En Archivo de Teatro Peruano. Biblioteca España de las Artes, Centro Cultural de San Marcos, UNMSM.

destacado en Lima en la década de 1940 consideraba que era innecesaria la publicación de avisos en los periódicos, pues los espectáculos como peleas de gallos, corridas de toros, espectáculos teatrales y el nuevo medio, el cine, estaban a la vista de todos en los carteles ubicados en los portales de la ciudad²⁹.

²⁹ Von Bischoffshausen. 1993.

VIERNES 12 ESTRENO

EL ECLIPSE DE CASMA

TEATRO CAMPOAMOR

Ventilado como ninguna sala de Lima - Tel. 31032

HOY - Martes 9 de Marzo de 1937 - HOY

PLATEA

EXITO DE LA TEMPORA
RADA DE VERANO
DE LA

0.80

COMPANIA NACIONAL

GALERIA

DE

0.50

COMEDIAS Y SAINETES

ZAMORANO - CASTILLO

(LOS COLOSOS DE LA ESCENA PERUANA)

En ninguna parte rie más el público que en el
TEATRO CAMPOAMOR

ARTE NACIONAL — AUTORES PERUANOS

La sala del Campoamor es la mejor ventilada de
Lima porque hay instalados 14 ventiladores y 4 ex-
tractores de aire iniciado, de la Casa Técnico
Comercial Italo Peruana

VERMOUTH a la 7 p. m.

UNA DE LAS VICTIMAS
Sr. Arturo Castillo

NOCHE a las 10 p. m.

SUCESOS! (HORAS EXACTAS)

EXITO sin precedente en los anales del teatro peruano ya, ya representaciones de la humorosa
tragédia en un prologo, 4 cuadros y un epílogo, original de Leonidas Rivera y Juan
Colch, titulado:

“Ghiazza y Cía.”

(de palpitante actualidad)

Es una obra eminentemente nacionalista NO DEJE DE VERLA

REPARTO *

Prólogo

Don David Ledesma, Luis Ego Aguirre

Sonia..... Luis Vergel

Rolandini..... Porfirio Covarrubias

Pérez..... Ricardo Armentay

Jaime..... Emilia Ureta

Cuadro I

Dolores Victoria..... Ernestina Zamorano

García..... Pepita Ureta

Yolanda..... Blanca Segura

Chabuco..... Doña Luis

Cuadro II

Dolores..... Pepita Ureta

Juana..... Alina Gálvez

Ghiazza..... Ricardo Carrión

Contador..... Roque Paqué

Leandro..... Francisco Pomar

Rolandini..... Porfirio Covarrubias

Doña Victoria..... Ernestina Zamorano

Juana..... Alina Gálvez

LA ACCIÓN EN LIMA

Epílogo..... Ricardo Carrión

Ghiazza..... Ricardo Carrión

Piloto..... Ricardo Armentay

Cádiz..... Roque Paqué

Contador..... Roque Paqué

Rolandini..... Porfirio Covarrubias

Propero..... Ricardo Armentay

Leandro..... Francisco Pomar

Empleado Armero..... Emilia Ureta

Epílogo..... Emilia Ureta

Ghiazza..... Ricardo Carrión

Piloto..... Luis Vergel

— ÉPOCA ACTUAL

LA BOLETERIA ESTÁ ABIERTA DESDE LAS 10 a. m.

VITA-CRUSH — Bebida ideal para el verano

EN ENSAYO •BODAS SIN SANGRE• de Ricardo Alcalde

PRECIOS DE LAS LOCALIDADES

Plata Numerada 0.80 Galería 0.50

Muy buenas entradas Muy buenas entradas

En preparación •LA CORVINA VARADA•

NO SEA CHAMON, COMPRE SUS MUEBLES EN EL ESLABÓN.

Ex Exco Disc. «Car. Sallo y Dudas» de Eduardo Menacho

Dir. General: Atahualpa». Bogotá 909 (101)

Los Apparatos Eléctricos que usa este Teatro son cedidos por la Cia. Peruana en su totalidad Bodenegg 376 - Teléfono 30832

Figura 5. Cartel de temporada de la Gran Compañía Dramática Española. Paulino Delgado con un repertorio de obras y elenco exclusivamente extranjero. La información contenida en este cartel es básicamente similar en todos los carteles de la época: repertorio, elenco, escenografía, precios, críticas del éxito y quizás alguna propaganda. En Archivo de Teatro Peruano, Biblioteca España de las Artes, Centro Cultural de San Marcos, UNMSM.

El cartel del año 1893 es un claro ejemplo de cómo se segmentaba el público de la época: se enfatizan los bajos precios de las localidades, 6 reales para butacas y galerías con entrada y 2 reales para cazuela, lo que supone una segmentación del público. Sin embargo, en realidad, la disposición de fluidas zonas de tránsito y lo-



Figura 6. Cine Teatro Badell (Callao) en 1934. Los carteles de este popular teatro del Callao publicitaban, entre otras películas, una adaptación cinematográfica española de *La Verbena de la Paloma* y la primera versión filmica del melodrama *Imitación a la Vida*, con Claudette Colbert en el papel principal. En Mejia (2007), p. 101.

calidades del teatro con el mismo acceso hacía imposible esta separación. Estaba de por medio la entrada general y la circulación interna del público que no distinguían localidades, de tal manera que el público del palco no contaba con ningún espacio exclusivo. Esto evidenciaba rezagos de costumbres de uso del espacio teatral ligados a los corrales de comedias.

En 1897, el Teatro Portátil pasó a estar a cargo del empresario Cipriano Cossío, quien en 1904 emprendió algunas reformas. Bajo su gestión se elevaron la embocadura y el telar del escenario, y se aumentó el ancho del proscenio del escenario a 23 metros. Estos cambios daban más flexibilidad a la inclusión de efectos escénicos novedosos, cambios más rápidos de escenografía y posibilidad de mantener más personas en escena, entre otras mejoras. Asimismo, hizo construir camarines en dos pisos del teatro, un salón de ensayos y un deportivo.

Teatro Municipal

En Montevideo, el Teatro Solís se inaugura con Verdi en 1856. Con *La traviata* se inaugura en 1857 el primer Teatro Colón de Buenos Aires y, en 1892, el Teatro Colón de Bogotá. Y no solo son teatros para las capitales. En 1890 se inaugura en Chile el Teatro Municipal de Iquique, hijo de la fiebre del salitre. En 1896, los ricos dueños del caucho construyen en la selva brasileña el Teatro Amazonas³⁰. En Lima, una propuesta de teatro proyectado para la ópera y los grandes espectáculos, acorde a los deseos de la burguesía, tuvo que esperar hasta la primera década del siglo XX.

Una nueva sede fue inaugurada con el nombre de Teatro Municipal el 14 de febrero de 1909, con una función de *La dama boba* de Lope de Vega como parte

³⁰ Muguerza (2009), p. 26.

de la temporada de la Compañía María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza³¹.

El teatro fue financiado por los gobiernos central y municipal, dado que los esfuerzos anteriores de la iniciativa privada no llegaron a los resultados esperados. Ya desde 1903, en plena primera gestión del alcalde Federico Elguera Seminario (1903- 1908), mediante una Ley del Ejecutivo³² se señalaba un fondo especial de 50 000 libras esterlinas para la construcción de un teatro nacional, acorde con las necesidades de esparcimiento de los artífices de la República Aristocrática.

El teatro fue obra de un arquitecto italiano, Julio Lattini. El aforo total era de 803 localidades distribuidas en el mismo orden anterior: butacas, palcos y galería, un palco para el presidente y otro para el alcalde. El escenario disponía de un piso de madera con trampas para los cambios de escenografía, medía 20 metros de ancho y tenía un fondo de 16 metros, y telón de boca de 13 metros, tramoya, bambalinas, candilejas y un foso para músicos. Disponía de camerinos habilitados con baños y servicios, una sala de ensayo, cafetería y boleterías.

También se le llamó Teatro Nacional, calificativo que habla ya de una intervención estatal visible acerca de lo que significaba tener un teatro nacional. Es decir, revitaliza un objetivo casi tan antiguo como el propio fenómeno teatral: que el Estado pueda planificar, orientar y de algún modo controlar una práctica de trascendencia cultural, social e ideológica para el

³¹ *El Comercio*, 14 de febrero de 1909, p. 1

³² *El Peruano*, 28 de setiembre de 1903.

gobierno de turno, los representantes de la República Aristocrática³³.

En particular, como espacio y como propuesta, a comienzos del siglo XX, el teatro continuaba siendo, en alguna medida, tribuna política y centro de adoctrinamiento ciudadano, aspectos heredados del siglo anterior. Sin embargo, también tenía un nuevo papel, ser articulador de una imagen urbanística visible de progreso que solo podía adquirir legitimidad pública si se oficializaba. Así, el nuevo Teatro Municipal asumió el papel de *teatro oficial* de la ciudad.

Este teatro, como otros en el mundo, soportó muchas reformas, en parte debido a la permanente amenaza de incendio por su estructura de madera. Aunque, hacia el final del siglo XIX, la sustitución del sistema de iluminación de gas por la electricidad disminuyó este riesgo, la irrupción de la luz eléctrica trajo consigo la posibilidad de poder contar con un teatro mejor protegido, acondicionado y equipado para nuevas exigencias escenográficas y dramáticas. Aun así, la energía eléctrica aún representaba un alto riesgo de incendio por cortocircuito.

Teatro Forero (1920)

En 1915, el empresario Manuel Forero Ossio, entonces dueño del Teatro Olimpo, quiso dotar a Lima de un gran teatro de ópera con todas las facilidades. El

³³ Moncloa manifiesta que se le nombraba en lo cotidiano como nacional u oficial desde comienzos de siglo. El Teatro Nacional, enero 1905. En Diccionario Teatral del Perú (2016), pp. 197-202.

Teatro Forero, edificado en el local del Teatro Olimpo, fue inaugurado un año antes del Centenario de la Independencia, el 28 de julio de 1920. Finalmente, ante la bancarrota del Forero, este teatro es adquirido por la Municipalidad de Lima, tomando el nombre de Teatro Municipal. La sala que antes llevaba este nombre —la de 1908— pasó a llamarse Teatro Segura, nombre que conserva hasta la actualidad. Un corolario de esta situación, clave para entender el desarrollo y gestión futuros de ambos teatros de propiedad municipal, es que Lima Metropolitana desde entonces cuenta con dos teatros municipales³⁴, y el cuidado de uno ha ido en detrimento del otro a lo largo de sus historias.

Los teatros menores y los cineteatros

Hemos visto que el surgimiento de nuevas sensibilidades estéticas, costumbres y valores exigió la presencia de espacios de entretenimiento renovados conceptual y arquitectónicamente, como los teatros. Si la ópera daba lustre a las clases altas, a los miembros titulares de la República Aristocrática, el sainete también tenía su público: las clases populares, los herederos de la Comedia del Arte y de los corrales de comedias del siglo anterior. Y así como la ópera necesitaba de teatros grandes, con toda la parafernalia ligada a este quehacer; los teatros dedicados al género chico necesitaban de una

³⁴ El Gran Teatro Nacional (2013) no es de gestión municipal pero sí estatal y está en manos del Ministerio de Cultura.

infraestructura menor, con arreglos para una pequeña orquesta, que prescindían de la elegancia arquitectónica y no contaban con mayor diferenciación en las localidades ni en los espacios de tránsito.

Los teatros menores —que es como denominaremos a las salas utilizadas para los géneros populares— de Lima fueron construidos, muchas veces, con elementos rezagados del modelo italiano, fueran estos funcionales o no. Por ejemplo, continuó diseñándose la localidad lateral sin que esta fuera necesaria (e incluso llegó a las construcciones de la década de 1950). El escenario habitual era limitado en tamaño, tenía entre 8 y 10 metros de embocadura y 5 o 6 de fondo. El resto: un telar para pegar decorados, luces en batería y candilejas, y quizás la concha del apuntador. Teniendo en cuenta que en las zarzuelas y revistas la música es clave, estas salas necesitaban de un piano, que en el mejor de los casos contaba con un foso para su emplazamiento y el de la miniorquesta.

En Lima, a partir de la década de 1910, se construyeron muy pocos locales de este tipo, hechos especialmente para los géneros menores de las artes escénicas, destacando el Teatro Mazzi (1912), el Teatro Colón (1914) y el Teatro Marsano (1928).

Es preciso resaltar un factor determinante en el modo en que fueron utilizados estos teatros menores. Con el cambio de siglo, la presencia del cine, que se configurará como espectáculo de masas, irrumpió completamente en la oferta de entretenimiento. El cine compite con el teatro en un mercado incipiente de grandes públicos, en un proceso duro de modernización tecnológica y de

mercado, en el cual gana terreno a pasos agigantados, por lo menos en dos frentes. 1) Construcción rápida de locales especialmente dedicados a ese medio, como el Cine Teatro Excélsior. 2) Posibilidad de cambio de títulos infinitamente más rápido que el teatro, por la simple razón del tipo de producción y distribución³⁵. La variedad de repertorio, ya existen en el cine mudo, tomó aún más fuerza con la llegada del cine hablado en 1929 y esto se reflejaba en el abundante avisaje de películas y crítica y promoción de los nuevos héroes y heroínas, las estrellas de Hollywood.

Violeta Núñez Gorriti ha investigado a profundidad y con cuidadoso rigor historiográfico y manejo de fuentes la historia del cine en Lima, desde su introducción en 1897 hasta 1929, a vísperas de la entrada del cine hablado. Para la autora, el cine contribuyó a romper un orden social, amparado por la República Aristocrática, hasta entonces excluyente, en cuanto convocaba en un mismo espacio físico a públicos diferenciados social y económicamente³⁶.

En Lima hubo que esperar hasta fines de la década de 1920 y comienzos de 1930 para la llegada del cine parlante, de la gran industria cinematográfica y una mejor oferta de precios que convertían al cine en un verdadero espectáculo de masas³⁷. De hecho, a comienzos del

³⁵ Cabe señalar que la Empresa del Cinema Teatro (1908) y otras pertenecían a las clases altas, así como los diarios. Violeta Núñez Gorriti. El cine en Lima 1897-1929. Lima: IEP, 2011, pp. 113-114.

³⁶ [ez, op. cit., p. 15]

³⁷ Enferencia del ambiente cultural de Buenos Aires, donde el teatro sí era una alternativa de incidencia social (Sarlo, 1985), pero en una situación similar a Santiago de Chile, donde el imaginario del cine había ganado gran hegemonía (Purcell, 2009).

siglo XX muy pocos limeños se habían sentado alguna vez en la sala de un cinematógrafo. Mientras tanto, el teatro del sainete, de la risa fácil, donde uno podía conocer las melodías de moda y se burlaba de las ocurrencias de algún político del momento continuó en boga entre la gente de menores recursos.

Pero ambos entretenimientos, teatro y cine, podían acomodarse en espacios similares. Es así que se construyeron cines, como el Victoria y Lima, que podían operar para ambos espectáculos, no requiriendo de grandes pasillos ni una mayor diferenciación de localidades por precios. Necesitaban de cómodas y rápidas entradas y salidas. En la mayoría de ellos, los elementos arquitectónicos decorativos desaparecieron. Tenían escenarios pequeños sin mayor fondo y acaso un piano o un fonógrafo para acompañar la película.

Los teatros menores y los cines fueron utilizados de la misma manera: para presentar obras teatrales de género popular y películas en una misma función. La alternancia de ambos espectáculos en un mismo espacio provocó que, al pasar el tiempo, los teatros menores se convirtieran definitivamente en cinemas. Por esa razón, en 1935, la Sociedad Peruana de Actores dirige una carta al presidente de la República, entonces Oscar R. Benavides, en la que pide que no se cierran más teatros en Lima. Se mencionan el Colón, Mazzi, Marsano, Arequipa, San Martín y Delicias. Avala también la carta la Sociedad de Tramoyistas Teatrales y Anexos del Perú³⁸.

³⁸ Los actores nacionales y el teatro. Carta del 23 de abril de 1935, *La Prensa*, 25 de abril de 1935, p. 13.

La falta de locales teatrales reales fue un mal crónico de la ciudad de Lima durante casi todo el siglo XX. La prolongada existencia de los cineteatros es una muestra de una solución para esa carencia.

Teatro Colón (1914)

Ubicado sobre la pequeña plaza Zela, que se integraría a la plaza San Martín, eje del desarrollo hacia el sur de la ciudad; fue inaugurado con bombos y platillos el 18 de enero de 1914³⁹. La Compañía de Virginia Fábregas, de gran popularidad entonces, estrenó la obra *Los fantoches*, del francés Pierre Wolff.

³⁹ Construido por la Empresa de Teatros y Cinemas Limitada, en 1911. El arquitecto fue Claude Sahut, muy reconocido en la época. *El Comercio*, 19 de enero de 1914, p. 1.



Figura 7. “Por sus condiciones acústicas, por la belleza de su decorado general, etc., es el preferido de las compañías comedias que no precisan para sus representaciones de un escenario muy y de mayor *mise-en-scene*. La “Bombonera de la Plaza San Martín”, como cariñosamente le han llamado los críticos teatrales de la ciudad es de un atractivo extraordinario para el público...”. En Cipriano A. Laos. Lima. La Ciudad de los Virreyes. Lima: Editorial Peru, 1929. Mejía (2007), p.95.,

En palabras del periodista de *El Comercio* que cubrió la función de estreno: “La sala es todo el teatro; su fachada se destaca en líneas suaves; sus escaleras amplias y el *hall* alto, cómodo y alegre con una hermosa vista sobre la plaza Zela”⁴⁰. El teatro Colón contaba con un aforo total de 1300 personas, con butacas, palcos, galería y cazuela, un pequeño *foyer* y una sala de recepciones en el segundo piso.

⁴⁰ *El Comercio* (op. cit), p. 1.

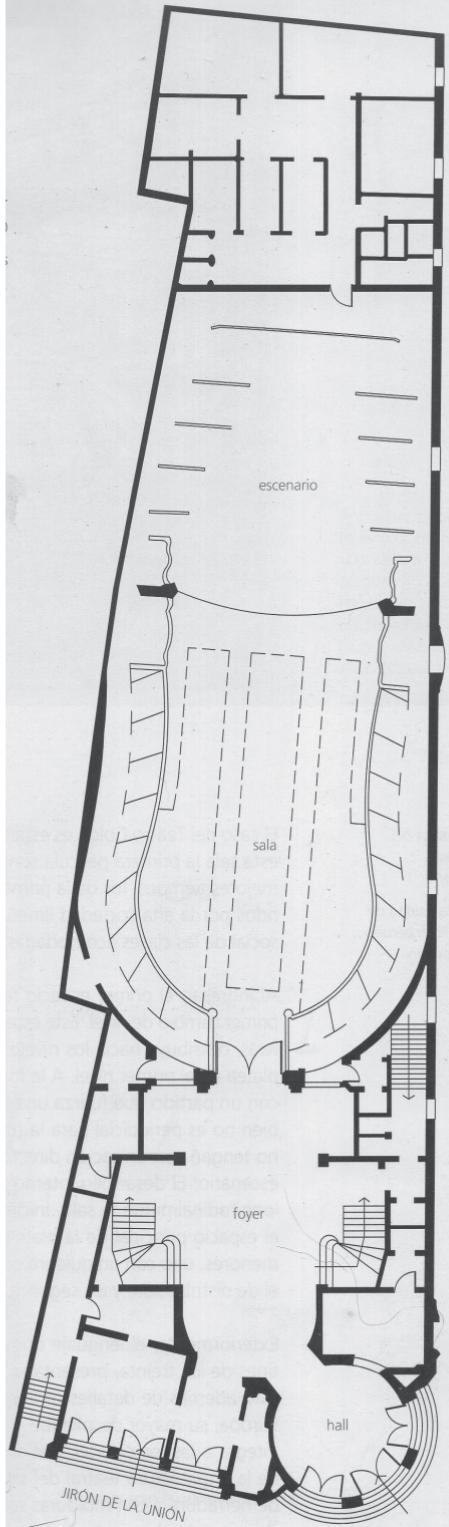


Figura 8. Teatro Colón. Plano. Hall, foyer, platea, palcos, galería y cazuela, escenario, bambalinas, camerinos, etc. En Mejía (2007), p.95.

Era un teatro adecuado, hasta donde podemos ver, para zarzuelas, sainetes y revistas por sus dimensiones y aportes técnicos mínimos. Desde 1915, compañías peruanas de artistas presentaron sus temporadas allí, en las que se incluía el estreno de obras de autores peruanos. En particular fue escenario de temporadas de revistas, llegando a su notoriedad máxima la revista *Lima en Kodak* de Ricardo Chirre Danós en 1923.

Figura 9. Teatro Colón. Inauguración de Compañía Fabregas en enero 1914. El auge del Teatro Colón duró aproximadamente una década. Entre 1914, cuando se estrenó, y 1924, en que terminaron las festividades del centenario de la Independencia. Muchas obras de peruanos fueron estrenadas en sus escenarios. Un crítico de *El Comercio* comentaba sus muchos éxitos de cartelera y el hecho que en sus escenarios “habían desfilado tipos esencialmente limeños y criollos; aquellos tipos que hacen de nuestra ciudad y de nuestras costumbres, una tierra de tradición y leyenda amable. *El Comercio*, 19 de enero de 1914, p. 1.





Figura 10. Teatro Colón. Cartelera de 1938

Nótese el espacio para poner el cartel principal del espectáculo del día, existente hasta la actualidad. En Internet, acceso libre.

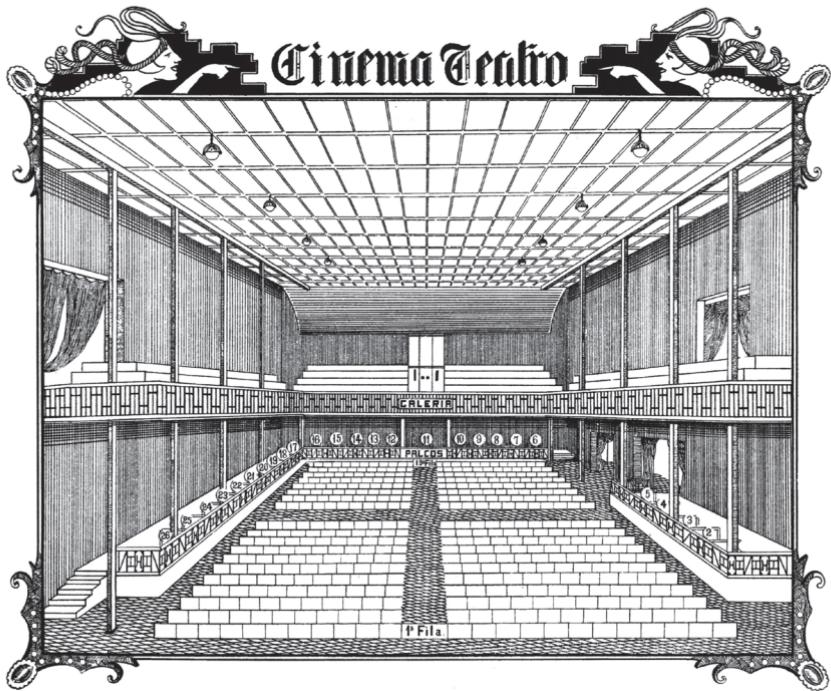
Teatro Campoamor (1913)

Estaba situado en el Jirón de la Unión, en la calle de La Merced. Sus antecedentes los encontramos en el Cinema Teatro de la calle Tambo de Belén, que se traslada al nuevo local del Jirón de la Unión en la calle La Merced en noviembre de 1913, cuando se planifica la remodelación de toda el área para la construcción de la Plaza San Martín. Conservó su nombre con el añadido La Merced (Cinema Teatro La Merced) hasta comienzos de la década de 1930 en que cambió a Teatro Campoamor.



Figura 11. Cinema Teatro
Local en Calle Tambo de Belén. En Núñez (1911).

Figura 12. Cinema Teatro La Merced
Local en Calle La Merced. En Laos (1929).



Tenía un aforo para 800 personas, 600 butacas entre plateas y palcos y 200 galerías. La mayor parte de la década de 1930 fue dedicado a funciones de teatro, el tipo de espectáculos hasta entonces llenado por los teatros Colón y Mazzi⁴¹. El repertorio era de sainetes y revistas principalmente. Este teatro fue reemplazado por el cine Biarritz en 1952 y finalmente demolido en 1966.

Teatro Victoria (1912)

Ubicado en la calle Orejuelas 671, hoy jirón Ica, en el barrio de Monserrate; se inaugura como teatro en julio de 1912, con una zarzuela española de la Compañía Moreno Ureta. Si bien el primer año solo presentó funciones de teatro, es reinaugurado en octubre de 1914 como cine. Contaba con 21 filas de platea con 7 butacas a ambos lados, galería y cazuela, y con un aforo de menos de 500 personas. Posteriormente, en la década de 1930, cambió al nombre de Astral.

Teatro Lima (1912)

Emplazado en la calle Manuel Morales 124-132, en los Barrios Altos, fue construido en 1912 por iniciativa de Manuel Morales, vecino del barrio. Tenía capacidad para 444 plateas, 12 palcos y un número no determinado de

⁴¹ Compartiendo los espectáculos del teatro popular con el Teatro Lima de Barrios Altos.

butacas en galería y cazuela. Aunque también funcionaba como cine, habría de continuar como teatro regularmente hasta probablemente finales de la década de 1930.

Entre los teatros menores identificamos también al Teatro Delicias, ubicado en Barrios Altos y dedicado casi enteramente a espectáculos para la colonia china.

Teatros, cines, cineteatros y desarrollo urbano

La historia de Lima es un buen ejemplo para reconocer la naturaleza compleja y dinámica de la constitución histórica de una centralidad autosuficiente y confrontada consigo misma y con sus espacios de alternancia. Saltan a la vista las relaciones entre centro y dinámicas autoritarias y/o democráticas en la planificación y desarrollo de la ciudad.

Cuando a principios de la década de 1920, las tierras agrícolas, especialmente las del valle del Rímac, comenzaron a ser invadidas masivamente por urbanizaciones al estilo norteamericano, la mayor distribución de la población estaba ubicada concéntricamente alrededor del núcleo poblacional del centro; luego venía el área porteña, los balnearios y la Magdalena y, por último, las poblaciones más lejanas, incluyendo las playas y la población rural⁴². La población de la capital y sus alrededores, que en 1920 había sido calculada en 223 807 habitantes, era de 376 500 en 1931.

⁴² Hamann (2014), p. 12.

Lima había adquirido, como hemos visto anteriormente, una importancia estratégica como escenario físico y fuente de representación y resonancia simbólicas. En la década de 1920, el Estado leguiista se encargó de acumular aún más poder simbólico en el centro. Este es sin duda un espacio de concentración del poder económico y social de turno, y a la vez legitima su expansión. El centro se llenó de sedes bancarias, casas comerciales extranjeras, hoteles, galerías comerciales y edificios de oficinas para la nueva burocracia estatal, teatros y cines para el entretenimiento⁴³. Sin embargo, y paradójicamente, también el centro fue, hasta finales de la década de 1940, residencia de las clases populares, llámese antiguos residentes de los distritos pobres, una incipiente clase media y provincianos.

⁴³ Circuito Comercial, Teatral y Hotelero de Lima. Laos (1928)



Figura 13. El Circuito Comercial, Teatral y Hotelero en la década de 1920. Plano de Lima. La Ciudad de los Virreyes, de Cipriano A. Laos. Engarzado en el centro histórico de Lima, tenía al Jirón de la Unión como eje central, entre la antigua Plaza de Armas y la recientemente inaugurada Plaza San Martín.

Hasta ese momento, la mayoría de los teatros y cines de Lima estaban ubicados en el centro histórico o eran muy cercanos a este, área circunscrita por el antiguo amurallado de la ciudad. Los dos teatros más grandes, el Teatro Municipal y el Teatro Segura, eran propiedad de la Municipalidad de Lima. Los otros, teatros menores, cines y cineteatros eran de propiedad particular.

Queremos destacar que una cronología detallada de la evolución de los teatros (y de los cines y cineteatros como veremos más adelante) nos da pautas para apreciar el papel que estos espacios juegan a la hora de acompañar la evolución de la ciudad⁴⁴.

Mapa de teatros, cines y cineteatros de Lima

Nuestra idea es pautar mediante un mapa de teatros, cines y cineteatros, organizados de acuerdo a su aparición, transformación y permanencia, el desarrollo temporal y espacial de estos. Hemos tomado como referencia la cartelera que publicaba el periódico *El Comercio*, tomando como hitos las fiestas patrias de 1908, 1917 y 1935⁴⁵. Al respecto, señalamos que, en 1906, dos años antes de inaugurarse el nuevo Teatro Municipal, ya había gran presencia del cine, especialmente en forma de carpas teatro. En 1917 estaba en pleno auge el Teatro Colón y ya existía toda una serie de locales permanentes dedicados al cine.

⁴⁴ Graells (2012).

⁴⁵ Fiestas Patrias son fechas donde se pone de manifiesto que puede significar identidad nacional, como por ejemplo obras de teatro de autoría y/o tema nacionales.

En 1935, año del Cuarto Centenario de la Fundación de Lima, se dieron muchos espectáculos de teatro por tal motivo. Ya para entonces la Asociación de Exhibidores Cinematográficos del Perú comercializaba sus cines asociados en una página de este diario especialmente dedicada a la cartelera.

Creemos que el mapa permite identificar a los teatros como ejes de circulación y socialización en los tres momentos identificados. En tal sentido, es preciso mencionar que también contamos, como fuente principal de consulta para este ordenamiento, con el minucioso trabajo de Violeta Núñez en relación al surgimiento del cine en los primeros treinta años del siglo XX⁴⁶.

Nos ha parecido sugerente organizar las listas de locales, desde dos criterios. El primero separando los locales donde casi exclusivamente se daban espectáculos teatrales, y el segundo disponiendo cronológicamente las nuevas construcciones. Nos parece que esta disposición da luces acerca del desenvolvimiento de la ciudad y del papel de cines y teatros en ello⁴⁷.

1908

El primero lo situamos en 1908, el año anterior a la inauguración del Teatro Municipal de Lima, cuando no había salas de cine construidas en Lima; y el cine, a pesar de ya ser un espacio de entretenimiento, se proyectaba

⁴⁶ Violeta Núñez (2011).

⁴⁷ Núñez 2011, p. 201-234.

en carpas, situadas en las principales plazas y plazuelas de la ciudad. Al emular los tipos de localidades de los teatros (palcos, plateas, laterales, delanteros), se amplió el acceso al cine a un público mayor, a diferencia de los primeros años⁴⁸. Las carpas funcionaron como espacios para proyectar cine por pocos años, hasta que se comenzaron a construir las salas, a comienzos de la década de 1910. Hemos incluido aquí toda la información dada por Violeta Núñez para esa fecha⁴⁹.

En ese entonces, *El Comercio* y *La Prensa*, principales periódicos de Lima, anunciaban los espectáculos teatrales por las columnas llamadas “Teatros y Artistas” y “De teatros”, respectivamente, donde se incluía, a veces, aparte de lo esencial, nombres y horas, y algunas críticas del espectáculo mismo.

Teatros

Teatro Principal.

1873. Teatro Politeama.

1886. Teatro Olimpo.

1900. Teatro Delicias

⁴⁸ Funcionamiento, gestión y repertorio de las carpas teatro. Núñez (2011), pp. 52-60.

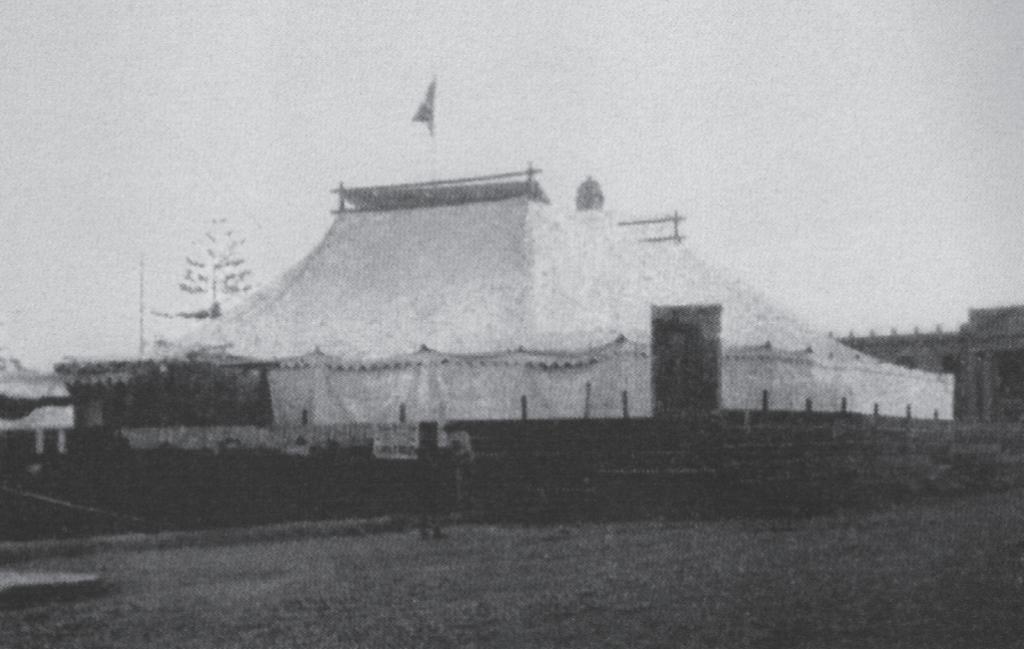
⁴⁹ Núñez (2001). Plano de 1908.

Carpas de cine en 1908 - 1910

Carpa de la Plaza Santa Ana
Carpa de la Plaza Buenos Aires
Carpa de la Plazuela de Cocharcas
Carpa de la Plaza de los Desamparados
Carpa de la Plaza de la Exposición
Carpa de la Plaza de San Carlos
Carpa de la Plaza de San Juan de Dios
Carpa de la Plazuela de Monserrate
Carpa de la Plaza del Bonarillo y/o Baratillo
Carpa junto al Puente de Piedra
Carpa de la Plaza Principal (La Victoria)

Figura 14. Carpa de la Plaza de Santa Ana.

Carpa de cine ubicada en la Plaza de Santa Ana, ahora Plaza Italia, Barrios Altos en 1910. En Núñez (1911), p. 56.



1917

En 1917, cinco locales ofrecían espectáculos teatrales en Lima, tres de ellos estrenados recientemente. El Teatro Olimpo y el Teatro Municipal venían del siglo pasado; el Teatro Colón (1914), ubicado al sur de la ciudad, en la Plaza Zela, destacaba por su arquitectura y ubicación, anexo al perímetro de calles y plazas que fueron derribadas para construir la moderna Plaza San Martín. En Barrios Altos, dos teatros locales, el Teatro Mazzi (1913) y el Teatro Lima (1912), colmaban las apetencias de entretenimiento del gran público de ese populoso barrio. De los veintiún locales ubicados en Barrios Altos, el Cercado (la mayoría), La Victoria y Rímac, muchos alternaban películas con obras de teatro y variedades. Tanto es así que se acuñó el nombre de *cineteatro* para muchos de ellos, como es el caso del Olimpo y Variedades. El Cineteatro La Merced cambió a Teatro Campoamor.

Por entonces, en las páginas de *El Comercio* las distribuidoras competían por atraer público en dos locales situados en el céntrico Jirón de la Unión. Por un lado, el Cinema Teatro La Merced, en la calle La Merced, muy frequentado desde antes por la población limeña en su desaparecido local llamado Cinema Teatro (frente a la Plaza de la Micheo, esquina de la calle Belén y Faltriquera del Diablo), y por el otro el Cine Teatro Excésior, en la calle Baquijano, construido por la Compañía Internacional Cinematográfica⁵⁰.

⁵⁰ Ver Mapa de Circuito Comercial, Teatral y Hotelero.



Figura 15. Cartelera de Cine Teatro Excelsior y Cinema Teatro La Merced. *El Comercio*, 28 de julio de 1917.

Teatros

- 1886. Teatro Olimpo, Cercado de Lima
- 1909. Teatro Municipal, Cercado de Lima
- 1911. Teatro Colón, Cercado de Lima
- 1912. Teatro Lima, Barrios Altos
- 1913. Teatro Mazzi, Barrios Altos

Cines y cineteatros

- 1912. Cineteatro Variedades, Rímac
- 1910. Cineteatro Buenos Aires, Barrios Altos
- 1910. Cineteatro Edén, barrio Monserrate, Cercado de Lima
- 1911. Cineteatro Popular, Cercado de Lima

1912. Cineteatro Gaumont, Rímac
1912. Cineteatro La Palma, Cercado de Lima
1912. Teatro Victoria, Cercado
1913. Cineteatro Mundial, Cercado de Lima
1913. Cineteatro Olimpo, La Victoria
1913. Cineteatro Apolo, Cercado de Lima
1913. Cine del Pueblo, Cercado de Lima
1913. Cine Guadalupe, Cercado de Lima
1913. Cine Teatro La Merced, Cercado de Lima
1913. Cine Royal, Rímac
1913. Gran Cine París, La Victoria.
1914. Cineteatro Excélsior, Cercado de Lima
1914. Cineteatro Victoria, Cercado de Lima
1914. Cine Don Bosco, Breña
1915. Cineteatro Rímac, Rímac
1916. Cineteatro Omnia, Cercado de Lima
1917. Cineteatro Alhambra, Cercado de Lima

Además de los cines, en otros locales de esparcimiento (confiterías, heladerías y otros similares) también se proyectaban películas. En realidad, se podían proyectar películas en cualquier sitio donde se pudiera poner un proyector y un ecran. Por ejemplo, el Club Lawn de la Exposición tenía una pequeña sala de cine para sus socios. Figuran también:

- Confitería Gigi Cristini
Confitería Grellaud
Confitería Marrón
Confitería Moderna
Confitería Ratto

Heladería D'Onofrio
Jardín Estrasburgo
Palais Concert

1935

En 1935, los locales dedicados principalmente a espectáculos teatrales se habían reducido a cuatro: el Teatro Municipal, el Teatro Segura, Teatro Campoamor, y Teatro Variedades y el Teatro Lima. Tres años antes, los principales dueños de cines y distribuidoras habían creado la Asociación de Exhibidores Cinematográficos, organización que se ocupaba de la distribución del mercado de películas, la mayoría provenientes de Hollywood. Para entonces, muchos locales, anteriormente dedicados al teatro, habían pasado a ser cines. Por otro lado también, con el advenimiento del cine sonoro, aumentó el mercado de películas, y por ende de locales, ya sea locales antiguos reestrenados para tal fin o locales completamente nuevos, como el Cine Princesa. En 1935 había cuarenta y siete cines administrados por la Asociación de Exhibidores Cinematográficos que incluían su cartelera en una página entera de *El Comercio*. Debemos destacar que ya en esa fecha en la cartelera no se incluía el apelativo de *cine* o *cineteatro*, sino solamente el nombre del local.

Teatros

Teatro Lima, Barrios Altos
Teatro Municipal, Cercado de Lima
Teatro Segura, Cercado de Lima
Teatro Campoamor (Cineteatro La Merced), Cercado de Lima
Teatro Variedades (Cine Jorge Chávez, Cineteatro Variedades), Rímac

Cineteatros

1910. Buenos Aires, Barrios Altos
1911. Colón, Cercado de Lima
1912. Alfa (Cine Royal-Cine Universal-Cine Star), Cercado de Lima
1912. Astral, Cercado de Lima
1912. Cinelandia (Cine Viterbo, Cine Novedades), Barrios Altos
1913. Apolo, Barrios Altos.
1913. Odeón (Gran Cine París), La Victoria
1913. Olimpo, La Victoria
1914. Excelsior, Cercado de Lima
1916. Omnia, Cercado de Lima
1919. Princesa, Cercado de Lima
1923. Splendid (Cine Popular), La Victoria
1924. Iris (Cine América), Cercado de Lima
1925. Manco Cápac, La Victoria
1925. San Martín, Cercado de Lima
1926. Lux (Cine Real Victoria), La Victoria

1927. (Sala Bolognesi), Breña
1927. Roxy (Cineteatro Valentino), Breña
1929. Arequipa (Teatro Leguía), Cercado de Lima
1929. Rialto, Rímac
1930. Capítol, Breña
1930s. Breña, Breña
1930s. Hollywood, Breña

CAPÍTULO 2

EL SUBSISTEMA DEL TEATRO POPULAR EN LIMA

En la historia del teatro occidental, Pavis⁵¹ identifica dos grandes líneas dramatúrgicas de desarrollo, cada una de perfil propio, en oposición, pero también en complementariedad. Una línea popular, apoyada en la espontaneidad como tónica, tanto en el texto como en la actuación, y la otra de carácter erudito. La manifestación más perfecta y equilibrada de tal propuesta la encontramos en *La Poética* de Aristóteles: actitudes heroico-trágicas de personajes, dioses o semidioses opuestas a la improvisación, la burla y al desacato de los habitantes del vulgo. En resumen, un teatro culto y un teatro popular.

Nos hemos referido en la introducción de nuestro trabajo al marco teórico que fundamenta la comprensión de un sistema teatral a través de su homogeneidad en un periodo específico⁵², manifiesta principalmente en las dinámicas que asumen los textos y/o el modelo de actuación del actor o conjunto de actores⁵³. Estos postulados de Pedraza y Pellettieri nos parecen más

⁵¹ Pavis (2014), p. 229.

⁵² Pedraza (2005), pp. 157-60

⁵³ Pellettieri (2008), pp. 27 -28

adecuados para el caso que estudiamos si se acoge la propuesta de Pavis, quien sostiene que es posible emplear la noción de sistema como composición o discurso dramático —en las líneas dramatúrgicas arriba mencionadas: textos y actuación— a condición de que los principios del mismo sean descriptivos y no normativos, y de que sean lo suficientemente generales y específicos para dar cuenta de todas las dramaturgias imaginables⁵⁴.

Los textos y modelos de actuación de la dramaturgia del Siglo de Oro español conforman uno de los grandes sistemas identificables en la historia del teatro occidental⁵⁵. Siguiendo el marco teórico, en este sistema encontramos dos líneas dramatúrgicas: una de obras más extensas y serias, de carácter culto, y la otra de obras más breves y ligeras, de carácter popular⁵⁶. Es la ruta de esta última línea, la que nos interesa seguir para estudiar el subsistema del teatro popular en Lima entre 1890 y 1945. En este capítulo proponemos atender el desarrollo local del llamado género chico: zarzuelas, sainetes y revistas⁵⁷.

Es preciso comentar aquí que, en el primer tercio del siglo XX, entre los géneros que identificamos dentro del subsistema de teatro popular (zarzuelas, sainetes y revistas) la relación de simbiosis fue total, pudiendo

⁵⁴ Pavis (2014), p. 423.

⁵⁵ La obra de Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderón de la Barca, entre los principales.

⁵⁶ En realidad, Pavis integra la tradición literaria dramatúrgica del Siglo de Oro español a una gran área de investigación, el teatro clásico europeo de los siglos XVII y XVIII. Sin embargo, para simplificar el tema, proponemos aislar al teatro del Siglo de Oro como un subsistema. Pavis (2008), p. 41.

⁵⁷ Oliva (2002), p. 45.

tomar préstamos unos de otros. El recurso base de la zarzuela, el sainete y la revista era el humor, que reclamaba insistentemente el público de los números teatros de España y de América⁵⁸. Es por esto que no nos debe llamar la atención que, en la información contenida en las fuentes primarias consultadas, sobre todo en periódicos y revistas, veamos este uso indiscriminado de los géneros. En todo caso, trataremos de dar cuenta de las principales características de las obras, y, a veces, de establecer la duda.

La zarzuela

Hacia 1870, la crisis económica en España obliga a los empresarios madrileños a buscar fórmulas para bajar costos y volver a llenar los teatros. La solución fue la propuesta de teatro por horas o tandas. Se escogían tres o cuatro obras cortas, “tandas”, en el mismo teatro, de la tarde a la noche. Se trataba de abreviar la entonces imperante zarzuela larga, especie de opereta española, que era el “género grande”, reduciéndola a un acto, volviéndola más coloquial y ambientándola en el mundo popular. Así, nació la zarzuela, llamada también sainete lírico, el “género chico”.

⁵⁸ Esta demanda, imperante en España, se replicó ampliamente en América. La revista *El Arte del Teatro*, publicada quincenalmente, cubría los principales estrenos en España, y tenía una sección especial dedicada a *El Teatro en América*, en que daba cuenta de los estrenos, vía corresponsales locales, de las compañías españolas que hacían giras por América.

Teatro Nacional

JUEVES 17

TANDAS TANDAS

Platea.. \$ 0.40
Galería. 0.20

Función todos los días



Figura 16. Volante del Teatro Nacional de Iquique (Chile) I. del 17 de diciembre de 1903. Carátula. Se anuncia días, horas y precios de tandas. En Archivo de Teatro Peruano. Biblioteca España de las Artes, Centro Cultural de San Marcos, UNMSM.

TEATRO NACIONAL

Compañía Cómico-Lírico Dramática

DIRIGIDA POR EL NOTABLE PRIMER ACTOR COMICO

D. EDUARDO PERLA

TANDAS

TANDAS

Jueves 17 de Diciembre de 1903

NOVEDAD ESTRENO ZARZUELA

* PROGRAMA *

Primera Tanda

La siempre aplaudida comedia en un acto del insigne Otel Ans, titulada:

EL SUEÑO DORADO

REPARTO

Doña Badilla	Sra. Zamorano	Sra. Zemánova
Prudencio	Sra. Tocino	Sra. Berenguer
Micaela	Sra. Constant	Sra. Costant
Don Gamercindo	Sra. PERI-A	Sra. PERI-A
Barcelino	Sra. Pérez	Sra. Pérez
Ramón	Sra. Trujillo	Sra. Trujillo

Segunda Tanda

POR PRIMERA VERA EN IQUIQUE

La brillante comedia en un acto que tanto éxito ha tenido en todas las capitales, del célebre escritor don Joaquín Alarcón, titulada:

LA ENREDADERA

REPARTO

Selamunda	Sra. Zamorano	Duroto	Sra. Villanueva
Adelaida	Sra. Tocino	Amigo 1º	Puig
El Señor	Sra. Tocino	Amigo 2º	Puig
Teresa	Sra. Constant	El Visconde	Berenguer
Don Rufino	Sra. Pérez	Un jefe de cocina	Berenguer
		Un criado	Cayafaj

Tercera Tanda

Bajo la dirección del conocido y apabullante artista don José Juncos, la chistosa comedia en un acto y en prosa original de don Félix Llamedos y de don Lucio Lucio, intérprete del mismo don Manuel Nieto, que se titula:

EL Gorro Frigio

REPARTO

Sra. Villarina	Sra. Berenguer	Amigo 1º	Sra. Carvajal
Amelia	Sra. Berenguer	El	Trujillo
El Señor	Sra. Berenguer	Antunes	Palau
Parrot	Sra. Berenguer	Orejas	Berenguer
Munday	Sra. Berenguer	El Dilegado	Puig
El Señor	Sra. Berenguer	Martínez	Compana
Rubén	Sra. Berenguer		Puig
Be-ro-guer			

AL PÚBLICO

La Empresa, deseosa de corresponder al favor que le dispensa, ha resuelto amenizar una nueva y variada temporada por sesiones, que á la par de dar mayores facilidades al público, presentar un nuevo espectáculo de las comedias más modernas del repertorio español y adecuadas para excedencia y eliste el trabajo de tandas, todas ellas, estrenos en esta ciudad.

La dirección escénica corre á cargo del eminente actor, (en este trabajo)

DON EDUARDO PERLA

Las grandes compañías de que ha formado parte, la prensa máxima de todos los capitales donde se ha presentado, lo acreditan y su reputación artística, inexistente.

Para que el espectáculo resulte a menudo, y á gusto general de los concurrentes, el programa durará se combinará de tres tandas de comedia y una de zarzuela y al precio

2^o POR TANDAS

LUNETAS Y ANFITEATROS ... \$ 0,40

Sillas de balcón y las 6 primeras filas. 0,50

Galerías. 0,20

Palcos sin entrada. 2,00

Entradas á Palco. 0,50

ESTRENOS EN LA TEMPORADA

Calvo Compañía

El Flautín de mi Tío

El señor Cura

El Gran Petardo

El Oso Muerto

El Señor Tamborón

El Beneficido

La Primera Cura

Las Travesuras de Figaro

La Carraca Venida

La Alborada del Forero

Calvo de la Guardia

El Baile de Bellas Artes

Don Sabino

El otro Yo

El Señor de Bobadilla

En Perpetua Agonía

El Dínero de San Pedro

El Niño de López

y otras últimamente estrenadas en Madrid.

PROXIMAMENTE

ESTRENO

ESTRENO

DE LA CELESTE OBRA

Los Galeotes

Figura 17. Volante del Teatro Nacional de Iquique (Chile) II. Se presenta la Compañía Lírico Dramática Eduardo Perlá, con una cartelera en jornadas de tres tandas diarias. El repertorio: dos zarzuelas, El Sueño Dorado, El Gorro Frigio y un sainete o juguete cómico, La Enredadera. En la compañía ya trabajaba Ernestina Zamorano como principal actriz característica. En Archivo de Teatro Peruano. Biblioteca España de las Artes, Centro Cultural de San Marcos, UNMSM.

Muy pronto, este género se popularizó en los escenarios latinoamericanos, adonde llega interpretada por compañías peninsulares. De La Habana a México y América del Sur, tanto en capitales como en provincias. Son años en que se están asentando en América muchos inmigrantes españoles, los que contribuyen a sostener el entusiasmo zarzuelero.

El furor es tanto que algunos de los grandes teatros latinoamericanos devienen templos de zarzuela. En México, el Teatro Principal es considerado la Meca de la Zarzuela. El Teatro Nacional de Caracas se inaugura en 1905 con el himno patrio, un dictador en el palco y la zarzuela española *El relámpago* (José A. Barbieri)⁵⁹.

En Santiago de Chile, sin embargo, no cabe confusión: el Teatro Municipal se mantiene fiel a la ópera, el *ballet* y el drama serio. Para la zarzuela se habilita, desde 1886, el teatro del Cerro Santa Lucía, al que después se suman, ya en 1900, los teatros Santiago, Politeama, Edén, Variedades y Apolo.

Aunque el entusiasmo es grande en Lima, no da como para tener un teatro exclusivo para el género. Hemos visto en el capítulo anterior que en Lima el único teatro dedicado al género chico y las tandas, por su tamaño, era el Olimpo, que comparte la presentación de zarzuelas con los otros teatros grandes, Principal y Politeama.

El primer gran éxito de la modalidad tandas en España es *La gran vía*, estrenada en 1886. En abril de 1889, esta obra es estrenada en el Teatro Olimpo de Lima por la compañía del célebre barítono Rafael Arcos, con él en el papel de Caballero de Gracia y Pancha Díaz, actriz muy popular en Lima en ese entonces, como La Plaza de la Libertad. La obra llegó a presentarse 150 veces. Rosario Puro, futura actriz y fundadora del clan Ureta, hizo sus pinitos de baile en la jota *Juanita la Costurera*.

El próximo hito es *La verbena de la Paloma*, estrenada en 1894 en Madrid y en La Habana. Esta zarzuela,

⁵⁹ Muguerzia (2010), p. 35

posiblemente la más famosa y popular del género, realiza una marcha triunfal que la lleva desde el Caribe y México, ciudad por ciudad, hasta Buenos Aires, donde dicen que llega a representarse en cuatro teatros a la vez. En Lima, Carmen Aragón, popular tiple española de inicios de siglo XX, estrenó el papel de Susana, bajo la dirección del empresario y director de Orquesta Rupnick.

A partir de 1890, en Lima, era más rentable la llegada de compañías de zarzuela que de ópera. Para esa fecha, los empresarios Belisario Sánchez Dávila y Federico Araos invierten en programar zarzuelas y traen compañías a los teatros peruanos⁶⁰.

Compañías de zarzuelas y de sainetes de origen español y posteriormente mexicano, como las de Abella, Astol, Austri Palacios, Barbera, Delgado, Ros, Serrano, Vila, etc., realizaron temporadas en Lima desde mediados de la década de 1890 hasta entrado el siglo XX. Al parecer, las compañías realizaban temporadas por las capitales y ciudades importantes de cada país, en un circuito que abarcaba Santiago de Chile, Lima, Guayaquil, Quito, Panamá y México, entre otras. No está demás observar que, posteriormente, hasta la década de 1960 y por lo menos cada dos años, compañías de zarzuelas realizaban temporadas en Lima.

Según el historiador de la República, Basadre (1964, p. 10), entre 1896 y 1905, los asistentes al teatro se dividían entre sus “aficiones a la ópera italiana, la opereta italiana o francesa, la comedia o el drama sobre todo españoles o franceses y, con proyecciones

⁶⁰ Ismael Portal. Del pasado limeño (1932), p. 141.

multitudinarias, la zarzuela española del género chico” (Basadre 1964: X., cap. CXCIV).

Era tan popular que Basadre menciona que los organilleros se paseaban por las calles tocando la habanera de moda “¿Dónde vas con mantón de Manila?”, de *La Verbena de la Paloma*.

Figura 18. La Verbena de la Paloma.

¿Dónde vas con mantón de Manila, Donde vas con vestido chine? Escena de la primera representación de La Verbena de la Paloma, el 17 de febrero de 1894, en el teatro Apolo de Madrid. Fondo fotográfico del Teatro Apolo, reproducido en “Historia del Teatro Apolo y de La Verbena de la Paloma”, estudio de José López Ruiz (1994).



Hasta antes de la década de 1890, los teatros en Lima solo funcionaban los jueves y los domingos, aumentando progresivamente a los martes y los sábados. El teatro por tandas introdujo las funciones diarias. Salvo las tandas de la matiné que comenzaban a las 2.30 p. m.; lo usual eran tres tandas nocturnas que se iniciaban a las 8.30 p. m. Este tipo de presentación es el precedente inmediato de la sesión continua que después popularizó el cine. Así, el 18 de agosto de 1906, *El Comercio* reseñó la presentación, en la segunda tanda, de la Escuela de Artes, de la zarzuela nacional de J. Lynch: “Obra fina, quizás demasiado fina para el público ‘grueso’”. Son dos los personajes, un poeta decadente y una limeña actual en manos de Columba Quintana. Había buen número de música bajo la dirección del señor Alva⁶¹.

En 1901, la zarzuela se representaba en los principales teatros de Lima y estaba en manos de españoles: las compañías Julibert, Perla y Eugenio Astol; el tenor José Barella, y las tiples Pilar Madorell y Ernestina Marín. Progresivamente, fueron grupos nacionales los que tomaron la posta limitándose a producciones del género chico, zarzuelas, sainetes, juguetes cómicos y eventualmente revistas, puestos en escena en los cada vez más numerosos cineteatros periféricos. En 1917, la Compañía de Zarzuelas, Comedias y Variedades Inés Aragón Manolo García, peruana, presentaba la zarzuela *La Modistilla de Madrid*.

A comienzos de siglo, la zarzuela *La gran calle* de Manuel Moncloa y Covarrubias y Víctor Mantilla, estrenada en el Teatro Olimpo, emula la versión original española

⁶¹ *El Comercio*, 18 de agosto de 1906, p. 3.



Figura 19. Columba Quintana, en el papel principal de la Geisha. Muy apreciada en Lima, debutó muy joven con la Compañía Austri Palacios a comienzos del siglo XX en giras en América Latina. También identificada, al parecer, como Columba Leal, en abril de 1906, estrenó el papel de una “limeña actual” en la obra del peruviano Jorge R. Lynch, Escuela de Artes. En Universidad Autónoma Ciudad Juárez. (UACJ) / Fondos Documentales-(*Colección Mexicana de tarjetas Postales Antiguas*)



Figura 20. Columba Quintana vestida de charro. En Universidad Autónoma Ciudad Juárez (UAC) / Fondos Documentales (Colección Mexicana de Tarjetas Postales Antiguas)

La gran vía, utilizando como protagonista de la historia a la recientemente inaugurada avenida La Colmena⁶².

Manuel Moncloa y Covarrubias fue dramaturgo y periodista. Desde la década de 1870 hizo crítica teatral y en particular fue corresponsal de la revista española *El Arte del Teatro* en 1908, donde se informaba del panorama de la escena teatral de América Latina. Fue autor de varias obras, en particular del Diccionario Teatral del Perú (ENSAD Ediciones, 2016), rico arsenal de autores, obras, datos, fechas, circunstancias y argot teatral del teatro peruano a inicios del siglo XX. Amerita una edición revisada y anotada con índices topográficos, de obras, autores y de toda la serie de personas que trabajaban en este ámbito entonces.

En esta publicación, Moncloa y Covarrubias incluye un ensayo acerca de la situación del teatro y de los autores teatrales a principios del siglo XX en Lima. Allí contempla problemáticas de entonces (y actuales, dicho sea de paso): qué es el/un teatro nacional, cuál es el papel del Estado en la promoción y/o subvención de obras nacionales, la relación entre el teatro culto y el teatro popular y cuál se debe alentar, autores de teatro popular con mucho público, autores de teatro culto, sin edición ni público, etc.

El hijo del mismo autor, Manuel Moncloa y Ordoñez, arregló y redujo la opereta *La Poupée*, estrenándola en el Teatro Olimpo en 1906, la cual llegó a tener cuarenta representaciones.⁶³ En el mismo documento antes

⁶² Gustavo von Bischoffshausen. Zarzuela 01, separata inédita, p. 1.

⁶³ *El Comercio*, 16 de junio de 1906, p. 3.

citado, Alberto Ísola menciona otras piezas nacionales: en 1904, José Benigno Ugarte crea la letra y música de *Aspiraciones*, *El patrón de oro*, *Amor y nobleza*, *Juzgado de Paz*, *La siciliana de la caballería* y *La venganza de un indio*; además, creó la música de *Andar a palos* de Emilio Castelar y Cobián, y *Huérfanos* de Carlos Guzmán y Vera. Pedro Felipe Revoredo escribió en 1900 la letra y música de *Gente alegre*. Destaca también *Amor de moda* compuesta por Carmela Gómez Carrillo⁶⁴.

Este grupo de obras da cuenta de la intensa creación local de dramaturgia, sin embargo, no es posible precisar si son zarzuelas, sainetes o revistas, dadas las similitudes y continuidades, como hemos mencionado al comienzo del capítulo. El caso es que estas obras se presentaban combinadas en un espectáculo que tenía por regla general durar dos horas. Así tenemos que, en enero de 1923, la Compañía Nacional de Zarzuelas y Revistas presentó en el Teatro Colón una temporada de obras cuya tónica general era la música, el canto, el baile y el humor, la cual presentamos a manera de un cuadro detallado, incluyendo el nombre de la obra, el autor/es (si los hay) y género, identificado o no.

También se reconoció como zarzuela un género de carácter serio, generalmente asociado a obras de más extensión y/o complejidad. En el Perú, el ejemplo más claro de este tipo es *El cóndor pasa*, hito de la zarzuela peruana, compuesta por Daniel Alomía Robles y Julio de la Paz, seudónimo de Julio Baudouin, estrenada el 19 de diciembre de 1913 en el Teatro Mazzi. Zarzuela en

⁶⁴ Ísola, Recopilación zarzuela.

prosa, en un acto y dos cuadros, destaca por el tema de la denuncia social, inspirada en los acontecimientos laborales ocurridos en el asentamiento minero de Yápac, en Cerro de Pasco⁶⁵. En las mismas miras están las zarzuelas recreadas por la Compañía Incaica Cusco de Operetas y Zarzuelas Históricas (1922), la misma que también presentó la opereta peruana *Huáscar y Atahualpa*.

Figura 21. *El Cóndor Pasa I.*

Foto de una función, probablemente del estreno. Destaca la presencia del compositor con miembros del elenco. En Internet, sf.



⁶⁵ Entrevista a Chalena Vásquez sobre la zarzuela peruana *El cóndor pasa*. Londres, 21 de marzo 2013. Separata inédita.



Figura 22. *El Cóndor Pasa II*

El compositor Daniel Alomía Robles rodeado del coro de ñustas de la Escuela Normal de San Pedro, en Lima. Foto publicada por el diario *La Crónica* en 1913.

Alberto Ísola⁶⁶ menciona también otras piezas estrenadas fuera de Lima. Nuevamente, los límites gaseosos entre sainete y zarzuela impiden aseverar a qué categoría corresponden: en Huánuco, Teodosio García compone *Toros en Huacho*. En Arequipa, Juan Cossío presenta las zarzuelas *Rafael Sanzio* y *¡Pobre indio!*; Benigno Ballón Farfán crea *Las lecheras*, *Las sembradoras* y la zarzuela *Ccalá, calzón sin forro*, cuya obertura es

⁶⁶ Alberto Ísola, Recopilación zarzuela. Separata inédita, p. 7.

esporádicamente presentada en algunos escenarios de Arequipa en la actualidad.

A inicios de 1930, la Compañía Nacional de Sainetes Ureta Revollo presentaba una temporada en el Teatro Segura —que ya entonces había pasado a un segundo plano— en la que se incluía un interesante título a investigarse: la zarzuela *El último huaino*⁶⁷. Es importante anotar que en esta misma época el término *zarzuela* empezó a desaparecer del nombre de las compañías nacionales. A partir de la década de 1930 empieza a predominar el término *sainete* en los nombres de las compañías.

Desde inicios de la década de 1930 hasta el final de la misma, la Compañía Infantil Juvenil Trío Esmeralda, integrada por las hermanas Ureta Pino, Charito, Clarita y Chavelita y otras niñas, bajo la dirección de su madre Rosario Pino, realizaban espectáculos breves de variedades, cuya tónica era la música y el baile, comenzando por las antiguas zarzuelas, pero también incluían números conocidos y /o traducidos del music-hall, las revistas y el cine sonoro.

⁶⁷ *El Comercio*, 12 de noviembre de 1933.



Figura 23. Compañía Infantil Juvenil Trío Esmeralda.

Volante Antonia Puro dirigía esta compañía de carácter eminentemente familiar, conformada por sus hijas Charito, Chavelita y Clarita Ureta Puro, que actuaban, cantaban y bailaban un repertorio de números y bailes bajo la dirección musical de Luis Gazzolo. El repertorio: operetas vienesas, zarzuelas, sainetes y revistas españolas, sainetes de autores argentinos y comedias musicales cinematográficas. La persistencia de la zarzuela en el gusto del público limeño habría de continuar por lo menos hasta las décadas de 1950 y 1960, con la presencia de la Compañía de Faustino García. En Internet, acceso libre.

GRAN COMPAÑIA de COMEDIAS del TEATRO CAMPOAMOR

UN ESFUERZO ARTÍSTICO SIN PRECEDENTE EN EL PERU

Espectáculo eminentemente moral y para familias

HOY Domingo 28 de Junio de 1936 HOY

Grandiosa Matinée Infantil a las 3 y 30

NIÑOS a Platea 0.50—Galería 0.30

Compañía Juvenil del 'Trío Esmeralda'

Gran Programa Triple

La Sinfonía por la Orquesta del maestro

— GAZZOLI —

SEGUNDA PARTE

La Verbena de la Paloma

Sainete lírico en un acto y en Prosa Original de don RICARDO DE LA VEGA. Música de Bretón en esta Zarzuela tomará parte la primera actris de carácter ANTONIA PURO

REPARTO:

Susana	Charito Ureta Puro
Casta	Clarita Ureta Puro
La Señá Rita	Soledad Calderón
La tía antonia	Antonia Puro
Mariquita	Admira Santillán
Teresita	Angelita Pujol
Candelaria	Antricia Calderón
Vecina 1º	Consuelito Alcazar
Vecina a2º	Coralito Calderón
Julián	Isabel Ureta P.
Don Ilarion	Antonio Urea P.
El Tabernero	Pepe Velasquez
Don Sebastián	Ricardo Alcázar
Guardia 1º	Holmes Galindo
Guardia 2º	Alófito Ureta Puro
Hortera 1º	Holmes G.-lindo
Hortera 2º	Adolfo Ureta P.
Un Inspector	Augusto Gonzales
Coro General	

TERCERA PARTE:

ACTO DE VARIEDADES CON LOS PRINIPALES ARTISTAS DE LA COMPAÑIA Y EL QUEJIGO

"Trío Esmeralda".

MAÑA LUNES EN MATINEE

"GRANITO DE SAL"

Vermouth 6.30 — Noche 9.45

GRANDIOSO ESTRENO ABSOLUTO

La Comedia en tres actos, original de

LENDRO NAVARRO y JOSE M. MORIS

He Encontrado una Hija

REPARTO

MARIA	Araceli Marqués
ISABEL	Amelia Altabás
CARMITA	Elvira Tizón
MATILDE	Delia Novella
LA GUARDESA	Pepita Ureta
DON JORGE	Leonardo Arrieta
DON PEDRO	José Castellanos
CARLOS	Luis A. Ego Aguirre
JUAN MANUEL	Fernando Altabás
MANUEL	Francisco Adamez

PRECIOS DE LAS LOCALIDADES

PALCOS CON 4 ENTRADAS.....	\$. 50
PLATEA NUMERADA.....	" 1.00
GALERIA	" 0.50

(Más el Impuesto Municipal)

Sastrería de A. Guerra Oré - Higuera 240

JUEVES 2

Beneficio del primer Actor

— LEONARDO ARRIETA —

CON

El mundo y yo... No estamos de acuerdo

DE ARMANDO MOOK, autor de "RIGOBERTO.....
PA QUE LLEVAS PANTALONES"

Figura 24. La Compañía Infantil Juvenil Trío Esmeralda presentaba en matiné una función de La Verbena de la Paloma en el Teatro Campoamor. Un detalle. En el mismo teatro una compañía local presentaba en vermut la comedia en tres actos He encontrado una hija, de Leonado Navarro y José M. Moris. Desde hace un tiempo una nueva modalidad del melodrama había ingresado en los gustos del público popular, especialmente a través del cine. En Archivo de Teatro Peruano. Biblioteca España de las Artes, Centro Cultural de San Marcos, UNMSM.

El sainete

El género típico identificable dentro del subsistema popular es el sainete. Según Pavis:

El sainete es una obra corta cómica o burlesca del teatro español clásico. Sirve de intermedio (entremés) en los entreactos de las grandes obras, presenta personajes populares muy tipificados, como en la *Commedia dell'Arte*, y sirve para relajar y divertir al público. Escritos en el siglo XVII y XVIII, en particular por Quiñones de Benavente (1589-1651) y sobre todo por Ramón de la Cruz (1731- 1795), permanece en boga hasta fines del siglo XIX. El sainete, al presentarse con pocos medios y desarrollar a grandes rasgos un sketch o cuadro animado, obliga al dramaturgo a doblar sus efectos, acentuar los rasgos cómicos y proponer una sátira a menudo virulenta de la sociedad. Se inclina particularmente por la música y el baile, y no tiene ninguna pretensión intelectual⁶⁸.

Magaly Muguercia ha investigado la historia del teatro en América Latina en el siglo XX. Ella identifica el sainete como género principal del teatro de comedia en esta región a comienzos de dicho siglo y precisa sus características principales: “El sainete se define como una pieza teatral breve, que satiriza personajes y situaciones de actualidad por medio de una historia de enredos. La música nace fundida con la historia y con los personajes”⁶⁹.

⁶⁸ Pavis (2014), 1949.

⁶⁹ Muguerzia (2010), p. 49.

Un derrotero del sainete en la literatura peruana del siglo XIX lo encontramos en el costumbrismo. Según Antonio Cornejo Polar, investigador de la historia de la literatura peruana, el costumbrismo sustenta una tradición literaria hegemónica en el Perú del siglo XIX. Es una literatura dedicada casi exclusivamente a la representación de la actualidad, que a su vez implica un sintomático descuido del pasado, pero cuya intencionalidad social debe desplazarse hacia el futuro: la costumbre que hoy se corrige garantiza un mañana mejor⁷⁰.

Desde esta perspectiva, Manuel Ascencio Segura, cultivador del costumbrismo en el Perú, plasmó en sus comedias la idiosincrasia de la clase media del momento, sus aspiraciones y preocupaciones, en definitiva, su modo de ver y enfrentar la realidad⁷¹.

En particular, es en sus sainetes *El sargento Canuto* y *Ña Catita* que la dramaturgia de Segura define con más aplomo y acuciosidad las costumbres y el habla popular de ese sector social. Mary Ann Vargas, en un trabajo inédito, manifiesta por qué se debe identificar las comedias de Segura con la categoría de sainete:

Si bien *El sargento Canuto* es una comedia, reúne casi todas las características del sainete: es breve, hay enredos, personajes exagerados y crisis política en el fondo; no hay música, pero está escrita en verso —así que ritmo tiene de sobra⁷².

⁷⁰ Cornejo Polar, A. (1989), p. 28.

⁷¹ Cornejo Polar, J. (1998), p. 72.

⁷² Vargas. s/f, p. 1.

El autor más importante y que podría definirse como un clásico de la literatura dramática del sainete de inicios del siglo XX es Leónidas Yerovi. Alberto Ísola propone algunos puentes interpretativos entre sus obras y las de Manuel A. Segura:

Leónidas Yerovi es un continuador de los temas y estilo del sainete costumbrista de Segura, atribuyendo, además, el gran éxito nacional e internacional de sus obras a la presencia de una crítica social cínica y amarga, pero sin ninguna intención moralizadora⁷³.

Ísola va más allá, y considera que detrás de los versos zumbones y del humor franco de *La de cuatro mil* se advina la dramaturgia del género esperpento y grotesco⁷⁴.

Marcel Velásquez, en una tesis doctoral, ubica a Leónidas Yerovi dentro de un proyecto de modernidad que denomina criolla: “Yerovi había iniciado, con sus sainetes, una modernidad criolla, en la cual ya se representan los gustos y preferencias de las nuevas clases emergentes, opuesta a la modernización autoritaria de las élites civilistas”⁷⁵. Por su parte, Muguerza amplía aún más las relaciones entre la obra de Yerovi y la modernidad:

Los sainetes de Yerovi transcurren en ambientes míseros, miran con ternura a la ciudad y se burlan cruelmente de los salones elegantes. El humor es delirante

⁷³ Alberto Ísola. Señales desde la luna en una noche de estío: Valdelomar y el teatro de su época. Separata inédita.

⁷⁴ Alberto Ísola, op. cit, p. 2.

⁷⁵ Velázquez Castro (2005), p. 122.

y sus personajes suelen caer en torbellinos de acción. Yerovi representa, por un lado, a una Lima criolla (blanca, en país de indígenas y mestizos); pero también es capaz de problematizar el tema de las razas y la modernidad. Su criollismo muchas veces le sirve para antagonizar las visiones de la aristocracia limeña. Él es capaz de concebir, en el complejo caso etnológico peruano, un proyecto nacional inclusivo de las mayorías indígenas y mestizas⁷⁶.

Leónidas Yerovi es autor de *La de cuatro mil* (1903); *Tarjetas postales* (1905); *Domingo siete* (1906), *Álbum Lima* (1912), *Salsa roja* (1912), *La pícara suerte* (1914), *El portfolio de la Avenida* (1914), *Gente loca* (1914) y *La casa de tantos* (1917).

⁷⁶ Muguerza (2010), p. 75.



Figura 25. La Salsa Roja, sainete de Leónidas Yerovi, puesto en escena por el Grupo Ensayo en el Teatro Arlequín (Jesús María) en 1984. Luis Álvarez, Elide Brero, Luis Pierano, Mónica Domínguez, Luis Álvarez. Musicalización: José Bárcenas. Dirección: Alberto Ísola.

Volviendo al tema del sainete, nos parece útil poder reseñar, en vías de comparación con Lima, el desarrollo del teatro popular, vía sainete, en el Buenos Aires de comienzos de siglo⁷⁷.

Según Aisemberg, el modelo dominante del sainete español fue “el festivo referencial, en el cual se evi-dencia un predominio del costumbrismo, con la incor-poración de elementos moderados de caricatura, y una trama sentimental secundaria”⁷⁸.

⁷⁷ Pellettieri y el colectivo GETEA han investigado al detalle la entrada del sainete tipo español en el entorno teatral de Buenos Aires y el Río de la Plata desde comienzos del siglo XIX. Pellettieri (2008).

⁷⁸ Aisemberg (2006), p. 14.

En Buenos Aires y Río de la Plata, el sainete español, al ponerse en contacto con las exigencias y limitaciones del medio histórico-cultural, el proyecto liberal, la inmigración y las tensiones sociales de la ciudad nueva, se manifestó en un primer periodo de circulación y desarrollo del género chico español, seguido de un periodo de transición y compenetración. El resultado final fue la constitución de un sistema autónomo: el microsistema teatral del sainete criollo, con sus autores, sus salas, su público y sus instituciones legitimantes, revistas, crítica y premios.

¿Cuál es el devenir del sainete en el ambiente cultural de Lima de fines del siglo XIX y comienzos del XX?

El caso es que, por su brevedad y carácter, el sainete no era un género que necesitara de grandes poetas, argumentos ni una preparación clásica o erudita. Por ello, a comienzos de siglo XX, un heterogéneo grupo de dramaturgos, abanderados por Manuel Moncloa y Covarrubias, cultivaron este género en sus diferentes acepciones.

Algunos de ellos figuran con altibajos en la historia del teatro peruano, como Moncloa y Nicomedes Santa Cruz. En mayo de 1906, en una temporada en el Teatro Olimpo, fueron puestas en escena obras de peruanos en el Teatro Olimpo⁷⁹. En particular, *Diálogo libre*, *La primera nube*, *Lima por dentro* del primero, de Manuel Moncloa.

En 1908 se pone en escena *El confort del hogar* de Nicomedes Santa Cruz. Pero las obras de otros autores, aunque fueron puestas en escena, pasaron rápidamente

⁷⁹ Ver el detalle de la temporada en el mes de mayo de 1906. *El Comercio*, mayo de 1906.

al olvido, hasta donde sabemos. Tal sería el caso de *En la playa*, de Roberto Bedham, con música de Carmela Gómez Carrillo, o de *Escuela de Artes* de F. Lynch, ambas estrenadas en 1906. Un segundo momento identificado por nosotros como interesante en la visibilización de autores y obras peruanas es el intervalo de 1921- 1924, años de los centenarios antes mencionados.

TEATRO COLÓN

HOY LUNES 28 DE JULIO DE 1924 HOY

Empresa: M. Gómez Acuña

EXITO DE LA GRAN COMPAÑIA NACIONAL DE

Comedias, Zarzuelas, Operetas, Revistas

PRIMEROS ACTORES Y DIRECTORES

LUIS ROMERO
PACO PORTA
OTRO PRIMER ACTOR
CARLOS REVOLLEDO

PRIMERAS TÍPLAS

MARÍA CATALÁ
ESTRELLA IRU
MAESTRO DIRECTOR CONCERTADOUR
LUIS GAZZOLI

TRES GRANDES FUNCIONES
EN CELEBRACIÓN DE LAS FIESTAS PATRIAS

Matinee Infantil, Vermouth social
Noche función de gala a las 9 y 30

MATINEE a las 3 y 30

PRIMERA PARTE

1. Sinfonía por la orquesta Gazzolo.
2. Exito de la hermosa zarzuela dramática en un acto y cuatro cuadros, original de Carlos Fernández Prada, Paco Porta y música de Luis Gazzolo titulada.

Santa Rosa de Lima

Con el reparto conocido

SEGUNDA PARTE

1. Sinfonía por la orquesta Gazzolo.
2. **Estupendo éxito cómico**

La zarzuela en un acto, original de Fabio Acevedo y Primitivo Cadena (J. R.) música seleccionada, de la obra titulada

Un Ensayo de la Viuda Alegre

CON EL REPARTO CONOCIDO

PRECIOS DE LA MATINEE

Palcos con 4 entradas.....	8.00	Otras filas.....	1.00
Plata.....	1.50	Casilla.....	40
Galería 1a. fila.....	1.00	Mas el 10% de impuesto municipal	

Selecta Vermouth aristocrática 6 y 30

1. Sinfonía por la orquesta Gazzolo.
2. Exito de la comedia en un acto con música del maestro Rando:

EL BALNEARIO de AGUAS DULCES

Con el reparto conocido

SEGUNDA PARTE

1. Sinfonía por la orquesta Gazzolo.
2. EXITO de la Revista Cómica, Satírica, baileable, en un acto y siete cuadro, original de Carlos Fernández Prada, música de Luis Gazzolo, titulada:

Fiestas Patrias

Con el reparto conocido

NOCHE A LAS 9 y 30

Gran velada de gala en honor de las Fiestas Patrias

PROGRAMA—Primera parte

- 1o—Canción Nacional, por toda la Compañía.
- 2o—Reestreno del sainete en un acto y dos cuadros original de Carlos Revolledo, titulada:

El Hijo de Mundial

Tomando parte toda la compañía

2^a. PARTE

Sigue el ruidoso éxito de la Gran Revista

FIESTAS PATRIAS

TITULO DE LOS CUADROS

CUADRO I.—AÑO VIEJO

CUADRO II.—AÑO NUEVO PATRIO

CUADRO III.—COLONIAS

CUADRO IV.—AÑO NUEVO PATRIO

CUADRO V.—PASILLOS, MARINERAS, YARAVÍES, TONDEROS

CUADRO VI.—ALEGORÍA NACIONAL

PRECIOS DE LA YERMOUTH Y NOCHE

Palcos con 4 entradas.....	8.00	Otras filas.....	1.00
Plata.....	2.00	Casilla.....	0.50
Galería 1a. fila.....	1.50	Mas el 10% de Impuesto Municipal	

Mañana Martes Matinée, Vermouth y Noche

La mejor cera para pisos Virreyyna 458

Imp. El Neutral, Siete Geringas 894

Figura 26. Cartel, Teatro Colón, 28 de julio de 1924.

La Gran Compañía Nacional de Comedias, Zarzuelas, Operetas, Revistas, ofrece un repertorio variado para todo público en las fiestas patrias de 1924. En matiné la zarzuela dramática Santa Rosa de Lima, obra apta para todo los públicos y una versión abreviada en un acto de La Viuda Alegre, opereta muy popular. En vermut, El Balneario de Aguas Dulces y la revista Fiestas Patrias, y en noche, el éxito de Carlos Revolledo, El Hijo del Mundial y la revista Fiestas Patrias, que incluye música peruana, pasillos, marineras, yaravíes y tonderos. En Archivo de Teatro Peruano, Biblioteca España de las Artes, Centro Cultural de San Marcos, UNMSM.

Finalmente, si bien podemos decir que el representante más conspicuo del sainete en Lima fue Leónidas Yerovi, su muerte temprana en 1917 nos impide ver cómo habría desarrollado él este género⁸⁰. Pero, como hemos visto, hubo otros autores y obras. La intención de este trabajo es abrir una trocha de investigación sobre el desarrollo del sainete en el medio limeño, y en qué medida tuvo un desenvolvimiento posterior de autores, obras y puestas en escena.

La revista

Como teatro popular, la revista musical tiene algunas características propias. Se define como un tipo de teatro musical, sin una trama fija o en todo caso con un hilo conductor argumental muy tenue, que a veces lo desarrolla un solo personaje. Es quizás el género más fugaz y volátil de lo que hemos definido como parte del subsistema de teatro popular en Lima, al tratarse de una alternancia de números musicales y coreográficos con *sketches* humorísticos.

Neyde Veneziano⁸¹ ha definido las características principales del espectáculo revista en el Brasil, y esta caracterización puede servir a los casos de otros países: el texto que lo sustenta nunca se presenta acabado por completo; por definición no son textos para ser leídos

⁸⁰ Un trabajo posterior será analizar cómo se articula el concepto y obra de Yerovi al modelo del sainete español mencionado por Aisemborg (2006).

⁸¹ Veneziano (2013), p. 17.

sino para ser escenificados, su creatividad y vida nace en el hecho de ser vistos, escuchados, musicalizados y compartidos. No se trata pues de un género literario sino de un género teatral cuya particularidad radica en ser efímero. ¿Porque entonces historiar la revista? Precisamente, porque tras su vaporosa fugacidad se entrevén aspectos fundamentales de la cultura popular urbana⁸².

Su producción e interpretación están ligadas a la improvisación: los actores y las actrices debían saber cantar, danzar y gesticular, mientras que se esperaba que el público interviniera activamente en el espectáculo.

Un aspecto crucial en el surgimiento de la revista en América Latina es la presencia y acompañamiento de una sólida tradición musical local en el país donde surge. En Brasil surgió acompañada de la música de carnaval. En Argentina, emparentada con las variedades, *burlesque* y *music-hall*, se impone como un espectáculo de entretenimiento especialmente masculino, con música popular que tomaba mucho de la tónica de la zarzuela. El tango, con su estilo de canto, música y danza, se integra como uno de sus principales soportes musicales⁸³.

En Lima, las referencias musicales relacionadas con la revista son incompletas, por lo tanto, no podemos tener una idea clara de cuáles fueron los géneros musicales incorporados en las creaciones locales. En este sentido,

⁸² Demaria (2011), p. 7.

⁸³ Taboada, Carlos. Revista y zarzuela en Argentina. Documento interno del Curso a Distancia Historia del Teatro Latinoamericano llevado a cabo por Magaly Muguercia, como expositora y coordinadora en 2012. (CELCIT) Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral, Argentina.

son fuentes de información excepcional *Lima por dentro*, de Manuel Moncloa y Covarrubias y su hijo Manuel Moncloa Ordóñez, de la cual una nota periodística señalaba que a la marinera ya existente en la obra se había incorporado un cachapari⁸⁴, y la revista *Música peruana* del conocido cultor de la música criolla Alejandro Ayarza, de la cual no tenemos información detallada, salvo el título que revela cuando menos que se trataba de una obra donde prima la música⁸⁵. Asimismo, es importante anotar que esta obra era regularmente puesta en escena en las fiestas patrias.

Resulta pues difícil establecer con rigor las características que asume el espectáculo revista aquí, ya que no ha sido suficientemente documentado por los historiadores del teatro, acaso por su marcada ausencia en la noticia periodística, en contraste con la zarzuela. El desinterés de los estudiosos se debe, además, a que no era un género específico sino el resultante de una fusión de convicciones provenientes de diferentes tradiciones escénicas.

La revista fue otro de los espectáculos presentes en los teatros menores limeños desde finales del siglo XIX y comienzos del XX. El día sábado 23 de junio de 1906, en el Teatro Olimpo, se presentaban en tandas, dos espectáculos que identificamos como el sainete lírico Los

⁸⁴ El Comercio Teatros y Artistas, 13 de julio de 1906, p. 2 Teatros y Artistas, p. 2. El término quechua cachapari quiere decir soltar o liberar y como sustantivo denomina un agasajo con baile y comida ofrecido como despedida por los amigos de quien va a emprender un viaje. Aquí probablemente se refieren a lo que en el argot criollo posterior se llamará fin de fiesta. Prisma.

⁸⁵ “Canto, baile, huainito, marinera, Agua de Nieve”, según un aviso en El Comercio el 16 de enero de 1934, p. 8.

Conejos, del español Carlos Arniches, y la opereta Frou Frou. Se estrenaba también ese día, en la segunda tanda, *Lima por dentro*, de Manuel Moncloa. Cabe destacar que esta revista tuvo mucho éxito, siendo representada más de cincuenta veces durante la temporada⁸⁶.

⁸⁶ Cloamon (Manuel Moncloa) menciona en Páginas Teatrales “una obrita llena de vida, de oportunidad y de salero (...) espontaneo gran aplauso del público (...) donde no hay de caustico e irritante en sus chistes de buena ley, puramente criollos (...) no dejan nada los chulos y manolas por el ingenio. En *El Comercio*, 24 de junio de 1906, p.2. Prisma 2, 26 (1906), p. 27.

Figura 26. *Lima por Dentro* I.

La Compañía Obregón Peralta, de larga trayectoria en América y con un repertorio de más de 40 zarzuelas y sainetes en su haber, estrenó *Lima por Dentro*, revista de Manuel Moncloa y Covarrubias, en la temporada que llevó a cabo en el Teatro Olimpo de abril a agosto de 1906. Artistas: Carlota Millanes, conocida tiple española y la peruana Amalia Lepiani de Lerena y Casimiro Lerena, como actor cómico, entre otros. Antonio Narváez, español, era el escenógrafo de los telones pintados y José María Veliz, el maestro y concertador. La revista tenía tres cuadros, *Las Carnes*, *Mitin frente a la Municipalidad* y *Fiesta Veneciana*. La música incluía música peruana como marineras y cacharparis. *Lima por Dentro* se representó más de 50 veces. En *Prisma* 2, 26 (1906), p. 26.

26

PRISMA

TEATROS

—“LIMA POR DENTRO” —

Exito completo, de primer orden, es el que han logrado los autores de *Lima por dentro*, con esta obra llena de vida, de oportunidad y salero.

Los aplausos del público brotan espontáneos, al reconocer en los tipos de esa revista, toda la verdad que los caracteriza, y la manera tan graciosa como desfilan sobre las tablas, sin dejar nada caustico é irritante en sus chistes, de buena ley, puramente criollo, y que no deben nada á los de chulos y manolas, por el ingenio.

Moncloa padre é hijo deben estar satisfechos hasta donde lo permiten las circunstancias. La repleta sala del *Olimpo* hace



Lima por dentro — Las carnes

Moncloa y Covarrubias, autor de tanta y tanta comedia intencionadísima? Su triunfo á nosotros no nos sorprende. Es uno nuevo, quizás el más ruidoso, pero que nada empece á sus éxitos anteriores.

Moncloa Orofínez, el vástago irá lejos también,—y lo estamos viendo,—y no pudo encontrar en su camino mejor maestro que el padre.

Todo pasa en esta vida. Se retirará de los carteles *Lima por dentro*, llenada su misión de crítica al día; pero, la fama de sus autores no se perderá tan fácilmente, dado el escaso número de obras que se cuentan en Lima, como positivos triunfos de teatro.

Y aun cuando Moncloa, el



Lima por dentro — Mitin frente á la Municipalidad

cumplida justicia casi todas las noches, á dos autores limeños que están allí para probar que el teatro nacional no es una ilusión, y que sus frutos van siendo más sazonados, á medida también que las compañías prestan mayor interés á la representación de nuestras costumbres.

Lima por dentro, marca un progreso efectivo en esta clase de espectáculos que se ensayaron años atrás en la capital del Perú, con éxito mucho menor en sus teatros. Merécen por lo mismo, ambos autores, una voz de aliento, fuera del consagrado recinto artístico y de la luz de las candelillas.

¿Quién no conoce á Manuel



Lima por dentro — Fiesta veneciana: escena final

Fotos. Lund



Lima por dentro — Las carnes

Figura 27. *Lima por dentro II*

Primer cuadro. Las carnes. El escenario es el Mercado Central de Lima.
En *Prisma 2, 26* (1906), p. 27.

Figura 28. *Lima por dentro III*

Segundo cuadro. Mitin frente a la Municipalidad. El escenario es la Municipalidad de Lima. En Op. Cit (1996)



Lima por dentro — Mitin frente á la Municipalidad



Lima por dentro — Fiesta veneziana: escena final

Fotos. Lund

Figura 28. *Lima por dentro* IV

Tercer cuadro. Fiesta veneciana. El fin de fiesta, también llamado comúnmente apoteosis, era la manera en que acababan las revistas musicales, con la participación de toda la compañía. En Op.Cit (1906).

El periodo que va desde 1921 hasta 1924 coincide con el ambiente festivo que vivieron los habitantes de Lima por el centenario de la Independencia, parte del cual incluyó la puesta en escena de sainetes y revistas de autores nacionales. Fue en 1923 que se estrenó *Lima en Kodak*, probablemente la revista peruana de más éxito en nuestra historia. Un comentario crítico de la función del viernes 26 de enero de ese año comparaba *Lima en Kodak* con las jocosas obras de Joaquín Valverde (Quinito), prolífico autor español de revistas, zarzuelas y sainetes de comienzos de siglo⁸⁷. Se mencionaba “que seguía el modelo de revistas extranjeras, pero con tono local, situaciones inverosímiles, simétrico movimiento de personajes, elasticidad y calor en las escenas, perso-

⁸⁷ La marcha de Cádiz, La ola verde y Los tres gorrones, entre otras.



La Joyita, bella e inteligente tonadillera nacional

EN EL COLON.

Poco triunfos tan retundos, legítimos y merecidos como el de *Lima en Kodak*, la polémica y serviosa revista de Ricardo Chirre Danos. En cuanto a nosotros, debemos confesar sinceramente que, por nuestra opinión que fuessen nuestras estimaciones, el resultado superó que fuese lo más blanco previsto. Logrando a imprecisiones de tal modo que casi creímos asistir a una de esas inaudibles veladas que nos ofreciera hace pocos días la propia compañía encabezada por el gran Quinto Valverde.

En efecto, jamás una compañía nacional ha presentado ninguna obra con tanta justicia escénica, con tan sencillez y detalle, con tan singular acierto interpretativo, acercando la gracia del ritmo a la maravilla del color en tal pleno. Personas que nadie, seguramente nadie, podría imaginar el menor error en la presentación que de *Lima en Kodak* habrá el próximo dirigido por Alfredo Hernández y Arturo Castillo. Elijo más experto no diría la menor falla, la larga y magnífica noche no habrá perdido de cena ni la evocada noche de la tumba que doblegará ante la evidencia del triunfo conseguido a fuerza de entusiasmo y laboriosidad.

Lima en Kodak es una revista llena del patrón de las revistas extranjeras, es una obra llena de un auténtico saber local. Hay en ella ese ingenio, ese alarde de las situaciones inveterosas, que tan explícito es en este género, aquel simétrico y asimétrico de personajes, aquella clástica agudeza de las escenas, ese estudio de los tipos de personalidad que son los coros y ese chispeante conocimiento que lleva a materializar la inmensidad en manzanares de agriduro carácter y el Eter en su mundo débil que tiembla ante la imperiosa miseria de su muerte.

Esta obra, para la cual Infante ha planteado o admirables decorados, consta de cinco cu-

adísticas al decirte del nacimiento de un periquito que adivinó la caída al compás de un organillo; que el chapetón charlatán que hace juegos de escaramuzas mientras pregunta la excelencia de sus jambones; que los curiosos que se aguantan los tonos a través de la noche en el palomero quertero, rebosante de malicia y broma; de Pancho y Pepa, dos eriollós "basta el hueso", que cantan un gracioso y popular vals; al final, el círculo de la calle de Rancagua por la Crisis de la calle del Capón y de un jovenzito toxicómano. En el segundo cuadro, *El fumadero*, el jovencito opionista tiene su teatro de ópera en el terreno baldío, espeluznante presentada por casi toda la compañía. En el cuarto cuadro somos testigos de una disputa entre el Eter y la Inmortalidad, quienes hacen se alarman al ver invadidos sus dominios por

cuerro y enviamos a Chirre Danos, a Pérez, a Martínez, a Amoroso Castillo, Luis Infante, nómadas, a Luis Gazzolo—este modesto, nómada y laborioso Gazzolo—nuestra enhorabuena y nuestro aplauso más ferviente resuenan con más fuerza que el estruendo de los de la compañía, principalmente gallego Jarque—a quien se debe en gran éxito de la obra por su entusiasmo desmedido, su desinterés, su interpretación de María Catalá, Elena Viola, Marina Reginetta Zamorano, Antonita Puro, Marín Revollo, Danilo, Terry, Suárez y Ríos Revollo.

EN EL FORERO

La Joyita.

El sábado de la pasada semana se celebró el Teatro Forero esta magnífica tragiédia, que trató inimitablemente las piezas de Martínez de Buenos Aires, y Santiago, en cuavos escenarios supo lucimiento y preocuidad verdaderamente bellas.

El público que asistió a la presentación *Joyita* no vió defraudadas sus expectativas ni ocurrió a menudo con tantas niñas como han surgido a la prima hora; antes, se trataron de niñas de los más bellísimos aspectos físicos e ingenuo esparcimiento.

Para muy pronto anuncia nuevas representaciones de esta simpática y diáfana



La Joyita en una de sus creaciones

en cachaco parlanchín, un suicida que busca el camino del cielo, una pareja de ingleses, los profesionales, los americanos, los españoles, entre otros el Doctor Calvo, muy bien actuado por Suárez, y la Empresa Eléctrica que pasa en medio de la más tupida oscuridad.

En el quinto cuadro nos llevamos en el Palacio del Diente, Dátila, mostrando diversos números de canto y baile, todo nuestro sistema monetario, desde el billete de diez libras hasta la moneda de un centavo. En este Palacio del Diente, el Trágo, parte de su Alteza Extrajudicial el Papá, que presenta a la Libra Peruana, a la Media Libra y a los Quintos de Libra, quienes entonan un hermoso y alegre himno que comienza la acción. En la Apoteosis el autor sumerge a Rimbaud, el poeta y sacerdote gallego al estilo de las vencianas, y este bello idealidad de poeta despertó en el público el más estentóreo y patriótico entusiasmo.



La bella chiquilla

Figura 29. *Lima en Kodak*

Revista de Ricardo Chirre Danos, música de Luis Gazzolo. Esta revista replica el modelo de muchas revistas del extranjero, incluyendo una apoteosis final que era un fumadero de opio, e incluyó música de moda. Entre otros artistas, Carlos Revollo interpretaba un fotógrafo y Angelita Jarques cantaba El palomilla, tema que después sería grabado por Alcides Briceño y Jorge Añez en Nueva York, el 17 de marzo de 1924. Se presentó en una función de gala, con otras obras peruanas como Alma de huachacha, Revista Nacional, El retorno de José Chioino, El Palomilla y Por un marido, en el Teatro Colón el 28 de julio de 1923. En *El Comercio* 28 de julio de 1923.

najes estereotipados como Inmensidad, señora de agrio carácter, y Éter, el marido débil”⁸⁸.

La sátira política presente en las revistas y los sainetes fue un permanente atractivo para el público adepto y una preocupación constante para las autoridades de turno⁸⁹. Sabemos que el humor constituye un discurso de gran vitalidad cultural que agita determinados universos simbólicos, cristalizando y sublimando imaginarios sociales, removidos por la violencia y la crisis. Tal fue el caso de 1930 en Lima, en que las clases medias y populares de la población urbana soportaron un clima casi permanente de dictadura, persecución política y amenaza de guerra, y en el que la pobreza y el desempleo eran generalizados.

Un caso: El repertorio de enero de 1923 de la Compañía Nacional de Zarzuelas y Revistas

En enero de 1923, la Compañía Nacional de Zarzuelas y Revistas realizaba una temporada en el Teatro Colón. El repertorio incluía sainetes y revistas de autores nacionales. Esta relación es un recuento de las obras que se presentaron durante ese mes, categorizadas por género⁹⁰. Es

⁸⁸ Quizás también una referencia al humor imperante entonces en los medios, tanto del cine (las comedias mudas de Chaplin y otros), como en los gráficos (como los cómics *El Coronel Cholalisa y la Duquesa Sonrisa*, *Educando a papá*, *Maldades de dos pilluelos*, etc.) *El Comercio*, 26 de enero de 1923, p.5.

⁸⁹ Veneziano (2013), p. 13.

⁹⁰ Cuadro de elaboración del autor basado en la consulta diaria de la columna dedicada al teatro del diario en el mes de enero de 1923 de *El Comercio*.

interesante el momento, pues nos lo imaginamos como de efervescencia patriótica y de búsqueda de raíces y tradición por los dos centenarios. Este breve derrotero de obras nacionales, tanto reposiciones de obras de tiempos anteriores como estrenos más recientes, nos ubica en donde estaba el gusto popular en la época.

Tabla 1

Sainetes y revistas (siglo XIX y década 1900-1910)		
<i>Los vecinos</i>	Nicomedes Santa Cruz	Sainete
<i>Una corrida</i>	Abelardo Gamarra (El Tunante)	Sainete
<i>Salsa roja</i>	Leónidas Yerovi	Sainete

Elaboración propia

Tabla 2

Sainetes, revistas y monólogos (1910-1923)		
<i>Música peruana</i>	Alejandro Ayarza (Karamanduka)	Revista
<i>Intrigas del harén</i>	Ricardo Chirre Danos	Sainete
<i>Los niños faítes: Estampa limeña de 1918</i>	Paz, Julio de la / Música de La Rosa, Reynaldo	Sainete / Revista
<i>Las gaviotas</i>	Ricardo Chirre Ganos	Revista
<i>Lima en Kodak</i>	Ricardo Chirre Ganos / Luis Gazzolo	Revista
<i>Las señoritas del Principal</i>	Carlos Guzmán Vera	Revista (?)
<i>Calor calor</i>	Carlos Guzmán Vera / Luis Gazzolo	Revista
<i>La noche de la vieja</i>	Modesto Soto	Sainete
<i>Los apuros de Domingo</i>	Carlos Revolledo	Sainete
<i>El fresco de Homero</i>	Carlos Revolledo	Sainete
<i>Alma de huachafa</i>	Carlos Revolledo	Sainete
<i>El hijo del Mundial</i>	Carlos Revolledo	Sainete
<i>El Señor de los Milagros</i>	Carlos Pérez Cánepa	Monólogo
<i>Los millones de Calvo</i>	Carlos Revolledo	Monólogo

Elaboración propia.

Tabla 3

Sainetes y revistas sin autor identificado		
<i>Corazón de pulpero</i>		Sainete
<i>Corrida de gala</i>		Sainete
<i>Revista Nacional</i>		Revista
<i>Chololos</i>		Sainete (?)
<i>Milicia femenina</i>		Sainete (?)
<i>Belmontemonias</i>		Sainete (?)
<i>Ni para ti ni para mi</i>		Sainete (?)

Elaboración propia.

Tabla 4

Obras de carácter dramático		
<i>Amor obligatorio</i>	La Condesar de Tramar (?)	?
<i>Las gaviotas</i>	Ricardo Chirre Danos	
<i>Los padres malditos</i>	Ladislao Meza	
<i>El demonio que llega</i>	Ladislao Meza	
<i>El tablado de los miserables</i>	Ladislao Meza	
<i>El alma de las nieves</i>	Doctor Maravotto	
<i>El destino</i>	Armando Herrera	Farsa
<i>Honra y Trabajo</i>		Drama en un acto y tres cuadros

Elaboración propia.

Tabla 5

Zarzuelas, Sainetes, Revistas y otros		
<i>La corte del faraón</i>		Revista
<i>San Juan de la Luz</i>		Sainete
<i>Dolorosa</i>		Zarzuealas (?)

Elaboración propia.

CAPÍTULO 3

LAS COMPAÑÍAS DEL TEATRO POPULAR LIMEÑO

Las compañías que se presentaron en Lima en los primeros diez años de nuestro periodo en su mayoría estuvieron integradas por españoles, aunque también por mexicanos y cubanos. Las compañías Julibert, Perla y Eugenio Astol; el tenor José Barella y las tiples Pilar Madorell y Ernestina Marín eran españoles; pero la muy popular tiple Columba Leal era mexicana. Muchas de estas compañías estaban constituidas y dirigidas por miembros de la misma familia, como la Compañía Jarques, o la de Joaquín Aragon y sus hijos Carmen, Inés, María, Alisia y Joaquín⁹¹.

La primera compañía peruana que hemos podido identificar en Lima es la Gran Compañía Infantil Demetrio Baronti. Esta compañía infantil de actores jóvenes y niños, activa en el Perú y Chile durante los años 1902 y 1903, contaba con un repertorio de zarzuelas y sainetes líricos españoles, como *El Rey que rabió*, *La marcha de Cádiz*, entre otras. Estaba constituida por Zoila Molina (tiple), Victoria Romero y Elvira Bravo (tiples cómicas), Augusto Soto (tenor), Carlos Rodrigo

⁹¹ Inés Aragon y Angelita Jarques, miembros de familias teatrales, continuaron actuando hasta la década de 1950.

y Rogel Retes (bajo). Otros integrantes de la familia Retes Bisetti, Roberto, Raquel y Ester tenían papeles menores. La madre de esta familia tenía el cargo de costurera y cocinera de la compañía. Con el tiempo se fueron integrando actores que después destacaron en la escena local como Manuel (Manolo) García, Eloy Corcuera y Luis Canessa.

La formación de los actores no era asunto de mayor inversión en esos tiempos. Bastaba que se consiguiera un lugar en la empresa o compañía, generalmente por proceder de alguna de las familias que la integrara, y esperar alguna circunstancia especial para comenzar a destacar. Este tipo de formación habría de tener una larga historia y constituye una de las características identificadoras del subsistema de teatro popular. La Gran Compañía Infantil Demetrio Baronti, en su debut en Valparaíso en abril de 1905, anunciaba su gran elenco: primeras tiples, segundas tiples, tiple característica, primer tenor, primer barítono, primeros bajos cómicos, tenores cómicos, primer barítono cómico, actores genéricos y partiaguinos⁹².

Un concurso de búsqueda de elencos nuevos, organizado por la revista argentina *Bambalinas* en 1918, es un claro ejemplo de que nada había cambiado desde inicios de siglo. Se solicitaba plazas para primer actor cómico, primer actor dramático, galán joven, galán joven cómico, y para los siguientes: primer característico, segundo característico, actores de conjunto, primera actriz, primera actriz cómica, dama joven, dama joven

⁹² Retes (1961), p. 42.

cómica, primera característica, segunda característica, actrices de conjunto, etc.⁹³.

En esos primeros años, la mayor parte de los elencos eran extranjeros. El año de 1906 se inició con la importante presencia de la Compañía Thuillier de España en una temporada de dos meses en el Teatro Principal⁹⁴. El mismo año, las compañías Cordero, Severo, Lampre Leal, Obregón Peralta, Carrasco y Ureta llevaron a cabo temporadas en los Teatros Principal y Olimpo, y al final de año la compañía Ramon Arámbulo trabajó en el Teatro Politeama⁹⁵ con el elenco: las tiples Carlota Millanes, Zoila Adams, Manolita Burrillo, Pancha Diaz y Columba Leal, los tenores José de Peralta Balmes (Compañía Obregón Peralta) y Matheus, y los maestros de música Roca y Hernández, entre muchos otros.

Sin embargo, también actores y actrices nacionales actuaban tenían papeles principales. El joven actor y tenor peruano Carlos Rodrigo (que había comenzado a actuar con la Compañía Infantil Demetrio Baronti cuatro años antes), destacaba en papeles cómicos y ese año estrenó el sainete *Quítese usted la ropa*, creado especialmente para él⁹⁶. En 1908 ya presentaba una temporada con una compañía a su nombre en el Teatro Principal⁹⁷.

⁹³ Bambalinas, n.º 11 (1918).

⁹⁴ El repertorio de obras de la Compañía Thuillier no eran sainetes ni obras del género chico, sino obras y comedias de más extensión y peso dramático, entonces de boga en España. *El Comercio*, febrero y abril de 1906.

⁹⁵ Estrenó la obra de Manuel Moncloa Dos a uno. *El Comercio*, 16 de noviembre de 1906.

⁹⁶ *El Comercio*, Teatros y Artistas, 12 de junio, p. 2; Teatros y Artistas, 14 de junio de 1906, p. 2.

⁹⁷ *El Arte del Teatro*, II, 50, 15 de abril de 1908.

A su vez, Ernestina Zamorano ya se había ubicado como actriz de tipo “característica” en la compañía Ureta⁹⁸ y habría de ser la gran actriz peruana cómica de los siguientes cuarenta años. También eran peruanas las tiples Amalia Lepiani de Lerena, Milagros Crespo y Rosario Puro.⁹⁹

Progresivamente, fueron grupos nacionales los que tomaron la posta limitándose a producciones del género chico, zarzuelas, sainetes, juguetes cómicos y eventualmente revistas; puestos en escena en los cada vez más numerosos cineteatros periféricos. Y eran los mismos actores o capocómicos principales los que figuraban como integrantes principales. Se llamaba capocómicos a los actores dueños de compañías¹⁰⁰; el término proviene de la *Commedia del Arte*¹⁰¹.

A partir de 1917, y muy especialmente en las temporadas del Teatro Colón, figuran compañías con directivas e integrantes peruanos. En 1917, la Compañía de Zarzuelas, Comedias y Variedades Inés Aragón Manolo García; y en 1921, la Compañía Nacional Arce Castillo Ureta Revolledo presentaban *El rey de los cuatro ases* del peruano Alberto Alatrista, y la zarzuela española *El bateo*; en 1923, la Compañía Nacional de Comedias Castillo Revolledo; en 1930, la Compañía Ureta Revolledo Zamorano con la zarzuela *El último huayno*; en 1933, la Compañía Nacional Carlos

⁹⁸ *El Comercio*, 21 de agosto de 1906, p. 4.

⁹⁹ *El Comercio*, Teatros y Artistas, mayo, junio, julio y agosto de 1906.

¹⁰⁰ Muguerzia (2011).

¹⁰¹ Pavis, op. cit. p. 415.

Revolledo; y en 1937, la Compañía Nacional de Comedias y Sainetes Zamorano Castillo.

- Teatro Mazzi -

COMPÀNIA NACIONAL

-Arce - Castillo - Ureta - Revolledo-

SABADO 7 DE MAYO 1921

GRANDIOSA FUNCIÓN EXTRAORDINARIA

MONUMENTAL ACONTECIMIENTO!

Estreno de la chispeante zarzuela nacional taurina en 2 actos y 3 cuadros, original del entusiasta autor Sr. Alberto Alatrista titulada:

"El Rey"
de los Cuatro Ases

DISEÑO ESPECIAL PARA LA OBRA, DEDICADO POR EL REPUTADO ESCENÓGRAFO SR. INFANTE
GRAN CORRIDA DE TOROS EN BICHO. — LUJOSOS TRAJES.

PROGRAMA
A LAS 9 Y 30 P. M.

ESTRENO de la obra nacional de gran apartado en 3 actos original de Sr. Alatrista, titulada:

EL REY DE LOS CUATRO ASEES

REPARTO

Juliana	—	Fr. Arce
Astrea	—	Mr. Castillo
Carmelita	—	Carballo
Cleofas	—	Ureta
Mata-Gato	—	Caver
Pórea	—	Carrasco
Fátiga	—	Rebolledo
Empresario	—	Alatrista
Reportero 1o.	—	Fajardo
2o.	—	Reina
Médico	—	Leopoldo
Fotógrafo	—	Reina

Hermosos Números de Música

2º — Repetición de la graciosa zarzuela en un acto y 3 cuadros original de Jackson Veyra, titulada

El Bateo

— REPARTO —

Venida	—	Fr. Arce
Norte	—	Milde
Santa Valencia	—	Tapia
Madrid	—	Castillo
Busto	—	Ureta
Virginia	—	Rebolledo
Lolita	—	Alatrista
Platerito	—	Carrasco
Cucaracha	—	Carballo
Moneguillo	—	Palladios
Moxa	—	

PRECIOS DE LAS LOCALIDADES

FALCOS	\$ 10.00
PLATEA	2.00
MEDIA PLATEA	1.50
GALERIA	.50
CAZUELA	.50

En estos precios no está comprendido el Impuesto Municipal

Figura 30. Compañía Nacional Arce Castillo Ureta Revolledo

La Compañía Nacional Arce Castillo Ureta Revolledo (Teresa Arce; Arturo Castillo, Pedro Ureta, Carlos Revolledo) dos obras: el estreno del sainete "El Rey de los Cuatro Ases" del autor peruano Alberto Alatrista y la zarzuela española de Federico Chueca, El Bateo (1891) en el Teatro Mazzi, el sábado 7 de mayo de 1921. Archivo de Teatro Peruano, Biblioteca España de las Artes, Centro Cultural de San Marcos, UNMSM.

Los actores y actrices transitaban, por lo general, por los distintos roles mencionados y, en los casos más destacados, se convertían en primeras figuras denominadas, según las circunstancias, primer actor, cabeza de compañía y capocómico. El caso más visible en Lima es el de Carlos Revollo, que desde sus inicios como actor en 1910 fue ganando lugares, hasta ser cabeza de compañía hacia 1920.

El reconocimiento dependía tanto de las capacidades interpretativas personales como del aprecio del público y de la percepción de la crítica, y todo esto era adquirido por los actores en el pasaje por los distintos personajes de las compañías. Estos roles eran fundamentales a la hora de distribuir las ganancias; y para acceder a los papeles de mayor jerarquía había que hacer carrera dentro de la compañía¹⁰².

La Compañía Nacional Carlos Revollo

Nos parece interesante detenernos brevemente en un caso particular: en agosto de 1932, la Compañía Nacional Carlos Revollo realiza una larga e ininterrumpida temporada de dos años y nueve meses, hasta abril de 1935, nada menos que en el Teatro Campoamor, situado en la calle de La Merced del Jirón de la Unión, cuadra siguiente a la calle Baquíjano, en que funcionaba el Cine Excélsior, el cine más elegante en ese entonces y en donde se daban las películas más importantes del mercado de Hollywood¹⁰³.

¹⁰² Aisemberg (2002), p. 152.

¹⁰³ La propuesta de la temporada forma parte de la propuesta de tesis

Desde el comienzo, tuvo un público cautivo compuesto de clases populares; su repertorio era muy variado y ágil, aunque basado estructuralmente en sainetes, alternado de manera eventual por espectáculos de variedades de los más diversos tipos, para completar las dos horas de rigor. Los sainetes eran de autoría local o adaptaciones, la mayoría derivada de autores argentinos (vía las populares revistas de divulgación *Bambalinas* y *La Escena*), con temas tomados de la vida cotidiana y la política. También incluyeron la vieja guardia de autores españoles y comedias clásicas y modernas, como *La tía de Carlos* y alguna que otra vez en obras más dramáticas.

La temporada, si la podemos llamar así, abarcó específicamente del 9 de agosto de 1932 al 8 de mayo de 1935. Y se mantuvo por tres cambios de régimen político. A partir de tres funciones diarias de dos horas cada una hemos contabilizado 2002 funciones en las 143 semanas que duró la temporada¹⁰⁴.

Generalmente, se descansaba los martes —los lunes femeninos eran de rigor—. Se estrenaron 278 obras, de las cuales 129 corresponden a adaptaciones de autores extranjeros (47 %) y 149 a autores y temas nacionales (53 %). Algunas de ellas, cuyo registro aparece en la prensa del momento son las siguientes: ¡Qué escándalo! y la zarzuela argentina *El indiano*, presentadas el día miércoles 13 de junio de 1934, en funciones de vermut y noche.

aún no sustentada pero presentada para optar a la maestría en Historia en la UNMSM, que cuenta con la asesoría de la doctora María Emma Mannarelli.

¹⁰⁴ El cálculo, llevado a cabo a partir de las cartelera diaria, es siempre aproximado en estos casos.

Actúan el actor Juan R. Santos y la tiple Aurora Cortadillas. Además, hubo un fin de fiesta con Rogel Retes de la Compañía Berutti. Otras obras presentadas el día viernes 7 de diciembre, en vermut y noche, fueron *Cuando los hijos de Adán no son los hijos de Eva*; y *Chateaux Margeaux*, zarzuela de Manuel Fernández Caballero y un homenaje a Ernestina Zamorano. Otra razón por la cual se mantuvo la temporada fue por una política de precios bajos que iban cambiando según la oferta y la demanda y la posibilidad de estrenar nuevas obras.

Los enfoques, la arquitectura dramática y el texto variaban, pero tenían ciertas constantes, como la presencia del cholo (intermediario racial y social, el “mil oficios” por decirlo de alguna manera)¹⁰⁵, así como los temas del folklor criollo y andino como fondo. Una hipótesis para pensar esta línea de representación es que se trataría de un proceso de traducción de obras, siguiendo la propuesta de Beatriz Sarlo, que propone que es un rasgo de modernidad, en tanto es creación propia¹⁰⁶. La pregunta (abierta) es cómo esta experiencia puede considerarse búsqueda y construcción, fracaso y triunfo de una modernidad propia.

Por otro lado, como toda práctica teatral, las obras de la temporada se produjeron y consumieron en un complejo y jerárquico entramado social y político urbano, donde la censura municipal y gubernamental, y la denuncia surgieron más de una vez.

¹⁰⁵ Personificados por Carlos Revolledo, director y actor principal de la compañía, y Teresa Arce, actriz cantante que en algunos momentos formó parte de esta.

¹⁰⁶ Sarlo (1998).

El actor nacional

Retomamos aquí la propuesta de Pavis¹⁰⁷ ya mencionada en el capítulo anterior, según la cual en el subsistema del teatro popular del teatro clásico español el comediante era un actor de cualquier género dramático, en tanto la comedia se consideraba parte de dicho género. Así, el surgimiento y la consolidación de actores y actrices nacionales proviene de la troupe de actores de carácter popular que cultivaron el sainete y el género chico desde la segunda mitad del siglo XIX, y que tuvieron un gran protagonismo y visibilidad en el teatro nacional durante los primeros cuarenta años del siglo XX. Destacan Encarnación Coya, la primera Ña Catita, Carlos Rodrigo, Ernestina Zamorano, Carlos Revolledo, Teresa Arce, Arturo Castillo, entre otros¹⁰⁸.

¹⁰⁷ Pavis, p. 2632.

¹⁰⁸ Los actores de la vertiente culta del teatro nacional tuvieron un desarrollo que fue mucho más tardío, siendo probablemente Leonardo Arrieta, activo en Lima desde 1935, el actor peruano del circuito culto más famoso de la época.



Figura 31. Carlos Rodrigo. Popular actor y cantante peruano de inicios del siglo XX. Estreno la obra *Quítese usted la ropa*, creada especialmente para él en 1906, y ya en 1908 encabezaba una compañía. En Rivera, Leonidas (1969).



Figura 32. Ernestina Zamorano.

La gran actriz peruana típico característica de comienzos del siglo XX, y a su actividad hasta la década de 1940. Gran interprete de Nana Catita y cabeza de familia de actores y actrices. En Rivera, Leonidas (1969).

El reparto de las obras no dependía tanto del valor interpretativo de los actores y actrices sino del lugar que tenían en el escalafón del elenco. Los autores que escribían para compañías sabían de antemano quiénes iban a interpretar sus papeles. Es más, muchas veces, amoldaban sus personajes a rostros predeterminados. Así, sin pretenderlo quizás, muchos de los personajes que inventaban se parecían a quienes los iban a interpretar. Era un mecanismo que venía funcionando desde mucho tiempo atrás, merced a la extraordinaria codificación de la profesión, que tenía en el viejo sistema declamatorio una base suficiente de desempeño¹⁰⁹. Por ejemplo, Manuel Moncloa probablemente escribió su breve obra *La primera nube*, estrenada en el Teatro Olimpo en 1906, teniendo en mente las cualidades interpretativas de Mercedes Díaz, la actriz que la estrenó¹¹⁰.

Los protagonistas de las obras eran las cabeceras del cartel de la compañía. Es así que el teatro de principios de siglo nunca tiene, generalmente, personajes jóvenes que destaqueen sino galanes maduros o damas con experiencia. El poder de atracción de los actores y actrices se convertía en el elemento central de la producción teatral, elemento que se mantendría durante todo el periodo. Así, el público que asistía a ver *Bodas sin sangre*, de Ricardo Alcalde, o *La corvina varada*, de las producciones de la Compañía Castillo Zamorano en marzo de 1937 iba tanto a reírse de las parodias de las obras presentadas el mismo año por la Compañía

¹⁰⁹ Oliva, op. cit., p. 24.

¹¹⁰ *El Comercio*, 21 de mayo de 7, p. 3.

Dramática de Margarita Xirgu (*Bodas de sangre* de Federico García Lorca y *La sirena varada* de Jacinto Benavente) como a ver a Ernestina Zamorano y Arturo Castillo, sus actores engreídos¹¹¹.

En Lima, los discursos y modos de representación de carácter racial, etnológico y local (por lo *criollo*), que seguramente a menudo eran parte de la oferta de la sátira y burla social presentada en los sainetes, adquirieron un matiz especial a partir de la década de 1920 en el tipo de actuación que se ha llamado *performance de la raza*¹¹².

Singularizamos dos actores que incurrieron en ese discurso, abriendo camino para investigaciones posteriores: Carlos Revolledo fue un actor que combinó y adaptó muy sagazmente situaciones y personajes que venían de las tradiciones europeas con lo local. El cholo Revolledo, tal como popularmente era conocido, auspiciado y publicitado, se presentaba como un activo creador de arquetipos, personaje multifacético, que podía ser guardia civil, barbero, militar, gasfitero, fotógrafo, arqueólogo, abogado o sacerdote¹¹³. El personaje del “guardia Quispe” fue uno de sus arquetipos más usados. Nos podemos imaginar también que su mera presencia escénica ya suscitaba la risa del público. En un aviso de *El Comercio* de setiembre de 1932 se publicitaba: “El cholo Revolledo es el único artista que representa

¹¹¹ *El Comercio*, marzo de 1937.

¹¹² Todo actor, pero particularmente uno «nacional» latinoamericano de principios de siglo, es inseparable del dato etnológico y racial. Muguerza (2010), p. 151.,

¹¹³ Aunque no hemos podido identificar todavía las características principales de su actuación.

en Lima un teatro alegre, simple, ingenuo, popular. Un lleno en el Teatro Campoamor”¹¹⁴.

La Compañía Nacional Carlos Revollo

Nos parece interesante detenernos en un caso particular: en agosto de 1932, la Compañía Nacional Carlos Revollo realizó una larga e ininterrumpida temporada de dos años y nueve meses, hasta abril de 1935, nada menos que en el Teatro Campoamor, situado en la Calle de la Merced del Jirón de la Unión, cuadra siguiente a la calle Baquijano, en que funcionaba el Cine Excélsior, el cine más elegante ese entonces y en donde se daban las películas más importantes del mercado de Hollywood.

Desde el comienzo, tuvo un público cautivo compuesto de clases populares, siendo su repertorio muy variado y ágil, aunque basado estructuralmente en sainetes, alternados eventualmente por variedades de los más diversos tipos, para completar las dos horas de rigor. Los sainetes eran de autoría local o adaptaciones, mayormente derivada de autores argentinos (vía las populares revistas de divulgación), con temas tomados de la vida cotidiana y la política. También incluyeron la vieja guardia de autores españoles y comedias clásicas, como *La tía de Carlos*.

La temporada, si la podemos llamar así, abarcó del 9 de agosto de 1932 al 8 de mayo de 1935. Un total de dos años y 9 meses y se mantuvo por tres cambios de régimen político. A partir de tres funciones diarias de

¹¹⁴ *El Comercio*, 26 de setiembre de 1932, p. 8.

dos horas cada una hemos contabilizado 2002 funciones en las 143 semanas que duro la temporada.

Generalmente se descansaba los martes —los lunes femeninos eran de rigor—. Se estrenaron 278 obras, de las cuales 129 corresponden a adaptaciones de autores extranjeros (47%) y 1454 a autores y temas nacionales (53%). Algunas de ellas, cuyo registro aparece en la prensa del momento son: El martes 16 de enero de 1934, en funciones de vermut y noche, reponen la zarzuela nacional de Alejandro Ayarza, Karamanduka y el sainete El cura serrano¹¹⁵. El día miércoles 13 de junio del mismo año, también en funciones de vermut y noche, presentan ¡Qué escándalo!, la zarzuela argentina El Indiano. Actúa el actor Juan R. Santos y la tiple Aurora Cortadellas. Además, un fin de fiesta con Rogel Retes de la Compañía Berutti. El día viernes 7 de diciembre, en vermut y noche, Cuando los hijos de Adán no son los hijos de Eva, Chateaux Margeaux, zarzuela de Caballero, y un homenaje a Ernestina Zamorano. Se mantuvo también la temporada por una política de precios bajos que iban cambiando según la oferta y la demanda y la posibilidad de estrenar nuevas obras.

Los enfoques, arquitectura dramática y el texto variaban, pero tenían ciertas constantes, como la presencia del cholo (intermediario racial y social, el “mil oficios” por decirlo de alguna manera)¹¹⁶, así como los temas del folklor criollo y andino como fondo. Una hipótesis para

¹¹⁵ *El Comercio*, 16 de enero de 1934, p.6.

¹¹⁶ Personificados por Carlos Revolledo, director y actor principal de la compañía, y Teresa Arce, actriz cantante que en también formó parte de esta.

pensar esta línea de representación es que se trataría de un proceso de traducción de obras, siguiendo la propuesta de Beatriz Sarlo, que demuestra una creación propia, un rasgo de modernidad . La pregunta (abierta) es cómo esta experiencia puede considerarse búsqueda y construcción, fracaso y triunfo de una modernidad propia.

Figura 33. El Cholo Revolledo en dos papeles.

Carlos Revolledo, el gran actor peruano, factotum (mil oficios) de papeles diferentes en el teatro peruano popular de la primera mitad del siglo, en dos papeles. Papel principal de *La Tía de Carlos*, original de Thomas Brandon, pera adaptada múltiples veces para el teatro y cine. En el papel de torero Don Cayetano, el Niño de la Puna, de *El Niño de la Puna*, estrenada en 1938 en la película del mismo nombre de Colonial Films. La película, seguramente inspirada en la comedia de tema taurino, *Vamos al toro que es una mona*, del escritor peruano Leónidas Rivera, estrenada en el Teatro Campoamor en 1934. Programa de mano. En Biblioteca España de las Artes, Centro Cultural de San Marcos, UNMSM.



Por otro lado, como toda práctica teatral, las obras de la temporada se produjeron y consumieron en un complejo y jerárquico entramado social urbano, donde la censura y la denuncia surgieron más de una vez.

Por otro lado, la estrecha relación entre lo cómico, la burla de lo andino, y la alusión al idioma quechua se hacía evidente en los títulos de sus obras: Apolinario Collahuasi; Atanasio Chumpitaz...Rompe quincha; Casau con me heja...Pa su machu; El cholo amarrete; El cholo Cahuide; El cholo arqueólogo; El cholo poeta; El cholo Sixto Sexto; etc. No sabemos casi nada de las características principales de su actuación, de la reelaboración creativa del macro personaje del cholo. ¿Configuraba distintos roles individuales en cada pieza, con leves diferencias entre sí?, ¿siempre era el mismo? ¿Cuál era su tratamiento de la “maquieta”, término del lunfardo que significa caricaturizar en burla? ¿Y su uso de la morcilla, el retruécano, el latiguillo, el furcio, el aparte?, ¿Cómo abordó los ideolectos? Todos estos son derroteros por investigar que en todo caso dependen mayormente de la disponibilidad de fuentes gráficas.

Teresa Arce, por su lado, tonadillera en sus inicios y luego actriz, fue una artista limeña que singularizó su desempeño actoral y musical en la interpretación de tipos regionales o castizos: *La bella Perejil*, *La chichayana*; *La chola arequipeña*; *La chola de Catacaos*; *La chola de Huancabamba*; *La huachafa*; *La huaracina*; *La japonesa*; *La raspadillera japonesa*, etc.

Teatro Lima

Local Elegante de la Calle de Manuel Morales

Domingo 29 de Setiembre de 1918

GRAN FUNCIÓN EXTRAORDINARIA A BENEFICIO
— DEL —

CENTRO DE SPORT Y RECREO

Reaparición de la aplaudida
triple nacional:

Teresita Arce

que acaba de sostener una
brillante temporada en el
Teatro Mazzi.

¡Sucedido Colosal!

2 preciosas zarzuelas un
soberbio acto de Variedades
con escogidos números de las
principales tonadillas y parti-
turas de las aplaudidas obras
nacionales:



Lima Alegre
y Los Niños Faites

Programa

Función Corrida á las 9 y 15 p. m.

PRIMERA PARTE

La chistosísima zarzuela en un acto, titulada:

Quien Fuera Libre

REPARTO

Currita..... Sra. Arce Doña Fé..... Sra. Cano
Sol..... Paredes Paco..... Sr. Saval
Pepe..... Pepe..... Sr. Valdivia

SEGUNDA PARTE

La muy graciosa y aplaudida zarzuela en un acto,
cuyo título es:

La Niña Pancha

REPARTO

La Niña Pancha..... Sra. Arce Rosario..... Sra. Cano
Federico..... Federico..... Sr. Valdivia

TERCERA PARTE

Gran Acto de Variedades

1. Diálogo de "Joselina" y su Marido, de la popular revista Nacional Lima Alegre, desempeñado por Teresita Arce y Ricardo Valdivia.
2. Recitación por el señor Saval.
3. Amor de Muñecos, por Teresita Arce.
4. Dúo de "Inés", y el "Pasurero", del aplaudido sainete de Julio de la Paz Los Niños Faites, representado por la señora Arce y el señor Valdivia.

PRECIOS POR FUNCION COMPLETA

Palcos con 4 entradas \$ 5.00 Platca 0.80 Galería 0.60
Niños 0.40 Cazuela, entrada general 0.15

NOTA.—Este elegante Teatro fué arreglado especialmente para el debut de la inimitable María Barrientos y ofrece todo género de comodidades.

Imp. J. I. Williams. — Lima — Plaza de del Teatro 228. — Teléfono 2654

Figura 34. Teresita Arce
Teresita Arce, cuando comenzaba su carrera artística como tonadillera. Afiche de la programación del Teatro Lima de Barrios Altos, del 29 de setiembre de 1918. Programa: dos zarzuelas en un acto, Quien Fuera libre y La Niña Pancha, y tonadas de las obras nacionales Lima Alegre y Los Niños Faites. Archivo de Teatro peruano, Biblioteca España de las Artes, Centro Cultural de San Marcos, UNMSM.



Figura 35. Teresita Arce
Además de actuar en la Compañía de Carlos Revolledo y otras, Teresa Arce centro su carrera en caracterizaciones de tipos regionales y urbanos. Junto con el autor Domingo Ratto, creo algunos personajes como La Bella Perejil, La chola de Catacaos, La chola de Huancabamba, La raspadillera japonesa, Una zambita limeña, etc. Luego ella pasó a tener una muy popular presencia en la radio durante muchos años en el papel de La Chola Purificación Chauca.

Inventario de compañías de teatro popular en Lima

Este inventario contiene la relación de algunas de las compañías nacionales cultivadoras del subsistema de teatro popular en Lima en el periodo estudiado. En los casos en que ha sido posible, anotamos información que nos parece importante de acuerdo a las características y evolución del subsistema, evidenciada por los carteles.

- 1911. Compañía Moreno Ureta. Zarzuelas
- 1922. Compañía Incaica Cuzco de Operetas y Zarzuelas Históricas
- 1923. Compañía Nacional de Zarzuelas y Revistas
- 1924. Gran Compañía Nacional de Comedias, Zarzuelas, Operetas y Revistas
- 1930. Compañía Nacional de Sainetes Ureta Revolledo
- 1932. Compañía Nacional Carlos Revolledo
- 1933. Compañía Infantil Juvenil Trío Esmeralda
- 1933. Compañía Nacional de Comedias y Sainetes Criollos Puro Torres
- 1934. Compañía de Zarzuelas Españolas Iris Andreu
- 1934. Compañía de Zarzuelas, Comedias y Variedades Alegría Aragón García
- 1934. Compañía Hermanas Gassols
- 1937. Compañía Nacional de Sainetes y Comedias Zamorano Castillo
- 1942. Compañía de Zarzuelas Paco Andreu
- 1948. Compañía Nacional de Arte Lírico

EPÍLOGO

La puntillada final de la presencia del subsistema de teatro popular en Lima ocurre con la creación del Consejo Nacional del Teatro, la Compañía Nacional de Comedias y la Escuela Nacional de Arte Escénico (ENAE), en el gobierno de Luis Bustamante y Rivero. Estas instituciones representan el intento de oficializar las prácticas teatrales; perfilarán, en sus diferentes alcances, la posibilidad de nuevos dramaturgos, nuevas obras, nuevos actores y actrices, nueva dramaturgia y, por supuesto, nuevos públicos. Esta oficialización no fortalece al subsistema de teatro popular tal y como lo reconocemos en este estudio. Su institucionalidad precaria, de alguna manera reciente y basada en la ausencia de profesionalización —de actores, directores, dramaturgos, etc.— no logra dialogar con las búsquedas del Consejo, la Compañía y la Escuela oficiales. Un modo de referir este hecho es que el ingreso del teatro en la política pública desterró su vertiente popular. Permanece pendiente estudiar qué de este subsistema persistió y cuáles fueron —acaso son— sus continentes.

Lista de figuras

Figura 1. Vista de la fachada en 1863	28
Figura 2. Vista de la fachada del Teatro Principal	30
Figura 3. El Teatro Italiano	32
Figura 4. Un cartel teatral de 1893	34
Figura 5. Cartel de temporada de la Gran Compañía Dramática Española	36
Figura 6. Paredes de....	37
Figura 7. La Bombonera de la Plaza San Martín	46
Figura 8. Teatro Colón	47
Figura 9. Teatro Colón. Inauguración...	48
Figura 10. Teatro Colón. Cartelera de 1938	49
Figura 11. Cinema Teatro	50
Figura 12. Cinema Teatro La Merced	50
Figura 13. El Circuito Comercial, Teatral y Hotelero	54
Figura 14. Carpa de la Plaza de Santa Ana	58
Figura 15. Cartelera	60
Figura 16. Volante del Teatro Nacional de Iquique I	68
Figura 17. Volante del Teatro Nacional de Iquique II	69
Figura 18. La Verbena de la Paloma	72
Figura 19. Columba Quintana, en el papel de la Geisha	74
Figura 20.	75
Figura 21. El Cóndor Pasa I	78
Figura 22. El Cóndor Pasa II	79

Figura 23. Compañía Infantil Juvenil Trío Esmeralda	81
Figura 24. La Compañía Infantil Juvenil Trío	82
Figura 25. La Salsa Roja	87
Figura 26. Cartel, Teatro Colón	90
Figura 26. Lima por Dentro I	95
Figura 27. Lima por dentro II	96
Figura 28. Lima por dentro III	96
Figura 28. Lima por dentro IV	97
Figura 29. Lima en Kodak	98
Figura 30. Compañía Nacional Arce Castillo Ureta Revolledo	109
Figura 31. Carlos Rodrigo	114
Figura 32. Ernestina Zamorano	114
Figura 33. El Cholo Revolledo en dos papeles	119
Figura 34. Teresita Arce	121
Figura 35. Teresita Arce	122

BIBLIO HEMEROGRAFÍA

Fuente primarias

Periódicos y revistas

- *El Comercio* (1906, 1909, 1914, 1923, 1932, 1934, 1935).
- *La Prensa* (1935)
- *Variedades*, Revista Semana Ilustrada (1914)
- *Prisma* (1906)
- *El Arte del Teatro* (1908)

Textos contemporáneos

Laos, Cipriano. Lima, La ciudad de los virreyes: El libro peruano 1928-1929. Lima: Patronato del Touring Club Peruano, 1929

Portal, Ismael. Del pasado limeño. Lima: Librería Imprenta Gil, 1932.

Rivera, Leónidas. Del vivir limeño de antaño. Charlas de evocacion perifoneadas por Radio Nacional del Perú 1959-1960.

BIBLIOGRAFÍA

Almagro Manuel y Lily Litvak

- 1984 La Comisión Científica del Pacífico: viaje por Sudamérica y recorrido del Amazonas. Estudio preliminar. Barcelona, Laertes.

Aisemberg, Alicia; Lusnich, Ana Laura y Rodríguez, Martín.

- 2002 *Las compañías de la época, en: Historia del teatro argentino: la emancipación cultural 1914-1930.* Buenos Aires: Galerna: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, pp. 145-162.

- 2006 *La representación de lo popular: del sainete español al sainete criollo, en: Dos escenarios: intercambio teatral entre España y la Argentina.* Osvaldo Pellettieri (comp.). Buenos Aires: Galerna.

Basadre Grohmann, Jorge.

- 1970 *Historia de la República del Perú.* Lima: Editorial Universitaria (6.^a edición) 13 vol.

Bial, Henry y Magelssen, Scott.

- 2010 *Theater historiography. Critical interventions.* Ann Arbor: The University of Michigan Press.

Burga, Manuel y Flores Galindo, Alberto.

- 1979 *Apogeo y crisis de la República Aristocrática (19).* Lima: Rikchay Perú.

- Cornejo Polar, Jorge
1998 “Los artículos de costumbres de Segura”, en: *Estudios de Literatura Peruana*. Lima: Fondo de Desarrollo Editorial, Universidad de Lima, p. 72.
- Cornejo Polar, Antonio
1989 *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima: CEP.
- De Certeau, Michel
2006 *La escritura de la historia*. México: Universidad Iberoamericana.
- Gay, Peter
2008 *Modernism. The lure of heresy. From Baudelaire to Beckett and Beyond*. New York: Norton.
- González Ochoa, César
2008 *La literatura como sistema*, en: Acta Poética, 29 (2), México, setiembre-noviembre.
- Gorelik, Adrián
2003 *Lo moderno en debate: ciudad, modernidad, modernización*, en: Universitas Humanística (56), julio-diciembre. Pontificia Universidad Javeriana. Recuperado de http://www.javeriana.edu.co/Facultades/C_Sociales/universitas/documents/11lomoderno.pdf
- Graells, Antoni Ramón
2012 Teatros de Barcelona. Guía de historia urbana (16), diciembre. Recuperado de www-telondefondo.org

- Hamann Mazuré, Johanna
2016 Monuments públicos y espacios urbanos en la Lima del Oncenio de Augusto B. Leguía
(1919 – 1930). Proyecto de tesis doctoral. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- Hobsbawm, Eric
2003 *Historia del siglo XX*. Buenos Aires: Crítica.
- Ísola, Alberto
Señales desde la luna en una noche de estío: Valdellomar y el teatro de su época. Separata inédita.
- Johnson, Randal
1990 *Institutionalization of Brazilian Modernism*, en Brasil/Brazil 3(4), pp. 5-23.
- Koritz, Amy
2009 *Culture makers: urban performance and literature in the 1920's*. Urbana & Chicago: University of Illinois Press.
- Laos, Cipriano.
1929 *Lima, la ciudad de los virreyes: el libro peruano*. Lima: Editorial Perú.
- Llorens Amico, José Antonio y Chocado Paredes, Rodrigo
2009 *Celajes, florestas y secretos: una historia del vals peruano limeño*. Lima: INC.
- Ludeña, Wiley
1997 *Ideas y arquitectura en el Perú del siglo XX*. Lima: SEMSA Editores.

- 2002 *Lima: poder, centro y centralidad: del centro nativo al centro neoliberal*, en: EURE 28(83), mayo.
- Muguerza, Magaly
2009 *Teatro latinoamericano del siglo XX. Primera Modernidad (1900-1950)*. Santiago de Chile: RIL editores.
- Muñoz Cabrejo, Fanni
2001 *Diversiones públicas en Lima 1890-1920: la experiencia de la modernidad*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.
- Nora, Pierre
1978-1980 *Hacer la historia*. Barcelona: Laia.
- Núñez Gorriti, Violeta
2011 *El cine en Lima 1897-1929*. Lima: IEP.
- Oliva, César
2002 *Teatro español del siglo XX*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Pavis, Patrice
2014 *Diccionario del Teatro: Dramaturgia, Estética, Semiólogía*. ESPA.
- Pedraza Jiménez, Felipe B.
2005 *Drama, escena e historia: notas para una filosofía del teatro*. Granada: Universidad de Granada.
- Pellettieri, Osvaldo
2008 *El sainete y el grotesco criollo: del autor al actor*. Buenos Aires: Galerna.

- Portal, Ismael
1932 *Del pasado limeño*. Lima: Librería Imprenta Gil.
- Radice, Gustavo y Di Sarli, Natalia
2007 *Enfoques metodológicos en el análisis del teatro: las herramientas conceptuales del marco sociológico*. VII Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires. Recuperado de <http://www.aacademica.org/000-106/70>.
- Rengifo Carpio, David
2014 El Reestreno de la Opera Ollanta. Lima : Universidad nacional Mayor de san Marcos. Seminario de Historia Rural Andina.
- Reig, Ramiro
2000 *El republicanismo popular*, en: Ayer, 39, Universitat de Valencia.
- Rodríguez, Martín
2002 *Florencio Parravicini*, en: *Historia del teatro argentino en Buenos Aires: la emancipación cultural (1884-1930)*, 5, *Microsistema del sainete y la revista criolla (1890-1930)*. Buenos Aires: Galerna: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, pp. 262-281.
- Sarlo, Beatriz
1998 La máquina cultural: maestras, traductores y vanguardistas. Buenos Aires: Ariel.
2003 *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920-1930*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, Cultura y Sociedad, 4.

- Versteeg, Margot
2000 *De fusiladores y morcilleros: el discurso cómico del género chico (1870-1910)*. (Portada Hispánica) (Paperback), January, (6.^a edición).
- Vargas, Mary Ann.
s/f *El sargento Canuto*. Separata inédita.
- Vásquez, Chalena
2013 Entrevista sobre la zarzuela peruana, El cóndor pasa.
Separata inédita. Londres, 21 de marzo.
- Velázquez Castro, Marcel
2005 “Leónidas Yerovi y la modernidad criolla en la República Aristocrática”. Revista Escritura y Pensamiento. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, (7), p. 122.
- Veneziano, Neyde
2013 *O teatro da revista no Brasil: dramaturgia e convencoes*. Sao Paulo: SESI-SP editora.

