

Introducción

Aunque es probable que existiera un tipo de teatro —u otras artes interpretativas— en el Incanato y el mundo prehispánico en general, el arte dramático —tal como lo conocemos en su forma occidental, ajustado a ciertos cánones y rasgos distintivos— se origina en el Perú en el siglo XVI, con el establecimiento del Virreinato¹. Desde entonces, la ciudad de Lima se caracterizó por una intensa actividad teatral que expresaba el gusto de sus habitantes por esta clase de arte escénica, hecho que no cambió con el establecimiento de la República. En efecto, el teatro hasta las primeras décadas del siglo xx fue el eje cultural y la principal diversión pública de los habitantes de Lima.

Cuando se piensa en el teatro republicano limeño, se le suele asociar inmediatamente con la comedia costumbrista de Felipe Pardo y Aliaga (1806-1868) y Manuel Ascencio Segura (1805-1871). Estos dos autores son considerados los padres del teatro peruano. Son ellos quienes iniciaron este tipo de teatro que luego fue continuado y practicado por otros dramaturgos. El costumbrismo posee una narrativa ambientada en un tiempo presente, apela a la comedia para representar de forma graciosa la vida cotidiana de las diversas clases sociales y sus idiosincrasias, aunque centrándose principalmente en las clases medias, las que se muestran a través de personajes considerados como «típicos». Asimismo, es necesario recalcar que estas obras tienen un fin moralizador.

En general, siempre se ha destacado la calidad de este tipo de teatro, que, por eso mismo, es el más conocido del Perú republicano decimonónico y de inicios del siglo xx. Sin embargo, al realizar una investigación más profunda, observamos que hubo un tipo de teatro desde el inicio de la República: el *drama histórico*. Hablamos de aquel drama o pieza teatral cuya narración se

1 Si pensamos en algunas artes interpretativas cercanas al teatro, podemos pensar en el ditirambo del mundo griego, un género hoy en día perdido al cual podemos aproximarnos desde los pocos ejemplos tardíos que se conservan, los que, sin embargo, no bastan para conocer su forma primigenia (Reisz, 1987, p. 125). ¿Pudo haber otros géneros semejantes en el mundo andino? No contamos en este momento con la información suficiente como para afirmar o negar esta posibilidad.

inspira en el pasado de una nación o un pueblo. Este tipo de teatro se desarrolló sobre todo entre mediados del siglo XIX e inicios del siglo XX, logrando tener momentos de gran auge. Más allá de su notoriedad, no ha trascendido en el tiempo, por varias razones: porque ha sido opacado por el teatro costumbrista, por su poca o escasa calidad literaria, por no plantear problemas o temáticas universales, y por la pérdida y desconocimiento de gran parte de sus textos. Sin embargo, nosotros pensamos que los dramas históricos o piezas teatrales inspiradas en la historia, al margen de su calidad y más allá de las temáticas desarrolladas, desde la óptica de la ciencia histórica constituyen una importante herramienta para explicar la dinámica del proceso de construcción del Estado-nación en el Perú, desde un ángulo diferente. Ello nos lleva a preguntarnos: ¿cómo la dinámica del teatro de tipo histórico expresa el proceso de construcción de la nación entre el final de la década de los años 1840 y los inicios de la segunda década del siglo XX?

Se escogió como inicio de nuestro trabajo la segunda mitad del siglo XIX, ya que con la llegada al poder de Ramón Castilla y el impulso del auge guanero se inició el proceso de modernización nacional y construcción del Estado-nación. Las élites buscaron en el pasado los elementos justificadores para construir lo que pensaban debía ser la nación, con lo que se produjo lo que Hobsbawm y Ranger (2002) denominaron la «invención de la tradición». Como parte de este proceso, se buscó desarrollar un proyecto de modernización cultural estatal por esas élites, contando con la participación de una nueva generación literaria que fue parte activa del inicio del auge del teatro histórico.

El marco temporal final corresponde a los inicios del Oncenio de Leguía (1919-1930), cuando se inició un nuevo momento en el proceso de construcción del Estado-nación en el Perú, que muestra continuidades y rupturas con el periodo anterior. Nuestro trabajo termina en 1924, año del Centenario de la Batalla de Ayacucho, cuando el proyecto político leguiista y su discurso de la Patria Nueva llegaron a su apoteosis. Ese año se pusieron en escena dos piezas que, pensamos, cierran el ciclo completo del teatro histórico. Por otro lado, consideramos que ese ciclo concluyó, porque el teatro a partir de esos años deja de ser el centro de la actividad cultural y de esparcimiento de la población urbana, e irá decayendo con la creciente importancia del cine. Debemos considerar que el periodo estudiado corresponde a lo que Burucúa y

Campagne (2003, p. 46) denominan «formación del sistema ideológico-simbólico de las naciones sudamericanas», proceso que culmina en la segunda década del siglo xx.

Creemos que el teatro histórico es un indicador de las aspiraciones colectivas en la construcción de la nación e identidad histórica de las élites letradas limeñas y como tal juega un papel importante —aunque no es el único— en la construcción del imaginario nacional y memoria colectiva de la población urbana de clases altas y medias, ambas principales consumidoras del arte teatral, proviniendo sus creadores artísticos principalmente de las segundas. Sin embargo, el grado de influencia y desarrollo del teatro histórico tuvo un carácter oscilante, no lineal, según los contextos de la producción y recepción de sus obras. Así, observamos que el teatro histórico tiene sus momentos de florecimiento, auge y apoyo del Estado en tres coyunturas de optimismo en el presente y porvenir en el futuro: la era castillista, en el contexto del auge guanero; el inicio de la guerra del Pacífico, y los primeros años del Oncenio de Leguía.

Nuestra investigación sobre el teatro histórico como expresión de la dinámica ideológica de las élites urbanas en la construcción de la nación cobra importancia debido al papel que se atribuyeron las élites, erigiéndose como portadoras del discurso oficial de la nación, mientras la construcción de la nación real enfrentaba enormes dificultades en América Latina y particularmente en el Perú, en gran parte, por acción o inacción de esas mismas élites. La construcción de la nación es un proceso complejo de la época moderna, es parte del desarrollo del capitalismo (Gellner, 2001)² y las dificultades de su construcción como proyecto independiente en las naciones sudamericanas.

En América Latina, no obstante, el proceso fue doblemente complejo. Supuso la lucha independentista contra la dominación española y el difícil proceso de forja, o no, de una clase burguesa o dirigente que pudiera aglutinar a los vastos sectores de la población, logrando una real liquidación de la herencia estamental colonial y su base política fundada en el pacto vasallático. La dificultad de esto tiene que ver decididamente con la construcción de una identidad nacional.

² En efecto, Hobsbawm (1998) nos indica que la nación es un fenómeno reciente en los últimos siglos, cuyo sentido moderno de la palabra, en principio, nos remonta no más allá del siglo XVII, con algunas excepciones precisas.

Esta dificultad de romper con la herencia colonial fue más acentuada en el Perú que en otras repúblicas latinoamericanas, y por ello el proceso de construcción de la nación fue aún más lento y complejo. Surge entonces una contradicción: la república peruana se fundó bajo los modernos principios liberales de la Revolución francesa y de los revolucionarios americanos, pero las élites dirigentes no buscaron liquidar la estructura económico-social heredada del sistema colonial español ni generar un proyecto capitalista independiente, por lo que en la práctica fueron conservadoras en el ejercicio político y en la organización del Estado. Así, pese a que la nación formó parte del ideario republicano, la construcción de una nación real devino en una contradicción no resuelta a lo largo de la historia peruana republicana. En el Perú, los sucesivos intentos de construir la nación se centraron, por ello, en un limitado esfuerzo de ideologización en los ámbitos urbanos, acompañados de algunas contradictorias o tibias medidas para favorecer la integración de todos los sectores y grupos sociales.

En América Latina, como se señala en diversos estudios, los elementos culturales —producción historiográfica, literatura, textos escolares, museos, instrucción, símbolos y discursos cívicos—, todos ellos generadores de una simbología, básicamente producidos por las élites, tuvieron un rol significativo en la construcción, invención y/o reinvenCIÓN de la nación y del nacionalismo, principalmente en la limitada fracción de ciudadanos del mundo urbano a la que iban dirigidos. Nosotros consideramos que estas contradicciones y complejidades en el proceso de la nación en el Perú se van a ver representadas de algún modo también en los dramas históricos.

Las obras teatrales forman parte de ese universo simbólico. El teatro, representación dirigida a un público, debe verse así, no solo como fuente histórica, sino como una herramienta histórica que permite observar lo que Francastel denominaba: «los resortes ocultos de la sociedad» (como se cita en Heinich, 2010, p. 24). A través del teatro podemos ver la construcción de la sensibilidad colectiva, del imaginario, las visiones del mundo, los códigos ideológicos de los diversos grupos sociales, los temores, anhelos y contradicciones de una colectividad y de la memoria colectiva, etc.

Por consiguiente, el teatro no es un simple reflejo de la realidad, es sobre todo una fábrica donde aquella se construye y recrea a través de los imaginarios, que forman parte de las representaciones. Al hablar de representaciones, nos referimos a aquellas interpretaciones, construcciones o reconfiguraciones

subjetivas que los sujetos o personas hacen de la realidad. En nuestro caso, nos enfocamos en las representaciones de las élites vinculadas a las clases altas y medias urbanas de la capital. El teatro, dada su inmediatez y su carácter de espectáculo, es el ámbito sobre el que se proyectan con más frecuencia las preocupaciones alrededor de la identidad, categoría tan flexible que puede ser abordada desde el género, la clase o la nación (Gies, 2005). Así, asumimos lo señalado por Dru Dougherty, quien sugiere que «el teatro fue un espacio reservado para la autorrepresentación de la nación como cuerpo colectivo, un foro en el que las preocupaciones, mitos y memorias nacionales fueron discutidos, celebrados y desacreditados» (como se cita en Gies, 2005, p. 58). El teatro es así un vehículo donde la ideología y los imaginarios de un emisor, el autor, se transmiten, y son, a la vez, recreados por un receptor, el público. De esta suerte, es un indicador de la percepción de la colectividad sobre el pasado, presente y futuro de la nación. Además, en la Lima decimonónica y de inicios del siglo xx, antes de la masificación del cine y, por tanto, sin grandes medios de persuasión de masas, el teatro era una herramienta fundamental para generar consenso colectivo.

A partir de esta problemática general, podemos preguntarnos: ¿cómo el pasado es incorporado en el teatro histórico?, ¿cómo fueron percibidas las representaciones teatrales del teatro histórico por la colectividad a la que iba dirigida?, ¿cómo se reflejan en dichas obras los posicionamientos ideológicos sobre la idea de nación e identidades en las diversas coyunturas o contextos?, ¿de qué manera los contextos y las estructuras mentales existentes condicionan la producción de las obras?, ¿cómo los diversos sectores y grupos sociales fueron representados?, ¿cuáles son las características del teatro histórico y cómo se relaciona este con el poder?, ¿cómo fueron representadas las diversas clases y grupos sociales en el pasado de la nación?, ¿cómo lo indígena, lo hispánico y lo popular fueron representados?

Analizamos las diversas representaciones del pasado, sus discursos, el alcance de las representaciones entre el público y la prensa —como expresión del proceso de elaboración y reconfiguración de la identidad histórica— y, con ello, la fabricación y recreación de imaginarios colectivos, así como el grado de participación del Estado en el teatro histórico.

Partiendo de esta base, podemos ver que el teatro, específicamente histórico, nos ilustra sobre el imaginario de una comunidad acerca de su pasado, en

este caso, el de las clases altas y medias limeñas. Por consiguiente, el presente libro no es una crónica detallada del devenir del teatro histórico en Lima de los años en cuestión, ni tampoco busca hacer un análisis literario, semiótico, musical o estético; es, ante todo, una aproximación al teatro histórico desde la historia sociocultural, entendida como una «historia de las representaciones y de las prácticas» (Chartier, 2005, p. iv). Al aplicar este tipo de historia, nos ocupamos de las prácticas culturales como el teatro y los discursos, cuya interrelación se expresa a través de las representaciones o formas en las cuales los sujetos reinterpretan y piensan el mundo social.

Si bien en el libro se hacen algunas referencias a las principales ciudades del Perú, como Cusco, Arequipa y Trujillo, el objetivo central del mismo es la ciudad de Lima. La capital peruana centraliza la vida cultural del país, en ella se produce la mayor actividad teatral. A estos teatros acudían las clases altas y medias, y la gente letrada en general. En este sentido, la urbe limeña pensaba que «representaba» al Perú. Además, si las fuentes son escasas para Lima, son casi inexistentes en las ciudades del interior. Es por ello que nos centramos en los teatros oficiales de Lima, cuya programación y comentarios se ofrecían en los periódicos, que es casi la fuente exclusiva para el estudio del teatro de Lima en este periodo, sobre todo el decimonónico.

Arte dramático, sociedad y teatro histórico

Arte dramático y sociedad

Existen muchas definiciones de arte dramático o teatro. En nuestro caso, una definición operativa, que expone con claridad las propiedades básicas del teatro y explica el fenómeno «sin caer en simplificaciones ni en teorizaciones» (Ramírez, 2007, p. 16), es la del estudioso chileno Sergio Arrau (2010), quien define al teatro como «un espectáculo en el que las personas presentes, los actores, representan ante el público la creación de un autor» (p. 16). Esta definición hace referencia a los elementos básicos de una representación: el público y los actores que representan el texto de un dramaturgo. Hay que tener en cuenta que es en la representación donde se establece la relación con la colectividad. Arrau, además, considera al teatro como «síntesis de las artes» (p. 22),

pues en las puestas en escena se plasma la pintura (color), escultura (forma en el espacio), arquitectura (proporción), danza y música (melodía y ritmo), siendo estas últimas, las artes más ligadas al arte dramático por resaltar momentos de fuerza emocional.

¿Cuál es la relación entre arte dramático y sociedad? Partimos de una constatación. Todo arte está condicionado socialmente, pero «no todo en el arte es definido socialmente» (Hauser, 1975, p. 20). Es necesario entender al arte como un tipo de producción simbólica —admitiendo a la vez su aptitud para conocer y construir lo real, a partir de su estructura interna específica— desde el cual se puede intentar algo más que un estudio sociológico de los procesos estéticos. Se les puede apreciar como un lugar para investigar las relaciones entre la singularidad de las representaciones y su dependencia respecto de la base material (García Canclini, 1988, p. 53). En la dinámica de esta interacción se crean y transmiten creencias, pasiones y temores atribuidos al conjunto de la sociedad, a grupos específicos o a una parte de ella.

Hay que tener en cuenta, siguiendo a Cristophe Charle (2008), que en cada puesta en escena se ponen en movimiento dos «sociedades», una ficticia y otra real. La primera, «la sociedad imaginaria», es la textual, representada sobre los escenarios; la segunda, «la sociedad real», comprende principalmente al público, los autores, los directores, los empresarios, el teatro como espacio físico y las opiniones o comentarios sobre las obras. La sociedad en movimiento sobre el escenario, aunque ficticia, es también «real», al responder a las agitaciones de la sociedad que la observa y permite su representación. Además, se debe considerar que, en una puesta en escena, la relación entre el público y la obra representada es directa, configurándose una sensación de realismo de lo observado, donde el tiempo de la obra representada y del espectador se diluyen, y da por resultado que, en el teatro —a diferencia de otras expresiones artísticas—, la carga emocional es más fuerte. En el caso del teatro histórico, el tiempo pasado representado y el presente expectante se fusionan realizando el sentir del espectador.

En definitiva, el arte junto a otras vías es una forma de conocimiento de la sociedad. Para apreciar el valor de la información artística, García Canclini (1988) señala que se debe establecer cómo se inserta el arte en el contexto social, en qué medida es transformado por sus condicionamientos sociales, su capacidad de interactuar sobre ellos y producir un conocimiento efectivo.

Por consiguiente, el estudio de expresiones artísticas, como el teatro, va más allá del fenómeno estrictamente artístico, al ser ellas pensadas en su contexto social, político, cultural e ideológico.

Teatro histórico

¿Qué entendemos por teatro histórico y cuáles son sus características? Hay cuatro definiciones que se complementan entre sí, y nos permiten elaborar una propia. La primera, de Kalikst Morawski, en *Le théâtre historique en France après 1918* (1953), concibe al drama histórico como «un teatro cuyo tema se extrae de la historia, la mitología y la historia sagrada» (Morawski, 1953, p. 262)³. Morawski entiende este tipo de teatro como un conjunto de dramas cuya narración se nutre del pasado como fuente de inspiración. Resulta interesante que incluye a los mitos e incluso las historias sagradas; lo cual se vincula con el simbolismo, y quiere decir que considera a estos relatos como metáforas del pasado histórico, como efectivamente lo son.

La segunda es de Irena Filipowska en *Le théâtre historique en France (1870-1914)* (1988). Tras señalar la definición de autores como Roland Barthes, Jaques Lafaye, von der Pfordten, entre otros, Filipowska (1988) manifiesta que el drama histórico es «un drama en los que el tema es proporcionado por la historia»⁴. Asimismo, destaca que incluye dentro de este tipo de drama al que se funda en la mitología, como son las obras de Edipo, Electra, etc. No obstante, no hace referencia a las historias sagradas (pp. 4-5). Si bien la definición de Filipowska es escueta, tiene al igual que Morawski un carácter flexible al no hacer precisiones sobre qué elementos exactamente proporciona la historia. Así, podría ser solo el tiempo histórico, permitiendo combinar la ficción con la verdad histórica, lo cual en realidad es una característica inherente del teatro histórico, pero ¿cuál es la distancia entre el pasado y el presente para hablar de teatro histórico? Este tópico, que no lo señalan los autores mencionados, es cubierto por la tercera definición, la cual es de Juan Matas (2015, párr. 2), quien define al teatro histórico como «la dramatización de un hecho histórico, considerado así por los espectadores, en un determinado momento y espacio del pasado más o menos lejano o reciente, y la posibilidad de establecer una analogía

3 Traducción nuestra.

4 Traducción nuestra.

entre el hecho histórico dramatizado y el tiempo presente del espectador». En esta definición destacan tres elementos sumamente útiles: el primero, el considerar un hecho histórico, no necesariamente como un hecho de la realidad histórica, sino un hecho ficticio o no, que es considerado como histórico por el espectador y —aunque no lo menciona explícitamente Matas— por el autor desde sus imaginarios históricos. El segundo, el no restringir el marco temporal a un tiempo lejano, como tradicionalmente se asume, sino de incluir a su vez un tiempo no tan alejado, entre la distancia del pasado del relato y el presente, lo cual es sumamente útil para nuestro trabajo, pues nos permite incluir obras que para el tiempo en que se escribieron son de un «pasado inmediato». El tercero, la confluencia entre el pasado y presente del tiempo del espectador con el tiempo de la pieza puesta en escena que se diluyen durante la presentación.

El elemento temporal señalado por Matas se complementa con el trabajo de David Gies, quien utilizando la propuesta de Avron Fleichman para la novela histórica, propone que la distancia del pasado respecto al presente puede ubicarse con base en dos marcos temporales. El primero dista 40 o 60 años respecto al presente, es decir, al momento en que la obra es escrita o representada. El segundo incluye las «novelas de pasado reciente», con lo cual admite la posibilidad de incluir hechos que han ocurrido sin muchos años de distancia del presente de la obra escrita o representada (Gies, 2005, pp. 59-60). Tanto el marco temporal de Matas como el adaptado por Gies se ajustan al tratamiento que en este trabajo le damos a los dramas históricos.

Por otro lado, se hace evidente la instrumentalización de la historia realizada por los dramaturgos que, de acuerdo con lo señalado por Robert Smith (citado en Gies, p. 60), se lleva a cabo mediante a) la recreación y vitalización del esplendor del pasado; b) la presentación de un personaje histórico que brinda posibilidades dramáticas; c) el uso de determinados acontecimientos históricos como trasfondo para la participación de personajes ficticios; d) el retrato de un cuadro social de una época pasada, y e) la utilización de la historia para hacer más atractivo el argumento principal de la pieza teatral.

Verdad y ficción

Es importante señalar que la ficción y la realidad histórica son inherentes al teatro histórico, pues por más que un dramaturgo se documente sobre el

pasado con el objetivo de buscar la mayor fidelidad histórica, no va a poder eludir la ficción en su obra. Estamos plenamente de acuerdo con la reflexión de Antonio Buero (1981, p. 18) al señalar que el teatro histórico lo que hace es «reinventar la historia sin destruirla», pues, en muchas ocasiones, «los personajes o situaciones enteramente ficticios tienen no menor importancia que la de los personajes o sucesos propiamente históricos». A esto se debe agregar que los que reinventan la historia, o la construyen de cierta manera, son los dramaturgos, quienes proyectan en sus obras sus ideales, imaginarios y aspiraciones nacionales, sobre cómo debería ser o haber sido la historia de la nación.

A partir de lo señalado, proponemos una serie de características del teatro histórico que nos guían en el desarrollo del presente trabajo:

- a) El pasado puede ser lejano, mediano o relativamente reciente. Por «pasado lejano» entendemos a aquellas obras donde los eventos representados se alejan más de 150 años del presente de su autor, en el tiempo en que se escribió o, en su defecto, del tiempo en que se puso en escena. Son obras de «pasado mediano» aquellas que se alejan de 150 a 25 años, y constituyen obras de «pasado reciente», aquellas que se alejan de 25 a 4 años del presente en el cual se escribieron, imprimieron o se ponen en escena. No obstante, en las obras de «pasado reciente», el acontecimiento debe ser de crucial importancia, como una guerra o una revolución. Debe ser el acontecimiento histórico el eje de la narrativa, y ha de tener algún personaje histórico o hacer referencia a ellos. En nuestro trabajo solo ubicamos como pasado reciente a las que se ambientan en la guerra del Pacífico.
- b) Los hechos narrados y los personajes pueden o no ajustarse a la realidad histórica, es decir, no es un requisito la veracidad histórica de los personajes o los hechos. Por consiguiente, la ficción y la verdad son inherentes y complementarias en este tipo de dramas.
- c) Queda fuera del teatro histórico toda aquella pieza cuyo tiempo histórico sea abstracto; por consiguiente, gran parte de las alegorías quedan excluidas.
- d) La inspiración del pasado puede provenir de mitos, cuentos o leyendas ambientadas o inspiradas en el pasado de un país.
- e) El teatro histórico o drama histórico es toda pieza de cualquier género de teatro que está inspirada en la historia, por lo tanto, comedias, dramas, tragedias, óperas, zarzuelas, revistas, etc., si recurren al pasado, pueden formar parte del teatro histórico.

- f) Dentro del teatro histórico ubicamos a toda aquella obra teatral catalogada como «histórica» por sus contemporáneos, así no cumpla con los puntos señalados líneas atrás.

Considerando las características señaladas, podemos definir al teatro histórico como un teatro inspirado en el pasado de una nación o pueblo, cuyos hechos narrados pueden ser tanto de un pasado lejano como uno relativamente reciente, y donde la ficción y la verdad histórica se fusionan.

En el presente libro, solo las piezas que cumplen dichas características han sido consideradas dentro del teatro histórico. Por otro lado, se toman en cuenta los dramas históricos ambientados en el pasado peruano, aun los escritos por extranjeros, siempre y cuando hayan sido representados en el Perú y su autor haya estado radicado, temporal o completamente, en el Perú. Hemos podido identificar una cantidad considerable de piezas pertenecientes al teatro histórico, siendo además posible ubicar los textos o reconstruir la temática de muchas de ellas. Respecto a los análisis textuales, si bien se hace referencia a todas las piezas conocidas, buscando las tendencias generales, en este trabajo se hace un análisis microhistórico de las piezas más significativas, lo cual incluye todo lo que rodea a la producción y sus puestas en escena.

Nación y nacionalismo

El desarrollo del teatro histórico decimonónico y de inicios del siglo xx en el Perú, al estar vinculado al proceso de construcción de la nación, se relaciona estrechamente con la temática de la nación y del nacionalismo. En general, hay consenso en señalar que la construcción de la nación es el resultado de complejos procesos históricos que combinan cambios materiales y mentales: la construcción de un sentimiento de pertenencia a una comunidad, unida por un pasado común (real o imaginario), por tradición, historia, cultura, además de la esperanza de construir un futuro común (Manrique, 2004). En este proceso, los tópicos de la nación y el nacionalismo se encuentran entrelazados, siendo inherentes a los dramas históricos.

Siguiendo a Ernest Gellner (2001, pp. 7, 165 y 176), el nacionalismo es un fenómeno moderno, básicamente, un principio político en el que debe

haber congruencia entre la unidad nacional y la política, sea como sentimiento o como movimiento; es una clase de patriotismo muy concreto que pasa a especificarse en condiciones sociales que prevalecen en el mundo moderno. Nos interesa el nacionalismo como conjunto de ideas integradas a un sistema general de valores culturales, sociales y políticos, como la capacidad de crear una identidad en las personas, en la colectividad. Por consiguiente, es muy útil el estudio del nacionalismo de Benedict Anderson (1991), por el carácter que le da a este y por ende a la nación como algo inventado e imaginado, como un constructo cultural. Estos artefactos deben de ser entendidos en el teatro histórico, no por su falsedad o veracidad, sino por cómo y por qué fueron imaginados de tal manera. En el teatro histórico se apela al pasado y a los elementos simbólicos que personifican a la nación.

Siguiendo a Hobsbawm (2010), el nacionalismo en América Latina entre mediados del siglo XIX e inicios del siglo XX se identificaba con el antiradicionalismo: la nación se identificó con el progreso, es decir, con el desarrollo económico y el desarrollo del poder estatal efectivo sobre el territorio nacional. Solo aquellos comprometidos con el progreso, o los que por lo menos lo aceptaban, podrían ser considerados verdaderos miembros de la nación; era la idea de nación civilizada la que excluía a los grupos populares étnicamente indígenas y afros, asociados con la barbarie y lo incivilizado. A inicios del siglo XX, bajo el influjo de la Revolución rusa y la Revolución mexicana, el nacionalismo en América Latina, a diferencia del decimonónico, no solo contó con movimientos populares en la política de sus países a escala nacional, sino con el reconocimiento, entre intelectuales y políticos, de que la nación estaba formada por todo el pueblo, el cual incluía a las grandes mayorías (pp. 315-317). A esto hay que agregar, para este periodo, el desarrollo del indigenismo en la región, que fue la forma «privilegiada que el nacionalismo adoptó en América Latina» (Itier, 2000, p. 11). En nuestro trabajo vemos cómo la dinámica del teatro histórico se vincula con estos desarrollos, en mayor o menor medida.

Balance bibliográfico

Los estudios sobre el teatro en el Perú, más allá del aspecto literario y enciclopédico, son aún escasos, pese a los avances que comienzan a realizarse en

el tema en la década de los 90 y durante el presente siglo XXI; no obstante, las bases son de mucho más atrás. El primer historiador en señalar la importancia del teatro como fuente para reconstruir la historia social peruana del Perú Republicano del siglo XIX e inicios del XX fue Jorge Basadre, en 1939, a través de los tomos VI, VII y IX de su *Historia de la República*. Sus trabajos, aunque mayormente descriptivos, son valiosos, porque sientan criterios orientadores y bases para futuras investigaciones (Basadre, 2005).

El historiador Pablo Macera, en 1991, en la revista *Fuentes de la Historia Social Americana*, señalaba que «estudiar el teatro es un buen comienzo para restaurar históricamente la evolución de las mentalidades en el Perú». Macera (1991) menciona la utilidad de las estadísticas como indicadores sociales, la función política, y que «resultaba políticamente indispensable como parte de una ingeniería mental para controles sociales»⁵. Nos muestra, además, los cambios sucesivos en los medios instrumentales de uso ideológico que el poder del Estado utiliza en cada época, lo cual es sumamente importante. Basadre apuntó que los sectores intelectuales expresaban tendencias, modas y fermentos sociales, aspectos que consideramos en nuestro trabajo. Macera permite ver de manera precisa la influencia social del teatro en los sectores del público, y presta atención al papel del Estado y los sectores dominantes en él. Utilizamos estas pautas teóricas en nuestro trabajo.

Luego de estos autores, en la década de los 90 y durante los primeros años del presente siglo, aparecen estudios cuya referencia es pertinente —aunque no abordan el tema del teatro histórico, o solo nombran algunas obras de este tipo de teatro—, al menos en los casos de tesis o libros.

En 1994, Ricardo Cantuarias publicó la primera tesis de historia (licenciatura en la Pontificia Universidad Católica del Perú [PUCP]) sobre el teatro, *El arte dramático en Lima de la colonia a la república, 1800-1830*. Esta tesis tiene el mérito de mostrar minuciosidad en el tratamiento de las fuentes, abundar en datos referentes a actores, obras, salas y sucesos, y privilegiar el aspecto artístico y de los componentes de la sociedad teatral (Cantuarias, 1994). En 1996, Mónica Ricketts publicó la tesis de licenciatura (PUCP) *El teatro en Lima y la construcción de la nación Republicana, 1820-1850*, que mostró cómo en los primeros 30 años de la República el teatro desempeñó una función social y

⁵ Lo señalado por Macera se puede aplicar solo a la primera mitad del siglo XIX.

política, más allá de su función de distracción, y cumplió así el papel de tribuna desde donde los caudillos buscaron la aprobación pública ante las masas. Fanni Muñoz, en *Diversiones públicas en Lima 1890-1920, la experiencia de la modernidad*, de 2001, analiza los entretenimientos urbanos como espacios donde el proyecto modernizador pugnó con las costumbres tradicionales, al tratar de desterrarlas por considerarlas bárbaras, y fomentar otras que representaban los nuevos valores, gustos y costumbres del ideal burgués. Muñoz centra su trabajo, respecto al teatro, en la pugna entre la élite modernizadora y la tradicional, afirmando que el proyecto modernizador utilizó al teatro como un medio formativo del ideal individualista, plasmando en sus espectáculos «cultos», en lucha contra espectáculos tradicionales como el teatro de tandas y la zarzuela, considerados «incultos» y «vulgares», a los cuales se opuso el teatro «culto». En 2002, Ricardo Cantuarias presentó su tesis de maestría (PUCP) *Teatro y sociedad en Lima 1840-1930*, en ella hace una minuciosa recopilación de datos sobre dramaturgos, obras, actores, bailarinas, músicos, compañías, conciertos y salas; añadiendo otras diversiones como paseos, corridas de toros, peleas de gallos, deportes y cine en Lima entre 1840 y 1930. Su trabajo tiene un buen manejo de datos y rigurosidad en la comprobación y manejo de fuentes.

Odalis Valladares, en 2012, presentó su tesis de licenciatura (en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos [UNMSM]), *Inmigrantes chinos en Lima. Teatro, identidad e inserción social, 1870-1930*. La autora estudia la evolución del teatro de la comunidad china desde fines del siglo XIX, hasta casi el final del Oncenio. Según la autora, este teatro chino, de ser rechazado por las élites limeñas y la opinión pública, pasó a ser aceptado como espectáculo culto. Los inmigrantes chinos convirtieron su teatro en un espacio de negociación para su inclusión y el reconocimiento público al que aspiraban en la sociedad limeña. La adopción de la práctica teatral implicó dejar atrás las prácticas tradicionales y generó, además, un nuevo tipo de opinión pública favorable. El periodista Ernesto Toledo publicó, en 2011, *El cóndor pasa: mandato y obediencia* —con Editorial San Marcos—, donde analiza el trasfondo del discurso de dicha obra, señalando los antecedentes musicales y teatrales, y situándose en diversos contextos. En 2012, el actor y director Alberto Ísola presenta su tesis de licenciatura en comunicación (PUCP) *El teatro costumbrista republicano del Perú como afirmación del proyecto de nación*. El autor indica que, en los primeros tiempos de la República, el costumbrismo de Manuel Ascencio Segura y

el de Felipe Pardo muestran una visión de lo que debería ser el Perú moderno, entre la visión discriminatoria y aristocrática de Pardo, y la visión popular, criolla y democrática de Segura; para ello analiza *Frutos de la educación*, de Pardo, y *Un juguete*, de Segura, entre otras piezas.

En 2018, Gustavo Von Bischoffshausen publicó *Teatro popular en Lima. Sainetes, zarzuelas y revistas 1890-1945*. Es un estudio breve sobre el teatro capitalino, especialmente en su vertiente «popular», que el autor entiende, basándose en la definición de Veneziano, como los espectáculos para las amplias y heterogéneas mayorías llamadas «el gran público». Es este un teatro que se aleja de los grandes temas y combina géneros diferentes, para evitar los argumentos intrincados. El autor coloca en este tipo de espectáculos a la zarzuela, el sainete y la revista, diferenciándolos del teatro «culto» de la ópera y los «dramas serios», aunque resalta una zarzuela «seria» de mayor extensión y complejidad, cuyo ejemplo paradigmático es *El cóndor pasa*.

Para terminar, si bien no hizo ninguna tesis ni produjo libros, creemos justo mencionar a Rafael Hernández, el primer estudioso y conocedor del teatro obrero, que sin ser historiador ha hecho excelentes artículos con buen análisis histórico sobre el teatro obrero de Vitarte. Sus textos aparecieron en *El Diario de Marka*, en 1985; también escribió sobre el teatro chino.

En el Perú, los estudios sobre el teatro histórico en específico son casi inexistentes. Hemos hecho una división en dos grupos: a) trabajos que abordan indirectamente el teatro histórico, incluye también aquellos que tratan los dramas históricos, pero en otro marco temporal, y b) aquellos que abordan en específico o como eje central el teatro histórico en el Perú. Es de destacar que en ninguno de los casos se utiliza en sus títulos los términos «drama» o «teatro histórico».

Trabajos que abordan tangencialmente el teatro histórico

El primero de ellos es de Guillermo Ugarte Chamorro, acucioso investigador de la historia del teatro en el Perú, que, en 1974, por motivos del Sesquicentenario de la Independencia del Perú, hizo una recopilación y un estudio preliminar de diversas piezas con temática independentista del Perú e incluso de otros países de América Latina y España, que se plasmaron en dos volúmenes de la *Colección Documental de la Independencia del Perú. Teatro en la*

Independencia (Ugarte Chamorro, 1974, t. xxv)⁶. La importancia de este estudio, si bien no abarca nuestro marco temporal, radica en mostrar 45 piezas peruanas y americanas, en su mayoría inéditas, seleccionadas sobre temática independentista, y que incluyen canciones, alegorías, marchas, himnos patrióticos, etc.; pero, sobre todo, en su estudio preliminar donde señala la importancia política y social del teatro en el proceso de la Independencia, al ser «un sensible receptor y eficaz vocero de los ideales y los sucesos revolucionarios» (Ugarte Chamorro, 1974, t. xii). Por otro lado, una de las características de este estudio preliminar es la gran erudición del manejo de fuentes y su rigurosidad en los datos, pues brinda información bibliográfica sobre los autores y las obras en relación con el teatro.

El segundo es de Jesús Cosamalón, aparecido en 1996 en la revista *Apuntes*. Utilizando en parte las obras seleccionadas por Ugarte en 1974, Cosamalón (1996) publicó un breve estudio sobre el teatro en la coyuntura de la Independencia, «La “Unión de todos”: teatro y discurso político en la Independencia, Lima 1820-1821». Intentó seguir la discusión política de los días de la Independencia del Perú, a través del teatro, el cual más allá de la función artística, refleja las tensiones y preocupaciones que atraviesa la sociedad peruana en ese contexto de revolución política. El autor concluye que los discursos políticos de las obras tienden mucho más a la continuidad colonial que a un cambio radical.

El tercero, *La guerra del Pacífico en el teatro peruano*, de Rubén Quiroz (2009, en la Universidad Alas Peruanas [UAP]), es un texto que recopila y analiza cuatro obras casi desconocidas, sobre la guerra con Chile, lo cual es un importante aporte. Señala que estas ofrecen indicadores de los procesos y reformulaciones iniciales de la nacionalidad peruana. Además, establece un corpus de todas las obras que encontró, cuyo tema sea la guerra, y determina una clasificación entre triunfalistas y pesimistas. De las obras que analiza hay dos que se incluyen en el presente libro como drama histórico: *Bolognesi o los mártires de Arica, alegoría patriótica*, de Belisario Calle (Arequipa, 1884) y *¡Ya vienen los chilenos!*, juguete cómico en un acto por el «Tunante» (crónica de la guerra del Pacífico) (Lima, 1886). El análisis de Rubén Quiroz es ampliado y

6 Guillermo Ugarte Chamorro escribió sobre el teatro republicano —en provincias y en Lima— numerosos artículos descriptivos, pero utilísimos por la erudición e información. De ellos, algunos son breves textos sobre algunas piezas del teatro histórico.

complementado en el presente libro, al relacionar ambas obras con las diversas tendencias del teatro histórico en los años en que se estrenaron y produjeron.

El cuarto trabajo es la tesis de maestría de David Rengifo (2012a), *La sociedad teatral en Lima durante la guerra del Pacífico y los inicios de la crisis de la post guerra (1879-1888)*. En ella investiga el impacto de la guerra sobre la sociedad teatral limeña, señalando que la guerra impulsó el repertorio nacional, aunque la tendencia no fue lineal sino oscilante, pues el entusiasmo inicial permitió la apertura del mercado teatral nacional en sus diversos géneros, sobre todo en dramas patrióticos, para luego quebrarse y disminuir ante las derrotas. Se observa que, durante el primer año de la guerra, la atmósfera triunfalista permitió una reactivación de los dramas románticos, patrióticos e históricos. Sobre esta base, en el presente libro, se profundiza ese resurgimiento de los dramas románticos, centrados en el teatro histórico, ya que el trabajo antes mencionado analiza fundamentalmente los «dramas patrióticos de guerra», categoría que comprende aquellas obras ambientadas en la guerra, las cuales fueron escritas y representadas en el momento del conflicto.

El quinto es la tesis de licenciatura de Miguel Ccasani (2019) *Teatro para el Centenario de la Independencia (1921 y 1924): conflictos entre el gobierno leguista y el negocio teatral en Lima*. La tesis aborda, como lo indica su autor, las relaciones entre la actividad teatral y el gobierno de Leguía durante las fiestas que conmemoraron el Centenario de la Independencia peruana en 1921 y el Centenario de la Batalla de Ayacucho en 1924. Este texto muestra que estas celebraciones revelaron la situación del espectáculo teatral, a través del apoyo artístico del Estado, según el interés del gobierno en la representación y el desarrollo de la Patria Nueva. El trabajo de Ccasani brinda algunos datos sobre piezas teatrales históricas casi desconocidas, y aborda el tema del Centenario de la Batalla de Ayacucho en relación con el teatro.

Trabajos que tienen como eje central al teatro histórico

No son muchos, comenzamos con César Itier, quien en 1995 publicó el tomo I de *El teatro quechua en el Cusco*. Es el primero que aborda la temática del teatro histórico, aunque lo hace circunscrito a Cusco y a través de dramas históricos incaicos, en lengua quechua, y lo denomina «teatro quechua». El autor analiza el fenómeno del teatro quechua, estudia profundamente la obra

del más prolífico de los dramaturgos cusqueños, Nemesio Zúñiga, traduce al español tres de sus obras y a estas las evalúa en vinculación con el contexto político, social, ideológico y lingüístico de su tiempo. Describe la evolución del teatro quechua de 1900 a 1930, un teatro de afirmación de los proyectos culturales y políticos de Cusco, que plasmaba el debate regional en las tablas buscando concientizar sobre el papel que se debía asumir ante el ideal de progreso, y establecía la relación entre lengua quechua y el nacionalismo.

Itier señala que el impulso del teatro quechua tiene que ver con el nacionalismo que se origina después de la guerra con Chile, pero que tendrá su auge en el contexto del «indigenismo de Estado» del Oncenio. Su investigación sirve como referencia para abordar el teatro histórico cusqueño y el nacionalismo en esa región tras la guerra, donde el uso del quechua jugó el rol de una afirmación nacionalista. Esto nos resulta importante para las especificidades del nacionalismo teatral quechua y para ver cómo los cusqueños abordaban el pasado incaico en comparación con el teatro hecho por los dramaturgos de Lima. Asimismo, si bien nuestro trabajo se centra en Lima, hacemos referencia al caso cusqueño, citando el tomo II, que veremos a continuación.

El mismo autor en su tomo II del 2000, *Teatro quechua en el Cusco. Indigenismo, lengua y literatura en el Perú moderno*, sale del marco cusqueño y señala el desarrollo de la dramaturgia quechua (teatro histórico incaico), a través de las obras y giras de las compañías dramáticas cusqueñas a Lima y a diferentes países sudamericanos, y convierte el teatro quechua en un fenómeno internacional, el cual decae desde 1922 y desaparece en 1960. Aborda también la relación entre idioma y nación, recopilando, traduciendo y describiendo las obras *Sumaq'tika*, de Nicanor Jara (1899), y *Manco II*, de Luis Ochoa (1921), como expresión del teatro quechua. Este texto es vital al permitirnos relacionar el nacionalismo con el fenómeno del teatro quechua indigenista y su recepción por las élites limeñas. Lo que nosotros trataremos de ver es una comparación entre las formas de abordar el pasado y el discurso sobre la nación, y descubrir si este nacionalismo del teatro quechua como fenómeno, expresado en las obras quechuas, fue incorporado por las élites limeñas para el teatro histórico. También veremos hasta qué punto este teatro influenció en la representación de obras históricas en Lima.

En 2005, a través de la tesis de licenciatura (UNMSM) titulada *El poder y la función ideológica del teatro durante el leguismo: el reestreno de la ópera*

«*Ollanta*, Lima 1920», David Rengifo (2005), el autor de este libro, presentó un estudio de la relación entre el gran éxito del reestreno de la ópera en cuestión, ubicada dentro del denominado teatro histórico, aunque no utilice ese calificativo en su tesis, y la política del presidente Leguía, así como las causas de la poca recepción que había tenido en su estreno en 1900. Para ello, se hace una reconstrucción de la historia de dicha ópera, desde los orígenes, pasando por el estreno y hasta el reestreno. Esta tesis fue publicada el 2014 por el Seminario de Historia Rural Andina, de la UNMSM, bajo el título de *El reestreno de la ópera Ollanta. Lima, 1920: cultura, nación y sociedad a inicios del Oncenio*. El análisis es de gran ayuda, pues es uno de los elementos constitutivos del renacimiento del drama histórico, que se produce a inicios del Oncenio, no obstante, se afina y se amplía su estudio.

En 2021, Miguel Ángel Vallejo Sameshima publicó *Teatro sobre la Independencia del Perú. Procesos de inclusión y exclusión de los sujetos subordinados en el imaginario nacional*. El autor de la tesis, literato y doctor en lenguas, utiliza un enfoque sociohistórico, yendo más allá de la tradición literaria y lingüística para estudiar piezas dramáticas inspiradas en la Independencia del Perú, escritas entre 1786 y 2018. Se ocupa sobre todo de la evolución de las representaciones de los sujetos subordinados: indígenas, afroperuanos y mujeres, con especial atención en la historia de las ideas, las estéticas dominantes de los tiempos en que se producen los textos, y la historia del teatro. No obstante, también hay influencia de la semiótica y de su formación académica, pues compara la estructura y el discurso de cada obra, analizando los actos del habla. El texto de Vallejo coincide con este trabajo en el abordaje de una temática transversal como son los dramas históricos; no obstante, Vallejo aborda el teatro de la Independencia en específico, sin detenerse en otras temáticas, y en un tiempo de larga duración de 1786 a 2018. Coincidimos también en el tema de las identidades, la identificación de las élites con lo occidental y el tratamiento de las representaciones de los grupos populares subordinados (afros, indígenas, y, en menor medida, las mujeres).

Estudios fuera del Perú

Más allá del marco nacional, se han realizado trabajos —aunque no muchos— que toman como eje central al teatro histórico. No obstante, hay otros que,

sin tener ese eje, pero estando vinculados al arte y al teatro, han servido como marco de referencia metodológico y comparativo, algunos de los cuales ya han sido mencionados en el punto «Arte dramático, sociedad y teatro histórico».

Entre los que no han sido señalados, o en tal caso necesitan un mayor espacio, tenemos el trabajo de Christophe Charle (2008): *Théâtres en capitales, naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne, 1860-1914*⁷. Si bien Charle no aborda el drama histórico en específico, pues estudia la «sociedad del espectáculo» —término que incluye todo lo que rodea al espectáculo teatral: sala, personajes, texto, autor, actores, director, empresarios, público, puestas en escena, etc, en París, Viena, Londres y Berlín, en su circulación e interrelación en esta «sociedad»—, es útil como marco teórico y metodológico, desde la mirada de la historia sociocultural del teatro. El término «sociedad del espectáculo» lo readaptamos al de «sociedad teatral del espectáculo», que nos parece mucho más preciso, aunque en nuestro trabajo por un tema de fuentes y delimitaciones nos vemos imposibilitados de incluir a toda esta «sociedad», pero sería lo ideal. El texto de Charle nos sirve como orientación metodológica al estudiar el teatro como objeto cultural desde un prisma histórico. En efecto, Charle indica que el historiador cultural debe estudiar el teatro sin ningún tipo de prejuicios, no debe tomar en cuenta lo que tienen los especialistas teatrales, quienes ven al teatro como un género literario, además, recomienda que el historiador debe olvidar su propia formación cultural que orienta sus gustos, o al menos ser consciente de ello, lo cual hemos aplicado en el presente estudio. Los dramas históricos decimonónicos y de inicios del siglo xx en su gran mayoría no son de una gran calidad literaria, pero en el presente trabajo no se estudian los aspectos estéticos; aquí nos ocupamos y tomamos en cuenta lo que Charle señala que debe interesar al historiador cultural, como los autores olvidados, lo que los espectadores de una época favorecieron y lo que rechazaron; sobre las puestas en escena, buscar quién las puso, por iniciativa de quién o quiénes, para qué espectadores, en qué salas, si se presentaron con éxito o fracasaron y por qué; además, se debe reconstruir cuáles fueron las reacciones del público, de la crítica, de las autoridades públicas, los beneficios materiales y simbólicos, etc. Y, finalmente, se indaga en qué nos dicen los éxitos o fracasos de las

⁷ Traducido sería «Teatro en capitales, nacimiento de la sociedad del espectáculo en París, Berlín y Viena, 1860-1914». Traducción nuestra.

puestas en escena, los temas inocuos, triviales, convencionales, discordantes, escandalosos o inquietantes, repetitivos o irrisorios, sobre los gustos, los valores, las emociones, las fantasías y las representaciones sociales —incluso ilícitas— de esta época. En efecto, las pautas y orientaciones de Charle son tomadas en cuenta en la medida de lo posible en el presente trabajo.

Respecto al marco comparativo con Europa, en este caso Francia, tenemos el libro de Florence Fix (2010) *L'histoire au théâtre: 1870-1914*, que estudia la historia en el teatro entre 1870 y 1914, el cual nos sirve para comparar la tendencia de los dramas en Francia y Occidente con las tendencias de los dramas históricos en el Perú. En dicho texto, la autora vincula los procesos históricos que sacudían Europa, como las construcciones de las grandes naciones y revoluciones, con rupturas que se van a dar en el drama histórico de fines del siglo XIX e inicios del siglo XX respecto al drama romántico decimonónico. Este marco comparativo se complementa con el libro de Irena Filipowska (1988) *Le théâtre historique en France (1870-1914)*, que sirve como guía de las tendencias literarias, así no sea el eje de interés de nuestro trabajo, pues la autora hace una división del teatro histórico (1870 y 1914) con base en las convenciones literarias en las cuales han sido escritas y el objetivo que los autores perseguían con los temas históricos. Como marco de referencia de los dramas románticos de inicios y mediados del siglo XIX, tenemos el libro de Louis Arsac *Le théâtre français du XIXe siècle* (1996). Se toma como referencia principalmente Francia, por ser el referente cultural mundial por excelencia durante ese periodo. Finalmente, es útil el texto de Marie Salgues (2010) *Teatro patriótico y nacionalismo en España: 1859-1900*, donde la autora describe y analiza el teatro patriótico en España de 1859 a 1900, que representaba hechos de guerra o vinculados a los conflictos bélicos que tuvo España entre esos años, al cual Salgues denomina «teatro de actualidad militar». Se analiza el rol de este tipo de teatro en la construcción de la identidad nacional, el cual mostraba la imagen soñada de nación que tenían ciertas élites. Este texto nos sirve para analizar algunas de las obras peruanas de la guerra del Pacífico, que pueden ser catalogadas como históricas, por ser de un «pasado reciente». Asimismo, sirve como marco comparativo, viendo la relación entre teatro, guerra y nación, además de readaptar el concepto que Salgues utiliza de «teatro de actualidad militar» para referirnos al teatro de temática bélica de las obras ambientadas en la guerra del Pacífico con sus propias particularidades.

Estructura del libro

Por razones didácticas e instrumentales, la estructura es fundamentalmente cronológica, pero ello no implica rigidez en el proceso estudiado. Consta de tres partes. La primera se titula «El teatro histórico de la Era del Guano a la guerra del Pacífico (auge, declive y resurrección del drama histórico romántico)». Corresponde a la primera gran época de esplendor teatral, la cual se inicia con el auge guanero y culmina con la guerra del Pacífico. Esta parte se encuentra dividida en tres capítulos. El primer capítulo analiza la modernización nacional promovida por el Estado castillista, con los recursos económicos derivados del guano, y el desarrollo de una época de esplendor del teatro en Lima en relación con el auge guanero, así como la construcción del pasado de la nación peruana a través de la historiografía. El segundo capítulo analiza el desarrollo de los dramas históricos durante el castillismo, entre las décadas de 1850 y 1860, considerado un periodo de auge de este tipo de teatro, examinándose en específico tres piezas significativas: *El barquero y el virrey*, de Nicolás Corpachio; *Rodil*, de Ricardo Palma, y *Atahualpa*, de Carlos Augusto Salaverry. El tercer capítulo analiza el declive de los dramas históricos desde mediados de la década 1860 hasta su rápida, coyuntural y efímera recuperación durante los primeros meses de la guerra del Pacífico. Los dramas específicos analizados son: la ópera *Atahualpa*, compuesta y escrita por autores italianos; *María de Vellido* de la escritora Carolina Freyre, y, finalmente, *Olaya o El mártir Olaya*, del español Eloy Perillán y Buxó.

La segunda parte, titulada «Crisis del teatro histórico. De la posguerra a la República Aristocrática», aborda el periodo de mayor crisis del teatro histórico. Cronológicamente se ubica desde los años de la llamada reconstrucción nacional a la República Aristocrática. El cuarto capítulo analiza la situación del teatro durante la denominada Reconstrucción Nacional, y dentro de ello de los dramas históricos cuya situación es de declive. Se examina el teatro histórico en provincias, básicamente en Cusco y Arequipa, frente a la realidad teatral limeña, mostrando un contraste entre el repliegue del teatro histórico en la capital y un auge nacionalista en provincias. Se trabajan en específico las siguientes piezas y puestas en escena: *Bolognesi o los mártires de Arica*, de Belisario Calle; *Hima-Sumac*, de Clorinda Matto de Turner y *Melgar* de Abelardo Gamarra.

El quinto capítulo ilustra el teatro histórico durante la República Aristocrática, donde se repite la poca presencia del teatro histórico que se arrastraba desde la guerra y que duró aproximadamente hasta los últimos años de la República Aristocrática, cuando empieza una producción y puesta en escena —si bien no significativa— de piezas históricas; por ejemplo, cuando llega el teatro histórico quechua cusqueño a Lima, aunque sin la contundencia que tuvo en Cusco. Sin embargo, hay que anotar que es proverbial el caso del estreno de la ópera *Ollanta*, en 1900, porque, a través de ella y sus representaciones, se expresó el contexto cultural, social y mental en Lima a inicios de la República Aristocrática: desprecio a una identidad indígena, incluso estilizada a través del Imperio incaico y una manifestación civilizada como la ópera.

La tercera y última parte se titula «La Patria Nueva de Leguía y el resurgimiento del teatro histórico, 1919-1924», y corresponde al periodo de inicio del Oncenio de Augusto B. Leguía hasta el año de las celebraciones por el Centenario de la Batalla de Ayacucho, en 1924. Aquí resurgen cabalmente los dramas históricos retraídos desde 1879. En el sexto capítulo se analiza el significado de la llegada al poder por parte de Augusto B. Leguía, la relación de su proyecto político con la política cultural y el efecto correspondiente en el resurgimiento del teatro histórico, además de dar una mirada general a los espectáculos teatrales de aquellos años y, en específico, del teatro histórico.

Por último, en el séptimo capítulo se analizan los casos más representativos de las puestas en escena del drama histórico de los inicios del Oncenio, como son el reestreno de la ópera *Ollanta*; la reposición de la obra *Olaya*, de Perillán y Buxó; la creación de *El Sol de Ayacucho*, de Francisco Villaespesa —en el contexto del Centenario de la Batalla de Ayacucho—, y el cuadro de costumbres sociales *Tres épocas del Perú puestas en escena*, aunque sobre todo con énfasis en la ópera *Ollanta* y *El Sol de Ayacucho*, por ser los casos más ilustrativos de las relaciones entre el Estado leguiista y el teatro histórico.

El presente libro es la memoria del teatro histórico representado en los teatros oficiales o principales de la ciudad de Lima; por lo tanto, no están dentro de los alcances de nuestra investigación otros espacios teatrales de sectores medios y populares, ni las obras allí representadas como ejes de la investigación. Escapa también de la presente publicación el teatro alternativo, obrero, escolar, funciones privadas y el teatro campesino. Con ello somos

conscientes de que podríamos incurrir en generalizaciones, sobre todo en lo referido a los sectores medios, al no poder estudiar nuevos espacios para un público de estos sectores que empiezan a surgir a fines del siglo XIX. Por ende, nos limitamos a estudiar el teatro histórico como expresión del imaginario nacional de las clases altas y medias urbanas, sin que ello signifique rígidamente la exclusión de los sectores populares.

Cabe mencionar que el presente texto fue inicialmente una tesis para obtener el grado de doctor en Historia en la Universidad de Rennes 2 Alta Bretaña, Francia. La investigación concluyó a mediados de 2018, y fue defendida en diciembre del mismo año. La presente versión mantiene casi las mismas referencias bibliográficas y la mayoría del contenido, no obstante, se han hecho reducciones por un tema de espacio, eliminándose un capítulo, además de realizarse ajustes e inclusiones que no alteran la esencia del contenido original. Creemos pertinente indicar que, al convertir la tesis a libro, se ha buscado presentar un producto dirigido a un público más amplio, no especializado, pero sin perder la rigurosidad académica.

Quisiera agradecer a la Universidad de Rennes 2 Alta Bretaña; de manera especial, a mi asesor de tesis el doctor Gérard Borras, por su valiosa ayuda, consejo y meticulosidad, así como a los jurados de tesis. También agradezco al profesor Wilfredo Kapsoli Escudero, quien me brindó una ayuda inestimable con el valiosísimo material de la biblioteca Ugarte Chamorro de la Universidad Ricardo Palma. Asimismo, quisiera agradecer a Sandro Covarrubias, por las facilidades brindadas en la búsqueda de material en el Archivo de la Municipalidad de Lima, y a mi colega y amigo Rubén Robles por los comentarios y consejos.