



**Luis Fernando Ruiz-Pacheco
(Puerto Maldonado, 1992)**



Estudió el bachillerato en composición en el Conservatorio de Música de Puerto Rico con Alfonso Fuentes, graduándose con la mención “Summa cum laude”, y la maestría en composición en la Universidad Estatal de Texas con el Dr. Michael Ippolito, obteniendo el premio a la excelencia en estudios de posgrado. Actualmente sigue el doctorado en artes musicales (composición) en el Instituto Peabody de la Universidad Johns Hopkins con el Dr. Kevin Puts, y la maestría en musicología en la misma casa de estudios. Su producción incluye obras sinfónicas, sinfónico-corales, piezas vocales, música para solistas y música de cámara. Sus composiciones han sido estrenadas por la Orquesta Filarmónica de Sofía (Bulgaria), Young Artist Concert Orchestra (Puerto Rico), la Orquesta Filarmónica de la Universidad Católica San Pablo (Arequipa-Perú), la Orquesta Sinfónica de Arequipa (Arequipa-Perú), el Coro Nacional de Niños del Perú, entre otras agrupaciones. Fue profesor de violín y viola en el programa social “Música 100x35 El Sistema-Puerto Rico”. Está adscrito al círculo de compositores Opus XXI-Arequipa. Adicionalmente, cuenta con el título profesional de abogado por la Universidad Católica San Pablo.

La música como servidora del drama en la zarzuela *El cóndor pasa...* de Daniel Alomía Robles

Music as a Server of Drama in the Operetta "El cóndor pasa..." (The Condor passes...)
by Daniel Alomía Robles

Luis Fernando Ruiz-Pacheco

Peabody Institute of the Johns Hopkins University

Puerto Maldonado, Perú

lruizpa1@jh.edu

 <https://orcid.org/0009-0002-5694-2921>

Recibido: 15 de marzo / Aceptado: 18 de abril

Resumen

Dentro de todo el repertorio académico peruano, algunas de las piezas musicales más conocidas son el Pasacalle y la Cashua (dos bailes indígenas) de la zarzuela *El cóndor pasa...*, obra estrenada en 1913, cuyos libreto y música fueron respectivamente escritos por Julio Baudouin (también conocido como Julio de la Paz), y por Daniel Alomía Robles. Aunque estos bailes son considerados como piezas representativas de la música peruana y han sido interpretadas por muchos artistas, algunos de ellos les añadieron letras apócrifas, la gran difusión mundial del Pasacalle y la Cashua ha inducido a los oyentes a descontextualizar e ignorar la relación entre la música y el libreto, y el papel de la música como servidora del drama. Luego de analizar la crítica social detrás de *El cóndor pasa...* y, sin dejar de lado el aspecto musical, así como la relación entre la música de Daniel Alomía Robles y el drama escrito por Julio Baudouin, este artículo explica brevemente cómo inició el problema de la descontextualización de la zarzuela, el argumento y las tramas involucradas, para finalmente explicar cómo la música compuesta por Daniel Alomía Robles sirve al drama como tal.

Palabras clave

El cóndor pasa; música; drama; Daniel Alomía Robles; Julio Baudouin

Abstract

Inside the academic Peruvian repertoire, the most known musical pieces are the *Pasacalle* and *Cashua* (two Indigenous dances) of the operetta "El cóndor pasa...", premiered in 1913; the lyrics and music were written by Julio de la Paz (also known as Julio Baudouin), and Daniel Alomía Robles, respectively. Currently, these dances are taken as the most representative pieces of Peruvian music and as a second anthem in Perú. Furthermore, these have been performed by a lot of artists and some of them have added lyrics to these melodies although are apocryphal. Nevertheless, this

<https://doi.org/10.62230/antec.v8i1.215>



Esta obra está bajo Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0)

great diffusion of *Pasacalle* and *Cashua* around the entire world induced listeners to decontextualize those pieces and ignore the relation between music and script and the role of music as a server of drama. This article examines papers and dissertations about the social criticism inside *El cóndor pasa...* and historical and musical analysis of the operetta. It also investigates the relationship between Daniel Alomía Robles' music and Julio Baudouin's libretto. In consequence, this article briefly explains how the problem started, the *El cóndor pasa...* argument and plots involved, its composition context and how music composed by Alomía Robles serves to drama.

Keywords

The Condor passes; music; drama; Daniel Alomía Robles; Julio Baudouin

¿Cómo empezó el problema?

Dentro del repertorio musical peruano, algunas de las piezas musicales más conocidas son el Pasacalle y la Cashua de la zarzuela *El cóndor pasa...*¹, estrenada en 1913. Académicos y melómanos coinciden en que en 1970 Paul Simon y Art Garfunkel utilizaron la canción actualmente conocida bajo el nombre de "El Cóndor pasa" (aunque era el Pasacalle de la zarzuela) para grabar el cover titulado *If I Could* (Si pudiera). Debido a esto, la canción fue escuchada y conocida en todo el mundo, poniendo al Perú y a los países andinos en la mira nacional e internacional hasta convertirse en la canción peruana y andina más representativa. Probablemente, el artículo más ilustrativo sobre por qué y cómo esta canción viajó por el mundo es "El cóndor pasa... Apropiaciones y reapropiaciones musicales en globalización" por Ulises Juan Zevallos Aguilar. Siguiendo a Zevallos (2014, p. 75), la ironía detrás de este éxito musical mundial es que Simon escuchó la melodía del Pasacalle en un concierto ofrecido en París por el grupo de música andina Los Incas (posteriormente llamado Urubamba), el cual estaba conformado no por peruanos, sino por argentinos y uruguayos (que posiblemente aprendieron sobre la música e instrumentos andinos con los bolivianos que se establecieron en Buenos Aires y Montevideo). La casa editorial Edward B. Marks Music Corp. demandó a Simon y Garfunkel ante la Corte de Nueva York. Las partes llegaron a un acuerdo después que se comprobara que Alomía Robles había registrado la música de *El Cóndor pasa* en Estados Unidos en 1933. Adicionalmente, Roque (2022, pp. 17, 42), a partir de las notas de Salazar (2013, p. 153) considera que además de la interpretación de Los Incas y de Simon y Garfunkel, *El Cóndor pasa* también debe su fama a la grabación hecha por *L'Ensemble Achalay* en 1958. Por otro lado, en el ámbito nacional y latinoamericano, Roque (2022, pp. 47-49) destaca el valor que en el contexto de la "Nueva Canción Latinoamericana" y la música de protesta se le dio a la pieza de Alomía Robles por identificarse con el folclore peruano, iniciativa que también fue apoyada por el gobierno del general Velasco Alvarado.

Aunque el caso Simon & Garfunkel de 1970 y el consecuente proceso de apropiaciones y reapropiaciones culturales (como lo describió Zevallos) podrían explicar el porqué de la difusión de la canción alrededor del mundo a partir de 1970, la descontextualización del Pasacalle y la Cashua de la zarzuela, y la ignorancia de la relación entre música y texto, es sólo consecuencia de un hecho anterior ocurrido en 1913.

1. Alomía Robles, (s.f.) y Alomía Robles y Baudouin (2013).

A pesar de que esta zarzuela es mencionada en muchos artículos sobre la música peruana, la investigación bibliográfica arroja que durante los últimos cien años después de su estreno en 1913, sólo se escribieron dos libros sobre ella: *El Cóndor pasa. Vida y obra de Daniel Alomía Robles* (1988) por José Varallanos, y *El Cóndor Pasa: mandato y obediencia. Análisis político y social de una zarzuela* (2010), por Ernesto Toledo Bruckmann. Tras ellos, en 2013, con motivo de la exposición “*El cóndor pasa... centenario*”, el musicólogo Luis Salazar Mejía publicó la investigación crítica *El misterio del cóndor: memoria e historia de “El cóndor pasa...”*, la cual analiza la literatura existente sobre la zarzuela (incluyendo los trabajos de Varallanos y Toledo), los mitos y leyendas que se le atribuyen, las controversias y acusaciones de plagio y falta de originalidad (no solo la disputa entre Simon y Garfunkel con los herederos de Alomía Robles, sino también otras que versan sobre el hurto de la melodía al pueblo andino) y el contexto histórico en que fue compuesta y estrenada. Asimismo, la riqueza de la investigación de Salazar yace en el uso del manuscrito original de Alomía Robles y el libreto original de Baudouin. Gracias a esto, fue posible reconstruir la zarzuela y producir una nueva representación a cien años del estreno, en asociación con Mario Cerrón Fetta, quien era el gestor cultural. Por estas razones, para entender cómo empezó el problema de *El cóndor pasa...*, es necesario considerar las notas de Salazar.

Luis Salazar (2014), en su investigación, critica a Varallanos por no indagar en los diferentes periódicos y revistas con motivo del estreno de la zarzuela, además de no basarse ni en el libreto original escrito por Baudouin ni en la partitura escrita por Alomía Robles, sino en aquellos entregados a Varallanos por Rodolfo Barbacci, un músico argentino que radicó en Lima desde 1939 y publicó una reseña biográfica sobre Alomía Robles en 1940. Efectivamente, Varallanos utilizó una copia de una copia mecanografiada del libreto entregado por Alomía Robles a Barbacci, y la partitura publicada por Barbacci como “la más completa y auténtica”, que “no era más que un arreglo para piano hecho por José Sánchez Oyarce en el que el Pasacalle de la partitura original aparece como huaynito final” (Salazar, 2014, p.12), cuando el huayno es un género musical diferente. Además, Salazar aclaró que el título original no es “El cóndor pasa” como aparece en muchos arreglos y grabaciones, sino *El cóndor pasa...*, incluyendo los puntos suspensivos, toda vez que éstos están muy relacionados con la trama principal de la zarzuela (p. 12).

Sobre el libro publicado por Toledo, Salazar (2014), reconoció que, sin lugar a dudas, contribuyó con “un análisis de la explotación minera en el Perú y el surgimiento de la *Cerro de Pasco Mining Company*”² (p. 12) para entender el contexto en el que *El cóndor pasa...* fue escrito, pero al mismo tiempo criticó que Toledo escribiera su extenso análisis basado en el libreto publicado por Varallanos en lugar “del que fue publicado a fines de diciembre de 1913 por la editorial Renacimiento” (p. 13), lo que, incluso en el caso de pequeñas diferencias entre ambas fuentes, invalida algunas partes del análisis. También criticó que, en cuanto “a la música, a pesar de haberse publicado el manuscrito de la versión orquestal, Toledo sacará a la luz un arreglo para guitarra en el que se cambiaban las tonalidades originales, sin contextualizar la música con el libreto” (p. 13), además de agregar al Pasacalle una letra apócrifa en quechua.

2. Compañía Minera Cerro de Pasco, una empresa minera estadounidense que existió entre 1901-1976.

Dentro del contexto nacional, esta investigación crítica revela que, al menos hasta 1940 (veintisiete años después del exitoso estreno), no existió una partitura original de la zarzuela *El cóndor pasa...* que circulara por el Perú, y las partituras que circulaban eran arreglos de un fragmento aislado. Esto difiere de lo que ocurrió con las óperas de Verdi o Bizet, cuando las editoriales ofrecían al público versiones facilitadas de las arias más conocidas sin sacarlas del contexto de toda la ópera. En el caso del Pasacalle y la Cashua de *El cóndor pasa...*, estas se difundieron sin considerar que eran fragmentos de una obra más grande, provocando que se escribieran arreglos, descuidando el resto de la zarzuela, así como agregándole letras apócrifas. Además, aunque parezca un detalle insignificante, la sola ausencia de los puntos suspensivos en el título demuestra de una manera muy visible y tangible el desconocimiento sobre la música y trama de la zarzuela, incluso dentro de los círculos académicos.

Algo que contribuyó al mencionado desconocimiento fue el cambio de contexto sociopolítico dentro del Perú, aunque el indigenismo como corriente artística estuvo en boga hasta aproximadamente la década de 1970. Como explicó Salazar (2014, p. 15), la zarzuela tuvo éxito porque hacia 1913-1914 hubo un cambio demográfico en Lima y más de la mitad de los habitantes de Lima eran inmigrantes –o sus descendientes– de otros departamentos y ciudades, y ellos –que entonces estudiaban en la Universidad Mayor de San Marcos o estaban afiliados a los movimientos obreros– se sintieron identificados con la trama de la zarzuela que mostraba el trato cruel que recibían los trabajadores indígenas al interior de las minas. Sin embargo, debido al golpe de estado contra el presidente Guillermo Billinghurst por parte del general Oscar R. Benavides en 1914 y la Primera Guerra Mundial, el panorama para *El cóndor pasa...* cambió, fue retirada de escena y la empresa que la presentó se disolvió. Después de eso, citando a Salazar: “la aparición de una partitura con sólo tres (Preludio, Cashua y Pasacalle) de las siete piezas musicales de la versión teatral y su posterior grabación en discos en 1917, casi condenaron al olvido al boceto dramático” (Salazar, 2014, p. 15), no obstante, la zarzuela completa se presentó un par de veces durante 1914, sin el mismo éxito, y muy rara vez las otras piezas.³

De ahí que, para la década de 1970, cuando Simon y Garfunkel grabaron su versión con una letra apócrifa en inglés, muchas personas ya habían olvidado que Alomía Robles fue el compositor y atribuyeron un origen folclórico a esta melodía. Efectivamente, Simon y Garfunkel creían que la melodía había sido tomada de un antiguo yaraví (canción popular) del siglo XVIII. Llegados a este punto, es necesario tener en cuenta lo dicho por Augusto Vera Béjar (2006, pp. 109-111) sobre los hechos populares como la consecuencia de una “transferencia de propiedad intelectual” una vez que la comunidad –debido al paso del tiempo– olvida la autoría de una obra para integrarla en sus tradiciones. En este caso, *El cóndor pasa...*, a pesar de su enorme éxito en 1913 y de la gran difusión que tuvieron algunos de sus extractos, estuvo en peligro de convertirse en un hecho folclórico debido a que la comunidad peruana comenzó a ignorar y olvidar la autoría de Alomía Robles.

3. Coro de mineros, el yaraví de Frank –similar a un aria– y el dúo soprano-baritono.

Por otro lado, respecto del contexto internacional, Salazar (2014, pp. 17, 29) y Zevallos (2014, pp. 75-76) coinciden en mencionar que Alomía Robles, mientras residía en Estados Unidos (1919-1933), publicó una partitura basada en las tres piezas instrumentales de la zarzuela (Preludio, Cashua y Pasacalle), la cual tuvo éxito y se difundió especialmente después de que la Banda de Marines de los Estados Unidos la grabara en 1928, antes de registrar la música y transferir los derechos a la editorial Edward B. Marks Music Corp. en 1933 y regresar al Perú en el mismo año. Además, mencionaron que la editorial registró esta versión para piano con el título de "Danza Inca" y el arreglo para banda escrito por Paul Yoder en 1942.

Es necesario anotar que, como punto común entre el contexto nacional e internacional, por aquellos años las manifestaciones folclóricas andinas eran vistas con cierto exotismo porque estaban asociadas a la legendaria y desaparecida civilización incaica. Esto también contribuyó a que –en ambos contextos, a pesar del registro de la propiedad intelectual– se olvidara la autoría de Alomía Robles y se consideraran los fragmentos operísticos como arreglos de música folclórica, llevándola a un proceso circular de apropiación y reapropiación cultural. Por ello, no es de extrañar que, sin dejar de lado la interpretación de *L'Ensemble Achalay* en 1958, alrededor de 1970 hubiera un grupo de música folclórica argentino-uruguayo llamado "Los Incas" (aunque Perú fuera el centro del fenecido Imperio Inca) cuyo nombre cambió a "Urubamba" (como la ciudad peruana y el río que rodeaba los principales complejos incaicos) y tocara conciertos de música andina en París.

Lo que llevó a los oyentes a esta descontextualización e ignorar la relación entre música y libreto, así como el papel de la música como servidora del drama, no fueron sólo el contexto sociopolítico nacional e internacional sino también las acciones de Alomía Robles, quien:

1. No imprimió ni difundió la versión completa de la zarzuela
2. Mutiló su propia obra, seleccionando sólo las partes instrumentales– disociándola también del libreto escrito por Baudouin– para hacerla más atractiva al mercado, y
3. Registró la obra en Estados Unidos y transfirió los derechos a una editorial norteamericana sin importar si existían o no garantías para la protección de la propiedad intelectual en el Perú.

De ahí que la música y el libreto de la zarzuela no se protegieran en el Perú y la música quedara descontextualizada, a pesar de que algunas piezas fueran calurosamente recibidas por el público.

La causa del problema puede entenderse mediante la siguiente fórmula: Contexto propicio, guión adecuado, música con melodías reconocibles, pero mala gestión de la propiedad intelectual.

¿Cuál es el argumento de *El Cóndor pasa...* y cuáles son las tramas involucradas?

Siguiendo el libreto reconstruido por Salazar (2014, p. 13) a partir del original de Baudouin (2013) publicado por la editorial Renacimiento y distribuido dentro de la función de 2013, por el Colectivo Cultural Centenario *El Cóndor Pasa...* (2013), es posible analizar su argumento y las tramas involucradas. La trama se desarrolla en la mina ficticia Yápac, ubicada en los Andes peruanos. Asimismo, Salazar (2014, p. 13) refiere coincidir con Varallanos y Toledo al afirmar que “Yapac” está inspirada en la Compañía Minera Cerro de Pasco. Salazar aclaró que no necesariamente se refiere a esa mina, pues hay lugares con el mismo nombre en departamentos como Ancash y Junín, además de que la zarzuela se refiere a un pequeño asentamiento minero. Por su parte, José A. Mazzotti (2014b, p. 58) dijo que esta ambigüedad –dada la existencia de varios pueblos y asentamientos mineros llamados “Yápac”– “es una alegoría de toda la cordillera peruana”.

Figura 1

Julio Baudouin



Nota. Fotografía “Julio Baudouin”, extraída del Blogspot Música del Perú: música peruana, historia, temas. Luis Salazar (2013). <https://folcloremusicalperuano.blogspot.com/2013/04/julio-baudouin-en-la-madrugada-de-un.html>

La zarzuela, cuya primera parte comienza con el preludio orquestal y un tema coral en el que los mineros narran sus desgracias y fatigas, se centra en Frank, uno de los mineros. Todos los habitantes de Yápac son indígenas con rasgos andinos, a excepción de Frank que es mestizo y en secreto, hijo de María y Mr. King (el tirano y abusivo dueño de la mina con Mr. Cup), un secreto porque ella le fue infiel a su esposo Higinio. En el primer diálogo entre Frank, Higinio y los otros mineros (Félix y Tiburcio), Frank compara la vida de los pastores con la del cóndor, pues ambos son bendecidos y libres, a diferencia de las personas que trabajan dentro de las minas más profundas. Higinio cuenta que la última vez que vio un cóndor fue un presagio de desgracia. Entonces el diálogo es interrumpido por Ruperto y Juanacha, dos pastores muy felices porque se van a casar y cuya alegría contrasta con la desgracia de los mineros.

Frank, cuya apariencia física es diferente a la del resto de los indígenas, a lo largo de la zarzuela cuestiona el orden opresivo establecido y luego canta un *Yaraví* (canción popular antigua y, en este caso, similar a una pequeña aria) en la que se pregunta cuál es el sentido de su existencia. Inevitablemente, las actitudes y preguntas de Frank molestan a Mr. King, quien está decidido a castigarlo. Debido a esto, María, en un momento íntimo y privado con Mr. King, pide clemencia para Frank; luego María y Mr. King cantan un dúo para soprano y barítono. Desafortunadamente, Higinio ha escuchado el diálogo entre María y Mr. King y ahora sabe la verdad: Tuvieron un idilio y él no es el padre de Frank.

La segunda parte comienza con el baile de la famosa Cashua dentro de la boda de Ruperto y Juanacha, quienes invitaron a pastores y mineros. Después de que Mr. King humilla a Higinio dentro de la boda, se avecina una tormenta y los pastores cantan una oración a la Virgen María para que la detenga. La tormenta cesa y los pastores bailan el famoso Pasacalle.

Otro pastor llega a la escena e informa a Frank, María y a los otros mineros que Higinio ha matado a Mr. King. Debido a la muerte de Mr. King, Mr. Cup quiere castigar a la gente, pero Frank, loco de ira, lo mata. En medio de la incertidumbre y el pánico por la muerte de los dueños de la mina, aparece un cóndor volando en los cielos. Ellos, interpretándolo como un presagio de esperanza y libertad, exclaman: *¡Todos somos cóndores!*

A pesar de que Abbate y Parker (2012) advirtieron en su libro *A History of Opera* que la ópera en sí misma no es realista, sino sólo una exposición de ideas porque los sentimientos y emociones de los personajes se condensan en unas pocas palabras cantadas (p. 12), el argumento brevemente narrado de *El cóndor pasa...* revela el rico contenido dramático que hay detrás de la melodía conocida en estos días como "El cóndor pasa", que ha sido ignorado por la acción inconsciente del compositor de limitarse a difundir las piezas instrumentales, y la consiguiente acción de los medios de comunicación enfocados en producir más música para venderla. (Por sí sola, esta última no está mal, pero en este caso, ha contribuido a tomar esta melodía por su exotismo a costa de ignorar la crítica social que hay detrás de toda la obra musical).

Al principio, uno se podría limitar a señalar el cuestionamiento de Frank sobre el orden establecido como la única trama, de acuerdo con el contexto donde se escribió la zarzuela, pero teniendo en cuenta las ideas dadas por Enrique E. Cortez (2014, pp. 39-55) y José A. Mazzotti (2014b, pp. 62-63), adicionalmente hay otras dos tramas

subyacentes y enlazadas dentro del argumento: La comparación entre la vida de los mineros con la vida de los pastores, y el significado de la aparición del cóndor.

Sobre la primera, Cortez (2014 p. 47) explica que, dentro de la propuesta de Baudouin, los indígenas se dividen en dos categorías según el trabajo realizado por ellos. Mientras que los indígenas que trabajan dentro de la mina son caracterizados como sumisos, débiles y cobardes y debido a esto son considerados como malos indígenas, destinados a la destrucción por estar integrados a la maquinaria capitalista, los indígenas que se dedican a la agricultura y la ganadería son caracterizados como fuertes y libres y en consecuencia, considerados como indígenas buenos porque representan el futuro. De la misma manera, Mazzotti (2014b) refiere: “La obra corre coherentemente dentro de esta oposición, estableciendo la superioridad moral y física de los pastores de las comunidades, a diferencia de los mineros que apenas ven la luz del sol y solo respiran aire contaminado” (p. 63). De ahí que la vida en las profundidades de las minas sea vista como indeseable, mientras que la vida del pastor en la superficie es vista como el ideal de la felicidad.

Las notas dadas por Cortez y Mazzotti explican la presencia de personajes como Ruperto y Juanacha dentro de la zarzuela, pues como pastores, su libertad, alegría y felicidad contrastan con la opresión, sumisión, vergüenza y el conformismo mostrado por Félix y Tiburcio (los otros mineros). Al final, este contraste entre la actitud de los pastores y la de los mineros tiene un paralelo en el desarrollo de la zarzuela.

Por otro lado, siguiendo a los mismos autores, a pesar de que el cóndor no es un personaje por sí mismo, su presencia contiene un par de significados a la vez que se relaciona con el ideal de vida del pastor. Cortez (2014, p. 48) resalta que la presencia del cóndor es fundamental en el simbolismo de este drama, dado que su primera aparición no es física, sino a manera de un recuerdo de Frank, que invoca al ave para dar dramatismo a su situación minera. Sin embargo, es necesario hacer una pequeña aclaración sobre las notas de Cortez. Aunque usa el término “aparición”, el término correcto debería ser “mención”, porque en el escenario solo hay una aparición del cóndor al final de la zarzuela. El cóndor como personaje solo es mencionado por Frank e Higinio. De la misma manera, aunque la primera mención del cóndor fue hecha por Frank, Higinio hace una segunda mención sobre una aparición anterior del ave, antes de que Frank naciera. Como dijo Cortez, en la mente de Higinio, el rol dramático del cóndor es representar la infidelidad de María con el jefe (quien a su vez encarna la opresión), por lo que es el vivo recuerdo de una tragedia personal (p. 48). Continuando con las explicaciones de Cortez, la tercera mención que hace Frank es en la segunda parte, cuando todos los personajes discuten en la boda de Ruperto y Juanacha, y Frank se identifica con el cóndor que simboliza la rebelión, la venganza y la redención. La última mención es al final de la zarzuela, cuando el cóndor vuela por los cielos y todos los personajes lo interpretan como un presagio de esperanza y libertad (p. 50).

Paralelamente, Mazzotti (2014b) establece otro significado del cóndor también desde la perspectiva de Higinio, pues para este último, la conexión entre el cóndor y el pastor implica la posesión de un conocimiento oculto y valioso. De ahí que exista una visión sumamente positiva de la vida bucólica, toda vez que el contacto con la naturaleza fortalece al ser humano para convertirlo en un elemento interactivo y no en un mero depredador de sus recursos: Frank e Higinio identifican la vida campestre

con una vida sana en la que todos los seres vivos, incluyendo al cóndor, comparten una comunión constante y un poder simbólico. Por tanto, los cóndores representan una vida de pleno ejercicio de la libertad. En cambio, la vida en la mina carece de luz, y al prevalecer la codicia por los metales preciosos, ésta se extingue en la opresión económica y laboral (p. 63).

En resumen, el cóndor por sí mismo tiene diferentes significados según quién hable de él (Frank e Higinio) y esta ambigüedad es la esencia de la elipsis dentro del título *El cóndor pasa...* A diferencia de lo que se decía de la ignorancia del argumento detrás de la melodía conocida en estos días como “El cóndor pasa”, en este punto la ausencia de puntos suspensivos en el título también elimina el significado que esta ave tiene para los personajes. Mientras que “el cóndor pasa” es una frase que menciona una simple acción intrascendente, “*El cóndor pasa...*” denota un suspenso en la acción y una cierta ironía, porque para Frank el cóndor significa libertad y rebelión, mientras que para Higinio significa su propia tragedia y el tan ansiado conocimiento.

¿Cuál es el contexto compositivo de *El Cóndor pasa...*?

Antes de desarrollar este punto, es necesario aclarar que la zarzuela se desenvuelve en dos contextos relacionados entre sí dada la homonimia, pero a la vez distantes por su propia visión de la realidad: el contexto social-literario y el contexto artístico-musical. Ambos reciben el mismo nombre: Indigenismo. Mientras que el primero ayuda a entender el libreto de Baudouin (en consecuencia, el cuestionamiento de Frank), el segundo es útil para entender la música y la estética de Alomía Robles.

El indigenismo en tanto corriente artística y literaria toma a los indígenas como protagonistas de la reconstrucción social tras la derrota peruana en la Guerra del Pacífico en 1879, según las críticas realizadas por Manuel González Prada, quien culpó del problema indígena a las autoridades políticas, religiosas y jurisdiccionales, representadas por el gobernador, el cura y el juez respectivamente, que se agrupaban en la “trinidad embrutecedora del indio”.

Como se advirtió anteriormente, es muy fácil caer en la tentación de limitarse a señalar el cuestionamiento de Frank al orden establecido como el único argumento acorde con el contexto en el que se escribió la zarzuela. Pero, llegados a este punto, una pequeña explicación sobre este aspecto dará más información sobre la perspectiva de Frank.

En la literatura, estas ideas fueron seguidas por escritores como Clorinda Matto de Turner, quien escribió la novela *Aves sin nido* en 1889 y cuya trama es similar al libreto de Baudouin, y José María Arguedas, quien falleció en 1969 y es conocido como el culmen de la corriente literaria indigenista. Por otro lado, en la música tuvo otras connotaciones y orígenes, incluso antes de la Guerra del Pacífico. Como dijo Peter Klarén (2015): “[El indigenismo] evolucionó de ser una forma literaria del liberalismo romántico del siglo XIX, a convertirse en un movimiento poderoso y militante en busca de reformas sociales y políticas a principios del siglo XX” (p. 304).

El indigenismo, como movimiento literario, critica la explotación de los indígenas a manos de los gamonales –terratenientes caracterizados por su inmoralidad y ejercer la opresión– quienes, al verse favorecidos por la ineficiencia y corrupción del gobierno cuando el país estaba controlado por unas pocas familias,

se apoderan injustamente de las tierras ancestrales de los indígenas para obtener diversos bienes derivados de la agricultura, minería o extracción de lana. Así, los escritores narran historias sobre la opresión indígena para crear conciencia sobre la realidad nacional y lograr un cambio social.

Todas las preguntas y críticas de la sociedad en la que se compuso la zarzuela están plasmadas en Frank. Frank, más que un personaje, es el vocero del clamor social que no puede silenciarse por más tiempo y que busca solucionar los problemas de la explotación indígena, la corrupción del gobierno y la injusta distribución de la riqueza.

En la música, el Indigenismo también relacionado con la literatura, tenía sus propias connotaciones y quizás una dirección diferente. Asimismo, siguiendo las explicaciones dadas por Enrique Iturriaga y Juan Carlos Estenssoro (2007), el indigenismo musical fue considerado como sinónimo del nacionalismo pues "los músicos -tanto compositores como arreglistas académicos y populares- adoptaron en su obra ritmos y melodías de origen andino y mestizo y les dieron el tratamiento estético y académico de la tradición occidental, por lo que de esta época destacan los estudios realizados por los folcloristas José Castro, Leandro Alviña, Daniel Alomía Robles y los esposos D'Harcourt, quienes a fines del siglo XIX y principios del XX analizaron el sistema pentafónico en el que se basaban las melodías indígenas, actividad que caracterizó a la naciente escuela cusqueña que se especializó principalmente en realizar investigaciones musicológicas" (p. 122).

Como dijo Mazzotti (2014b):

No olvidemos tampoco que se habían producido numerosas piezas teatrales y musicales de contenido inca e indígena tanto en el Perú como en Buenos Aires y Europa, además del vigoroso teatro quechua cuzqueño de fines del siglo XIX. Obras como la zarzuela "¡Pobre indio!", del italiano Carlos Enrico Pasta, con libreto de Juan Vicente Camacho y Juan Cossio (1868), el drama lírico "Atahualpa", del propio Pasta y Antonio Ghislanzoni (1877), la obra teatral musical "Himac Sumac", de Clorinda Matto de Turner (1884), "El yaraví, o Mariano Melgar"; de Abelardo Gamarra ("El Tunante") y Carmelo Grajales (1893), "Los hijos de los incas", de Wilheelm de Haam, estrenada en Alemania (1895), y la ópera "Ollanta", de José María Valle Riestra con libreto de JC Federico Blume (1900), marcaron la pauta para la recepción favorable de dramas y piezas musicales de temática incaica. El propio Abraham Valdelomar participó en un "Concierto incaico" en el Teatro Municipal de Lima en enero de 1912 al que también contribuyó Daniel Alomía Robles. (p. 62)

Según Luis E. Tord (1978, p. 39), lo novedoso en la zarzuela *Pobre indio* de Carlos E. Pasta fue la inclusión de arreglos musicales que pretendían imitar las melodías indígenas. Sin embargo, en este punto es posible aplicar a la música una de las notas hechas por Mirko Lauer (1976, pp. 98-99) sobre la pintura indigenista, cuando afirma que ésta no busca representar al indio de manera realista -como un personaje oprimido- sino presentar una visión idealizada del inca o del inca exaltado, dando lugar al "tahuantinsuyismo" o -para decirlo de otra manera- al "incaísmo". Para complementar esta idea, conviene citar a Mazzotti (2014a) "... el incaísmo y el indigenismo tuvieron su apogeo en Perú en las primeras décadas del siglo XX, en parte como respuesta al

prolongado gamonalismo y a los incipientes intentos de modernización capitalista...”(p. 10).

Así, es necesario aclarar que, en el ámbito musical, la popularidad derivó no tanto de retratar a los indígenas como la clase oprimida, sino del exotismo que resultaba de asociar las melodías folclóricas indígenas con la desaparecida civilización inca, ya que en el imaginario colectivo la unidad nacional no estaba en los indígenas por sí mismos, sino en el recuerdo del fenecido imperio inca. Wolkowicz (2017, p. 28) relata que los compositores veían en la escala pentatónica al máximo representante del imaginario sonoro incaico sin prestar atención a la autenticidad o fidelidad a la música del pasado, lo que llevó a que se contentaran con cualquier sonoridad nativa o autóctona, “con el fin de crear un arte que era nacional en sonido, pero universal en espíritu”. Por tanto, el éxito de la música considerada nacionalista no derivó de la celebración de la cultura indígena –despreciada por el resto de la sociedad– sino del exotismo que despertaba la idealización del imperio inca. Las audiencias pensaban que el material melódico y rítmico procedían de la cultura inca, cuando en realidad procedían de pequeñas comunidades indígenas. Dicho sea de paso, una de las críticas periodísticas del periódico *Balnearios a El cóndor pasa...* citadas por Wolkowicz (2017, pp. 69-70) deja entrever que la burguesía limeña veía a la música de Alomía Robles como una restauración histórica de la música incaica pero no se encontraba de acuerdo con la trama y texto de la zarzuela. En esa línea, Lloréns, citado por Roque (2022, p. 50) afirma que, alrededor de la década de 1970 ciertos sectores sociales identificaban el pasado prehispánico con lo “indio” (y podían aceptarlo siempre que se utilizara la etiqueta de “incaico”) y el presente con lo “criollo o negroide”, lo que derivó en la división entre “folclórico” y “popular” y los consecuentes estereotipos musicales de lo serrano.

Hay un consenso en afirmar que *El cóndor pasa...* es una zarzuela nacionalista o indigenista por su trama de crítica social y por su música inspirada en el folklore indígena. Sin embargo, después de su exitoso estreno en 1913, los cambios sociales y las acciones realizadas por Alomía Robles llevaron a que las piezas instrumentales de la zarzuela fueran tomadas con exotismo, y por ende, su significado y contenido indigenista fuera ignorado y asociado a la música incaica. Por esta razón, no es de extrañar que en el ámbito sudamericano, los músicos bolivianos hayan enseñado esta música bajo la etiqueta de cultura inca a los músicos argentinos y uruguayos que luego interpretaron la *Cashua* y *Pasacalle* en París frente a Paul Simon y Art Garfunkel, a quienes finalmente les gustó la melodía porque la consideraron exótica y grabaron su propia versión con letras apócrifas, siendo que el exotismo seguía presente cuando se transmitía a nivel mundial. Paralelamente, esto explica por qué las piezas instrumentales de la zarzuela tuvieron éxito en los Estados Unidos.

Como dijo Alomía Robles, citado por Luis Salazar (2014):

En Nueva York, la popularidad de *El Cóndor Pasa* ha estado latente durante doce años y yo era más conocido como el autor de esta pieza musical que por mi propio nombre. Esa música ha merecido todos los honores y la escribí en un momento muy difícil de mi vida, tenía mucho de mi dolor ante la vida; pero no pensé que llegaría tan lejos en el alma de la gente. (p. 30)

En general, la zarzuela fue compuesta dentro de un contexto social y literario que clamaba por un cambio frente a la explotación de los pueblos indígenas y encontró su camino en la voz y los cuestionamientos de Frank, al mismo tiempo que estaba dentro de un contexto musical que anima a la gente a gustar de esas piezas, no por celebrar la cultura indígena en sí misma, sino por una visión exótica sobre la música folclórica como herencia de la cultura incaica.

¿Cómo la música compuesta por Daniel Alomía Robles sirve al drama?

Figura 2

Daniel Alomía Robles



Nota. Fotografía extraída de Página 3 (2024) "Proponen galardonar a Daniel Alomía Robles con la Orden de las Artes y las Letras del Perú". <https://pagina3.pe/actualidad/proponen-galardonar-a-daniel-alomia-robles-con-la-orden-de-las-artes-y-las-letras-del-peru/>

Antes de analizar la música compuesta por Alomía Robles y su relación con el drama, cabe señalar que existen algunas similitudes entre el argumento de *El cóndor pasa...* y el argumento de las óperas veristas/realistas, así como algunas similitudes formulaicas.

En cuanto al realismo operístico, se puede decir que *El cóndor pasa...* no está ambientada en el antiguo imperio inca -como *Ollanta* de José María Valle Riestra y *Atahualpa* de Carlos E. Pasta-, ni se trata de dramas o intrigas entre la aristocracia inca y personajes míticos andinos, sino de un problema social tangible: la explotación indígena y los conflictos de la clase trabajadora, siguiendo la misma trama de la zarzuela *¡Pobre indio!* de Carlos E. Pasta. Además, *El cóndor pasa...* incluye tramas

como el matrimonio entre pastores (Ruperto y Juanacha) y la infidelidad conyugal (María tuvo un romance con Mr. King y traicionó a Higinio). Sobre esta última, a pesar de que la infidelidad no es la trama principal de la zarzuela, lleva a Higinio a vengarse de uno de los dueños de la mina asesinándolo y, como resultado, estalla el conflicto final entre Frank y Mr. Cup. Otras óperas veristas que incluyen la infidelidad o el idilio en sus tramas son *Cavalleria Rusticana* de Pietro Mascagni (en ambos casos, el cónyuge ofendido mata al amante), *I Pagliacci* de Ruggero Leoncavallo (en este caso la esposa infiel es asesinada, pero también es cierto que Higinio pensó en matar a María) o *Tosca* de Giacomo Puccini (la mujer llora por la muerte del amante, como sucedió con María llorando por la muerte de Mr. King).

Por otra parte, las piezas cantadas en *El cóndor pasa...* como los dos temas corales, el yaraví de Frank (similar a un aria) y el dúo para soprano y barítono de María y Mr. King, según los cánones folclóricos andinos, no son ornamentados ni virtuosos, de la misma manera que las óperas realistas. Sin embargo, las piezas de la zarzuela pueden ser cantadas como piezas separadas dentro de un concierto y pueden tener algunas características estróficas. Por otro lado, la partitura de Robles es sencilla, apenas 1 flauta, 2 clarinetes, 1 trompeta, 1 trombón y orquesta de cuerdas, y por ende es muy diferente de la primera versión de *Ollanta* de Valle-Riestra, que según Jorge Basadre (2014) tenía muchas reminiscencias de la *Aida* de Verdi como “coros, entradas triunfales, marcha y motivos melódicos demasiado italianos” (p. 99). No en vano Enrique Pinilla (2007, pp. 132 – 143) afirmaría que “la obra de Daniel Alomía Robles goza de una mayor originalidad que la obra de Valle Riestra o López Mindreau”.

En este momento, es posible decir de *Ollanta* y *El cóndor pasa...* que ambas son nacionalistas por la visión estética, pero no indigenistas ni realistas. Mientras que *Ollanta* está más cerca de *Aida* o *Nabucco*, *El cóndor pasa...* está más cerca de *Cavalleria Rusticana* y *Pagliacci*.

No sólo las similitudes se limitan al realismo operístico, sino también a la fórmula de la ópera seria. La inclusión de Ruperto y Juanacha (dos pastores alegres que están muy contentos porque se van a casar) como tema cómico, también cumple una función similar a la del *intermedio* en la ópera seria, aunque su actuación no incluye música por sí misma (no cantan), sino cuando el resto de personajes están bailando en las piezas instrumentales o cantando la oración a la Virgen, pero la distribución de las piezas podría clasificarse de la siguiente manera: El preludio orquestal, el coro de mineros, el aria de Frank y el dúo de María y Mr. King posee una trama seria, mientras que la Cashua, la Oración a la Virgen por el coro de pastores y el Pasacalle se sitúan en el centro de la zarzuela después del dúo de María y Mr. King y antes del asesinato de Mr. King por Higinio y la pelea de Frank con los otros mineros y Mr. Cup.

Sería muy precipitado afirmar sin pruebas tangibles que Baudouin y Alomía Robles tenían esto en mente cuando produjeron la zarzuela, pero vale la pena mencionar estas similitudes con la ópera seria. Paralelamente, también sería arriesgado afirmar que ambos pensaron en el verismo italiano cuando produjeron el libreto y la música para la zarzuela; sin embargo, es posible afirmar que el concepto era similar: retratar la realidad social a través de un material musical sobrio –debido a las limitadas posibilidades instrumentales en aquellos años– y cercano al folclore musical de la realidad indígena representada.

Respecto del rol de la música como servidora del drama, es necesario decir que dentro de la zarzuela sólo hay siete piezas musicales: 1) Preludio; 2) Coro de hombres; 3) Yaraví solo para tenor (Aria para tenor solo); 4) Dúo de soprano y barítono; 5) Cashua; 6) Plegaria; 7) Pasacalle.

Siguiendo a Joseph Kerman (1988), hay tres formas principales en las que la música sirve al drama: ya sea caracterizando o subvirtiendo a un personaje; generando o anulando una acción; y estableciendo y demoliendo un mundo o entorno (p. 215). En ese sentido, la caracterización se refiere a dar información sobre el mundo interno de los personajes o incluso subvertirla hasta el punto de hacer que los personajes sean irreconocibles, pues tampoco es una obligación ineludible el que estos sean coherentes (pp. 215-218). Respecto de la generación o anulación de una acción, se trata de que la música demuestre la reacción de los sujetos frente a momentos importantes y el cómo los sujetos experimentan un momento en función de otro momento, incluyendo la trivialización o anulación si es que la música resulta “inadecuada” para el momento concreto (pp. 219-221). Finalmente, el establecimiento o demolición del entorno significa que la música es capaz de definir un campo concreto de acción o un discurso, de manera que la atmósfera resultante (que es incluso superior a la caracterización o a la acción del sujeto) es similar a los complementos no verbales como la iluminación o el vestuario (pp. 223-224). Para desarrollar este tema, se intentará encontrar el papel o roles que cumple la música en cada pieza de la zarzuela a la luz de la perspectiva crítica de Kerman (1988).

1. Preludio: Propiamente, dentro del manuscrito de Alomía Robles esta parte no muestra ese título, sino simplemente *El cóndor pasa...* El título fue puesto por Luis Salazar cuando reconstruyó la zarzuela. Este preludio orquestal está escrito en la tonalidad de *mi* menor y la instrumentación es para 1 flauta, 2 clarinetes, 1 trompeta, 1 trombón y orquesta de cuerdas. La célula melódica mostrada al principio –también conocida como el tema de la quena de los pastores–, la cual es introducida por la flauta, sólo trata de establecer una atmósfera bucólica (según el libreto, esta melodía es interpretada por un pastor en su flauta). Propiamente, tanto la idea melódica mostrada y desarrollada en el preludio como la orquestación se limitan a establecer la atmósfera dramática como la trama principal de la zarzuela. El preludio no incluye momentos animados o alegres y no contiene ninguna cita de las danzas conocidas (Cashua y Pasacalle). En consecuencia, resalta la naturaleza dramática del libreto desde la perspectiva de los mineros como la trama principal en vez de la subtrama cómica de los pastores. Esta parte de la zarzuela, quizá por la falta de difusión comercial, no ha sufrido cambios en su interpretación, aunque Alomía Robles la publicó como pieza aparte junto con la Cashua y Pasacalle. Sin embargo, Salazar (2014, p. 33) dice que, para fines de difusión comercial, en las grabaciones el tema de la quena del pastor sufre modificaciones rítmicas y es precedido o seguido por acrobacias escalísticas.

2. Coro de hombres: Esta parte muestra este título. El material melódico es el mismo que el del preludio. Los hombres cantan este texto:

Ya en la nieve de las cumbres
 comienza a brillar el Sol,
 y el día, la luz y el cielo
 para nosotros no son;
 que cuando raya la aurora
 nos manda la esclavitud
 sepultarnos en la tierra
 huyendo del cielo azul,
 para arrancarle a su entraña
 la riqueza del metal
 que al incendio de los hornos
 nuestros lomos llevarán.
 Ya en la nieve de las cumbres
 comienza a brillar el Sol.
 Para nosotros la noche
 y el día para el pastor.

Esta pieza está en la tonalidad de *mi* menor. En este caso, los roles que desempeña la música están relacionados con establecer una caracterización y generar una acción. Sobre el primero, este texto es cantado por los mineros en una tonalidad menor de acuerdo con la atmósfera dramática establecida por el preludio. Al mismo tiempo, la orquestación y las inflexiones de voz acentúan la sensación de pesadez que caracteriza el trabajo minero en el contexto de la explotación indígena.

3. *Yaraví*, solo para tenor: el *Yaraví* es una antigua canción folclórica andina surgida alrededor del siglo XVIII. Según Marcela Cornejo Díaz (2012), el *yaraví* se conceptualiza como un canto vernáculo de origen indígena o mestizo que trata sobre la tristeza humana. Existen dos tipos de *yaraví*: 1) El *melgariano* o mestizo de tradición señorial, que no era más que un canto melancólico de corta duración, en lengua castellana, que podía ser interpretado en forma popular –con acompañamiento de guitarra– o en forma académica–con acompañamiento de piano–; y 2) El no *melgariano* o mestizo de tradición indígena, que podía cantarse en castellano o quechua, pero con una temática también abierta a lo épico y divino y con una mayor extensión debido a la inclusión de una fuga adicional (p. 197). En este caso, el *yaraví* escrito para ser cantado por Frank es el *melgariano*, pero con acompañamiento orquestal.

A pesar de que en la partitura se especifica que esta “*aria*” es para tenor, en dos de las tres únicas grabaciones disponibles, a saber el CD con los parlamentos y piezas musicales a cargo de la Compañía Lírica José Mojica bajo la dirección de Luis Salazar Mejía (2013),⁴ la puesta en escena organizada por

4. El cóndor pasa original: <https://www.youtube.com/watch?v=eJYEqRSI1ug>

el Colectivo Cultural Centenario El Cóndor Pasa bajo la dirección de Wilfredo Tarazona (2013),⁵ y la del Coro Nacional del Perú con la Orquesta Sinfónica Nacional bajo la dirección de Fernando Valcárcel (2018)⁶ porque no hay otra adicional después del estreno en 1913 y antes de 2013, esta aria es cantada por un barítono. El texto es:

Pobre alma prisionera
de tu dolor
y del cruel enigma
que te forjó
¡Qué duras cadenas
las de tu destino!
Maldita lumbre trágica
de mis cabellos
que envuelve mi vida
toda con su misterio.
Porqué si son rubios
mi vida es tan negra
y tiene esta ansia
de sangre y guerra.

En esta aria, los roles que desempeña la música están relacionados con la caracterización y la generación de una acción. Escrita en la tonalidad de si menor, la melodía comienza con un intervalo ascendente de 6ª menor. Las inflexiones de voz y la instrumentación siguen el estilo folclórico del yaraví y permiten caracterizar a Frank como el héroe operístico infeliz y melancólico. Además, esta aria sigue las pautas del realismo operístico, ya que no es una canción virtuosa, ornamentada o colorida. En consecuencia, la acción generada por la música acentúa la profundidad del monólogo existencial, un concepto similar al del aria "La mamma morta" de la ópera *Andrea Chénier* de Umberto Giordano.

5. Wilfredo Tarazona (2013).

6. El cóndor pasa. Zarzuela completa. Coro Nacional del Perú (2018), <https://www.youtube.com/watch?v=GF1ZPJ8ZvGE>

4. Dúo de soprano y barítono: Este dúo es cantado por María y Mr. King. El texto es:

María: Perdónalo, taita; el hijo es del amor
y de tu sangre;
por eso fue que heredó tu altivez.
Cuando lo vi nacer
era su vida toda
solo tristeza.
Taita, tú nunca me has amado
cuando llegaste
solo tuviste un capricho
que me hizo madre.
Fue cosa del diablo
que trajo el deseo
e hizo mi vida
un duro infierno.

Mr. King: Yo te amo solo a ti,
a tu carne cobriza,
que es mía como todo
lo que encierra la mina.
¡Frank! ¡Qué importa Frank!
Sólo sé de dos amores;
tu amor y el de la veta;
los dos son de cobre.

María: Taita, no sé qué presiento,
perdona a Frank.

Mr. King: Mirame, dame tus labios,
yo solo pienso en amar.

María: Amor es fatalidad,
incendio que siente mi alma
y que abrazándome está.

Mr. King: ¡Amor!

María: ¡Oh, perdón! Taita,
perdona a Frank.

Mr. King: Amor, yo solo sé del amor
después sabré perdonar.

En este dúo, la música contribuye al dramatismo estableciendo una caracterización y generando una acción. En cuanto a María, su personaje se estableció siguiendo la convención operística de dar a la soprano el papel de una madre afligida (de manera similar a la Reina de la Noche en *La flauta mágica* de Mozart), mientras que su intervención es en la tonalidad de *fa* menor y su línea melódica es principalmente pentatónica. Además, su acción, consistente en suplicar clemencia para su hijo, se ve reforzada por el acompañamiento de los instrumentos de cuerda sin la intervención

de los metales. Es un concepto similar a la parte final del aria "Cortigiani, vil razza dannata" de la ópera *Rigoletto* de Verdi, en la que el personaje epónimo ruega a los cortesanos por su hija.

Por otro lado, el personaje de Mr. King se estableció siguiendo la convención operística de darle al baritono el papel de villano (de manera similar a Pizarro en la ópera *Fidelio* de Beethoven), mientras que su intervención es en la tonalidad de *fa* mayor y su línea melódica es diatónica. Del mismo modo, su acción, consistente en reclamar a María, Frank y la mina como de su propiedad de manera arrogante, se ve reforzada por la intervención de los instrumentos de viento-metal.

Este dúo también sigue las pautas del realismo operístico ya que ambas líneas melódicas no destilan virtuosismo y tampoco tienen excesiva ornamentación.

- 5. Cashua:** Esta pieza instrumental, que está escrita en la tonalidad de *sol* menor, en tempo *Andantino casi allegretto*, es una pieza bastante ágil y tiene tres funciones dentro de la zarzuela. La primera es para marcar el inicio de la segunda parte. Paralelamente, pertenece al intermedio de la zarzuela que incluía la danza. Por último, también resalta la subtrama cómica incluida en la ópera seria.

Esta pieza es ejecutada dentro de la boda de Ruperto y Juanacha, mientras los pastores bailan. Por lo tanto, esto realmente no tiene nada que ver con la idea exótica que se le atribuye del cóndor volador. Esta es probablemente la parte de la zarzuela que, en el contexto de la difusión comercial, ha sufrido las menores modificaciones en cuanto a su interpretación, pero sí las mayores descontextualizaciones.

Siguiendo los roles propuestos por Kerman (1988), cumple con todos éstos. Establece una caracterización porque no se relaciona con los miserables mineros, sino con los alegres y felices pastores, ya que como se explicó antes, según la visión de Baudouin, la vida en las profundidades de las minas es vista como indeseable, mientras que la vida del pastor en la superficie es vista como el ideal de la felicidad.

Debido a que los pastores se caracterizan por ser personas libres y felices, su acción generada es que puedan reír y bailar, lo cual es reforzado por la música. Desde el punto de vista de los mineros, esta acción queda anulada: sólo pueden anhelar la felicidad y envidiar la placidez de los pastores.

Finalmente, mientras el Preludio y el coro de hombres establecían una atmósfera dramática y trágica de acuerdo con la crítica social encarnada en el estatus de los trabajadores mineros, la Cashua derriba este mundo por unos momentos a través de una danza pastoril.

- 6. Plegaria (Oración):** Esta parte es cantada por un coro de pastores y el material melódico es el mismo que el Preludio y el coro de hombres, pero difiere en la tonalidad (*re* menor), el tratamiento y el acompañamiento. El texto es:

Dulce reina de las cumbres,
 patrona de este lugar,
 por amor de los humildes
 tiende tu manto de paz,
 alejador de los rayos
 y la tormenta,
 que van dos almas
 en pos de tu hijo
 por la bendición nupcial
 Madre de desconsolados
 de su dolor ten piedad
 y cúbrelos con tu manto
 que aleja la tempestad.

De manera similar al coro masculino, los roles que cumple la música se relacionan con establecer una caracterización y generar una acción. En cuanto a la caracterización, es cantada por el coro SATB (según el contexto social y la visión de Baudouin, las mujeres pueden trabajar en el campo, pero no en la mina) después de que una tormenta amenaza con interrumpir la boda de Ruperto y Juanacha. Además, el coro está acompañado por cuerdas, a diferencia del Preludio y el coro de hombres, cuya partitura es más pesada con instrumentos de metal. En cuanto a la generación de una acción, esta pieza coral está escrita de la misma manera que un coral religioso, y debido a que su línea melódica es principalmente pentatónica y su textura es homofónica, evoca la pieza sacra peruana *Hanacpachap cussicuinin*, que es conocida como la pieza coral más antigua –si no la primera– compuesta en el Nuevo Mundo. Ambas piezas corales están escritas en la misma tonalidad (*re menor*) y terminan en una tercera de picardía.

7. Pasacalle: Esta pieza instrumental, que está escrita en la tonalidad de la menor y cuyo *tempo* es *Allegretto moderato*, es más ágil que la Cashua y es la última pieza de la zarzuela. A diferencia de la Cashua, sus funciones son marcar el final del intermedio de la zarzuela a través de otra danza. También destaca la subtrama cómica o menos trágica incluida en la ópera seria. Del mismo modo, todas las anotaciones sobre la música como servidora del drama con respecto a la Cashua son aplicables al Pasacalle.

A diferencia del Preludio y la Cashua, esta es la parte de la zarzuela que, en el contexto de la difusión comercial, ha sufrido el mayor número de modificaciones en cuanto a su interpretación. De acuerdo con Salazar (2014), para fines de difusión comercial, después de la introducción modificada –como se dijo sobre el Preludio–, la melodía del Pasacalle se interpreta lentamente como si fuera un Yaraví con acompañamiento de danza o fox-incaico, para luego interpretarse de la manera correcta como fue escrita por Alomía Robles y terminar con la Cashua (p. 33). Además, Salazar menciona que “los músicos peruanos parecen ser conscientes de que el tema del cóndor no es un yaraví.

No recuerdo haber escuchado nunca una versión con ese acompañamiento” (p. 33). Obviamente, este nuevo estilo de representación está fuera del contexto dramático tal y como se estableció en el libreto de Baudouin porque el propósito del Pasacalle es resaltar la felicidad de los pastores, mas no la desgracia humana. Esta es una pieza para ser bailada y no para fomentar la contemplación o la meditación.

Conclusiones

Dentro de todo el repertorio académico peruano, algunas de las piezas musicales más conocidas son el *Pasacalle* y la *Cashua* de la zarzuela *El cóndor pasa...*, sin embargo la descontextualización que sufrieron estos bailes no empezó con grabación que Paul Simon y Art Garfunkel hicieron alrededor de la década de 1970 sino con la mala gestión de los derechos de propiedad intelectual por parte de Daniel Alomía Robles, no obstante que el contexto cultural para la zarzuela era el más propicio y la música contaba con melodías reconocibles. El argumento y tramas subyacentes en *El cóndor pasa...* influyen en la relación entre música y drama al interior de la zarzuela toda vez que ésta guarda similitudes con las óperas veristas. Aunque el contexto social y literario eran propicios para que la música de la zarzuela alcanzara popularidad, el inconveniente fue que tanto compositores como audiencias no celebraban la cultura indígena en sí misma sino el exotismo incaico, lo que también contribuyó con la descontextualización de la música y a descuidar la relación entre música y drama. Finalmente, del análisis a la luz de la perspectiva de Joseph Kerman sobre las tres formas principales en las que la música sirve al drama: ya sea caracterizando o subvirtiendo a un personaje, generando o anulando una acción, y estableciendo y demoliendo un mundo o entorno, se tiene que la música de Daniel Alomía Robles cumple efectivamente estos roles conforme al drama del libreto de Baudouin, de manera similar a muchas óperas veristas u óperas que conforman el repertorio estándar.

Rol de autores Credit

LRP:

Administración del proyecto, Conceptualización, Curación de datos, Análisis formal, Metodología, Visualización, Redacción del borrador inicial, Revisión y aprobación del manuscrito final para publicación.

Fuentes de financiamiento

La investigación fue autofinanciada por el propio autor.

Conflicto de interés

El autor declara no tener ningún conflicto de interés económico, institucional o laboral.

Aspectos éticos

Se cumplió con las normas éticas y códigos de conducta para la investigación realizada, de acuerdo con el código de ética de la Universidad Nacional de Música y los lineamientos de *Antec: Revista Peruana de Investigación Musical*.

Referencias

- Abbate, C. y Parker, R. (2012). *A History of Opera*. W. W. Norton.
- Alomía Robles, D. (s.f.). *El cóndor pasa... [partitura]*.
- Alomía Robles, D. (Compositor); Baudouin, J. (Libretista). (2013). *El cóndor pasa... Cien años después* [CD con librito]. Colectivo Cultural Centenario El Cóndor Pasa.
- Alomía Robles, D. (Compositor) y Baudouin, J. (Libretista). (2013). *El cóndor pasa...* [Video]. Compañía Lírica José Mojica, Salazar Mejía, L. (Director). <https://www.youtube.com/watch?v=eJYEqRSI1ug>
- Alomía Robles, D. (Compositor) y Baudouin, J. (Libretista). (2013). *El cóndor pasa...* [Video]. Colectivo Cultural Centenario El Cóndor Pasa, Tarazona, W. (Director).
- Alomía Robles, D. (Compositor); Baudouin, J. (Libretista). (2018) *El cóndor pasa...* [Video]. Coro Nacional del Perú y Orquesta Sinfónica Nacional, Valcárcel, F. (Director). <https://www.youtube.com/watch?v=GF1ZPJ8zVGE>
- Basadre, J. (2014). Historia de la República del Perú (1822-1933): t. 17. *Adenda. Breves notas con la educación, la ciencia y la cultura entre 1895-1933*. Cantabria
- Cornejo, M. (2012). *Música popular tradicional del Valle del Chili*. Theia.
- Cortez, E. (2014). Mestizaje y revolución en *El cóndor pasa...* de Julio Baudouin. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 40(80), 39-55.
- Iturriaga, E. y Estenssoro J. C. (2007). Emancipación y república: siglo XIX. En C. Bolaños, J. Quezada, J. Estenssoro, E. Iturriaga y R. Romero, *La música en el Perú* (pp. 103-124). Fondo Editorial Filarmonía.
- Kerman, J. (1988). *Opera as Drama*. University of California Press.
- Klarén, P. (2015). *Nación y sociedad en la historia del Perú*. Instituto de Estudios Peruanos.
- Lauer, M. (1976). *Introducción a la pintura peruana del siglo XX*. Mosca Azul Editores.
- Mazzotti, J. (2014a). Presentación: El cóndor pasa... y el indigenismo queda. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 40(80), 9-10.
- Mazzotti, J. (2014b). El cóndor pasa... por el humo: incaísmo, ecologismo y minería. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 40(80), 57-72.
- Página 3. (2024, 14 de marzo). Proponen galardonar a Daniel Alomía Robles con la Orden de las Artes y las Letras del Perú. <https://pagina3.pe/actualidad/proponen-galardonar-a-daniel-alomia-robles-con-la-orden-de-las-artes-y-las-letras-del-peru/>

- Pinilla, E. (2007). La música en el siglo XX. En C. Bolaños, J. Quezada, J. Estenssoro, E. Iturriaga y R. Romero, *La música en el Perú* (pp. 125-214). Fondo Editorial Filarmonía.
- Roque, S. (2022). *El imaginario popular entorno a El cóndor pasa: Un análisis semiótico musical* [Tesis para obtener el grado académico de Magister en Musicología, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio de Tesis PUCP. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/22250>
- Salazar, L. (2013). *El Misterio del Cóndor: memoria e historia del "El Cóndor Pasa..."*. Ediciones Taky Onkoy.
- Salazar, L. (2013, 17 de abril). *Julio Baudouin*. Músicas del Perú: música peruana, historia, temas. <https://folcloremusicalperuano.blogspot.com/2013/04/julio-baudouin-en-la-madrugada-de-un.html>
- Salazar, L. (2014). El cóndor pasa... y sus misterios. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 40(80), 11-37.
- Tord, L.E. (1978). *El indio en los ensayistas peruanos 1848-1948*. Editoriales Unidas S.A.
- Vera, A. (2006). *Música, danza, tradición y personajes puneños. Treinta años después*. Autor.
- Wolkowicz, V. (2017). *Inventing Inca Music: Indigenist Discourses in Nationalist and Americanist Art Music in Peru, Ecuador and Argentina (1910-1930)*. <https://doi.org/10.17863/CAM.22059>
- Zevallos, U. (2014). El cóndor pasa... Apropiações y reapropiações musicales en globalización. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 40(80), 73-86.