DE LA LIMA COLONIAL AL PARÍS DEL SEGUNDO IMPERIO: MÚSICA, HISTORIA Y LITERATURA EN *LA PÉRICHOLE* DE JACQUES OFFENBACH

José Ramón Jouve Martín
McGill University

"Rey del Segundo Imperio", así es como algunos críticos han llegado a denominar al compositor francés Jacques Offenbach debido a la posición de privilegio que ocupara en la vida cultural y musical del París de Napoleón III, la capital de una Francia imperial, deseosa de afianzar su lugar de privilegio entre las naciones europeas y de extender su influencia a los más apartados rincones del globo (Decaux 1975). Nacido en Colonia el 20 de junio de 1819, la carrera de Offenbach estuvo íntimamente ligada al desarrollo de la opereta u ópera bufa. Es en este género donde cosecharía sus mayores triunfos, ya fuera en su función de promotor del conocido *Théatre des Bouffes Parisiens* o con obras como *Orphée aux enfers* (1858), *La belle Hélène* (1864), *La vie parisienne* (1866), *La Grande-Duchesse de Gérolstein* (1867) y, por supuesto, *La Périchole* (1868), una obra con la que obtuvo un tremendo éxito y en la que sus libretistas, Henry Meilhac y Ludovic Halevy, recuperaban el Perú anterior a la Independencia con el objetivo de satirizar tanto el régimen colonial español como el régimen de Napoleón III. [1] Para aquellos

[1] De acuerdo a Andrew Lamb, "the success of Offenbach's operettas depended a good deal on the librettists and performers. In this respect Offenbach was both well served and skilful at discovering talent. Like Sullivan, and unlike Johann Strauss, he was consistently blessed with workable subjects and genuinely witty libretos. His chief librettist, Ludovic Halévy (1834–1908), was one of the leading French theatrical writers of the time, and was given his chance at the age of 21 in writing material for the opening night of the Bouffes-Parisiens in 1855" (2006, 1). Con anterioridad a *La Périchole*, la colabo-

que consideraban la ópera bufa un género menor e indigno de un verdadero compositor, Offenbach se consagraría finalmente con la adaptación de *Les contes d'Hoffmann*, obra que dejaría parcialmente inacabada tras su muerte acaecida en 1880 y que sería completada por Ernest Guiraud (Lacombe 2001, 228-33). Mientras que esta obra se mantuvo desde su estreno en 1881 en el repertorio internacional de los principales teatros de ópera europeos, sus óperas cómicas experimentaron tras la muerte del compositor un abandono del que sólo saldrían tras la Segunda Guerra Mundial, cuando una concepción más crítica y experimentadora en el terreno de la composición y en la dirección del género lírico permitió recuperarlas y reintegrarlas al repertorio habitual de los grandes teatros de la ópera (Yon 2000, 637-670).

Estrenada en el *Théatre de Varietés* de París el 6 de octubre de 1868, *La Périchole* es muestra del interés que en Francia despertaba todo lo relacionado con América Latina y un ejemplo de la circulación y reinterpretación de historias, narrativas y leyendas surgidas en el mundo hispánico en otros contextos sociales, políticos y culturales del Atlántico. La obra hacía referencia a la tórrida y tormentosa historia de amor que, durante toda una década, tuvieran don Manuel Amat y Juniet, Virrey del Perú entre 1761 y 1776, y la actriz mestiza Micaela Villegas Hurtado. La relación fue considerada un verdadero escándalo en la Lima de la segunda mitad del siglo XVIII y fue seguida por sus contemporáneos en parte con indignación y en parte con humor. Testigo de ello son la multitud de anécdotas que sobre ellos se contaban y que han sido recogidas en libros clásicos como las *Tradiciones peruanas* (1863-1910) de Ricardo Palma y en obras monográficas posteriores, entre las cuales destacan las realizadas por el crítico e historiador Luis Alberto Sánchez (1936) y, más recientemente, por Gustavo León y León (1990). Si famosos fueron sus amores, no menos lo fueron sus discusiones. De acuerdo a la leyenda popular, el sobrenombre de Perricholi era un mote despectivo dado por el Virrey a la actriz durante una de sus frecuentes riñas, el cual, al jugar con las palabras "perra" y "chola",

---

ración entre Offenbach con Meilhac y Halévy había ya producido éxitos tales como *La belle Hélène*, *La vie Parisienne* y *La Grande-Duchesse de Gérolstein*. Ya en 1855 Ludiobic Halévy había escrito el libreto de la primera opereta de Offenbach, *Ba-ta-Clan*, y, junto con Henry Crémieux, Halévy había escrito también el de *Orphée aux enfers*, estrenada en 1858 (Robert 1991, 9). Para un estudio de las relaciones entre Milhaud y Halevi con Offenbach véase Clay (1987).

haría referencia al origen mestizo de Micaela Villegas. Sea como fuere, una serie de cambios políticos en Madrid hicieron que el Virrey Amat fuera relevado de su cargo en 1776. Atrás, en el Perú, quedó Micaela Villegas y el hijo que ambos tuvieran. La actriz siguió actuando durante dos años más, después de los cuales dejó los escenarios para siempre.

La Périchole de Offenbach es una obra que ha recibido escasa o nula atención por parte de la crítica literaria española y latinoamericana tanto por tratarse de una ópera como por estar escrita en francés y caer fuera de lo que tradicionalmente se ha considerado el ámbito de influencia de la historia y la literatura hispanoamericanas. Sin embargo, la obra es, en primer lugar, un ejemplo de cómo el pasado colonial de América Latina fue recogido y adaptado por libretistas y compositores de distintas tradiciones nacionales y presentado a una audiencia europea en el marco de la gran ópera del siglo XIX. Tal y como discutiré a continuación, la obra de Offenbach no es la primera que aborda esta problemática, pues ya diversos aspectos del pasado de América habían sido representados en la escena operística con anterioridad por compositores como Purcell, Rameau o Graun, entre otros, pero sí es una de las primeras veces que ese pasado es representado en este contexto de forma abiertamente satírica. En segundo lugar, la obra de Offenbach tiene importancia en cuanto reflejo de la difusión transatlántica de la cultura y la literatura hispanoamericanas en el siglo XIX y del interés que diferentes países latinoamericanos, y en este caso concreto el Perú, despertaban en la Francia del Segundo Imperio, un interés que no tenía nada de humorístico y sí mucho de político y que se vio reflejado en numerosos libros y tratados que contribuyeron a acercar la realidad peruana a la audiencia francesa. Por último, *La Périchole* se puede considerar un ejercicio en historia comparativa y una manera de utilizar el pasado hispánico para interpretar y criticar el presente francés. Si la obra es por un lado una inmensa sátira de la administración colonial de un imperio que, como el español, había dejado prácticamente de existir en 1868, es también, y al mismo tiempo, un comentario irónico sobre la Francia de Napoleón III, inmersa en sus propias aventuras colo-

---

[2] Además de los intereses comerciales que Francia tenía en distintas regiones de América Latina, la intervención francesa más relevante en el continente fue sin duda la campaña de México de 1864 por la cual Luis Napoleón, apoyado por conservadores

niales en Latinoamérica.[2] Aunque *La Périchole* tiene elementos musicológicos dignos de mención, entre los que cabría destacar la parodia de fragmentos de la obra de Donizzeti *La favorita* (1839), mi intención es acercarme a esta opereta desde este punto de vista histórico, literario y cultural, más que desde la perspectiva del análisis de sus formas musicales o de su lugar en la carrera del compositor, que son las que habitualmente han adoptado quienes han analizado esta obra (véase Decaux 1975; Moss 1975; Gammond 1980; Rissin 1980; Yon 2000).

Por lejos que Lima estuviera de París y por exótico que pudiera resultar a ojos europeos, el Perú no era un lugar en absoluto desconocido en la Francia del siglo XIX. Obras como la *Historia del descubrimiento y conquista del Perú* (1555) de Agustín de Zárate o los *Comentarios reales* (1609) del Inca Garcilaso de la Vega habían sido ya publicadas en el siglo XVII y vieron sucesivas ediciones en francés a lo largo de los siguientes doscientos años.[3] La historia de América se había reflejado también en obras generales de divulgación, como la que Melchisédech Thévenot escribiera en 1666 con el título *Relations de divers voyages curieux,* e incluso en libros que mezclaban historia y ficción a partes iguales como el *Polexandre* de Gomberville, cuya primera parte apareció en 1629. En este relato, el héroe parte en busca de la isla de la princesa Alcidiana y viaja por el mundo entrando en contacto, entre otros, con los descendientes de los Incas. Ya en el siglo XVIII, autores emblemáticos de la ilustración francesa continuaron no sólo interesándose por el pasado de América, sino reescribiéndolo de forma activa, en obras teatrales como la *Alzire, ou les americains* (1736) de

---

mexicanos, intentó instalar en el trono de México a Maximiliano de Habsburgo con el objetivo de hacer entrar a la joven nación dentro de la órbita colonial francesa. Tras el final de la guerra civil americana, que había brindado la oportunidad para la intervención en México, la combinación de la resistencia mexicana encabezada por Juárez unida a las amenazas de los Estados Unidos, decididos a defender la Doctrina Monroe, llevó a la retirada del ejército francés comandado por el general Forey y al fusilamiento de Maximiliano I en 1867 (Bierman 1988, 219-228)

[3] Particularmente importante para la difusión de la historia del Perú en Francia durante los siglos XVIII y XIX fue la traducción de los *Comentarios Reales* de Garcilaso llevada a cabo por Baudoin, quien tradujo la obra de Garcilaso con el título *Le commentaire royal, ou l'Histoire des Yncas, rois du Pérou* (1704), así como la traducción de la obra de Zárate por parte de Broë, quien la sacó a la luz como *Histoire de la découverte et de la conquête du Pérou* (1700). Para más información sobre la difusión de la historia del Perú en la Francia del siglo XVIII, véanse Jezequel (1974), Riviale (2000) y Macchi (2003).

Voltaire.[4]

Si muchas de las obras que aparecieron en los siglos XVII y XVIII contribuyeron a crear un retrato más o menos exótico de América, los grandes viajes científicos e ilustrados de los siglos XVIII y XIX ofrecieron una imagen a veces no menos distorsionada, pero desde luego expresada en términos mucho más realistas. Empezando por el famoso viaje de la Condamine de 1735, en el que también participaran Jorge Juan y Antonio de Ulloa, las relaciones de viajeros fueron una constante en el mercado editorial francés. Entre las relaciones de viajes al Perú más conocidas de su época se encuentran la del viaje de Manuel Sobreviela, que fue publicada en francés en 1809 con el título *Voyages au Pérou*; la de Alcide d'Orbigny, quien viajó a Perú entre 1826 y 1833 y publicó en 1835 *Voyage dans l'Amérique meridionale*; o el viaje que Jacques de Florimond, Conde de Basterot, hiciera saliendo de Québec en 1858 y terminando en Lima en 1859, que apareció en 1860 con el título *De Québec à Lima: Journal d'un voyage dans les deux Amériques*. El descubrimiento de un recurso natural de primera importancia, el guano, hizo que esta atención fuera no sólo cultural, sino también económica. La explotación de este compuesto y su uso en la agricultura puso a Lima dentro de la órbita comercial y política de Francia, y muestra de esta atención fue la publicación de numerosos libros dedicados a los ricos depósitos que el país tenía de este compuesto, como ilustran específicamente los tratados de Monnières (1845), Spencer (1848) y Nesbit (1853), entre otros.

Dentro de este contexto de interés por el Perú, la historia de

---

[iv] La traducción de la historia de Indias a géneros como la poesía o el teatro y la interacción entre discursos históricos y discursos ficcionales que en dichas obras se observa no fue exclusiva de la cultura francesa. Al contrario, prácticamente el mismo fenómeno se observa en toda Europa siendo éste un rasgo general de la forma en como el pasado de América fue asumido cultural y narrativamente en el continente. En la propia España, autores como Lope de Vega en *El Nuevo Mundo* (1614), Tirso de Molina en *Amazonas en las Indias* (1635) o Calderón de la Barca en *La aurora sobre Copacabana* (1672) llevaron a cabo una representación y reelaboración consciente del material histórico que presentaban las crónicas e influyeron de manera decisiva en cómo esas narrativas se mantenían en la memoria colectiva de la audiencia. Es posible rastrear procesos paralelos en autores ingleses como John Dryden, particularmente en su obras *The Indian Queen* (1664) y *The Indian Emperour* (1667), así como en la obra de William D'Avenant *The Cruelty of the Spaniards in Peru* (1658), por mencionar sólo algunos. La separación entre discursos históricos y literarios fue, sin embargo, menos evidente en los siglos XVII y XVIII de lo que la constitución de la historia como ciencia social en el siglo XIX claramente separada de la literatura podría hacernos suponer.

los amores entre el Virrey Amat y Micaela Villegas apareció por primera vez en las letras francesas a través del sainete titulado *Le Carosse du Saint-Sacrament* (1829) del escritor y dramaturgo Prosper Mérimée. En esta obra ambientada en la Lima del siglo XVIII, Merimée, uno de los intelectuales franceses que más atención dedicó al mundo hispánico en el siglo XIX, presentaba una imagen jocosa de ambos deteniéndose en sus continuos celos y peleas, así como en la debilidad moral de la que hacía gala el Virrey y la capacidad de la Perricholi de conseguir de él todo lo que ella quisiera. Fue precisamente en *Le Carosse du Saint-Sacrament* en la que se inspiraron Henry Meilhac y Ludovic Halévy a la hora de escribir el libreto de la ópera de Offenbach, adaptando libremente la obra de Merimée y desarrollando tanto las situaciones como los personajes que aparecían en el original para servir a las necesidades dramáticas de la escena operística. El interés de Meilhac y Halévy por Merimée y, a través de él, por la cultura hispánica en general, se refleja no sólo en el trabajo que realizaron para Offenbach, sino también en el hecho de que fueron ellos los que adaptaron la novela *Carmen* (1845) para el libreto de la ópera del mismo título que el compositor George Bizet estrenara en 1875.[5]

Al tomar las historias amorosas del Virrey Amat y la Perricholi como argumento central de su obra, Offenbach llevó a cabo un cambio sustancial en la forma en la que la historia de América había sido tradicionalmente representada en la ópera europea. En obras como *The Indian Queen* (1694) de Henry Purcell, *Les Indes Galantes* (1735) de Jean-Phillipe Rameau, *Montezuma* (1755) de Carl Heinrich Graun, *Ferdinand Cortes* (1809) de Gaspare Spontini o *Alzira* (1845) de Giussepe Verdi, precedentes directos de la obra del compositor francés, América y los americanos eran representados de acuerdo al modelo de la tragedia heroica. Los indígenas aparecían como seres exóticos, si bien dotados de los rasgos físicos y morales de la antigüedad clásica; y los españoles, por su parte, eran presentados como malvados o tiranos, pero no por ello privados de la grandeza de los antihéroes. El encuentro con los antiguos incas, el fin del impe-

[5] El papel de Henry Meilhac y Ludovic Halévy en el desarrollo del libreto operístico en la música francesa del siglo XIX, así como su papel en tanto que dramaturgos, ha sido escasamente analizado. Un estudio que busca situarles dentro del contexto literario, musical y cultural de su época es el llevado a cabo por Simmone Monier Clay, *Henri Meilhac - Ludovic Halévy: Des Bouffes-Parisiens À L'opéra-Comique* (1987).

rio azteca o el descubrimiento de América eran usualmente las grandes epopeyas históricas en las que se centraban estos compositores tanto textual como musical y estéticamente. *La Périchole* de Offenbach, sin embargo, abandonaba los grandes temas heroicos de la conquista y colonización de América, lo que podríamos llamar la historia con mayúsculas, para concentrarse en la historia con minúsculas.[6] Contribuía de esta forma a reevaluar la manera en la que eran presentados el continente y sus habitantes, alejándolos de la tradición heroica e integrándolos en la tradición cómica y costumbrista de sus óperas bufas. Ciertamente, no era la primera vez que el pasado del continente era representado de esta forma, pues ya en 1751 Charles-Simon Favart había producido una parodia de la conocida obra de Rameau *Les Indes galantes* que tituló *Les Indes dansantes* y autores teatrales como Pierre-Henri Martin Lubize, en *Le cousin du Pérou* (1837), y Paul Vermond, en *L'ogresse ou un mois au Pérou* (1843), habían producido versiones cómicas de las costumbres del Perú para la escena teatral parisina. Sin embargo, hasta la llegada de Offenbach, la ópera se había considerado por lo general un género demasiado serio y poseedor de una estética demasiado grandiosa como para servir el propósito de ridiculizar costumbres o hechos históricos. *La Périchole* constituyó, así pues, la primera vez en la que la historia de Hispanoamérica se presentó de forma satírica en el ámbito de la ópera europea.[7]

---

[6] En *La Périchole*, Offenbach abandona las grandes epopeyas a favor de historias tomadas de la vida cotidiana que en principio carecen de la transcendencia de los grandes hechos históricos. Sin embargo, en manos de Offenbach, estas historias costumbristas se convierten en el retrato acerado de las costumbres sociales y el comportamiento de toda una época. Su interés por la historia con minúsculas no implica, en este sentido, un abandono del intento de reflejar un *esprit du temps*.

[7] Con anterioridad a *La Périchole*, Offenbach había tratado el tema de la sociedad y costumbres americanas en su *vaudeville* titulado *Le Brésilien* (1863). Como señala Martens, esta obra es un tributo al creciente interés por Latinoamérica tanto en la alta sociedad parisina como en el gobierno de Luis Napoleón, que se encontraba embarcado en la aventura de la colonización de México (Martens 1930b, 574). En ella, Offenbach lleva a cabo una representación humorística del rico hacendado brasileño que, tras hacer su fortuna con el cultivo del café, se traslada a París para llevar a cabo una vida desenfrenada y licenciosa. A pesar de su dinero, el imperfecto conocimiento de los modales y códigos sociales del París de la época que tiene el protagonista le hace parecer ridículo tanto a ojos del resto de personajes como de la audiencia. El talento de Offenbach como retratista de costumbres, y fundamentalmente las costumbres de la sociedad de su época se ve asimismo en su obra *La vie parisienne* (1867), creada para ser representada durante la exposición universal y transmitir a los visitantes de la ciudad una imagen cómica de la vida cotidiana de París (Martens 1930b, 580).

La opereta que Offenbach presentara en 1868 a la audiencia parisina llevó consigo una reelaboración completa de la historia y leyendas asociadas con los personajes históricos del Virrey Amat y Micaela Villegas, así como una transformación sustancial de la obra de Merimée, si bien mantuvo en buena parte el espíritu que aquel imprimiera a sus protagonistas.[8] En la ópera de Offenbach, el Virrey de Perú, representado por un bajo, recibe el nombre de don Andrés de Ribera. La Perricholi, una soprano, no es propiamente una actriz, sino una cantante ambulante, caracterización que se ajusta más al ámbito operístico. Aparte del Virrey y la Perricholi, Offenbach introduce a Piquillo, un tenor, personaje ficcional que hace las veces de verdadero amor de la protagonista. La acción, situada como es obvio en la Lima del siglo XVIII, es aproximadamente como sigue: Tras escucharla cantar en una taberna a la que se ha aproximado de incógnito, el Virrey consigue convencer a la Perricholi de que deje la vida de pobreza que lleva con Piquillo y se traslade con él a la Corte. Al verse abandonado, Piquillo se emborracha y decide quitarse la vida, pero es detenido por los criados del Virrey, quienes han recibido instrucciones de éste para buscar a alguien que pueda llevar a cabo un matrimonio de conveniencia con la cantante, pues, aunque esté llamada a convertirse en su amante, la etiqueta dicta que en la Corte sólo pueden entrar mujeres casadas. Cuando la Perricholi se percata de que el elegido para su marido ha sido Piquillo se alegra interiormente y decide seguirle el juego al Virrey. Aturdido por la bebida, Piquillo no se da cuenta de lo que ha ocurrido hasta el día siguiente, cuando es obligado a presentar oficialmente a su mujer ante la Corte. Indignado, Piquillo protesta airadamente y el Virrey, enfadado, lo arroja a la prisión destinada a los maridos "poco cooperativos". Una vez allí, Piquillo recibe la visita de la Perricholi, quien confesa que lo ama a pesar de todo y le explica su plan de sobornar al carce-

[8] En *Le Carosse du Saint-Sacrament,* Merimée presentaba al Virrey del Perú -que en esta obra, como posteriormente en la de Offenbach, recibe el nombre de don Andrés de Ribera- siendo acosado tanto por una molesta gota como por los celos que le provoca enterarse por uno de sus cortesanos de los múltiples amantes que se le atribuyen a la Perricholi. Cuando esta llega demandando que le deje su carroza para poder ir a la iglesia, el Virrey se niega, en parte por despecho, en parte por miedo a las habladurías que levantaría ver a la actriz llegar en carroza como si fuera parte de la realeza. Al final, vencido por la astucia y encantos femeninos de Micaela Villegas accede a ello para gran escándalo de la ciudad, escándalo que la actriz sabe transformar en su provecho al donar la carroza del Virrey al obispo de la ciudad para que en ella lleve el Sagrado Sacramento.

lero para escapar ambos con las joyas del Virrey. Éste, sin embargo, se da cuenta de la treta y los hace encerrar en una celda hasta que la Perricholi acceda a ser su amante. Tras lograr finalmente escapar, los hombres del Virrey encuentran a Piquillo y la Perricholi convertidos otra vez en cantantes ambulantes. Los dos entonan una canción adulando al Virrey y apelando a su clemencia, la que éste, satisfecho con lo que escucha, termina por concederles.

En su adaptación de la historia de la Perricholi, la obra de Offenbach lleva a cabo una reinterpretación satírica del espacio colonial americano, así como de los individuos que lo pueblan y las instituciones que lo gobiernan. La ciudad de Lima se había hecho famosa en Europa como capital del Virreinato del Perú y, en cuanto tal, puerta de entrada a las fabulosas riquezas que los españoles obtenían en Sudamérica y concretamente en Potosí. La ciudad no era la mayor metrópolis del Nuevo Mundo, pero sí se consideraba un centro administrativo, cultural y económico lo suficientemente opulento como para ser objeto relativamente frecuente del ataque de piratas durante el siglo XVII. En el siglo XVIII, la Lima virreinal se hizo tristemente conocida por los fuertes temblores de tierra que destruyeron gran parte de los edificios y palacios de la ciudad. Dichos temblores fueron divulgados en varios libros que circularon por Europa detallando el alcance de la destrucción sufrida y los cambios dramáticos que experimentó su fisonomía.[9] Si los terremotos habían convertido en gran medida el esplendor de la ciudad colonial en una cosa del pasado, Offenbach y sus libretistas contribuyeron a que se abandonase definitivamente cualquier tipo de idealización romántica que pudiera quedar de este exótico espacio colonial a través de su énfasis en el costumbrismo y la parodia. Así, la Lima virreinal que presenta *La Périchole* de Offenbach es la de un lugar donde los palacios han dejado su lugar a las tabernas, la encarnación arquitectónica de una América colonial en decadencia llamada a contrastar fuertemente con el París del Segundo Imperio

[9] Los terremotos que asolaron Lima fueron recogidos en libros tales como el del inglés Henry Johnson, que fue traducido al francés en 1752 con el título *Histoire des tremblemens de terre arrivés à Lima capitale du Pérou*. El gran interés que despertara el auge de la geología como ciencia en esta época hizo que la historia sísmica de la ciudad siguiera siendo un tema al que se prestó atención en el siglo XIX y objeto de tratados científicos y de divulgación como el que, entre otros, publicara Alexis Perrey en 1858 titulado *Documents sur les tremblements de terre au Pérou, dans la Colombie et dans le basin de l'Amazones*.

que conocía su audiencia. Al fin y al cabo, en el transcurso de menos de veinte años, París había conocido dos exposiciones universales y el régimen de Napoleón III había llevado a la ciudad como parte de su proyecto político transformaciones urbanísticas y arquitectónicas sustanciales (Price 2001, 220-6). La Ciudad de los Reyes se presentaba así, al menos en apariencia, como la antítesis americana de una Ciudad de la Luz en pleno apogeo.

Entre los personajes que pueblan la ópera de Offenbach, ninguno ejemplifica mejor la decadencia en la que se encuentra el régimen colonial español que la figura del Virrey, el cual se encuentra en ella caricaturizado hasta el extremo. El gobierno de este don Andrés de Ribera se basa en la egolatría y en la torpeza. Sus costumbres morales son licenciosas, pero carecen del verdadero ímpetu de la pasión y del deseo. Sus acciones se caracterizan por la hilaridad que despiertan en todo el que le observa dentro y fuera del escenario. Su visita de incógnito a la taberna donde a la postre conoce a la Perricholi es, en realidad, un intento de saber lo que dicen realmente los ciudadanos de él y de su gobierno cuando él no está presente; un intento que resulta un completo fracaso, pues todos reconocen al Virrey disfrazado aun cuando decidan seguirle el juego y fingir que no saben quién es. Su amor por la Perricholi es exclusivamente de naturaleza sexual, aunque si hay algo que le importa más al Virrey que su deseo carnal son las apariencias, por lo que decide casarla con la primera persona que encuentren sus criados dispuesta a seguirle el juego. Las situaciones en las que se encuentra don Andrés de Ribera son tan cómicas y fue tanto el éxito de este personaje como parodia exacerbada del caballero español que el estribillo asociado a su figura a lo largo de toda la obra, "Il grandirá, car il est Espagnol!" era tarareado en voz alta por las calles de París por los espectadores que salían del Teatro de Variedades en el que se representaba la ópera, tal y como narran las crónicas sociales de la época dedicadas a este tipo de eventos (Robert 1991, 10).[10]

---

[10] "Il grandirá, car il est Espagnol!", un jocoso "¡Él triunfará porque es español!", es el estribillo asociado a la figura del Virrey, y en cuanto tal su melodía se repite en distintos momentos de la ópera. Aparece en la misma por primera vez en el primer acto en la canción que cantan en la taberna la Perricholi y Piquillo titulada "L'Espagnol et la jeune Indienne", canción que hará que el Virrey quede prendado de La Perricholi. Esta canción es, a su vez, una visión irónica de la conquista y colonización de América, pues narra la conquista de una tribu de indígenas por parte de un conquistador español, el cual intenta

Por su parte, el papel que en la ópera desempeña la Perricholi, quintaesencia del mestizaje, está enmarcado en una tradición próxima a la picaresca. La Perricholi es presentada como una heroína cómica capaz de jugar con los deseos sexuales del Virrey y utilizarlos en su propio beneficio. Su entrada en la Corte en tanto que favorita supone un escándalo que se ve realzado por el hecho de que su condición social cambia y le es otorgado el título de Condesa como una forma de intentar disimular sus humildes orígenes y las verdaderas razones que la han llevado a ocupar un lugar social tan elevado. Sus encantos son la base que le permite conseguir sus objetivos y, al mismo tiempo, realzar la estupidez masculina en asuntos amorosos, un tema omnipresente a lo largo de toda la composición. El amor es también el tema de una de las partes más famosas de toda la ópera: la carta que le escribe a Piquillo en el primer acto y donde le cuenta que le abandona por el Virrey a pesar de que le ama con todo el alma, pero que es imposible gozar de los éxtasis del amor cuando uno se está muriendo de hambre. Dicha carta es, a su vez, una parodia de la que escribiera Manon Lescaut en la novela de Prévost del mismo título (Gammond 1980, 95). Jacques Brindejont-Offenbach, nieto del compositor, describió esta parte de la obra como el equivalente en la opereta al aria "*Una furtiva lacrima*" de *Elisir d'amore* (1832) de Donizetti (Robert 1991, 10). La interpretación que de ella hiciera el día del estreno Hortense Schneider, cantante que desempeñaría un papel fundamental en muchas de las operetas de Offenbach, no sólo fue un elemento fundamental en el posterior éxito de público de la obra, sino uno de esos momentos a la vez líricos y burlescos que han pasado a la historia de la ópera.

Los engaños y argucias utilizados por la Perricholi para evitar caer en la cama del Virrey y recuperar a su amado Piquillo son en gran medida el nexo argumental de la obra. Su comicidad se ve potenciada por el ridículo generalizado al que Offenbach

---

aparentar todas las virtudes de nobleza y castidad y renuncia supuestamente a tener relaciones sexuales con la bella hija del cacique al que ha derrotado, pues como dice en la canción "On sait aimer, quand on est Espagnol!". No pasa un año, sin embargo, sin que la joven india quede embarazada y dé a luz a un niño al cual ella y sus padres miran encantados por cuanto "Il grandirá, car il est Espagnol!". La canción sirve así para crear en la obra una asociación entre la figura del conquistador y la figura del Virrey, ambos españoles, y de la joven india y la Perricholi, ambas de sangre indígena o mestiza, y ofrece un comentario sarcástico del mestizaje y la supuesta nobleza de los españoles y sus deseos pasionales.

somete a todos los personajes de la ópera, personajes que, tomados en conjunto, ofrecen una visión sarcástica del mundo colonial hispanoamericano y de la corte de la capital del Virreinato del Perú. Así, los ayudantes del Virrey, incluyendo el gobernador de Lima, tienen la misión de conseguirle mujeres. Los notarios y otros oficiales coloniales pasan su tiempo en las tabernas. Por su parte, las damas de la corte se dedican a las habladurías y a los chismes.Y en los calabozos de palacio no puede faltar el prisionero que, armado de una cuchara, tiene un plan para escapar al calabozo de al lado al cabo de doce años de cavar un túnel con ella. Ni siquiera el amor entre la Perricholi y Piquillo se libra de esta imagen caricaturesca del mundo en el que se mueven los personajes, pues Piquillo es retratado por la propia Perricholi como alguien que no es ni guapo, ni rico, ni ocurrente, que no tiene ni pizca de conversación, y cuyos gestos se asemejan más a los de un payaso que a los de un don Juan, a pesar de lo cual lo ama con locura y está dispuesta a abandonar la Corte para volver con él, tal y como aparece en el último acto de la obra. Como hiciera en sus óperas bufas anteriores, el mundo social que Offenbach retrata en la obra es cómico, ridículo y absurdo desde el principio hasta el final sin que ninguno de los personajes pueda en realidad escapar de él.

A pesar de la ironía con la que Offenbach retrata la sociedad colonial, *La Périchole* no fue exclusivamente una mordaz caricatura de españoles y americanos dirigida a hacer reír a la alta sociedad francesa y reafirmar la superioridad cultural de Francia respecto a su vecino del sur. Era también una manera de criticar veladamente las debilidades morales y políticas de la Francia de su tiempo. Al fin y al cabo, la ópera cumplió un papel fundamental en el París de esta época como una de las ocasiones sociales más señaladas para verse y dejarse ver y la música estuvo llamada a desempeñar tanto una función de entretenimiento como una función política, que a veces podía llegar a ser subversiva y revolucionaria (Fulcher 2002). Tal es el argumento que desarrolla detalladamente Martens en su artículo "Music Mirrors the Second Empire":

> For to no historic epoch has music been more truly the breath of its nostrils, the intimate reflection of its essence, than to the Second Empire. Its music mirrored its love and hatreds, politics and passions, devotions and debauches. With the democracy of tone it unified human and governmental trends into one great carnivalesque social drama. The

> popular conception of the Second Empire as a "polonged *opéra-bouffe*", preceded by a melodramatic Prologue, the *Coup d'État*, and culminating in a tragic military Finale, that "*Débâcle*" which Zola has so vividly portrayed, is fairly well established by fact. The sun of Austerlitz regilds the earlier scenes of the Napoleonic Legend restaged, but the march and dance rhythms of its later acts carry on above a groundbass of impending doom, to climax in the *Dies irae* of Sédan. (1930a, 415)

En lo que toca a *La Périchole*, las correrías del Virrey retratado en la obra no estaban tan distantes de las del propio Luis Napoleón. Como aquél, Luis Napoleón mantenía una relación escandalosa con una actriz inglesa llamada Harriet Howard, a la que había conocido en 1846 durante los años de su turbulento exilio en Londres y de quien obtuvo apoyo financiero para llevar a cabo sus proyectos políticos. Y como la Perricholi, Harriet Howard era vista por la sociedad de su tiempo más que como una actriz, como una de las muchas cortesanas que querían estar por encima de su verdadera posición social y no les importaba prostituirse para conseguirlo (Kracauer 2002, 243-54). Los amores de Harriet Howard con Luis Napoleón ocuparon los comentarios de la alta sociedad parisina durante todo este periodo esparciéndose una gran cantidad de rumores acerca de ella, ya fuera sobre su comportamiento, sobre los vestidos y joyas que lucía, sobre su apariciones en recepciones oficiales y actos de Estado o, incluso, sobre sus fogosos bailes en las Tullerías durante algunos eventos sociales (Bierman 1988, 106-7). A despecho de las ilusiones de matrimonio que se hubiera podido formar la actriz y meses antes ya de asumir el título de Emperador, Luis Napoleón empezó a buscar una esposa de sangre real con la que pudiera proseguir la línea dinástica de los Bonaparte. Según señala Bierman en *Napoleon III and his Carnival Empire*, el monarca era lo suficientemente realista en este particular como para saber que no podía dirigir sus miras a las grandes familias reales de los Habsburgo o los Romanov, así que puso sus esperanzas en familias nobles de estatus algo inferior, que no por ello dejaron de mirar con recelo las aspiraciones del advenedizo (1988, 105). Entre sus pretendientes estuvieron la princesa Carola de Vasa, hija de los duques de Baden, y la princesa Adelaida de Hohenlohe-Langeburg, nieta de la reinaVictoria. Habiendo sido rechazado por éstas y por algunas de las casas más importantes de Europa, Luis Napoleón finalmente se casó con una española,

Eugenia de Montijo, la hermosa Condesa de Teba, completando así su deseo de contraer matrimonio con alguien con un título nobiliario y tener descendencia de sangre noble (Bierman 1988, 164-174).

Si Eugenia de Montijo hubiera ocupado simplemente la posición decorativa a la que estaba llamada, quizás la relación de Luis Napoleón con las mujeres no habría sido objeto de tantos comentarios jocosos e irónicos, pero el hecho es que los exacerbó. Ya durante su romance se contaban los intentos de Luis Napoleón por seducir a la española, ya fuera mediante galas privadas dirigidas a establecer una relación sexual inmediata o, cuando esto no dio resultado, a través de los actos galantes como el buscar flores para ella en noches de invierno (Bierman 1988, 121). Una vez casados, la influencia de Eugenia sobre el Emperador no se mantuvo en la esfera privada, como quizás habría sido de esperar, sino que para sorpresa de todos entró de lleno en la política francesa, reclamando en la década de los sesenta que su marido apoyara a los rebeldes polacos en contra de Rusia o que cambiara de política en Italia y destituyera a Edouard Thouvenel como Ministro de Exteriores, lo que finalmente consiguió para desesperación del resto de ministros en 1863.[11] Los paralelismos entre el Virrey y la Perricholi de *Le Carosse du Saint-Sacrament* de Merimée y las relaciones sexuales y políticas de Luis Napoleón con Eugenia de Montijo y Harriet Howard debieron parecer una cómica coincidencia a Milheac, Halévy y al propio Offenbach, quienes no dudaron en reflejar un tema similar en su opereta, si bien eran lo suficientemente precavidos como para no hacer ninguna mención directamente.[12]

---

[11] La destitución de Edouard Thouvenel le mereció al duque de Persigny, uno de los servidores más leales en el gobierno de Luis Napoleón, el siguiente comentario: "You're like me [...] You let yourself be ruled by your wife. But I only compromise my fortunes while you sacrifice your interests, your son's and the whole country's. It's almost as though you had abdicated. You are losing your prestige and discouraging the remaining friends who serve you faithfully" (citado en Bierman 1999, 230)

[12] Las relaciones de Luis Napoleón con las mujeres ha sido un tema que ha figurado de forma notable en los estudios del Segundo Imperio y que ocuparon muchas de las memorias que escribieron con posterioridad los protagonistas de esta etapa de la historia de Francia. Para más información sobre este tema véanse Fleischmann (1915), Dansette (1938) y Decaux (1982), entre otros. Para una discusión de la prensa y su papel a la hora de difundir la vida privada de la clase alta francesa durante este periodo, véase Kracauer (2002, 243-59).

La relación de Luis Napoleón con las mujeres no fue el único elemento de la política del momento en el que la obra de Offenbach se puede ver como un comentario sarcástico sobre el Segundo Imperio. Como el Virrey de *La Périchole*, Napoleón no era considerado un verdadero Rey o Emperador, sino un individuo portador de un apellido ilustre al que la oportunidad política había puesto donde estaba y que era a la vez temido y ridiculizado a pesar de los esfuerzos que dedicaba a transmitir una imagen de grandeza imperial. Los gastos que efectuara a lo largo de su gobierno en festividades públicas y otros actos destinados a su enaltecimiento personal y al de su régimen, de los que son buena muestra las dos grandes exposiciones universales que se celebran en París en 1855 y 1867 (Mainardi 1987), se encuentran satíricamente retratados al inicio de *La Périchole* en los gastos que el Virrey, don Andrés de Ribera, hace con motivo de su cumpleaños y que están destinados a crear forzosamente la apariencia de una Lima feliz y contenta, en la que, como señalan en la acotación del primer acto Offenbach y sus libretistas, el entusiasmo es una obligación de Estado. Esta enorme dependencia de la opinión pública, de la que Offenbach y sus libretistas se burlan haciéndole pensar al ficticio don Andrés de Ribera que su continuidad en el cargo depende de ella, es uno de los rasgos de la vida política de la Francia del Segundo Imperio y particularmente de un personaje como Luis Napoleón, cuya carrera política desde los tiempos en los que había ocupado la presidencia de la República se había basado en un apoyo social siempre extraordinariamente volátil (Price 2001, 9-54).

Otro aspecto satírico de *La Périchole* es el papel que cumplen los favoritos y ministros en la Corte de este en apariencia todopoderoso don Andrés de Ribera. Ya en *Le carosse du Saint-Sacrement* de Mérimée, el secretario que, tras mucho dudarlo, informa al Virrey de que la Perricholi tiene varios amantes es condenado al destierro en una de las provincias más remotas del Perú. En la ópera, el presidente de la Audiencia y el gobernador de Lima, ministros de la corte del Virrey, aparecen realmente como alcahuetes cuya misión es conseguirle mujeres y asegurarse de que sus maridos no protestan. Estos personajes se convirtieron de esta manera en una parodia de aquellos ministros y consejeros de Luis Napoleón que seguían sus dictados por conveniencia sin realmente cuestionar sus órdenes y de un sistema político que tenía al Emperador como centro absoluto de todas las decisiones (Price 2001, 54-64). Junto a estos funcionarios

civiles, la ópera también presenta una imagen burlesca del aparato represivo estatal de la Francia del Segundo Imperio y de la dictadura impuesta por Napoleón III: El prisionero con el que se encuentra Piquillo en la celda de los "maridos poco cooperativos" lleva, de acuerdo a las acotaciones introducidas por Offenbach y sus libretistas al inicio del tercer acto, doce años tratando de escapar armado únicamente con una cuchara. Ese era prácticamente el mismo tiempo que llevaba en el poder Luis Napoleón desde que en 1852 diera el golpe de Estado que le convertiría en Emperador, un golpe que llevó en los primeros momentos de su gobierno a 27.000 personas a la cárcel (Bierman 1988, 97-8).[13] Con posterioridad, el Emperador siguió manteniendo un ejército de espías y un Estado policial en el que fueron frecuentes los registros domiciliarios, el control de la correspondencia y el arresto de "subversivos", así como el mantenimiento de fichas sobre ciudadanos potencialmente peligrosos desde un punto de vista político (Price 2001, 146-53).

Un evento político de extraordinaria trascendencia para la imagen del Imperio vino a reforzar toda la velada parodia del régimen de Luis Napoleón que se representaba en la obra de Offenbach: El fracaso de la campaña de México. Offenbach no pudo haber elegido un mejor momento –o peor, según se mire– para poner en escena una obra con temas americanos. El estreno de la ópera tuvo lugar apenas un año después de que la aventura colonial francesa terminara con el regreso de los ejércitos franceses y con Maximiliano de Habsburgo, a quien Luis Napoleón invitara a convertirse en Rey del país, siendo fusilado por aquellos que estaban llamados a ser sus súbditos. Su muerte puso fin al proyecto colonial más importante del Segundo Imperio en Latinoamérica contribuyendo de esta manera a establecer un paralelismo con el decadente imperio español que se refleja en *La Périchole*. El fin de Maximiliano significó también el inicio del final de la increíble fortuna política de la que había gozado Luis Napoleón a lo largo de su carrera política. Mientras la suerte le sonrió, como en las campañas de Italia o en el golpe de estado que haría de él el Emperador de los franceses, el sueño de convertir a Francia en la potencia soñada por Bonaparte pareció

---

[13] De acuerdo a Bierman, de esas 27.000 personas, 12.000 fueron liberadas poco tiempo después, 5.000 fueron puestas bajo supervisión policial, 900 fueron llevadas a juicio y el resto fue enviado a penales en diversos lugares de Francia o sus colonias sin juicio previo (Bierman 1988, 98).

al alcance de la mano y su oportunismo político, justificado (Price 2001, 27-48). Pero por mucho que los designios imperiales de Napoleón III estuvieran encaminados a recuperar la grandeza de su ilustre predecesor, el esplendor de su reinado descansaba sobre unas bases que probaron a la postre ser muy frágiles. Escritores como Victor Hugo se referían irónicamente a él como "Napoleon Le Petit" y la opinión que el Segundo Imperio mereció a Karl Marx quedó reflejada en *El 18 Brumario de Luis Napoleón Bonaparte* (1852) con la famosa frase "la historia siempre se repite: la primera vez como tragedia; la segunda, como farsa". El final de la farsa la experimentaría Napoleón III en carne propia apenas dos años después del estreno de *La Périchole*, cuando sus propias ambiciones imperiales tocaran a su fin en la batalla de Sedan (1870) y se viera obligado a ceder el testigo de la supremacía europea a un nuevo poder imperial: la Prusia de Bismarck.

La Périchole fue también la última de las grandes óperas bufas de Offenbach. A pesar de su enorme éxito de público, muchos críticos vieron en ella los signos del agotamiento de un género que se había identificado a la perfección con el momento histórico por el que pasaba Francia y que había cumplido su papel de entretenimiento y parodia de la sociedad en la que le había tocado vivir. Como ha señalado Kracauer,

> Insofar as the *offenbachiade* was a socially conditioned phenomenon, it was bound to fade away after the Universal Exposition of 1867. It had originated in an epoch in which social reality had been banished by the Emperor's orders, and for many years it had flourished in the gap that was left. Throughly ambiguous as it was, it had fulfilled a revolutionary function under the dictatorship: that of scourging corruption and authoritarianism, and holding up the principle of freedom. To be sure, its satire had been clothed in a garment of frivolity and concealed in an atmosphere of intoxication, in accordance with the requirements of the Second Empire. But the frivolity went deeper than the world of fashionable Bohemia could see. At a time when the bourguesie was politically stagnant and the Left was impotent, Offenbach's operettas had been the most definite form of revolutionary protest. They released gusts of laughter, which shattered the compulsory silence and lured the public toward opposition, while seeming only to amuse them. (2002, 324)

En conclusión, Offenbach vio en los amores entre el Virrey

Amat y Micaela Villegas una manera de satirizar y ridiculizar el mundo americano que la tradición anterior a él había construido de acuerdo a un modelo idealizado. Parte juego, parte crítica, la imagen de América y de los americanos, y de su pasado colonial, que Offenbach da en *La Périchole*, se sumaba así a las discusiones que desde mediados del siglo XVIII rodearon en Europa las especulaciones sobre la naturaleza de América y sus habitantes. Como ha estudiado Antonello Gerbi en *La disputa del Nuovo Mondo* (1955), obras como las de Buffon, De Pauw o Hegel situaban la antigua América española en un estado de desarrollo social y político inferior al de otras naciones occidentales y ofrecían como explicación elementos que se encuentran caricaturizados en la obra de Offenbach: el espacio geográfico, el efecto perverso de una cultura como la española o la mezcla racial que produjo el encuentro de europeos e indígenas. Sin embargo, *La Périchole* no era únicamente una crítica a españoles y americanos dentro del marco de una relectura transatlántica de las historias y leyendas producidas en el mundo hispánico. Era también una reflexión más profunda sobre el significado de la historia, un comentario sarcástico sobre el ridículo que rodea el fin de los imperios y que espera a quienes los dirigen, algo que Offenbach, maestro a la hora de reflejar las debilidades morales y políticas de la Francia de su tiempo, supo retratar con singular destreza.

OBRAS CITADAS

BIERMAN, John. *Napoleon III and his Carnival Empire*. Nueva York: St. Martin's Press, 1988.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *La aurora sobre Copacabana*. Madrid: Francisco Sanz, 1688.

CLAY, Simone Monnier. *Henri Meilhac - Ludovic Halévy: Des Bouffes-Parísiens à L'Opéra-Comique*. Tesis doctoral. University of California, Davis. 1987

DANSETTE, Adrien. *Les amours de Napoleon III*. París : Fayard, 1938.

D'AVENANT, William. *The Cruelty of the Spaniards in Peru*. London: Printed for Henry Herringham, and are to be sold at his shop, 1658.

DECAUX, Alain. *Offenbach, Roi du Second Empire*. París: Perrin, 1975.

—-. *L'empire, l'amour et l'argent*. París: Perrin, 1982.

DONIZETTI, Gaetano. *L'elisir d'amore*. Nueva York: G. Schirmer, 1961.

D'ORBIGNY, Alcide. *Voyage dans l'Amérique Meridionale*. París: Pitois-Levrault, 1835.

DRYDEN, John. "The Indian Queen". *The Works of John Dryden*. Editado por J. H. Smith. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1962.

FAVART, M.. *Les indes dansantes, parodie des Indes Galantes*. París: Chez La V. Delormel, 1751.

FLEISCHMANN, Hector. *Napoleon III and the Women he Loved*. London: Holden & Hardingham, 1915.

FLORIMOND, Jacques. *De Québec à Lima: Journal d'un voyage dans les deux Ameriques*. París: L. Hachette et cie., 1860.

FULCHER, Jane F. *The Nation's Image: French Grand Opera as Politics and Politicized Art*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

GAMMOND, Peter. *Offenbach, His Life and Times*. Tunbridge Wells, Kent: Midas Books, 1980.

GERBI, Antonello. *La disputa del Nuovo Mondo. Storia de una Polemica (1750-1900)*. Milán: Ricciardi, 1955.

GOMBERVILLE, M. Le Roy sieur de. *Polexandre*. París: Chez T. du Bray, 1632-1638.

GRAUN, Karl Heinrich. *Montezuma*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1958.

GUINOT, Eugène. *L'ogresse, ou, un mois au Pérou: Comédie-*

vaudeville en deux actes. La France Dramatique Au Dix-Neuvième Siècle;. París: C. Tresse, 1843.

HENSON, Karen. *Of Men, Women and Others: Exotic Opera in Late Nineteenth-Century France*. 1999.

JEZEQUEL, Charles Albert. *Les premiers contacts de la France avec le Chili et le Pérou: 1817-1822*. Nanterre: Université París X-Nanterre, Centre de recherches de linguistique et de sciences humaines, 1974.

JOHNSON, Henry. *Histoire des tremblemens de terre arrivés à Lima capitale du Pérou*. La Haya: [s.n.], 1752.

KRACAUER, Siegfried, Gwenda David, and Eric Mosbacher. *Jacques Offenbach and the París of His Time*. Nueva York: Zone Books, 2002.

LACOMBE, Hervé. *The Keys to French Opera in the Nineteenth Century*. Berkeley: University of California Press, 2001.

LAMB, Andrew. "Offenbach". *Grove Music Online*. L. Macy (Editor). 20 de Mayo de 2006. <http://www.grovemusic.com>

León y León Durán, Gustavo. *La Perricholi: Apuntes histórico genealógicos de Micaela Villegas*. Lima: Claire, 1990.

Lubize, Pierre-Henri Martin. *Le cousin du Pérou*. París: J.-N. Barba, 1837.

Macchi, Fernanda. *Imágenes de los Incas en el siglo XVIII*. Tesis doctoral, Universidad de Yale, 2003.

Mainardi, Patricia. *Art and Politics of the Second Empire*. New Haven: Yale University Press, 1987.

Martens, Frederick H. "Music Mirrors the Second Empire- Part 1". *The Musical Quaterly* 16:3 (1930a). 415-434.

—-. "Music Mirrors the Second Empire- Part 2". *The Musical Quaterly* 16:4 (1930b). 563-587.

Marx, Karl. *El dieciocho Brumario de Luis Napoleón Bonaparte*. Madrid: Alianza, 2003.

Mérimée, Prosper. *Le carosse du Saint-Sacrement*. París: Livre Club du Libraire, 1958.

—-. *Carmen*. París: Pocket, 2004.

Molina, Tirso de. *Amazonas en las Indias*. Madrid: Aguilar, 1958.

Monnières, A. H. de. *Histoire, analyse et effets du guano du Pérou*. París: Librairie agricole de la Maison rustique, 1845.

Moss, Arthur, and Evalyn Marvel. *Cancan and Barcarolle: The Life and Times of Jacques Offenbach*. Westport, Conn.: Greenwood Press, 1975.

Nesbit, J. C. *Du guano du Pérou*. París: Librairie de Madame Veuve Bouchard-Huzard, 1853.
Offenbach, Jacques. *La belle Hélène*. París: Gérard, 1864.
—-. *Le Brésilien*. Viena: [s.n.], 1885.
—-. *La Grande-Duchesse de Gérolstein*. París: G. Brandus & S. Dufour, 1890.
—-. *La vie Parísienne*. París: Salabert, 1930.
—-. *Les contes d'Hoffmann.* Nueva York: G. Schirmer, 1940.
—-. *La Périchole*. París: Joubert, 1955.
—-. *Ba-ta-clan*. Nueva York: G. Schirmer 1971.
—-. *Orphée aux enfers*. París: Heugel, 1986.
Olander, James Harris. *The Meilhac-Halévy libretti for Offenbach*. 1963.
Palma, Ricardo. *Tradiciones peruanas*. Madrid: Aguilar, 1964.
Perrey, Alexis. *Documents sur les tremblements de terre au Pérou, dans la Colombie et dans le basin de l'Amazones.* Bruselas: Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique, 1858.
Price, Roger. *The French Second Empire: An Anatomy of Political Power*. Cambridge, U.K.: Cambridge University Press, 2001.
Purcell, Henry. *The Indian Queen*. London: Novello, 1994.
Rameau, Jean Phillipe. *Les Indes Galantes*. Nueva York: Broude, 1971.
Rissin, David. *Offenbach: ou, Le rire en musique*. París: Fayard, 1980.
Riviale, Pascal. *Los viajeros franceses en busca del Perú Antiguo (1821-1914)*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2000.
Robert, Fréderic. "Estudio introductorio". En Offenbach, Jacques. *La Périchole*. Alain Lombard, Director. Grabación sonora. París: Erato, 1991.
Sánchez, Luis Alberto. *La Perricholi*. Colección Contemporáneos;. Santiago de Chile: Ediciones Ercilla, 1936.
Sobreviela, Manuel. *Voyages au Pérou*. París: Denku, 1809.
Spencer, H. Bosh. *Notice sur le huano ou guano du Perou et de la Bolivie*. Bruselas: [s.n.], 1848.
Spontini, Gaspare. *Fernand Cortez, ou, La conquête du Mexique*. Nueva York: Garland, 1980.
Thévenot, Melchisédech. *Relations de divers voyages curieux*. París: Chez Sebastien Mabre-Cramoisy, 1666.

Vega, Inca Garcilaso de la. *Comentarios reales de los Incas*. Lisboa: En la oficina de Pedro Crasbeeck, 1609.

—-. *Le Commentaire royal, ou l'Histoire des Yncas, rois du Pérou*. J. Baudoin (Traductor). Amsterdam: G. Kuyper, 1704.

Vega, Lope de. *El Nuevo Mundo*. Vigo: Ediciones Bárbaras, 1992

Verdi, Giussepe. *Alzira*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

Vermond, Paul. *L'ogresse ou un mois au Pérou*. París: Boulé, 1843.

Voltaire. *Alzire, ou les americains*. París: Chez Jean-Baptiste-Claude Bauche, 1736.

Walsh, T. J. *Second Empire Opera: The Théâtre Lyrique, París 1851-1870*. History of Opera;. London: J. Calder: Nueva York, 1981.

Yon, Jean-Claude. *Jacques Offenbach*. París: Gallimard, 2000.

Zárate, Agustín de. *Historia del descubrimiento y conquista del Perú*. Amberes: M. Nucio, 1555.

—-. *Histoire de la découverte et de la conquête du Pérou.* S. de Broë (Traductor). Amsterdam: J. L. de Lorme, 1700.

---

[1] Según Quintiliano en las *Institutiones*, libro II, I, 4, era una calco del griego *grammatikê*, "quam in latinam linguam transferentes litteraturam vocaverunt".

[2] Marco Tulio Cicerón, *La invención retórica*, introducción, traducción y notas de Salvador Núñez, Madrid, Gredos, 1997, p.133.

[3] René Wellek, Austin Warren, *Teoría literaria*, Madrid, Gredos, 1985, pp.26 y ss.

[4] Robert Escarpit *et alii*, *Hacia una sociología del hecho literario*, Madrid, Edicusa, 1974, pp.13 y ss.