

Yupanki: La ópera de temática incaica de Arturo Berutti. Avances en su estudio documental



Portillo, Ana María; Pontoriero, Ana Cristina; Vega Coria, María Soledad

Ana María Portillo *

portilloanama@gmail.com

Universidad Nacional de San Juan, Argentina

Ana Cristina Pontoriero **

anacristinapontoriero@gmail.com

Universidad Nacional de San Juan, Argentina

CONICET, Argentina

María Soledad Vega Coria ***

solevegaco@hotmail.com

Universidad Nacional de San Juan, Argentina

Revista del Instituto Superior de Música

Universidad Nacional del Litoral, Argentina

ISSN: 1666-7603

ISSN-e: 2362-3322

Periodicidad: Semestral

núm. 20, 2022

extension@ism.unl.edu.ar

Recepción: 15 Febrero 2022

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/645/6453088011/>

DOI: <https://doi.org/10.14409/rism.2022.20.e0009>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

Resumen: A partir del estudio de las fuentes verbales y musicales disponibles y dispersas en distintos repositorios, ofrecemos la actualización del estado de conocimiento de *Yupanki* (1899), ópera en tres actos con música de Arturo Berutti y libreto de Enrique Rodríguez Larreta con traducción al italiano de Giuseppe Tarnassi. *Yupanki* fue una de las primeras óperas de temática indigenista que se llevó a escena en nuestro país. Desde la etapa heurística y crítica del método histórico, este trabajo permite acercarnos a los albores de la temática indigenista en la ópera argentina y contextualizarla culturalmente. El libreto impreso, recientemente localizado, se constituye en fuente de conocimiento fundamental. Analizamos las mediaciones del libreto desde la leyenda que le dio origen hasta su traducción al italiano. Damos cuenta de los resultados obtenidos de una primera confrontación de las fuentes disponibles para aportar a un posterior análisis que nos aproxime al estilo compositivo de Arturo Berutti.

Palabras clave: Yupanki, ópera indigenista, estudio documental.

Abstract: *Based on the study of the verbal and musical sources available and dispersed in different repositories, we offer an update of the state of knowledge of Yupanki (1899), an opera in three acts with music by Arturo Berutti and libretto by Enrique Rodríguez Larreta with Italian translation by Giuseppe Tarnassi. Yupanki was one of the first operas with an indigenous theme to be staged in our country. From the heuristic and critical stage of the historical method, this work allows us to approach the beginnings of the indigenist theme in Argentine opera and to contextualise it culturally. The printed libretto, recently located, is a fundamental source of knowledge. We analyze the mediations of the libretto from the legend that gave rise to it to its translation into Italian. We give an account of the results obtained from an initial comparison of the available sources in order to contribute to a subsequent analysis that will bring us closer to Arturo Berutti's compositional style.*

Keywords: *Yupanki, indigenist opera, documentary study.*

NOTAS DE AUTOR

- * Ana María Portillo es Magister en “Interpretación de la Música Latinoamericana del siglo XX” (UNCuyo). Es Maestra de Música y Profesora en Piano (Universidad Nacional de San Juan, Argentina). En la UNSJ es profesora titular en la cátedra de Apreciación Musical y profesora adjunta en la cátedra de Piano. Desarrolla también actividad como investigadora. Actualmente es integrante del Proyecto “Las óperas de Arturo Berutti. Segunda

1. INTRODUCCIÓN

Este trabajo responde a los objetivos del proyecto de investigación titulado *Las óperas de Arturo Berutti*. Segunda etapa, que actualmente estudia el estilo compositivo del músico en su repertorio operístico de temática legendaria e histórica latinoamericana. En ese contexto, ofrecemos una actualización del conocimiento del estado documental de la ópera *Yupanki* (1899) a partir del ordenamiento, descripción y confrontación de las fuentes musicales y verbales primarias disponibles —partes instrumentales, corales y libreto—.

La búsqueda, aún infructuosa, de la partitura general y de las partes vocales solistas resulta un obstáculo para el análisis integral de la ópera. Ante esta problemática, nuestra revisión actual toma como fuente de conocimiento fundamental el libreto impreso para entender el desarrollo dramático del argumento en la obra musical. Un acercamiento como el propuesto no se ha registrado en trabajos anteriores que se interesaron en *Yupanki*.

Nuestro enfoque metodológico se inicia con la etapa heurística del método histórico con sus cuatro momentos: bibliográfico, temático, erudito y diagnóstico (Berheim en Cassani y Pérez Amuchástegui, 1976: 207–222). Al principio del trabajo ofrecemos una breve reseña histórica de la ópera y del contexto en el que fue escrita con el fin de acercarnos a la comprensión de las motivaciones del compositor por la temática indigenista.

Luego proporcionamos el estado de conocimiento de las fuentes primarias verbales y musicales disponibles. Por una parte, describimos la fuente verbal dando a conocer los ejemplares con los que contamos y que expondremos más adelante. Por otra parte, para organizar y analizar las fuentes musicales tuvimos en consideración los criterios de localización, verificación de la caligrafía musical, transcripción y edición musical de nuestros proyectos anteriores sobre las óperas de Arturo Berutti.

En la etapa crítica, estudiamos las mediaciones de la leyenda que dio origen al argumento de *Yupanki*. Ampliamos la aplicación de nuevas categorías de ordenamiento basadas en la confrontación de las partes instrumentales y corales con el libreto, a fin de identificar las diversas participaciones de los cantantes y localizarlas en el desarrollo del libreto, debido a la falta de la partitura general.

2. EL INTERÉS POR LA TEMÁTICA INDIGENISTA EN LA ARGENTINA DEL SIGLO XIX

En la segunda mitad del siglo XIX hubo un interés marcado de la ciencia por indagar sobre el origen del hombre y las especies. Francisco Moreno (1852–1919), Florentino Ameghino (1854–1911), Juan Bautista Ambrosetti (1865–1917), autores de numerosas publicaciones aportaron sus colecciones de piezas arqueológicas, etnográficas y paleontológicas. Estas facilitaron la creación, dirección o aumento patrimonial de los Museos de Ciencias Naturales de La Plata y Argentino de Buenos Aires, promoviendo el conocimiento e investigación de culturas nativas. Dichos conocimientos se desarrollaron en medio de campañas militares

etapa” y es directora del Proyecto “Música para piano a cuatro manos y dos pianos de compositores latinoamericanos: relevamiento y sistematización con fines pedagógicos”. Ha participado en diversos congresos, conciertos y ha publicado artículos en revistas especializadas.

** Ana Cristina Pontontiero es Profesora Universitaria en Educación Musical por la Universidad Nacional de San Juan (UNSJ). Cursó el Doctorado en Educación en la Universidad Católica de Cuyo bajo la dirección de la Dra. Fátima Graciela Musri como becaria doctoral cofinanciada por CONICET/UNSJ. Su tesis se encuentra en la etapa de redacción final. Desarrolla tareas de investigación en el Gabinete de Estudios Musicales (GEM/UNSJ) y pertenece al Grupo de Trabajo de Música y Publicaciones Periódicas de la Asociación Regional para América Latina y el Caribe de la Sociedad Internacional de Musicología (ARLAC / IMS).

*** María Soledad Vega Coria es Profesora Universitaria en Educación Musical (UNSJ). En 2019 realizó la Diplomatura en Dirección Orquestal (UNSJ). Se desempeña como docente en Lenguaje Musical y Práctica de Conjunto del Departamento de Música (UNSJ). Fue becaria de CICITCA y desarrolla investigación en el GEM/UNSJ. Es co-directora del Proyecto “Las óperas de Arturo Berutti. Segunda etapa”. Es directora de la Orquesta Juvenil de Guitarras de la UNSJ.

hacia el norte y la Patagonia que se enfrentaban con algunas comunidades indígenas (tobas, tehuelches, ranqueles).

La temática indigenista estimuló producciones en las artes. En la literatura podemos citar *La Cautiva* (1837) de Esteban Echeverría, *Una excursión a los indios ranqueles* (1870) de Lucio V. Mansilla, *Ollantay, estudio sobre el drama quechua* (1881) de Bartolomé Mitre, entre otras.

El estudio de la gramática y filología de las lenguas indoamericanas en Latinoamérica y en Europa también fue relevante en las últimas décadas del siglo XIX. Es el caso de la tesis *Les races aryennes du Pérou: leur langue, leur religion, leur histoire* (1871) del Dr. Vicente Fidel López, que inspiró el libreto de la ópera *Yupanki*. En este libro, López expuso sobre los orígenes lingüísticos del quechua y estudios de la civilización peruana — dinastías peruanas, mitos, astronomía y vocabulario quechua—. ¹ Estos estudios se difundieron en los círculos intelectuales europeos y latinoamericanos produciendo grandes discusiones en diferentes ámbitos científicos y culturales.

En la pintura mencionamos *Rapto de cristianas por los indios* (1835) de Johann Rugendas, *La vuelta del malón* (1864) de Franklin Rawson y la homónima (1892) de Ángel Della Valle y también *El malón* (1875) de Juan Blanes. En la música destacamos la ópera *La indígena* (1862) con música de Wenceslao Fumi y libreto de Heraclio Fajardo, el drama lírico *Chaquira Lieu* (1878) de Miguel Rojas y la ópera *Atahualpa* de Ferruccio Cattelani, que, si bien fue compuesta en 1893 antes que *Yupanki*, recién se estrenó en 1900.

Algunos de los artistas recientemente mencionados formaban parte del grupo *Ateneo* de Buenos Aires (1892–1897) que organizaba reuniones, exposiciones y conciertos. Entre sus integrantes se encontraban el pintor Augusto Ballerini y el escritor Enrique Rodríguez Larreta, amigos y colaboradores en las obras de Berutti. ¿Es posible que este contexto haya motivado al compositor al momento de escribir su quinta ópera? Lo cierto es que *Yupanki*, de Arturo Berutti con libreto de Enrique Rodríguez Larreta y traducción al italiano de Giuseppe Tarnassi, fue una de las primeras óperas de temática indigenista que se llevó a escena en nuestro país.²

3. YUPANKI, DE ARTURO BERUTTI

En el relevamiento bibliográfico referido a *Yupanki* hemos advertido datos concernientes a su argumento, elenco, orquestación, recepción del público y de la prensa periódica en Maurín Navarro (1965), Tobal (1947), Gesualdo (1961), Béhague (1983) y Veniard (1988). Otros autores como Cetrangolo (2015), Valenti Ferro (1997) y García Acevedo (1961) aludieron a la temática incaica y al uso del idioma en esta ópera. Veniard (1988) profundizó en el estudio de las fuentes musicales luego de ordenar los manuscritos recibidos en el Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” y se aproximó al lenguaje musical de la ópera a través de las críticas de prensa periódica de *El Diario*, *La Prensa* y *La Nación*. Un trabajo más reciente que menciona a *Yupanki* es el artículo de Weber (2021), quien lo utiliza para ejemplificar un tipo poco comentado de traducción al italiano de libretos de óperas de compositores argentinos.

Yupanki es una ópera en tres actos basada en la historia de un joven cazador de nombre homónimo, que renuncia al trono de los incas por amor a una muchacha del pueblo llamada Koilur. La acción transcurre en Cuzco en fecha incierta. El papel de *Yupanki* fue interpretado por el entonces joven tenor Enrico Caruso (1873–1921)³ y la soprano Elisa Petri⁴ a Koilur.⁵ También contó con la participación de: Remo Ercolani como astrólogo (bajo) —quien ya había participado en *Tarass Bulba* (1895) de Berutti—, Ana Lucasewca (mezzosoprano) era Sallia,⁶ Ignazio Tabuyo (barítono) como Rumi,⁷ y Amaletto Galli⁸ (bajo) en el papel del sacerdote Villac–Uma.⁹ Además, intervinieron coros de cazadores, sacerdotes, vírgenes del sol, curacas, aspirantes a la corona y pueblo.

Su estreno fue el 25 de julio de 1899 en el Teatro de la Ópera de Buenos Aires con la empresa a cargo de Amalia Pazzi de Ferrari.¹⁰ El director de orquesta fue el Sr. Edoardo Mascheroni, mientras que Achille

Clivio dirigió los coros, y Augusto Ballerini se encargó de los diseños de los trajes y decoraciones —tal como lo había hecho antes en *Pampa*—. A aquella aclamada presentación le siguieron tres funciones los días 30 de julio, 1 y 3 de agosto del mismo año (Tobal, 1947:105-106).¹¹ Desde entonces no se han registrado nuevas representaciones.

4. LIBRETO

4.1. Ejemplares

En lo que respecta al libreto impreso, tenemos dos ejemplares obtenidos en 2020 y 2021, gracias a la gentileza de la *Université Bordeaux Montaigne– Service de Documentation* (Francia)¹² y de la Biblioteca y Tesoro del Museo de Arte Español Enrique Larreta (Ministerio de Cultura, Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires), quienes facilitaron un facsímil digitalizado.

Ambos libretos guardan solo diferencias gráficas en sus portadas, pero coinciden en los datos de la editorial y en el contenido. En la segunda hoja, enumeran los personajes principales y secundarios —nombre, edades, rol y tipo de registro— y los personajes que participan en grupo (cazadores, pueblo, etc.). Finalmente, mencionan el lugar donde se desarrolla la acción, Cuzco, y la ubican en “data incierta”.

En la página siguiente figura la Advertencia en la que el editor comenta que “el autor le ha concedido, desinteresadamente, el permiso de editar este poema dramático”. En la hoja posterior presenta la leyenda que estudiaremos en el apartado siguiente.

El texto en español está en la página izquierda enfrentado con el libreto en italiano en la página derecha. Conviene aclarar que en ningún lugar de las publicaciones figuran los nombres del autor y/o traductor, solo el del compositor en la cubierta y en la portada. Hay otra aparición del libreto de *Yupanki*, pero solo en español en el libro Homenaje a Larreta en el centenario de *La gloria de Don Ramiro* (1908-2008), compilado por Pedro Luis Barcia (2009) que corresponde con las características editoriales de los ejemplares mencionados.

4.2 Mediaciones del Libreto

En un intento por conocer el interés del compositor sobre la temática incaica para el desarrollo de su drama lírico, analizamos las mediaciones desde el relato tomado de Montesinos hasta el argumento del libreto en italiano de la ópera *Yupanki*.

4.2.1 Desde Fernando Montesinos a Enrique Rodríguez Larreta

La leyenda en que se basó Rodríguez Larreta está contenida en el libro *Les races aryennes du Pérou: leur langue, leur religion, leur histoire* (1871) del Dr. Vicente Fidel López con la colaboración de Gastón Máspero. A su vez, López tomó ese relato de los capítulos XVI y XVII¹³ de *Memorias antiguas históricas y políticas del Perú*, del presbítero Fernando Montesinos.¹⁴

Montesinos al referirse en su libro a la leyenda del Inga Roca relata que en un tiempo el gobierno de los reyes del Perú estaba viciado y desordenado. Una mujer de casta real, Mama Ciuaco, en complicidad con su hermana hechicera, determina hacer rey a su hijo Inga Roca para mejorar la situación del imperio. Las hermanas inventaron la historia de que el dios Sol, había llevado al joven al cielo porque era su hijo y le daría instrucciones para convertirse en Rey. Inga Roca ingresa secretamente a la cueva la Chingana —situada en el Cuzco— y al cabo de unos días aparece glorioso en el templo y dirige unas palabras al pueblo que lo acepta de inmediato.

Se convierte en Rey de Perú, ordena el reino y lo vuelve a antiguas tradiciones.

Observamos que el relato de Montesinos se centra en un evento específico: el Inca se convierte en rey mediante un acontecimiento fantástico que resulta ser en realidad un engaño deliberado y expresado claramente. Este engaño estaba motivado por sentimientos nobles, si se quiere, y respondía a la urgencia y esperanza de que la situación del Perú mejorara.

Vicente Fidel López (1871: 284) por su parte, presumía que la leyenda del Inka Roka pudo tener un sustento histórico, independientemente de la creencia incaica en su origen sobrehumano y derecho divino para gobernar al pueblo, ya que ciertamente el Imperio peruano se reorganizó con menos incidencia de la teocracia que antes. Según López, lo que muestra Montesinos es un resumen de un poema épico anónimo, un fragmento legendario que “muestra las cualidades de la poesía antigua” y contiene las fábulas de la imaginación popular que causan “una viva impresión” (López, 1871: 289). Posiblemente estas características alentaron a Berutti a tomarlo como argumento para su ópera.

El relato de López sobre el acontecimiento contiene el evento principal de la leyenda de Montesinos, aunque sin mencionar las motivaciones que tuvieron los protagonistas para proyectar el engaño. Una mujer de Cuzco idea un plan para que el pueblo reconozca a su hijo, el Inka, como Hijo del Sol y sea coronado Rey. El plan obtiene éxito y culmina la historia con mención a los logros del rey Inka Roka. Se advierte que el nombre de los personajes principales difiere respecto a los referidos en la leyenda contada por Montesinos. Es posible que estas diferencias no se traten más que de algunas convenciones autorizadas por el conocimiento filológico que el autor tenía respecto a la lengua quechua.

La leyenda del Inka Roka que escribe Vicente Fidel López en su libro, es la que sirve de inspiración para el libreto de la ópera *Yupanki*, realizado por el Dr. Enrique Rodríguez Larreta (1871-1961) en su versión castellana. Según nos señala Veniard (1988: 230), Larreta lo escribió por pedido expreso de Arturo Berutti. Al respecto, Tobal (1947:108) cuenta que el escritor iba a casa del músico a leer los avances.

Al inicio del libreto de Rodríguez Larreta, luego de indicar los personajes de la ópera, figura la leyenda de López en una transcripción prácticamente literal. Solo se diferencian en las referencias de algunos nombres de los personajes o lugares.

Rodríguez Larreta toma el evento espectacular de la leyenda de López para el argumento del libreto. Yupanki, joven cazador e Hijo del Sol, es elegido por decreto divino como rey de Cuzco, confirmado por las apariciones del sagrado *corak* (cóndor) y ciertos sueños de los protagonistas que son interpretados como señales. No se hace referencia al engaño ni a sus motivaciones, indicados en la leyenda descrita en Montesinos y López. El relato es atravesado por un romance amoroso entre Yupanki y Koilur, quienes enamorados, lamentan no poder estar juntos por pertenecer a castas distintas. Nótese que ni Yupanki ni Koilur son personajes de la leyenda en Montesinos o López. Además, se agregan otros personajes como Sallia, Rumi, Villac-Huma y el astrólogo. El desenlace da un giro inesperado y difiere por mucho de las leyendas reseñadas: ante la posibilidad de condena de Koilur por su amor a Yupanki, éste la salva y renuncia al trono. Se trata de un final de amor en el que el Inca no se convierte en rey.

Luego del recorrido realizado por los relatos de los autores, podemos suponer que el colorido poético de la fantástica leyenda del hijo del Sol, lo exótico de la civilización y los hábitos sociales y religiosos, fueron los que incentivaron a Arturo Berutti a idear un argumento dramático y fabuloso para su ópera.

4.2.2 Desde Rodríguez Larreta a Giuseppe Tarnassi

El Dr. Giuseppe Tarnassi (Roma 1863–1906) fue quien escribió la versión italiana del libreto que utilizó Berutti en la composición de su ópera.¹⁵ Sobre el hecho de verter al italiano el libreto que originalmente era en español, varios autores han dado sus apreciaciones. Valenti Ferro (1997: 22) encuentra razón en la

imposibilidad de las compañías italianas de la época de cantar en español y disiente con Veniard (1988: 232) que daba crédito a la elección del italiano en favor de la composición musical.

Otra de las razones que podría haber motivado al compositor en el pedido de traducción, puede estar relacionado, como menciona Cetrangolo en su libro (2015: 80-81), con que el idioma italiano era uno de los condicionantes para la circulación internacional del producto lírico.

El libreto italiano de Tarnassi guarda diferencias con el texto español de Rodríguez Larreta, no es una traducción literal. Entonces, consideramos que el acto de traducción es un acto creativo que origina nuevas significaciones (Weber, 2021: 62). En este sentido, identificamos un nuevo texto, que se diferencia del original no solo por su lengua, sino por la expresión poética más refinada del escritor italiano y un mayor uso de la escritura en verso de diferentes medidas (heptasílabos, octosílabos, endecasílabos).¹⁶

El traductor toma nuevas decisiones sobre el texto en español. Por un lado, propone otras acciones en los personajes y sobre los momentos en los que participan en escena. Por otro, omite la utilización de palabras quechuas, tales como *Intihuama*, *ñusta*, *guasacas*, *llama*. Aún así, estas decisiones no modifican en esencia el desarrollo del drama tal como lo concibió Larreta.

Como última observación hacemos notar la intención de los libretistas de darle “color local” a la ópera indigenista de Berutti, desde el argumento. Ejemplos claros lo constituyen las ofrendas de los curacas al Rey Sol, la carrera y el baile en el Acto III.

5. FUENTES MUSICALES

El Gabinete de Estudios Musicales (GEM) cuenta con una copia de las fotografías digitalizadas por el Lic. Gabriel Vinker sobre lo existente de *Yupanki* en el Fondo Arturo Berutti del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”. Éstas constituyen casi la totalidad de las partes instrumentales y corales de la ópera que tomamos como objeto de estudio. Entre las partes faltantes podemos mencionar la partitura orquestal, las partes vocales de los solistas y la reducción para canto y piano, como sí se conservan de otras óperas de Berutti.¹⁷

5.1 Partes Instrumentales

Luego de observar y organizar las partes instrumentales registramos en tablas la cantidad de números de ensayos de cada una —Acto 1, 40 números; Acto 2, 50 números y Acto 3, 34 números—y comprobamos que contamos con la totalidad de las partes, excepto la parte de la trompeta que está incompleta. A este instrumento le faltan las dos primeras páginas del segundo acto, de los números de ensayo 1 al 9.

La orquestación está constituida de la siguiente manera: maderas por dos más flautín y corno inglés; cuatro cornos, dos trompetas, tres trombones, tuba; timbal, *gran cassa* y tam-tam; arpa y el quinteto de cuerdas. Hasta el momento, no hay evidencia en la plantilla instrumental de la utilización de la quena citada en el inicio del Acto II del libreto.¹⁸

Respecto a la caligrafía de los manuscritos notamos al menos dos escrituras y tintas diferentes. Al confrontar con manuscritos de las otras óperas del compositor observamos que la caligrafía más frecuente pertenece a Berutti.

Otros datos interesantes que proporcionaron las partes se relacionan con la fecha y cantidad de ensayos. Sabemos que se realizaron entre doce y quince ensayos contando los de lectura, pruebas y el ensayo general. Las fechas de estos quedaron consignadas en las partes de los timbales (parte del Timbal, Acto III, p. 21) y fueron desde el 5 de julio hasta el 24 del mismo mes con variedad en los horarios. La inscripción final, aunque escrita con ironía, da cuenta de la expectativa puesta al estreno de esta ópera: “14 ensayos con la ópera Maestros Cantores!!! (y) 12 con la Yupanki (??).”

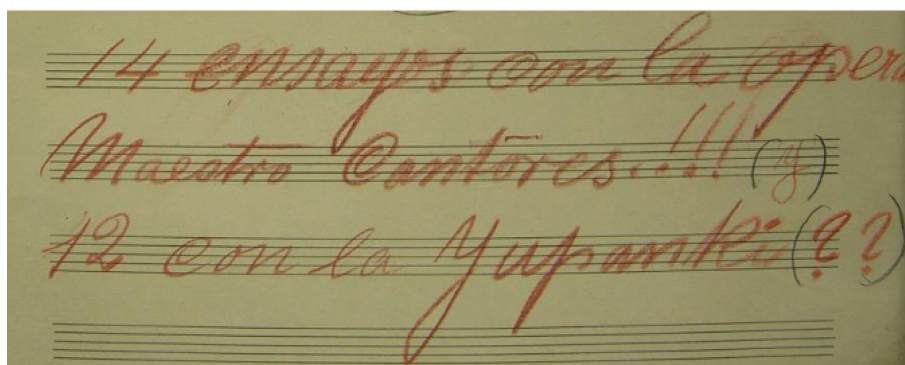


IMAGEN 1.

Parte del Timbal, Acto III, Ópera *Yupanki* [manuscrito] p. 21. Gentileza del INMCV

En las partituras del timbal y del trombón I y II quedaron escritos datos sobre la duración de cada acto: primer acto “32 minutos”, segundo acto “48 minutos” y el tercer acto “25 minutos”. Además, hemos encontrado indicaciones de entrada de personajes mencionadas por el nombre del intérprete (por ejemplo “Caruso” en vez de “Yupanki” o “entra Lucacesca” en lugar de “Sallia”); así como diferentes caricaturas, garabatos, anotaciones, utilización de diferentes colores y tachaduras.

En ciertas partes instrumentales de un mismo trozo musical, identificamos versos dispersos del texto correspondientes a los protagonistas o a las voces corales. Al confrontarlos con el libreto localizamos diversos momentos del drama musical.

5.1.1. Preludios

La única indicación de Preludio en los Actos I y III está escrita por el intérprete con lápiz en la parte del Trombón I y II. De todos modos, esta indicación en el resto de las partes coincide con una sección puramente instrumental que antecede al canto. Por lo tanto, en adelante nos referiremos a estos fragmentos musicales como Preludios.

En el inicio del Acto II se presentan dos secciones instrumentales diferentes que generaron algunos interrogantes. Una de ellas, contiene 39 compases interpretados por Oboe I, Corno Inglés y Violines I, que figuran en el resto de las partes como compases de espera. Esta sección es seguida en todas las partes por el número de ensayo “1 *Andante*”.

La otra sección instrumental, es llamada por el compositor *Atto 2do Introduzione* y aparece escrita con carátula aparte en las partes de las Flautas I y II, Oboes I y II, Clarinetes I y II, Fagotes I y II y Arpa. En algunas de las partes de los instrumentos que no participan de esta introducción, observamos una indicación de *Preludio tacet* escrito con lápiz, mientras que los que sí tocan no la poseen. En consecuencia, creemos que dicha indicación hace referencia al *Atto 2do Introduzione*. Por ello nos preguntamos ¿por qué fue presentada con carátula aparte? ¿por qué no está contemplada en el número de compases y números de ensayo del Acto II? ¿fue pensada desde un principio o se trata de una composición posterior que fue agregada a la ópera?

Además de la introducción, lo interpretado en los primeros 39 compases del acto en cuestión, ¿se corresponde con un segundo preludio? ¿qué función cumple? En la parte de los Violines I está registrada la participación del Arpa como anterior a la entrada de estos, dato que corroboraría que la introducción les precede.

El Preludio del Acto I, el *Atto 2do Introduzione* y la sección instrumental inicial mencionada del Acto II fueron transcritos por el equipo de investigación como partitura general en programa de edición de partituras y están en proceso de análisis.¹⁹

Yupanki

Acto I
Preludio

Arturo Berutti

IMAGEN 2.
Preludio, Acto I, p. 1. *Yupanki* de Arturo Berutti.

Además de cada una de las partes instrumentales de cada acto con carátula inicial, también encontramos el *Foglietto del ballo* del Acto II y III.

5.1.2. Las secciones de Baile (*Foglietto del Ballo*)

Las secciones de baile (*Foglietto del Ballo*) del Acto II y III son los únicos documentos musicales de la ópera en que figuran tres partes simultáneas instrumentales diferentes. La línea superior suele estar reemplazada, por momentos, por alguna voz del coro. Ambas secciones indican diferentes participaciones del coro: “al unísono”, de damas y de cazadores. También presentan al final una firma que podría ser del compositor y datos sobre la fecha y lugar de presentación de la ópera.

La sección de baile del Acto II posee diez páginas y es legible. Al confrontar la lectura de todas las partes instrumentales y algunas de las vocales con estas del *Foglietto*, identificamos tres tipos de tachaduras. Una, que elimina los primeros ocho compases del número de ensayo 34. Otra, que aparece solo en partes instrumentales y vocales abarca desde la marca 27 hasta la 35, inclusive, mediante diferentes indicaciones en diversos colores. Y por último en este *Foglietto*, al igual que en del Acto III, figuran compases tachados en forma aislada que

aún están en estudio para saber a qué pertenecen. El *Foglietto del ballo* del Acto III es más breve, no tiene carátula y presenta la misma caligrafía musical que el anterior.

5.2 Partes Vocales

El estudio de las partes vocales disponibles en diálogo con el libreto, arrojó información nueva y amplió el estado documental proporcionado por Veniard (1988).

5.2.1. Partes vocales de los solistas

Respecto a las partes de los solistas, conservamos dos hojas pentagramadas con caligrafía de Arturo Berutti. Con la ayuda del libreto, corroboramos que este fragmento pertenece al canto que Yupanki entona a Koilur en un encuentro nocturno (Rodríguez Larreta y Tarnassi, Acto II: 31):

*Tal de' tuoi baci, o Kóilur,
L' aspra sete ho sofferto.
Porgi le labbra roride. . . (la bacía).*

Posee un escrito con lápiz en la parte superior derecha de la primera página que parece decir: “De Ópera Yupanki (22/II/98)”. Por este dato y por la disposición en la que escribió Berutti, inferimos que este fragmento musical podría ser un esbozo.

5.2.2. Partes de las voces del coro

El coro en la ópera *Yupanki* está constituido por cinco voces: soprano, contralto, tenor, barítono y bajo. Las partes correspondientes a estas cuerdas se conservan en buen estado y están completas en su mayoría, excepto las de la contralto del Acto III. Recordamos que la partitura general del coro está extraviada, en consecuencia, está en proceso de reconstrucción por nuestro equipo.

Como sucede en las partes instrumentales, también las partes corales tienen intervenciones con lápiz que alteran el contenido original tanto musical como literario, y que se tendrán en cuenta en el momento de proceder a la edición crítica.

Mientras tanto, en esta etapa mencionaremos los datos que ofrecen los roles del coro y que nos ayudaron a entender el desarrollo de la acción dramática. Un ejemplo es la participación de las voces protagonistas que quedaron consignadas en los compases de espera del coro, y algunas indicaciones de entrada de los personajes que representan los diferentes coreutas a medida que transcurre la ópera.

Las intervenciones del coro aumentan a medida que transcurren los actos, teniendo mayor participación en el último de estos. Las sopranos y contraltos asumen las voces del pueblo y/o coro de damas, y las voces masculinas de curacas, cazadores, sacerdotes o del pueblo, alternativamente.

El coro ingresa por primera vez, en la última escena del Acto I en el papel del pueblo y de los cazadores. Sallia fue a buscarlos para contarles lo ocurrido y mostrarles dónde sucedería el milagro. El acto culmina con una escena de conjunto, donde el coro interpreta el “Himno de Gloria al Sol”, mientras Koilur, el Astrólogo, Sallia y Rumi manifiestan los sentimientos que le suscitan la noticia de coronación de Yupanki como rey de los incas.

En el segundo acto, el coro encarna los mismos personajes que en el primero. Entra a escena como Pueblo que canta festivo esperando que descienda Yupanki de la montaña; ocurre un baile mientras el Pueblo sigue cantando. Queremos hacer notar que parte de esta sección de danza corresponde al fragmento musical que

figura en las partes instrumentales con tachadura. De hecho, en las voces masculinas hay una indicación similar.²⁰

Otra de las características que presenta el segundo acto, es la intervención del coro de cazadores como coro interno —mencionado así en las partes—, luego se hace presente en la escena según transcurren los hechos.

En el tercer acto, el coro da inicio a la acción dramática mostrando el entusiasmo del pueblo por la consagración de Yupanki. En el desarrollo del drama, aparecen por primera vez los curacas y luego los sacerdotes.

No hay registro en las partes vocales de la participación de las vírgenes del sol, de los corredores, de los aspirantes a la corona y de los soldados que aparecen en la primera didascalia del Acto III del libreto. Posiblemente, diferentes coreutas hayan representado estos papeles sin tener partes musicales específicas como lo requiere el libreto, por ejemplo, con las líneas de los aspirantes a la corona (libreto, Acto III: 63).

Finalmente, hacemos visible la existencia de una segunda copia de la parte del barítono con otra caligrafía sin diferencias notorias en el contenido musical con el manuscrito de Berutti. Encontramos ciertas intervenciones de los coreutas en sus partituras como caricaturas —en los tenores—, una copia con letra más grande del texto, palabras o figuras rítmicas por fuera de la música original —en los bajos—, y el nombre de los coreutas en las carátulas.

5.2.2.1 Resultados parciales de la confrontación de las fuentes primarias disponibles

Las cuestiones a considerar en la confrontación de las fuentes —libreto y parte de cada voz del coro— las volcamos en un cuadro. A modo de ejemplificación se muestra el inicio del cuadro correspondiente a la cuerda de la soprano (Acto I) que da cuenta de las categorías utilizadas para su estudio:

TABLA 1.
Categorías utilizadas en el estudio de las partes corales (soprano, Acto I).

Nº Foto	Pág. libreto	Pág. parte	Papel interpretado	Referencia musical	Texto en la partitura	Frases Guías en otras partes	Correspondencia entre textos	Estado de la parte	Observaciones
4265	23	1	Pueblo (al' astrólogo)	cc.588-591 marca 36 e inicio de marca 37 Final de intervención del Coro (all astrólogo) Corroboran esta información los timbales	"Da te aspettiamo o nobile vegliardo la parola degli anni e del sapere."	En Como III: "degli anni e del sapere" (foto 6820)	Si	Completa y legible	Final con <i>divisi</i>

Como en el caso de la línea de canto de Yupanki, también advertimos que el texto musicalizado no siempre sigue el libreto, por lo que añadimos como categoría de análisis la correspondencia entre textos. Un ejemplo es el "Inno" del Acto III donde Berutti parafrasea en italiano el texto de Rodríguez Larreta, sin seguir la

traducción de Tarnassi. Sin embargo, sostenemos que la transcripción en partitura general de las partes del coro y el análisis posterior serán indispensables para profundizar en estas observaciones.

6. CONCLUSIONES

La ópera *Yupanki* (1899) de Arturo Berutti y libreto de Enrique Rodríguez Larreta con traducción al italiano por Giuseppe Tarnassi, constituye un objeto de estudio rico en posibilidades de abordaje musicológico. Se trata de uno de los primeros dramas líricos argentinos con temática incaica, creado en un contexto científico y artístico con la vista puesta en las culturas nativas latinoamericanas. Durante el siglo XX, esta temática se convertiría en uno de los centros de interés para otros artistas coterráneos.

En este trabajo, hemos procurado actualizar el estado actual de conocimiento de la ópera *Yupanki* mediante la exploración, verificación, lectura analítica y confrontación de las fuentes verbales y musicales disponibles.

Gracias al hallazgo de los libretos en español e italiano en la *Université Bordeaux Montaigne- Service de Documentation* y en la Biblioteca y Tesoro del Museo de Arte Español Enrique Larreta, confrontamos la versión en español de Rodríguez Larreta con la traducción de Giuseppe Tarnassi. En este sentido, consideramos clave la figura del traductor en el proceso creativo del libreto.

También estudiamos las mediaciones desde la leyenda de Fernando Montesinos, el texto de Vicente Fidel López, el libreto de Rodríguez Larreta hasta la traducción de Tarnassi. Identificamos diferencias en sus relatos en lo referido a los personajes, la trama y el uso de ciertos términos.

Con respecto a las fuentes musicales contamos con la totalidad de las partes instrumentales, excepto la parte de la trompeta que está incompleta. De las partes corales conservamos todas las partituras de la soprano, tenor, barítono y bajo, y solo los dos primeros actos de la contralto. Además de dichas partes individuales disponemos del *Foglietto del Ballo* de los Actos II y III.

Hemos realizado las transcripciones del Preludio del Acto I, la Introducción al Acto II y la sección instrumental inicial del Acto II en programa de edición musical, creando una partitura general que permanece en estudio y revisión. Seguimos discutiendo la finalidad con que Arturo Berutti compuso una introducción con carátula aparte, además de la sección instrumental inicial del Acto II.

Hasta el momento permanecen extraviadas las partes de los solistas, solo poseemos dos hojas sueltas con la línea de canto de *Yupanki* que corresponden al Acto II. Por esta importante falta, sumada a la ausencia de la partitura general y de la reducción para canto y piano, tuvimos que generar nuevas pautas de trabajo y reformular los objetivos antes de poder dar cuenta del estilo musical del compositor. En consecuencia, brindamos mediante este estudio una base teórica y crítica sobre lo existente en la ópera *Yupanki* y sobre la que seguiremos trabajando. En adelante profundizaremos en la temática indigenista del drama lírico en su contexto histórico y cultural. Además, continuaremos con el estudio de las fuentes musicales disponibles mediante la confrontación con el libreto, y la transcripción y edición en plantilla orquestal/coral de secciones completas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARENAS DELEÓN, Nicolás (2021): “Un pasaporte a la república de las letras: Vicente Fidel López y Les races aryennes du Pérou” en *HISTORIA* No 54, vol. I, enero-junio 2021: 41-68, Chile, Instituto de Historia Pontificia Universidad Católica de Chile. <http://revistahistoria.uc.cl/index.php/rhis/article/view/38123> [Consultado: 6-2-2022].
- CASSANI, Jorge Luis y PÉREZ AMUCHÁSTEGUI, A.J. (1976) *Del “Epos” a la historia científica. Una visión de la historiografía a través del método*, Buenos Aires Nova.
- CETRANGOLO, Aníbal (2015): *Óperas, barcos y banderas. El melodrama y la migración en argentina (1880-1920)*. Madrid, Biblioteca Nueva.

- DELL'AMORE, Franco y PERSI, Marzia (2016): "La prima volta di Bonci e Caruso in America. Una disfida a distanza ravvicinata (Buenos Aires, 1899)" en *Le Vite dei cesenati*, X, Cesena: Stampare Edizioni. https://issuu.com/franco.dellamore/docs/la_prima_volta_di_bonci_e_caruso_in [Consultado: 6-2-2022].
- FESCE, Pablo (2021): "El noroeste argentino como entrada al mundo andino: nativismo y americanismo en los debates estéticos de principios del siglo XX", *Artelogie* <https://journals.openedition.org/artelogie> [Consultado: 16-07-2021]
- GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo (2003): *Síntesis histórica del arte en la Argentina (1776-1930)*, <http://www.ugr.es/~rgutierr/PDF2/LIB%20007.pdf> [Consultado: 18-07-2021]
- GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo (2004): "Exposiciones históricas en la Argentina I: Las muestras del Ateneo (1893-1897)". *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, Granada, N° 35, pp. 125-132.
- JIMENEZ DE LA ESPADA, Marcos (1882): *Memorias antiguas historiales y políticas del Perú por el licenciado Fernando Montesinos, seguidas de las Informaciones acerca del señorío de los Incas, hechas por mandado de Francisco de Toledo, Virrey del Perú*. Madrid, Imprenta de Manuel Ginesta https://books.google.com.ar/books?id=LhkTAAAYAAJ&printsec=frontcover&hl=es&source=gb_s_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false [Consultado: 27 -12- 2021]
- KUSS, Malena (1980): "Lenguajes nacionales de Argentina, Brasil y México en las óperas del siglo XX: hacia una cronología comparativa de cambios estilísticos" en *Revista Musical Chilena*, XXXIV, N° 149-150, pp.61-79.
- KUSS, Malena (1974): "Huemac, by Pascual de Rogatis: Native Identity in the Argentine Lyric Theatre" en *Anuario Interamericano de Investigación Musical*, Vol. 10 University of Texas Press., pp. 68-87 <https://www.jsor.org/sable/779839> [Consultado: 6 -06- 2021]
- LÓPEZ, Vicente Fidel (1871): *Les races aryennes du Pérou: leur langue, leur religion, leur histoire* Paris, A libraiie <https://archive.org/details/lesracesaryennes00lopeiala> [Consultado: 27-12-2021].
- MAURÍN NAVARRO, Emilio (1964): *San Juan en la historia de la música: los hermanos Arturo y Pablo Berutti*, San Juan Academia Provincial de la Historia.
- PLESCH, Melanie (2014-2015): "Teoría, musicología y Antón Pirulero (Rondó en varias secciones)" en *Revista Argentina de Musicología*, N° 15-16. Buenos Aires: Asociación Argentina de Musicología, 2014-2015, pp.198-219.
- PRIETO, Juan Sixto (1953): "El Perú en la música escénica" en *Fénix Revista de la Biblioteca Nacional del Perú*, N°9, pp. 278-351. <http://revistafenix.bnp.gob.pe/index.php/fenix/article/view/408> [Consultado: 9-2-2022].
- RODRÍGUEZ LARRETA, Enrique (2009): "Yupanki" en Barcia, Pedro Luis (coord.), *Homenaje a Larreta en el Centenario de La Gloria de Don Ramiro (1908-2008)*. Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 154-203.
- ROSSI ELGUE, Carlos (2017): "El paisaje de la montaña, del barroco andino al teatro musical argentino IX Encuentro Internacional sobre Barroco: Naturaleza y paisaje", https://www.academia.edu/37349150/El_paisaje_de_la_montaña_del_barroco_andino_al_teatro_musical_argentino [Consultado: 7 -7- 2021].
- ROSSI ELGUE, Carlos (2014): "Mujeres e indígenas en el teatro y la ópera nacional de comienzos del siglo XX" *XXVI Jornadas de Investigadores del Instituto de Literatura Hispanoamericana Facultad de Filosofía y Letras (UBA)* - Buenos Aires. <http://ilh.institutos.filo.uba.ar/sites/ilh.institutos.filo.uba.ar/files/Rossi%20Elgue%2C%20Carlos.pdf> [Consultado: 16 -7- 2021].
- TOBAL, Gastón Federico (1947): *Evocaciones porteñas*. Buenos Aires: Guillermo Kraft LTDA.
- VALENTI FERRO, Enzo (1997): *Historia de la Ópera Argentina*, Buenos Aires Ediciones Galgiane.
- VARACALLI COSTAS, Daniel y DE FILIPPI, Sebastiano (2017): *Alta en el cielo. Vida y obra de Héctor Panizza*, Buenos Aires Instituto Italiano.
- VENIARD, Juan María (1988): "Yupanki" [Capítulo VI], en *Arturo Berutti, un argentino en el mundo de la ópera* Buenos Aires Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"
- VENIARD, Juan María (1986): *La música nacional argentina. Influencia de la música criolla tradicional en la música académica argentina*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".

WEBER, José Ignacio (2021): “La traducción y creación artística en la frontera semiótica entre Italia y la Argentina (1880-1910) en *Aisthesis N° 69, Revista chilena de Investigaciones estéticas*, Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile <https://doi.org/10.7764/69.3> [Consultado: 24-1-2022].

WOLKOWICZ, Vera (2020): “Indigenismo imaginario: representaciones incaicas a través de la ópera y el teatro en Argentina en los años 20”, en *Teatro XXI*, N° 36, 91-106. <https://doi.org/10.34096/teatroxxi.n36.8803> [Consultado: 3-2-2022].

FUENTE VERBAL

RODRIGUEZ LARRETA, Enrique y TARNASSI, Giuseppe (1899): *Yupanki Drama lírico en tres actos* [libreto], Buenos Aires, Juan Nicolini (editor), Imprenta de la Ópera.

FUENTE MUSICAL

BERUTTI, Arturo (1899): *Yupanki. Drama lírico en tres actos* [facsimil manuscrito], Fondo Arturo Berutti del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, Buenos Aires.

FUENTES HEMEROGRÁFICAS

The Musical Times and Singing Class Circular, Vol. 40, No. 680 (Oct. 1, 1899), Londres, p. 689, col. 2. <https://www.internetculturale.it/jmms/iccuviewer/iccu.jsp?id=oai%3Awww.lacasadellamusica.it%3A6%3APR0164%3AMT1899-680&mode=all&tcca=Casa+della+musica+di+Parma&q=Yupanki&fulltext=1> [Consultado: 3-2-2022].

“Yupanki,” Varias, *La Unión*, año XXII, n° 4164, (Jul. 15, 1899), San Juan, p. 1, col. 3.

“La presentación de Caruso,” *Caras y Caretas*, n.º 1.533 (Feb. 18, 1928), Buenos Aires, p. 30.

NOTAS

- 1 Ya desde agosto de 1865, Vicente Fidel López dio a conocer en la sección de literatura de la Revista de Buenos Aires (1863-1871), sus primeros trabajos sobre la cultura quechua, que luego serían parte de la traducción en francés de 1871 (Arenas Deleón, 2021:47).
- 2 En el siglo XX la temática indigenista estuvo presente en óperas argentinas posteriores a *Yupanki*, como *Huemac* (1916) de Pascual de Rogatis, con libreto de Eduardo Montagne, *Ollantay* (1926) de Constantino Gaito con libreto de Víctor Mercante, *La leyenda del urutaí* (1934), de Gilardo Gilardi con libreto de José Oliva Nogueira, *Siripo* (1937) de Felipe Boero, con libreto de Luis Bayón Herrera (Rossi, 2014) y *Corimayo* (1926) de Enrique Mario Casella con libreto de Luis Pasarella (Wolkowicz, 2020).
- 3 Puede conocerse sobre el viaje del tenor napolitano a la Argentina de 1899 en Dell’ Amore y Persi (2016), y en “La presentación de Caruso,” *Caras y caretas*, n.º 1.533 (Feb. 18, 1928), Buenos Aires, p. 30.
- 4 En Dell’ Amore y Persi (2016: 381) y Prieto (1953: 307). Veniard (1988: 241) la llama Olga Petri, sobre quien no hemos encontrado referencia alguna.
- 5 Desde el estudio del libreto se corrobora que se escribe Koilur como dice Veniard (1988:236) y no Coillur como se refiere Valenti Ferro (1997: 294-295), ni Koiluz como dice Maurín Navarro (1965: 75).
- 6 Valenti Ferro (1997: 295) la llama Sallia, mientras que Veniard -cuando no hace una cita periódica- la llama Sallía (1988:241). Lo cierto es que en el libreto figura tal como lo indica el primero de estos autores.
- 7 La participación de Remo Ercolani e Ignazio Tabuyo en *Yupanki*, también figura en Dell’ Amore y Persi (2016: 381) y Pietro (1953: 307).
- 8 Así lo dice Veniard (1988: 241). En la base de datos que ofrece el Teatro Colón se menciona un tal Amleto Galli que participó en 1913 en dicho teatro con la ópera *Isabeau* de Pietro Mascagni. Puede consultarse en el siguiente enlace: [http://www.operas-colon.com.ar/cgi-bin/wwwisis/\[in=aaa.in\]?base=o=1913\\$](http://www.operas-colon.com.ar/cgi-bin/wwwisis/[in=aaa.in]?base=o=1913$). Creemos que fue, efectivamente, Amleto Galli quien interpretó al sacerdote Villac-Uma.

- 9 Entre las dos páginas finales del libreto (pp. 64-65) de la *Université Bordeaux Montaigne– Service de Documentation* (Francia) que se abordará más adelante, hay agregados en hojas blancas de cuaderno con anotaciones en letra manuscrita. En ellas, figura una lista con el nombre de los protagonistas, el registro vocal, y el apellido de los intérpretes, que coincide con los mencionados en este trabajo. Dichas hojas también poseen un resumen con las intervenciones de los personajes principales en la acción dramática. Desconocemos a quién pertenecen estas anotaciones.
- 10 Su estreno no solo fue reseñado por la prensa local o nacional, sino también extranjera. Puede leerse en *The Musical Times and Singing Class Circular*, Vol. 40, No. 680 (Oct. 1, 1899), Londres, p. 689, col. 2.
- 11 Veniard informa de una segunda función el 27 de julio y de la tercera función el 1 de agosto de 1899 (Veniard, 1988:249-251). En Dell' Amore y Persi (2016: 387) se menciona que Caruso cantó *Yupanki* el 25 de julio y el 3 de agosto de dicho año.
- 12 Por esta institución sabemos que el libreto fue donado desde los fondos de la biblioteca argentina de Néstor Ibarra.
- 13 Capítulo XVI Origen de los reyes incas y modo de introducirse en el gobierno del Perú y parte del capítulo XVII Prosigue de la materia del antecedente, y dicese el fin deste suceso.
- 14 Fernando Montesinos (¿1652?) fue un historiador y presbítero español que recorrió el Virreinato del Perú recopilando una variada información histórica de fuentes y archivos escritos, como así también de testimonios.
- 15 “Yupanki,” Varias, *La Unión*, año XXII, n° 4164, (Jul. 15, 1899), San Juan, p. 1, col. 3.
- 16 Nos llama la atención la recurrencia a la escritura en prosa en ambos textos, característica no habitual en libreto operísticos.
- 17 Conocemos por gentileza de las autoridades del Instituto de Investigación en Etnomusicología (IIET, Ciudad de Buenos Aires), sobre la existencia de un arreglo para banda de alguna sección de *Yupanki*. Aún no tenemos más especificaciones, ni acceso a esa partitura.
- 18 Desconocemos si podría haber estado en escena (como sucedió en *Pampa* con la guitarra y posiblemente en *Vendetta* con el arpa) o si se trata de una alusión a la misma, mediante la ejecución de alguno de los instrumentos de la orquesta.
- 19 Es posible oír el Preludio del Acto I en versión MIDI siguiendo el siguiente enlace de la página del GEM: [Yupanki | Congreso Argentino de Musicología 2020/21 en el minuto 21: 16”](#).
- 20 Por la prensa periódica citada en Veniard (1988: 248) conocemos que en las representaciones que siguieron al estreno se omitió esta sección bailable; posiblemente dichas tachaduras tengan que ver con esta supresión.