



Greilich, Susanne. "Los héroes indígenas en el teatro de Salaverry como parte de un complejo de motivos transatlántico y transhistórico". *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, marzo de 2026, vol. 15, n° 36, pp. 74-83.

Los héroes indígenas en el teatro de Salaverry como parte de un complejo de motivos transatlántico y transhistórico

Indigenous heroes in Salaverry's theater as part of a complex transatlantic and transhistorical motif

Susanne Greilich¹

ORCID: 0009-0004-8731-1879

Recibido: 19/12/25 || Aprobado: 16/02/26 || Publicado: 31/03/26
ARK CAICYT: <https://id.caicyt.gov.ar/ark:/s23139676/dyux6u9ai>

Resumen

En mi contribución, propongo desplazar el enfoque del análisis de una perspectiva sincrónica comparando el Romanticismo europeo con el Romanticismo hispanoamericano hacia una perspectiva diacrónica y transatlántica centrándome en los procesos de traducción a través de las fronteras temporales y espaciales. En este contexto, se hace posible entender el drama histórico del Romanticismo peruano como el resultado de una apropiación creativa de motivos que circulan globalmente integrando debates políticos locales y contemporáneos y que semantiza, de manera nueva, constelaciones de personajes y tramas establecidas. De este modo, la puesta en escena de figuras indígenas y del Perú incaico o virreinal ya no debe considerarse un mero sucedáneo de las figuras y escenarios medievales de la literatura romántica europea, sino que se revela en sus dimensiones originales. Esto es lo que mostraré para el teatro de Carlos Augusto Salaverry, centrándome en *Abel ó El pescador americano* (1857), uno de los seis dramas del autor que se

Abstract

In my contribution, I propose shifting the focus from a synchronous, comparative perspective, i.e. the comparison between European Romanticism on the one hand and Latin American Romanticism on the other, towards a diachronic and transatlantic perspective that focuses on translation processes across temporal and spatial boundaries. Against this backdrop, it becomes possible to understand the historical drama of Peruvian Romanticism as the result of a creative continuation of globally circulating motifs that integrate local and contemporary political debates and re-semanticise established constellations of characters and plot lines. The staging of indigenous figures from the Inca Empire or Viceroyalty of Peru can thus no longer be regarded as a surrogate for the medieval settings of European Romantic literature, but becomes apparent in its original dimensions. I will demonstrate this for the theatre of Carlos Augusto Salaverry, or more specifically for his theatre play *Abel ó El pescador americano* (1857), one of a total of six surviving dramas by the author, which stages

¹ Profesora de filología española y francesa en la Universität Regensburg, Alemania. Desde 2018 hasta 2025 dirigió, junto con Hans-Jürgen Lüsebrink (Universidad de Saarbrücken), un proyecto de investigación sobre las dimensiones de la traducción del enciclopedismo en la era de la Ilustración (DFG-SPP 2130). Sus campos de investigación se centran en la literatura, el cine y la cultura de habla hispana y francesa, desde el siglo XVIII hasta el XXI, en cuestiones de transferencias culturales, literarias y mediales, los medios de comunicación masivos, el enciclopedismo, las construcciones de identidad y alteridad, así como los discursos (pos)coloniales. Contacto: Susanne.Greilich@sprachlit.uni-regensburg.de



han conservado y que pone en escena personajes incas e indígenas en un escenario histórico colonial.

Inca and indigenous figures in a historical colonial setting. compositional.

Palabras clave

romanticismo peruano; drama romántico; Abel ó el pescador americano; construcción de la nación; procesos de traducción; procesos de transculturación.

Keywords

Peruvian romanticism; romantic drama; Abel ó el pescador americano; nation building; translation processes; processes of transculturation.

Introducción

La puesta en escena de héroes indígenas de la época colonial es una característica del drama romántico peruano. Debe entenderse en el contexto de procesos de la construcción de una nación peruana, con el país habiendo obtenido su plena independencia en 1824. El drama neoclásico de la década de 1820 seguía excluyendo a los personajes indígenas y afroperuanos (Vallejo-Sameshima 246), mientras que el teatro costumbrista, a partir de la década de 1830, les reservaba papeles subalternos, como el del criado leal o de la esposa abnegada de un criollo blanco (Smith, citado por Vallejo-Sameshima 246). Solo en el drama romántico se les otorgó un nuevo papel como protagonistas de la trama y portadores de una metafórica nacionalista. En términos temporales, el foco de atención se desplazó del presente, privilegiado por el costumbrismo, al pasado histórico del Imperio Inca.² Constelaciones características de personajes yuxtaponen a nobles, soldados y sacerdotes indígenas con personajes españoles de la conquista, misión y colonización de América. Entre estos dos grupos antagónicos se sitúa, a menudo, una figura de mediador. Además, es de destacar que son típicas las constelaciones triangulares, formadas por un hombre indígena y otro español que compiten por el amor de un tercer personaje femenino, indígena o español.

Se ha explicado la orientación temporal diferente del drama histórico romántico peruano en comparación con el romanticismo europeo por la falta de un pasado medieval (Figueroa). Esto habría llevado al romanticismo peruano a recurrir a las “raíces autóctonas” del país. Sin embargo, ni el Imperio Inca del siglo XVI como escenario, ni las figuras incas y las constelaciones triangulares mencionadas son específicas del Romanticismo peruano. Por el contrario, todo eso ya se encontraba de manera similar en el teatro europeo de finales del siglo XVIII y principios del XIX, como se demostrará más adelante. En este artículo, propongo desplazar el enfoque del análisis de una perspectiva sincrónica comparando el Romanticismo europeo con el Romanticismo hispanoamericano hacia una perspectiva diacrónica y transatlántica centrándome en los procesos de traducción a través de las fronteras temporales y espaciales. En este contexto, se hace posible entender el drama histórico del Romanticismo peruano como el resultado de una apropiación creativa de motivos que circulan globalmente integrando debates políticos locales y contemporáneos y que semantiza, de manera nueva, constelaciones de personajes y tramas establecidas. De este modo, la puesta en escena de figuras indígenas y del Perú incaico o virreinal ya no debe considerarse un mero sucedáneo de las figuras y escenarios medievales de la literatura romántica europea, sino que se revela en sus dimensiones originales.

Esto es lo que mostraré a continuación para el teatro de Carlos Augusto Salaverry, considerado uno de los más destacados representantes del Romanticismo en Perú, especialmente por su obra lírica. Aunque fue un dramaturgo ávido y célebre en su época –se conocen, al menos por su nombre, más de una docena de sus piezas–, su obra dramática ha

² En cuanto a la relación entre romanticismo, indigenismo e identidad nacional, véase el estudio de Valero Juan 451-462.

caído casi en olvido: muchas obras se han perdido y faltan ediciones modernas de las restantes. Sin embargo, el teatro de Salaverry merece atención por al menos dos aspectos. En primer lugar, varias de sus obras pueden entenderse como ficciones literarias fundacionales de la aún joven nación peruana, que había obtenido su independencia en los años 20 del siglo XIX pero, que ya se encontraba en una tercera guerra civil y en una situación de división social a finales de la década de 1850. En este contexto, la importancia de los dramas de Salaverry en la construcción de la nación peruana es difícil de sobreestimar. En segundo lugar, sus obras dramáticas son un vivo ejemplo de los procesos de transculturación del romanticismo hispanoamericano. Por tal motivo, este artículo se centrará en estas filiaciones intertextuales, utilizando, en particular, el ejemplo de los héroes indígenas, pero –a diferencia de Ureta– no las interpretará como una yuxtaposición de tradiciones de género importada de Europa, sino que las examinará como procesos de apropiación creativo en el sentido de la génesis de un teatro peruano específico. Así, me concentraré en el estudio de *Abel ó El pescador americano* (1857), uno de las seis obras dramáticas que se conservan del autor y que, junto a *Atahuallpa ó la Conquista del Perú*³ y *El pueblo y el tirano*, de 1862, pone en escena personajes incas e indígenas en un escenario histórico colonial. En la primera parte de mi contribución, esbozaré el argumento a grandes rasgos antes de pasar a las filiaciones intertextuales y los predecesores literarios de finales del siglo XVIII y principios del XIX. En este contexto, la tercera parte de mi artículo se centrará en el análisis de la puesta en escena de las figuras indígenas y en la manera de funcionalizarlas en relación con los procesos de construcción nacional.

Sinopsis de la trama

El argumento de *Abel ó El pescador americano*, “drama en cuatro actos y un prólogo”, se sitúa en el Perú del siglo XVI. Atahualpa ha muerto y los últimos indígenas rebeldes se han retirado a las montañas. La acción se desarrolla “en la capital del Imperio de los Incas” (Salaverry, *Abel s/p*), es decir, en Cuzco. Los actos tienen lugar sucesivamente en una “choza de indios salvajes” (1) en las montañas (s/p, Prólogo), en “una sala con escudos de armas” (19, Acto primero), en “un jardín” (39, Acto segundo), de nuevo en la sala (Acto tercero) y en un “salón adornado para un baile espléndido” (75, Acto cuarto). El drama escenifica una historia de amor intercultural. Elena, hija del conquistador Don Pedro de Guevara, va a casarse con Don Enrique de Castellar, un español acaudalado. El matrimonio debe permitir al endeudado Don Pedro consolidar sus finanzas y salvar su honor. Elena, sin embargo, ama en secreto al indígena Abel, que vive en los alrededores de Cuzco como pescador y es el único descendiente directo del Inca Atahualpa (cf. Prólogo, Escena X, 12).

Un año antes, Abel salvó a Elena de ahogarse en el río de las montañas y protegió a su padre y a su prometido Enrique de la venganza de los indios, después de que los españoles habían intentado robar el oro escondido de los incas. En agradecimiento por su rescate, y como muestra de lealtad, Don Pedro le regaló a Abel un anillo (cf. Prólogo, Escena XIII, 17). Cabe destacar que, tanto los motivos económicos y “el orgullo español” de Don Pedro, como las diferencias religiosas se interponen en la unión de Elena y Abel. Esto último, a pesar de que el “sacerdote cristiano”, Lorenzo (Salaverry, *Abel s/p*), quien vive con los indígenas intentó convertir a Abel al cristianismo. Así, el conflicto de la trama lo resume Inés, una de las confidentes de Elena, en el Acto primero, Escena I: “Demas que tu padre fiero / pinta el orgullo en su cara. / y nunca hasta él elevára otro menos caballero. / ‘Un indio de oscura raza/ que se llama hijo del sol,’ dirá, ‘nunca un español á su familia le enlaza.’” (22). No obstante, Lorenzo

³ La primera versión impresa del texto apareció en 1860 en Callao. Para un análisis detallado de esta obra, véase Greilich, *Atahuallpa*.

-también- está unido sentimentalmente a Elena. Además, tiene otra historia de rescate en común con Abel: una vez, el Inca salvó al sacerdote de una ejecución por parte de los indios. Abel se revela a Don Pedro como pretendiente de su hija y su antiguo salvador y le pide la mano de Elena, a lo que el padre no responde (Acto primero, 19-37). Don Pedro, en un dilema entre la amenaza de caer en la ruina y al romper su palabra, intenta obligar a Lorenzo a casar inmediatamente a Elena y Enrique, utilizando como elemento de persuasión el gran afecto que el sacerdote siente por Elena. Sin embargo, el plan fracasa, al igual que el intento de fuga por parte de Elena y Abel. Al final de una pelea con el padre y su rival, Abel le devuelve el anillo de lealtad a Don Pedro y se somete a su voluntad. El español perdona la vida al Inca y lo despide (Acto segundo, 39-52). Es de señalar que el Acto tercero (53-73) contiene dos cambios en la situación. En primer lugar, la separación de Abel ha sumido a Elena en una gran crisis psicológica que la hace alucinar y no reconocer a su amante. Esto provoca que don Enrique rompa su compromiso con Elena. En segundo lugar, el Virrey del Perú pide su mano, convirtiéndose en un nuevo rival de Abel. Conmovido por el estado de Elena, Lorenzo urde un plan para salvar a los amantes, cuyas dimensiones exactas sólo se revelan gradualmente en el transcurso de los Actos tercero y cuarto (75-101). Abel, también, lucha por el amor de Elena. Así, mediante un matrimonio ficticio entre Elena y Abel, la joven supera su estado delirante (Acto tercero, Escena XVI, 72). Además, en un segundo paso, Abel salda las deudas de Don Pedro con el oro de los incas. Lorenzo explica que ha pedido al virrey que renuncie a Elena y le dé permiso para casarse con Abel, y éste se lo concede. Finalmente, Lorenzo convence a Don Pedro para que brinde su consentimiento al matrimonio. De hecho, ya ha casado a los amantes en secreto en una ceremonia cristiana (Acto cuarto, Escena XV, 99):

Lorenzo: En el templo, de hinojos, / han implorado sus ojos / Al Eterno Soberano..... / Yo le he mostrado al arcano / de esos globos rutilantes, / que atraviesan centellantes, / la bóveda azul del cielo, / y bendije aquí en el suelo, / los votos de esos amantes..... /
 D. Pedro: ¿Qué decís? ¿Es cierto?
 Lorenzo: Están unidos los dos, / y la mirada de Dios / sobre ese hijo del desierto. / Lágrimas de gozo vierto....

Predecesores literarios y circulación global del tema

Esta historia romántica de amor intercultural tiene sus predecesores literarios, puesto que ya en la década de 1840 se representaron en la región andina las obras *Cora o la Virgen del Sol* del escritor y traductor chileno Salvador de San Fuentes (1841)⁴ y *Cora o los hijos del Sol* del venezolano Rafael Agostini⁵. Ambas tratan del amor entre un personaje indígena, la sacerdotisa del templo inca Cora, y un personaje español, un noble llamado “Alfonso” en la obra de San Fuentes y “Montalve” en la de Agostini.⁶ Es de señalar que los títulos de estos dramas remiten a un éxito escénico europeo de finales del siglo XVIII: la obra *Die Sonnenjungfrau* (La Virgen del Sol, 1791) por el dramaturgo alemán August von Kotzebue (1761-1819), estrenada en 1789. A esta obra le siguió, unos años más tarde, la “tragedia romántica” (“romantisches Trauerspiel”) *Die Spanier in Peru, oder Rollas Tod* (“Los españoles en el Perú o La muerte de Rolla”, 1794);

⁴ Véase esta obra en la antología de los dramas inéditos de San Fuentes, publicada en 1863. Nótese que Salvador de Sanfuentes también trabajó como traductor. Tradujo *la Gerusalemme liberata* de Tasso, *la Eneida* de Virgilio, los Anales de Tácito y obras de Racine, Molière, Humboldt, Byron, Victor Hugo, Voltaire y otros.

⁵ Véase esta obra en la antología del teatro venezolano de la primera mitad del siglo XIX de Anseume.

⁶ El cubano Ramón Francisco Valdés publicó un drama sobre el mismo tema por la misma época: *Cora. Drama histórico original en cuatro actos y en verso* (1841).

asimismo, hubo adaptaciones operísticas en italiano (*La vergine del sole*), que se representaron en París y Londres, entre otros lugares, a principios del siglo XIX. *Die Sonnenjungfrau*, por su parte, escenifica un triángulo amoroso en el que interactúan como protagonistas el español Don Alonzo, el general inca Rolla y la inca Cora. Don Alonzo y Rolla aman a la hermosa Cora, que está embarazada del español y, por tanto, amenazada de muerte en la hoguera. Los rivales están unidos por un pasado bélico común: en una ocasión, Don Alonzo salvó la vida del príncipe de Rolla, Atahualpa, en una batalla. Por gratitud, Rolla renuncia a Cora y la salva, así como a Don Alonzo, pidiendo a Atahualpa clemencia para los amantes, que el rey finalmente concede.

Como podemos observar, los paralelismos estructurales entre *Abel ó El pescador americano* por Salaverry y *Die Sonnenjungfrau* por Kotzebue se evidencian en las constelaciones de personajes, aunque las identidades étnico-culturales en el drama peruano se invierten en comparación con los de la obra alemana. En ambos dramas, se halla: primero, un triángulo de personajes, formado por dos hombres de diferentes orígenes culturales que compiten por el amor de una mujer (Abel/Enrique/Elena; Abel/Virrey/Elena; Abel/Lorenzo/Elena; y Alonzo/Rolla/Cora); segundo, una pareja inca-española (Cora/Alonso y Abel/Elena). Así también, se encuentran otros paralelismos a nivel argumental a raíz del juramento de fidelidad tras el rescate del peligro de guerra, el compromiso desinteresado (por Lorenzo y Rolla) ante el inminente sufrimiento de la mujer amada (locura de Elena e inminente ejecución de Cora) y en la intervención ante el soberano (Virrey del Perú y Atahualpa) para rescatar a los amantes y autorizar el matrimonio intercultural.

La obra de Kotzebue y sus adaptaciones a la ópera italiana y al drama hispanoamericano se remontan, a su vez, a un bestseller francés del siglo XVIII: *Les Incas, ou La destruction de l'Empire du Pérou* escrita por Marmontel en 1777. En esta novela filosófica francesa, la historia de amor intercultural entre Alonzo y Cora se combina con una narración detallada de los acontecimientos históricos de la conquista del Perú. Esta segunda trama de la novela tiene, por cierto, claros puntos de contacto con el drama *Atahualpa ó La conquista del Perú* de Salaverry, como he explicado con más detalle en otros trabajos (Greilich, *Atahualpa*). Tras ser traducida al alemán, inglés, italiano, ruso y polaco, la novela de Marmontel se publicó en español. En 1822, un año después de que los patriotas juraran la independencia del Perú, Francisco Cabello y Mesa,⁷ un “afrancesado”, periodista y traductor exiliado en París, que había vivido muchos años en América Latina y fundado en el Perú el primer periódico regular (1790-1793) de América Latina, el *Diario de Lima, curioso, erudito, económico y comercial*, presentó una traducción integral al español, con el título *Los Incas, ó el La destrucción del imperio del Perú*. La obra ya citada *Cora o la Virgen del Sol*, de San Fuentes, indica que la novela de Marmontel era, al menos, conocida por su nombre en Hispanoamérica a mediados de siglo, al igual que las adaptaciones dramáticas de Kotzebue y sus versiones operísticas. En la portada de la versión impresa del drama se indica que el “asunto” está “tomado de los *Incas* de Marmontel” (San Fuentes 151).

⁷ Cabello y Mesa, también conocido como Jaime de Bausate y Mesa, nació en 1764 en Castilla-La Mancha y creció en Extremadura. Trabajó pronto como traductor del francés (Fénelon, Racine, Molière, etc.) y periodista, dirigió temporalmente (1787-88) el *Diario curioso, económico y comercial* de Madrid y se trasladó a Perú en 1789. Allí fundó un año más tarde el *Diario de Lima, curioso, erudito, económico y comercial* (1790-1793), siguiendo el modelo europeo. Esta empresa periodística sólo existió tres años debido a un privilegio real denegado. Le siguió un segundo proyecto periodístico, el *Telégrafo Mercantil* (1801-1802) en Buenos Aires. Durante unas vacaciones en España, Cabello fue sorprendido por el Dos de Mayo. Pronto se puso del lado de Bonaparte en la Guerra de la Independencia española (1808-1814), lo que lo forzó a exiliarse en París como “afrancesado” en 1813. Desde entonces trabajó allí como traductor. Sus biógrafos lo describen como un empresario ambicioso y egocéntrico que buscaba aprovechar para sí los huecos del mercado y el “favor del momento”. Para la bibliografía del autor, véase la entrada correspondiente en el diccionario biográfico de la Real Academia de la Historia: <https://historia-hispanica.rah.es/biografias/9070-francisco-antonio-evaristo-cabello-y-mesa>; así como Clément: s/p y Martini.

Resemantización del material

En *Abel ó El pescador americano* se revela, así, como un testimonio textual de la circulación transnacional y epocal de un material que tematiza el enfrentamiento histórico entre colonizadores españoles e indígenas americanos. Al mismo tiempo evidencia de manera reiterada cómo este tema ha sido traducido, adaptado, actualizado y resementizado a partir de la segunda mitad del siglo XVIII. Un fenómeno que no es único, puesto que, procesos similares pueden observarse en otros materiales con referencias no europeas y coloniales. Un ejemplo de ello es el cuento filosófico *Azakia. Anecdote huronne* (1763)⁸ escrito por Nicolas Bricaire de la Dixmerie (1730-1791) que versa sobre el amor intercultural entre la hurona Azakia y el oficial francés Saint-Castins, texto que dio lugar a más de 50 adaptaciones en Europa y Norteamérica. Otro ejemplo lo constituye *Ziméo* (1769), un cuento abolicionista del francés Jean-François Saint-Lambert que problematiza en una revuelta de esclavos en Jamaica, obra que experimentó varias docenas de adaptaciones en los siglos XVIII y XIX.⁹

Mientras que la representación de personajes no europeos y de sus encuentros con representantes del “Viejo Mundo” constituyó en la literatura de la Ilustración el punto de partida de una reflexión filosófica sobre la libertad religiosa, la legitimidad de la esclavitud, entre otros temas, y que se vinculó a debates concretos de política interior y exterior del presente; este material experimentó un cambio funcional bajo la influencia de la sensibilidad, especialmente en las adaptaciones escénicas (en forma de melodramas populares y óperas).

En este sentido, se entiende que la escenificación de los problemas y obstáculos que acarrea un amor intercultural, como así también la evidencia de su superación, era funcional para la generación de emoción colectiva. Aspecto que se puede entender como un impulso por tender lazos con una ética cristiana de la compasión, a la vez, que busca apuntar a una solidaridad político y social del público afectado emocionalmente.

Esto se aplica a la historia de Cora y Alonzo de Marmontel a Kotzebue y San Fuentes. Incluso a la de *Abel ó El pescador americano* como drama romántico, puesto que el sentimentalismo sigue funcionando como herramienta de construcción de comunidad. En el contexto de la aún joven independencia del Perú, por un lado, y la situación política en el momento en que se escribió el drama, por otro –con la revolución de Arequipa el país se encontraba en 1856-1858 en su tercera guerra civil tras las de 1834 y 1843-1844–, también se inscribió en la obra una narrativa nacional. Por ello, los amantes interculturales, inca-españoles, reciben una fuerte carga ideológica que funciona como alegoría de la nación peruana.

Así lo revela el cuadro sentimental con el que termina la obra. Esta muestra a Lorenzo, Abel y Elena, rodeados por su padre español y su madre inca, que han dado a sus hijos en matrimonio: “Lorenzo deja caer su cabeza sobre el pecho de Abel - Elena se arrodilla, como para implorar al cielo y cae el telón”, señalan las indicaciones escénicas (Acto cuarto, Escena 16, 101). Más allá de la interpretación obvia, según la cual la unión de la española Elena con el inca Abel es una alegoría de la identidad hispanoamericana de la nación peruana, la trama de la pieza se presta a una lectura que interpreta la historia de amor entre Abel y Elena como una alegoría del desarrollo del país hacia la independencia. En esta interpretación, la figura de Abel, a quien el título de la obra asigna el atributo de “americano” representa al propio Perú; al tiempo

⁸ Publicado en el *Mercure de France*, julio de 1763.

⁹ La recepción transnacional de *Ziméo* es el tema central del proyecto dirigido por Sigrid Köhler, con la colaboración de Julia Rebholz, de l’Universidad de Tubinga titulado “Ziméo und Oroonoko in der transatlantischen Welt. Literarische Übersetzungen und Adaptionen im Kontext von Kolonialismus und Versklavung (1688–1809)” (“Ziméo y Oroonoko en el mundo transatlántico. Traducciones y adaptaciones literarias en el contexto del colonialismo y la esclavitud (1688-1809)”), financiado por la Fundación Alemana para la Investigación Científica (DFG). Sobre la adaptación dramática del relato de Saint-Lambert en el ámbito germanoparlante, véase, entre otros: Rebholz 197-214.

que Elena personifica la libertad y Lorenzo el cristianismo. Por su parte, Don Pedro y María encarnan las herencias española e inca de la nación, que se unen en el matrimonio de los niños.

Al objetivo de Abel (es decir, del Perú) de obtener su Elena (es decir, su libertad) se oponen dos adversarios en los Actos primero/segundo y tercero/cuarto respectivamente: Don Enrique, personificación de la patria española, y el Virrey del Perú, personificación de la administración colonial en Hispanoamérica. El Inca los derrotará uno tras otro. Observemos que el argumento de la obra sólo abarca un periodo de unos pocos meses: según la protagonista, hay un lapso de un año entre los acontecimientos del prólogo y la conversación entre Elena e Inés en el Acto primero, Escena I.¹⁰ Sin embargo, detrás de los acontecimientos surge un nivel temporal que abarca toda la historia del Virreinato del Perú, desde el siglo XVI hasta la independencia del Perú, a principios del siglo XIX. En cuanto al escenario y los acontecimientos del prólogo, estos aluden a las décadas que siguieron a la conquista española de Cusco en 1533, a la retirada de los incas a Vilcabamba y la misión temprana. Los siguientes Actos primero y tercero del drama aluden a los más de 250 años de duración del Virreinato del Perú, lo que se expresa por el escenario: una sala decorada con “escudos de armas” (19), insignias del poder colonial. El escenario del Acto cuarto, un “salón adornado para un baile espléndido” (75), anticipa el feliz desenlace de la trama, es decir los esfuerzos de Abel por conquistar a su Elena, y puede leerse como una metáfora de la guerra de independencia.

Si nos detenemos en el contexto de la lectura del drama como una narración de la historia nacional y del héroe indígena Abel como personificación del propio Perú, se puede señalar dos grupos de acciones que merecen especial atención: en primer lugar, las acciones del sacerdote cristiano Lorenzo hacia Abel y, en segundo lugar, las de Abel hacia sus oponentes españoles Enrique, Pedro y el Virrey. Recordemos que Lorenzo, cuya vida Abel había sido una vez protegida de los “indios salvajes” y que, por tanto, se siente en deuda con el Inca más allá de lo habitual, se esfuerza por convertir al indígena al cristianismo durante toda la obra. Aunque Abel ya ha sido bautizado cristianamente por Lorenzo, como nos enteramos en el prólogo, ha conservado el culto politeísta: “el culto de los astros/ conserva siempre en secreto” (Prólogo, Escena 4, 4), se queja el sacerdote a la madre de Abel. También ella, bautizada María, sigue cultivando el culto inca del sol. El prólogo comienza con la escena de una reunión religiosa en la que el “viejo sacerdote indio” (s/p) Juan se dirige a María y a otros “indios e indias” (1), les advierte de los violentos intentos de evangelización de los españoles y les exhorta a honrar al dios creador de los incas y la memoria de Atahualpa:

Pronto hallareis el sueño / allá en vuestras cabañas, / ó al calor de la hoguera, / y en torno de las llamas, / llorad con vuestros hijos/ la muerte de Atahuallpa./ Guardad siempre en el pecho/ el culto á Pacha-cámac,/ que el sol ama á sus hijos/ y escucha sus plegarias. (2)

Por un lado, el drama refleja aquí una realidad social del primer virreinato, en la que los indígenas cultivaban un sincretismo religioso bajo la mirada del poder colonial¹¹. Por otro lado, el culto al sol puede ser interpretado como un acto de resistencia indígena, lo cual es enfatizado por el decorado de la escena: Se prevén “varios ídolos, instrumentos de guerra, como arcos, flechas, mazas, &” (1). En el curso de la trama, sin embargo, los incas se plegarán al nuevo orden religioso: María es instada por Lorenzo, que ha observado la ceremonia de adoración del sol, a renunciar al culto de las divinidades naturales –además de Inti (sol) se evocan Mama Killa

¹⁰ “Sé que á un indio pescador / debe tu padre la vida, / y que en las olas perdirla, / fue tambien tu salvador. / Sé que ha un año, Elena mía, / de tu silencio á despecho, / hay oculta entre tu pecho / misteriosa simpatía....” (Salaverry, *Abel* 21).

¹¹ A las fiestas indígenas se les dio un sabor cristiano, lo que permitió que siguieran celebrándose bajo la mirada del poder colonial; las creencias religiosas indígenas se transfirieron a santos cristianos, y así sucesivamente.

(luna) e Illapa (trueno y relámpago) (Prólogo, escena 4)– . En el Acto tercero, Escena VIII, el sacerdote convence, finalmente, a Abel de que confíe en el Dios cristiano para liberar a Elena de su engaño y conquistarla. Para lograr este objetivo, el Inca había ofrecido previamente –y de forma voluntaria– a Lorenzo todo su oro y sus vírgenes del sol, que el sacerdote podría utilizar para difundir el cristianismo en todo el Perú:

Os prometo, / [...] Poner á vuestras plantas / de oro embalsado el suelo; / y daros tal poderío / con el oro que poseo, / que podais cambiar los bosques / y las breñas del desierto, / en palacios, en jardines, / para vuestro Dios, en templos / Os daré vírgines bellas/ que en vez de adorar el fuego, os amen á vos ... (63).

De hecho, el sacrificio de Abel y su confianza en el Dios cristiano acabarán dando sus frutos: Son las intervenciones del sacerdote las que, en última instancia, hacen posible el matrimonio de Abel con Elena. La historia del Perú se lee aquí en términos de una ética cristiana de la salvación.

En la obra, Abel es descrito repetidamente como “generoso” y “compasivo”. Cualidades que son demostradas reiteradas veces a lo largo del drama en su trato con sus oponentes españoles, estos últimos siendo caracterizados como “altivos” y “fieros” (33). Así se puede observar, cuando, en el prólogo, se le revela a Abel que don Enrique y don Pedro querían robar el oro de los incas, los protege contra los otros “indios salvajes” del pueblo hasta matarle al sacerdote indio Juan: “El sol no quiere de hombres / ni de sangre el sacrificio. / Lanza tu flecha al que triunfa, / pero jamás al vencido” (Prólogo, Escena 15, 18), declara. En el Acto segundo, Escena 9, rechaza varias veces la invitación de Don Pedro a un duelo. En cambio, utilizará el oro inca para rescatar al español de sus acreedores. Cuando en un duelo hiere a su rival Don Enrique con su espada, interrumpe la lucha y se pone a merced de Don Pedro. Finalmente, Abel planea resolver la rivalidad con el virrey –una vez más– con su fortuna; en este caso, es la intervención de Lorenzo la que acaba inclinando la balanza.

Ahora bien, la indulgencia y la pacífica actitud de Abel hacia sus oponentes pueden entenderse como un comentario del autor sobre los acontecimientos de las guerras civiles peruanas del siglo XIX, como así también, una alusión al modo en que la nación peruana debe afrontar su pasado histórico. Las atrocidades cometidas por los conquistadores españoles contra los indígenas en el siglo XVI son nombradas en varios momentos del drama, entre otros por el “sacerdote indio” Juan. Por tanto, se mantienen vivas en la memoria colectiva. Pero es la generosidad de Abel, es decir, su perdón de estos actos, aquello que permite la libertad. Así, Salaverry convierte la historia de amor sentimental de una pareja inca-española en un relato nacional que apunta al futuro del país.

Conclusión

De manera muy similar a su obra *Atahualpa ó La conquista del Perú*, Salaverry utiliza en *Abel ó El pescador americano* el género del drama histórico para escenificar su visión de los procesos de construcción nacional. Diseña una nación peruana en la que la herencia indígena y la española se combinan armoniosamente, en pos de un futuro, basándose en la superación de los conflictos del pasado. La elección del Imperio Inca de la época colonial temprana en lugar de la Antigüedad típica del Romanticismo europeo como escenario del drama histórico parece lógica, teniendo en cuenta la oferta ideológica de identidad que la obra pretendía proponer ante el público peruano. Sin embargo, un análisis más detallado revela que el escenario histórico diferente es más que el resultado de una mera sustitución de la Antigüedad por la época colonial.

Los nombres y las constelaciones de los personajes, el conflicto amoroso intercultural que subyace a la trama, así como algunos acontecimientos destacados (como las escenas de adoración al sol, por ejemplo) forman parte de un complejo conjunto de temas y motivos literarios que circuló desde finales del siglo XVIII, primero en Europa y luego también en el ámbito transatlántico, y que Salaverry adaptó de forma creativa. A partir del ejemplo presentado en este artículo, me parece necesario ampliar la perspectiva a tales procesos de traducción, no solo más allá de las fronteras nacionales, sino también más allá de las fronteras temporales, para poder comprender la creatividad del romanticismo hispanoamericano en toda su dimensión. Aspectos que serán abordados en próximos trabajos.

Obras citadas

- Agostini, Rafael. “Cora o los hijos del Sol. Tragedia en 5 actos”. *El drama en Venezuela durante los primeros cincuenta años del siglo XIX. Antología comentada*, ed. por William Anseume, CELCIT, 1998.
- Anseume, William. *El drama en Venezuela durante los primeros cincuenta años del siglo XIX. Antología comentada*. CELCIT, 1998.
- Clément, Jean-Pierre. “Aproximación al *Diario de Lima* (1790-1793) y a Jaime Bausate y Mesa, su autor”. *El Argonauta español*, n° 3, 2006, DOI: <https://doi.org/10.4000/argonauta.1001>
- Figueroa, Carmen. *Clorinda Matto de Turner: encrucijada de “indianismo” e “indigenismo”*. George Washington University, 1991.
- Greilich, Susanne. “Carlos Augusto Salaverry, Atahuallpa, ó la conquista del Perú (1858)”. *El drama histórico de España e Iberoamerica. Procesos transnacionales de intercambio y renegociación de identidades*, comp. por Susanne Greilich, y Dagmar Schmelzer, Olms, 2022, pp. 127-142.
- Kotzebue, August von. *Die Sonnenjungfrau. Ein Schauspiel in 5 Akten*. Leipzig, 1791.
- Kotzebue, August von. *Die Spanier in Peru, oder Rollas Tod. Ein romantisches Trauerspiel in fünf Akten*. Leipzig, 1796.
- Marmontel, Jean-François. *Les Incas, ou La destruction de l’Empire du Pérou*, Paris / Liège, 1777.
- Marmontel, Jean-François. *Los Incas, ó La destrucción del imperio del Perú. Por Marmontel; Traducida por primera vez al castellano por Don F. de Cabello [...]. Edición hecha bajo la dirección de J. R. Masson*. Masson y hijo, 1822.
- Martini, Mónica P. *Francisco Antonio Cabello y Mesa. Un publicista ilustrado de dos mundos (1786-1824)*. Universidad del Salvador, Instituto de Investigaciones sobre Identidad Cultural, 1998.
- Rebholz, Julia. “Intersektionale Perspektiven auf Sklaverei und Schwarzen Widerstand in Nesselrode zu Hugenspotts Zamor und Zoraide (1778)”. *Translation und Marginalisierung. Intersektionale Perspektiven auf Übersetzungskulturen der Frühen Neuzeit*, comp. por Jennifer Hagedorn, y Regina Toepfer, Metzler, 2025, pp. 197-214. DOI: https://doi.org/10.1007/978-3-662-69469-5_10
- Salaverry, Carlos Augusto. *Abel ó El pescador americano. Drama en cinco actos. Escrito en verso por Carlos Augusto Salaverry*. Lima, Tipografía nacional de M.N. Corpancho, 1857.
- Salaverry, Carlos Augusto. *Atahuallpa ó la conquista del Perú. Drama en 4 actos y en verso. Por Carlos Augusto Salaverry. Lima Junio de 1858*. Callao, Imprenta de Esteván Dañino, 1860.

- Salaverry, Carlos Augusto. *El pueblo y el tirano. Drama en cuatro actos y en verso*. Tip. de F.S.S., por E. Calero, 1862.
- San Fuentes, Salvador. “Cora o la Virgen del Sol, drama en cinco actos [1841], compuesto Por Don Salvador de San Fuentes (Asunto tomado de los *Incas* de Marmontel)”. *Dramas inéditos de Don Salvador de San Fuentes*, Santiago, Imprenta Nacional, 1863, pp. 152-227.
- Smith, Andrea Meador. *Acting White: Dramatic Representations of Race in Nineteenth-Century Peru*. Virginia University, 2009.
- Valdés, Ramón Francisco. *Cora. Drama histórico nacional en cuatro actos y en verso*. Habana, Imprenta de Barcina, 1841.
- Valero Juan, Eva. “La construcción literaria del Perú independiente en la escritura romántica: entre el pasado prehispánico y la Emancipación”. *Diálogos culturales en la literatura iberoamericana. Actas del XXXIX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, comp. por Concepción Reverte Bernal, Ed. Verbum, 2013, pp. 451-462.
- Vallejo-Sameshima, Miguel. “Teatro romántico peruano sobre la independencia. La representación de la nobleza incaica”. *Imaginarios, naciones y escritura de mujeres del siglo XIX en América Latina*, coordinado por Remedios Mataix y Brigitte Natanson. *América sin Nombre*, n° 25, 2021, pp. 245-254.
- “Francisco Antonio Evaristo Cabello y Mesa”, *Historia hispánica* [Portal digital por la Real Academia de la Historia], <https://historia-hispanica.rah.es/biografias/9070-francisco-antonio-evaristo-cabello-y-mesa>