

José Quezada Macchiavello

Reseña de una función interrumpida:

La ópera en Lima durante el primer siglo de la República

La ópera fue el espectáculo más popular y característico del siglo XIX; equivalente, en lo que a popularidad se refiere, al cine en el siglo XX.

También en el naciente Perú republicano, la ópera gozó de gran aceptación popular. El período que va desde los albores de la República hasta la guerra con Chile —el primer militarismo y la época denominada por Basadre¹ “la prosperidad falaz”—, coincide con el auge de la ópera italiana en dos de sus más destacados momentos: el *bel canto*, y la era de Verdi.

1. Gran parte de los datos sobre los cantantes, las compañías y los estrenos de óperas en Lima que incluimos en este artículo han sido tomados de los diversos tomos de la monumental *Historia de la República* de Jorge Basadre.

La ópera italiana se impuso en Lima a partir de 1834. Es así que una de las más resaltantes características de la burguesía limeña de aquellos años –en el campo de sus costumbres, gustos y preferencias–, fue su afición por la ópera. Son pruebas contundentes de la veracidad de este aserto, la proximidad de los estrenos mundiales de algunos de los títulos de Bellini, Donizetti y Verdi, con los estrenos en Lima, el número de funciones y la larga duración de las temporadas.

El París de Luis Felipe de Orleans –que después de la revolución de 1830 se convirtió en la expresión del triunfo del liberalismo– fue la sociedad modelo para la incipiente burguesía limeña; pero no fue la *Grand Opéra* francesa de Meyerbeer, la que llamó la atención a los limeños, sino la ópera italiana. Cabe recordar que la Opera de París era el gran centro que cualquier compositor de óperas –fuera italiano, francés o alemán– aspiraba a conquistar. En la capital del Perú, predominó el gusto italiano, en un contexto de costumbres externas al estilo francés.

La óperas italianas de la época del *bel canto* eran más fáciles de escuchar, de entender y de poner en escena, que cualquiera de sus coetáneas francesas o alemanas; además eran las más atractivas para los cantantes. El virtuosismo del *bel canto* fascinaba tanto a los públicos como a los divos: las *prime donne* y los *primi uomini*, encontraban en las melodías sentimentales, llenas de adornos, licencias y sobreagudos, que el tiempo convirtió en tradiciones y convenciones no escritas por los compositores, el elemento ideal para lograr aplausos interminables y frenéticas manifestaciones de fanatismo; en muchos casos por cierto esto se reflejaba en muy buenos honorarios.

Las compañías que viajaban por América estaban integradas generalmente por cantantes italianos, y eran manejadas por empresarios del mismo origen. Reiteramos que la relativa

sencillez de las puestas en escena del repertorio en boga, la rápida y fácil aceptación del público y las pocas exigencias en lo referente al acompañamiento orquestal –“la gran guitarra” a la que se refería mordazmente Wagner– contribuyeron a la proliferación de estas compañías, algunas de las cuales llegaron a quedarse en Lima por largos meses, e inclusive durante años.

Contamos con algunos datos importantes sobre las divas y divos, la actividad de los empresarios, el repertorio y el número de las funciones que se ofrecían; pero poco se sabe de las orquestas y de las puestas en escena.

Probablemente, tal como sucedía en muchos teatros de provincias en Italia y en otros países europeos, las orquestas fueron pequeñas y desequilibradas. Los directores y maestros concertadores permitían –de manera poco escrupulosa– la omisión de partes o sustituían algunos instrumentos indicados en las partituras.

La misma labor del director de orquesta sería de escasa calidad; así, tenemos que hacer un esfuerzo para distanciar en nuestra mente aquellas versiones de las que ofrecerían Arturo Toscanini y Tulio Serafin, en la primera mitad del siglo XX, e inclusive de las de Mariani o Faccio en la época de Verdi.

Las puestas en escena –iluminadas con velas– se basaban en telones pintados, algunos elementos de escenografía que se usaban indistintamente en varias óperas, y una que otra pieza de utilería.

Las divas, probablemente con frecuencia, utilizaban el mismo vestuario para caracterizarse bien fuera como *Lucia* o como *Amina*, y el traje, más que a exigencias escénicas, respondía a las preferencias y caprichos de la *prima donna*, que si no dudaba en incluir un aria de Rossini, que le quedaba bien, en una ópera de Bellini, menos escrúpulos tenía en ponerse un mismo traje con el que pensaba que se le veía esplendorosa, hoy como *María Estuardo*, y unos días más tarde como *Adina*.

La labor de los *Reggie* contemporáneos tiene poco en común con la que realizaban los directores de escena de entonces, que eran generalmente los propios empresarios.

Dejemos la palabra a uno de los más exquisitos y exigentes músicos del romanticismo: Felix Mendelssohn-Bartholdy, que en una carta a su maestro Zelter durante su viaje a Italia, fechada el 6 de junio de 1831, escribe:

"...Donizetti acaba una ópera en doce días; se la silban pero no tiene importancia desde el momento que le pagan, y puede volver a escribir otra (...) se esmera en un par de fragmentos que hagan efecto al público, y deja transcurrir el tiempo escribiendo mal de nuevo".

El compositor de *Sueño de una noche de verano* manifestaba en otras cartas, escritas durante el citado viaje a Italia, su repudio y desprecio por los estrenos en los teatros italianos.

¿Que habría escrito en un viaje por Sudamérica? Si Italia le parecía inmersa en una decadencia y lamentaba que los italianos de entonces no fueran capaces de apreciar sus herencias artísticas y los monumentos de los cuales vivían rodeados, ¿habría sido menos duro con los ambientes sudamericanos que sin poseer "la tradición europea de arte" imitaban al Viejo Continente?

¿Tal vez habría tomado con más humor lo que hubiera visto y escuchado? ¿O quizás se habría apenado e irritado por las "decadentes" expresiones italianas que llegaban por el Nuevo Continente corrompiendo sus nacientes inclinaciones hacia "el verdadero arte"?

Mendelssohn no viajó nunca a América, pero todas las expresiones que suponemos que habría manifestado, pasaron por la mente, los labios y la pluma de algunos músicos que

llegaron al Nuevo Mundo, aunque fuera ya en los últimos años del siglo XIX. En general, a lo largo de la centuria romántica, las puestas en escena en Lima, o en otras capitales de Sudamérica, no diferían mucho en términos cualitativos de las que se presentaban en gran parte de los teatros de Italia en la época del *Risorgimento* y la Unificación.

Un lugar común entre los músicos alemanes desde el primer romanticismo, fue el desprecio hacia la ópera italiana. Algunas veces exceptuaron a Rossini de sus listas negras, y obviamente eludieron referirse al estilo italiano de Mozart, a quien, por encima de todo, consideraban la máxima expresión del *singspiel* alemán. Pero debemos preguntarnos: ¿*La flauta mágica* es un *singspiel* solamente?

Ni Verdi se salvó del rechazo de los alemanes: recordemos cómo calificaba Hans von Bülow la *Misa de Requiem* de Verdi (1874), a pesar de que no la había escuchado. Decía el legendario director de orquesta germano:

"Verdi, el omnipotente corruptor del gusto artístico en Italia, abrigaba la esperanza de destruir la inmortalidad de Rossini, algo que le incomoda. Su última ópera con atuendo eclesiástico, será mostrada después del primer y ficticio saludo a la memoria del poeta [von Bülow se refería a Manzoni], durante tres veladas para admiración del mundo. Después, acompañada por los solistas entrenados, irá a París, 'la Roma estética' de los italianos."

Si hemos dedicado algunas líneas al antiitalianismo musical de origen germano, es porque finalmente también llegó a Lima, en las primeras décadas del siglo XX, y fue debido a sus infundados prejuicios y antipatías contra la ópera italiana, que después de la interrupción y la debacle que la Guerra del Pací-

fico trajo como consecuencia, Lima no volvió a contar con un cultivo de la ópera, como el que desarrolló entre 1840 y 1880.²

La continuidad lleva a la madurez y la falta de ésta al atraso. Lima no llegó tarde a la ópera, pero se retiró de la función antes de que ésta llegue a su acto final.

El interrumpido proceso de desarrollo y cultivo de la ópera en Lima, empezó intentando emular a la "Roma estética de los italianos", cultivando "*alla francesa*" la ópera del *bel canto* italiano. Fue la Opera de París, con sus trifulcas, sus rivalidades entre divas y los excesos y superficialidad de su público, el modelo de ambiente lírico que siguió Lima.

Pero la capital del Perú no llegó después a tener un centro dedicado a la lírica semejante al Colón de Buenos Aires, o a Bellas Artes de México. No obstante haber sido Lima la ciudad en la que se estrenó la primera ópera compuesta en América, *La púrpura de la rosa* (1701) de Tomás de Torrejón y Velasco, tampoco floreció la composición de óperas, como sí ocurrió en Argentina y Brasil.

En Iberoamérica, la mayor parte de las óperas nacionalistas se produjeron durante 90 años, entre 1854 y 1964. En el Teatro Colón de Buenos Aires, a partir de 1908, fueron estrenadas 47 óperas de 28 compositores argentinos, muchas compuestas en el siglo XIX. En Brasil se tiene información de la composición y el estreno de 97 óperas de estilo nacionalista. En México, que decae en ese sentido en relación a la época virreinal, se hallan registradas 19 óperas de 13 compositores.

2. El gusto y la demanda por la buena música -la ópera incluida- se ha incrementado en el Perú en forma significativa; es posible constatar gratamente que esto es cierto, al menos a partir de 1990. Es justo resaltar que el renacimiento del cultivo de la ópera se debe en gran medida al tesón de Luis Alva, que desde 1980 fue el animador, promotor y responsable artístico de las temporadas líricas de la capital.

Pero en el Perú, incluyendo algunos títulos de obras escénico-musicales que no son óperas, hay muy pocas. Algunas no fueron concluidas o no se estrenaron; así, sólo tenemos siete obras de cinco compositores:

1. *Atabualpa* de Carlo Pasta (estrenada en Génova en 1875 y en Lima en 1877).
2. *Ollanta* de José María Valle Riestra (primera versión estrenada en 1900 y segunda versión estrenada en 1920).
3. *Atabualpa*, también de Valle Riestra (1906, sin estrenar e inconclusa; sólo existe el Acto I).
4. *Illa Cort (o La conquista de Quito por Huayna Cápac)* de Daniel Alomías Robles (existente sólo en versión para piano compuesta entre 1910 y 1920; sin estrenar).
5. *El cóndor pasa*, también de Alomías Robles que, estrenada en 1913, alcanzó 3.000 representaciones! Es una obra que pertenece al género de la zarzuela, con 8 números musicales.
6. *Cajamarca* de Ernesto López Mindreau (compuesta en 1928. No estrenada).
7. *La Mariscala* de Luis Pacheco de Céspedes (opereta compuesta y estrenada en 1942).

La ópera *María y la hija de Dora* (1876) compuesta y estrenada en Lima por el músico británico, residente en el país, John H. White, no pertenece al ámbito de la ópera nacionalista, y corresponde a un tardío estilo mozartiano.

A pesar de los intentos citados en el Perú no surgió un estilo propio de ópera nacional; pero no obstante, la ópera fue, en forma primaria, un medio de contacto e integración entre culturas, y grupos sociales y culturales.

En las pocas obras escénico-musicales peruanas, en mayor o menor medida, la música aborígen fue asimilada en formas y patrones europeos, por lo cual no resultaría apropiado

afirmar que se dio una síntesis, ya que predominan excesivamente los elementos de la tradición europea. Pero si hubiese existido continuidad, probablemente se hubiera producido –como en Argentina– un contacto mayor entre grupos sociales y culturales, y se habría logrado quizás un repertorio más vasto de ópera nacional.

El estancamiento del cultivo de la ópera –no sólo en la composición sino en la difusión de las obras– puede ser consecuencia del germanismo y del afrancesamiento, que, durante gran parte del siglo XX, respondía más a poses inconsistentes y superficiales que a corrientes con algún fondo serio.

Sin embargo, durante estos años germanísticos y afrancesados se mantuvo vigente alguna afición valiosa y terca a contracorriente con la "alta cultura oficial". Probablemente, esta fue una razón que, sumada a sus aspiraciones por crear una ópera nacional, impulsó a José María Valle Riestra a revisar y casi volver a escribir su ópera *Ollanta*, 20 años después de compuesta, debido a que contenía en la primera versión –a juicio del propio compositor– una serie de elementos propios de la ópera italiana.

Los fragmentos de las óperas de los grandes maestros italianos, continuaron siendo no obstante deleite de muchos aficionados en veladas de salón, amenizadas por las pianolas, los cantantes aficionados, o la voz de Caruso en discos de 78 rpm; pero hasta los primeros años de la década de 1980, no era fácil encontrar músicos profesionales peruanos y críticos que reconocieran el valor de la ópera en su real magnitud. Incluso muchos aficionados "serios" (léase asistentes frecuentes a audiciones sinfónicas y de música de cámara) se jactaban de su desprecio por la ópera italiana.³

3. Gracias a este cultivo «casero» aparecieron cantantes como Lucrecia Sarría, e inclusive algunos que llegaron a la fama internacional, como Alejandro

La tonadilla escénica

La ópera propiamente no fue muy cultivada en la Ciudad de los Reyes durante el siglo de las luces, y fueron contadas las ocasiones en las que se ejecutaron obras que pertenecieran a este género. La tonadilla escénica fue el género teatral y musical que alcanzó en Lima el mayor cultivo, durante la segunda mitad del siglo XVIII. No se trataba de un género con un valor artístico de alta calidad, pero así como en España marcó la aparición de un lenguaje musical propio, en el Perú contribuyó a la popularización de un tipo de música que gravitaría en la definición y formación de nuevas expresiones criollas años más tarde en la temprana República. El italiano Bartolomé Massa, quien desde 1765 fue el director y empresario del Corral de San Andrés, difundió e impuso la tonadilla escénica. Massa, Silva, y Montes y Rubí fueron los principales compositores de tonadillas en las que se alternaban boleras, mojigangas, fandangos, jotas, el popular "Don Mateo" o "baile del país" y buenos yaravíes. Recordemos que existen varios autores que sostienen que la zamacueca es una variante del fandango, que con la incorporación de elementos coreográficos negros y aportes mestizos dio lugar a la marinera. Los textos de las tonadillas en el Perú como en España eran pueblerinos, escritos en lenguaje cotidiano.

Las divas más conocidas fueron Micaela Villegas "la Perricholi" y su rival Inés de Mayorga "Inesilla". "La tirana" fue el tono de moda que surgió en el contexto de la tonadilla

Granda y más tarde Luis Alva, a quienes Lima, apenas pudo apreciar en conciertos y recitales, y en el caso de Alva, en actuaciones de ópera, recién en los últimos años de su brillante carrera internacional, que lo consagró como el primer tenor ligero, mozartiano y rossiniano, durante varios años.

escénica. Así, en la colección documental *Trujillo del Perú* del obispo Baltasar Martínez de Compañón, se incluyen tonadillas y tonadas populares que el prelado recopiló entre 1782 y 1785 en su diócesis del norte peruano. En algunas de estas piezas aparece la palabra "tirana", y el hecho de que se trate de música de un medio rural y semiurbano fuera de Lima, nos habla de la popularidad que la tonadilla escénica había obtenido. *El Palomo, La Donosa, El conejo, La celosa y La tonada del Congo*, son las muestras de la colección del obispo de Trujillo que pertenecen al ámbito de la tonadilla escénica. Estas pequeñas tonadas semejantes a jotas y sevillanas podrían ser consideradas como antecedentes de la marinera. *La tonada del Congo* contiene también elementos rítmicos y expresiones verbales de tipo negroide.

La tonadilla escénica desapareció con el advenimiento de la época de la emancipación y la República, y no dio paso a una manifestación teatral y musical criolla más evolucionada. Sus aportes quedaron limitados al ámbito de la música popular exclusivamente, y se puede concluir que entre el cultivo de la ópera de los últimos años del siglo XIX y el teatro musical anterior, no hay una continuidad clara. Pero hay que hacer la salvedad de que no sólo en el Perú decae la tonadilla escénica. Los problemas políticos por los que pasó España al comienzo del siglo XIX, llevaron también al teatro lírico insular a la decadencia y la desaparición, en tanto la ópera italiana continuaba en ascenso.

En Lima el teatro musical criollo decayó y pasó de moda hacia 1810, de la misma manera como gran parte de la Lima barroca casi desapareció, por obra de terremotos primero, y por la instauración del gusto neoclásico con el virrey Abascal y la mano "modernizadora" del arquitecto Presbítero Matías Maestro.

Andrés Bolognesi, cuya acción en cierta forma destructora del patrimonio de la música catedralicia del barroco en la Catedral de Lima —repertorio que en gran parte ordenó modernizar y retocar—, trajo a esta ciudad la ópera italiana anterior a Rossini, modernizó el teatro musical limeño y rompió, así, con el pasado.

Si hubo alguna continuidad musical entre los tiempos virreinales y la República, esta sería entre Bolognesi y Pantanelli, o entre Paisiello y Rossini; no así entre la tradición del teatro musical virreinal y la ópera en la República. Lo español fue abolido en España y en América por motivos distintos: el gusto borbónico italianizante en la Península, y el rechazo a lo español como símbolo de dominio colonial en el Nuevo Mundo. Pero “los españoles de América” coincidieron con los de la Península, en la aceptación de la ópera del *bel canto*, que en el Perú adquiriría connotación de arte cosmopolita y de novedad.

“Los años infantiles”

“Los años infantiles” de la ópera en la República se remontan a 1834, cuando aparece en Lima la compañía de Rafael Pantanelli. Sin embargo, no fue esta la primera compañía en aparecer en lo que iba del siglo XIX: Andrés Bolognesi, padre del héroe de Arica y maestro de capilla de la Catedral de Lima, dirigía hacia 1814 una compañía que cultivaba el repertorio de Paisiello y Cimarosa.

Pardo y Aliaga en su artículo titulado *Opera y nacionalismo* refleja la seducción que el melodrama ejercía en Lima por aquellos años, calificándolo de “espectáculo nuevo, sorprendente, grandioso, encantador”. Destacaba la preferencia y los elogios a la Rossi y a la Pantanelli y los rechazos de las beatas a la ópera. Por cierto, el concepto de nacionalismo en el con-

texto del artículo, no tiene nada que ver con la creación de una ópera nacional, cuanto a resaltar las actitudes que la nueva nación tenía ante la ópera. El artículo de Pardo y Aliaga pone de manifiesto el carácter de novedad que la ópera tenía en Lima y corrobora, por tanto, la falta de continuidad a la que aludimos. Parecía que los limeños de "los años infantiles" habían olvidado inclusive al propio Bolognesi y que no reconocían la relación en cierta forma filial que existe entre las obras de Cimarosa y Paisiello y las de Rossini y sus sucesores.

El Estado virreinal —desde Amat hasta La Serna— y menos el republicano pudo generar una alternativa capaz de dar lugar a una nueva síntesis cultural. El cosmopolitismo, no surgió en el último siglo del virreinato como expresión de madurez, propia de una cultura que se abre ante lo universal a partir de sus propios logros, sino como una manifestación de veleidat y decadencia. Este cosmopolitismo —falaz y discontinuo— es una de las herencias coloniales de la República. Una herencia que paradójicamente niega el acto de transmisión, que es esencialmente el que le da sentido.

El cosmopolitismo, o más bien el extranjerismo, es una de las razones que explica por qué en "los años infantiles" no hubo lugar para óperas compuestas en el Perú, que al parecer ningún compositor se animó a producir, o tuvo la capacidad para hacerlo. La nueva moda fue el *bel canto* italiano que impuso la compañía de Pantanelli, dando inicio —durante la época del proyecto confederacionista peruano-boliviano— a la historia del cultivo de la ópera en la República. Actuaban en esta primera compañía —que llega a Lima en 1834— la soprano Luisa Scheronni y la contralto Clorinda Conrradi Pantanelli como primeras figuras. El repertorio: Rossini, Donizetti, Bellini, coincidiendo temporalmente con la conquista del éxito en Italia de los tres últimos compositores y la gloria del compositor de *Guillaume Tell*. La época es la misma del viaje de Mendelssohn

a Italia, que inspiró su *Sinfonía italiana*, en tanto despotricaba de Donizetti.

En enero de 1839 se derrumbaba la Confederación Peruano-Boliviana, un proyecto que pudo dar lugar al Gran Perú y que frustró la miopía de políticos y militares inmediatistas y oportunistas y el desentendimiento entre costeños y serranos, sureños y norteños, peruanos y bolivianos; pero la burguesía capitalina no medía en absoluto las consecuencias de este fracaso, y en la plenitud de los tiempos revueltos, pretendía Lima emular a las grandes capitales europeas, especialmente a París. Ya en el exilio, el Mariscal Santa Cruz, según refiere Faustino Sarmiento, cantó acompañado de su guitarra ante Verdi en París unos yaravíes que el compositor italiano supuestamente incorporó en su ópera *Alzira* (1845), sobre aquella pieza de Voltaire con tan disparatada visión de la conquista del imperio incaico y el mundo andino, que lamentablemente fue uno de los fiascos de Verdi.

Fue así que, a partir de 1840, a la manera de las grandes ciudades del Viejo Continente, se presentaron temporadas regulares, frecuentes y extensas en el Teatro Principal (hoy Teatro Segura).

La primera temporada en el Teatro Principal empezó el 2 de setiembre de 1840 y culminó el 3 de febrero de 1842 (¡17 meses!). Eran los tiempos revueltos de la guerra entre Perú y Bolivia en la que el propio Presidente del Perú, el mariscal Agustín Gamarra moría en el campo de batalla de Ingavi (18 de noviembre de 1841). La guerra con el país altiplánico terminó cuatro meses después de la gran temporada de ópera.

I Capuleti ed i Montecchi de Bellini, fue presentada en Lima como *Romeo y Julieta* y se convirtió en el primer estreno y gran éxito de la temporada; alcanzó 12 funciones en 5 meses. En la obra de Bellini —inmersa en el estilo del romanticismo con sus arias amorosas y melancólicas— el papel de Romeo está

asignado a una contralto. Los partidarios de la soprano Teresa Rossi (Julietta), rivalizaron con los de la contralto Clorinda Conrradi Pantanelli (Romeo), y si bien esta rivalidad fue menos cruenta que la que tuvieron los Capuletos y los Montescos, dio lugar a verdaderas batallas campales en el teatro y a las más hostiles actitudes de un bando contra la cantante opuesta a su preferida, muy al estilo de la ópera de París.

Entre los títulos de Rossini, Bellini y Donizetti, que incluyó la gran temporada 1840-1842, encontramos algunos que todavía en nuestros días forman parte del repertorio, a veces en forma habitual, otras con menor frecuencia. Podemos citar los siguientes: *La sonnambula* de Bellini, con la que hizo su debut la soprano peruana María España; *Norma*, de Bellini; *Lucia di Lammermoor*, de Donizetti; *Il barbiere di Seviglia*, *Tancredi*, y *Semiramide* de Rossini. *Romeo y Julieta* —el mayor éxito— llegó a 21 funciones, *Norma* a 10, *La sonnambula* e *Il barbiere di Seviglia*, a 8 cada una. Como se puede observar el compositor preferido era Vincenzo Bellini, que había fallecido en 1835 (apenas de 34 años). De las más importantes óperas de Bellini, sólo *I puritani* parece que no fue presentada en Lima.

Hasta 1860 el repertorio del *bel canto* se mantuvo en plena boga; en 1848 —año en que murió Gaetano Donizetti— se estrenaron en Lima: *L'elisir d'amore* y *La favorita*. De *La fille du régiment* y *Don Pasquale*, que son con *Lucia de Lammermoor* las obras maestras de Donizetti, no tenemos noticias de estrenos en la Lima de aquellos años. Con *Lucia de Lammermoor* y algunas de sus obras de menor valor, Donizetti sobrevivió también a Bellini en el teatro. No hay noticias de estrenos de óperas de Rossini, como *La Cenerentola*, *L'italiana in Algeri*, *Otello*. Tampoco de *Guillaume Tell*, ópera magnífica, sumamente exigente y en francés, que sobrepasa los límites del estilo de la *Grand Opéra* y el *bel canto*; en este último caso, estamos seguros de que no fue presentada en Lima, por sus grandes dificult-

tades musicales y dramáticas. Con el paso de los años la ópera de Rossini en nuestro medio fue *El barbero de Sevilla*.

La difusión de la ópera en Lima se consolida durante el primer gobierno del general don Ramón Castilla (1845-1851), prosigue en el de Echenique (1851-1855) y alcanza su plenitud durante el segundo gobierno del libertador de los esclavos negros (1855-1862). Es importante citar algunas de las obras que realizó Castilla en sus dos gobiernos para comprender por qué esta época se conoce como el apogeo de la República decimonónica. Castilla encontró un Perú destrozado y arruinado, y con realismo, disciplina y nunca con improvisación, reconstruyó el país. En su primer gobierno, en mayo de 1851, se inauguró el primer ferrocarril de Sudamérica: el de Lima y Callao; la construcción de colegios, hospitales, cuarteles, mercados, caminos y puentes en toda la República; la protección de las comunidades indígenas y la promulgación del primer Reglamento de Instrucción Pública, entre otras obras. Fueron los años de "la aristocracia de la inteligencia", que predicaba Bartolomé Herrera, y de las brillantes polémicas entre conservadores y liberales, los primeros como apóstoles del orden, desde el Convictorio de San Carlos —cuyo rector era Herrera— y los segundos, profetas de la libertad, desde el Colegio Guadalupe con Benito Laso y los hermanos Pedro y José Gálvez.

En 1854, durante la revolución que lo llevó al poder, tras derrocar a Echenique, Castilla abolió el tributo de los indios y suprimió la esclavitud de los negros. Dice César Vallejo que,

"... no hay acaso hombre que haya contribuido más a la reorganización y consolidación de las formas indígenas de la sociedad como el Presidente Castilla. Sin proponérselo ni darse cuenta, Castilla trató las cosas del Estado con sensibilidad y métodos del todo aborígenes".

En su segundo gobierno, entre una gran cantidad de obras y acciones importantes, destacan el restablecimiento de las municipalidades (1856), la instalación del servicio de agua potable en la capital (1857), la inauguración del ferrocarril de Lima a Chorrillos (1858). Lima se convirtió en la primera ciudad de Sudamérica iluminada por gas (1855).

Al empezar la década de los sesenta el gas se comenzó a utilizar en los teatros de Lima, casi al mismo tiempo que en Europa o en los Estados Unidos de América. Por entonces, ya existían en el ambiente de Lima personajes característicos como el francés Philibert Jonot que prendía la lámpara de velas y la subía hasta el techo –poco antes del inicio de las funciones– en medio de grandes aplausos. Al aparecer el gas, Jonot se jubiló y se dio una función a su beneficio en el teatro Principal –con lleno completo y concurrencia de “toda Lima”– el 20 de junio de 1861.

En 1856 se promulga una nueva Constitución de corte liberal y en 1860 otra de corte más moderado que consagró la tolerancia y libertad de cultos, estableció un Congreso bicameral, prohibió la reelección presidencial y volvió a la votación indirecta. Esta Constitución rigió hasta 1920. El Perú entra en la senda de las democracias liberales. Este momento de triunfo del liberalismo coincide con la llegada a Lima de las óperas de Verdi, que precisamente son exponentes de una mentalidad progresista, renovadora y liberal, que se convirtió en símbolo de la unificación italiana y de la lucha contra el orden clerical y conservador imperante en Roma. De Verdi, dijo Oscar Bie: “Nadie como él ha escalado tantos peldaños, que a su vez han sido un simple paso hacia adelante... Verdi busca la música entre sus tareas cotidianas y no al revés”. La grandeza en la simplicidad de la ópera de Verdi, guardando las distancias entre el arte musical y el arte de la política, podría compararse al genio sencillo de Castilla que permitió que el Perú escalara tantos

peldaños, dando un simple paso adelante. Los estrenos de Verdi en Lima se produjeron en la temporada de 1856 a 1858. *El tríptico popular* integrado por *Rigoletto*, *Il trovatore* y *La traviata*, fue suficiente para que Verdi se impusiera en Lima.

Los aficionados limeños supieron apreciar rápidamente el valor de estos melodramas magistralmente compuestos, en los cuales Verdi manifiesta un don formidable para la condensación en el desarrollo dramático, la invención melódica, y para construir brillantes escenas de conjunto; basta citar el cuarteto de *Rigoletto* o el "Miserere" de *Il trovatore*. Las primeras figuras de la temporada (1856-1858) fueron las sopranos Ida Edelvira y Clotilde Barelli y el tenor Luigi Gugliemanti: los primeros cantantes que actuaron en Lima en los grandes roles verdianos. El público limeño quedó cautivado —como en gran parte del mundo— con arias de bravura como "Di quella pira" de *Il trovatore* o "Cortigiani" de *Rigoletto*; con otras de formidable factura y virtuosismo, como "Ah fors e lui" de *La traviata*, y de la más exquisita inspiración romántica como "Addio del Passato" (también de *La traviata*), "Caro nome" de *Rigoletto* o "Tacea la notte placida" de *Il trovatore*. Violetta Valery —la extraviada antiheroína romántica por antonomasia—, *Rigoletto* —el bufón burlesco, cruel y tierno, con una psicología profundamente humana— o *Azucena* —la gitana cuya obsesión y angustia por haber lanzado a su propio hijo a la misma pira en la que quemaban a su madre, la atormentan por largos años—, fueron en Europa el símbolo de una actitud de reto a la moral de la burguesía, que los burgueses terminaron asimilando. Pero en Lima la carga revolucionaria de estos personajes llamó poco la atención; no así las voces virtuosas de los cantantes que los representaron y el espectáculo en que aparecían.

El barítono de fama internacional, Aquiles Rossi Ghelli, fue *el Conde de Luna*, *el Rigoletto* y *el Giorgio Germont* de 1859, y pocos años más tarde —en 1862 y 1863— volvió como

empresario, siempre con "las tres óperas" de Verdi, las que alternaba con éxitos seguros como *Lucia*. En lo que concierne a otros títulos verdianos, no se tiene ningún dato sobre estrenos de las óperas que compuso antes del "tríptico popular", ni de las que el gran maestro italiano compuso después; sólo se sabe del estreno en Lima en 1886 de *Un ballo in maschera*. *Aida* tuvo que esperar un estreno recién en 1921, en el Teatro Forero, hoy Teatro Municipal.

Por entonces, la actividad operística ya no se concentraba exclusivamente en el Teatro Principal, e inclusive llegaba al Callao. En el Teatro Independencia del puerto actuó la soprano peruana María España con gran éxito. Esta artista formaba parte de una compañía que dirigía su esposo, el bajo Pablo Ferretti, que pasó al Teatro Principal en 1862.

Una nueva paradoja, que tal vez se explica por la persistencia entre las clases altas y medias limeñas de una nostalgia por el señorío hispano y virreinal, es el hecho de que, en una época en que las hostilidades entre Perú y España se habían agravado (hay que recordar la declaratoria de guerra a España en enero de 1866 y su culminación con el triunfo peruano en el Combate del Dos de Mayo), la zarzuela española empieza a compartir con la ópera italiana las preferencias de los limeños.

Las zarzuelas de Gaztambide, Arrieta, Hernando, Oudrid, y sobre todo las de Francisco Asenjo Barbieri, poseedoras de un lenguaje netamente nacional español, contribuyeron poderosamente a cimentar el gusto y la preferencia por la música tradicional española. Iba a ser muy común que las "niñas bien" del Perú vistieran trajes andaluces y aprendieran a bailar la jota y el fandango. La zarzuela española no era un calco de la ópera italiana o francesa, sino una versión mucho más desarrollada de la vieja y simple tonadilla escénica dieciochesca.

Después del apogeo de la época de Castilla y la guerra contra España, el Perú da marcha atrás y empieza a vivir unos

años despreocupados y superficiales de espaldas a los problemas económicos, que desembocaron en una gran crisis. El país no pudo afrontar su propia defensa en la Guerra del Pacífico que se desató en 1879 y fue, sin lugar a dudas, una de las más graves tragedias en la historia de la patria.

Las rivalidades entre las cantantes que dividían en bandos al público, los festines costosos en honor de divas y el ingreso de la opereta, son un símbolo, o mejor un reflejo, de la época de José Balta y Montero, de Manuel Pardo y del segundo mandato de Mariano Ignacio Prado, en la época previa a la Guerra del Pacífico.

En 1866 la rivalidad entre Marietta Mollo (Lucia) y Matilde Eboli (Violetta de *La traviata*), suscitó grandes tumultos que dieron lugar inclusive al arresto de las artistas que osaron contestar al público que las pifiaba, actitud penada por el reglamento de teatro vigente entonces.

Tres años después, la Mollo protagonizó una nueva rivalidad con la soprano Luisa Marchetti. El coche de la última llegó al teatro "tirado" por estudiantes de San Marcos, con el alcalde de Lima como cochero. Fueron acuñadas medallas "En Gloria a la Artista" y en 1870 se inauguró en Chorrillos un teatro con su nombre. Otra rivalidad "importante" fue la que sostuvieron —en el mundo de la zarzuela— la contralto Dolores Quesada y la tiple Marcelina Cuaranta, ambas españolas.

Pocos años después de la zarzuela grande, apareció en Lima la opereta francesa: en 1870 la compañía de Geraldine, presentó *La grande duchesse de Gerolstein*, de Jacques Offenbach, que había alcanzado un éxito rotundo en la Exposición Mundial de 1867.

Dice Basadre "Los días agoreros del Perú desde la época del contrato Dreyfus, hasta las vísperas de la guerra con Chile, estuvieron arrullados por las locas galopas y el desenfrenado

can-can, en el que se alzaban, una y otra vez, las piernas femeninas en remolinos de faldas". El Contrato –suscrito el 5 de julio de 1869 entre el Estado y la empresa judío-francesa de los hermanos Dreyfus–, fue algo ciertamente más serio que una opereta de Offenbach, ya que el Perú vendía dos millones de toneladas del guano de las islas en una forma que generó desconfianza y polémica contra el Presidente Balta y su joven Ministro de Hacienda, Nicolás de Piérola.

La década del setenta es la culminación de la falsa prosperidad. Año a año la crisis económica se torna más grave y lleva al Perú –carente de suficientes recursos y armas– con sólo el heroísmo de hombres como Grau y Bolognesi, a una guerra fatal, un tajo en la historia republicana que representó una herida moral que el Perú tardó años en cicatrizar.

Poco antes de que los políticos inconscientes del Perú "vendieran el alma del país al demonio" en 1871, en Lima se edita el *Fausto* de Gounod, una de las óperas más difundidas del siglo pasado. En 1874 se refacciona el Teatro Principal con una inversión de 60 mil soles –suma cuantiosa entonces– y la obra estuvo a cargo del arquitecto Antonio Lombardi, que había construido el Palacio de la Exposición. El decorado del telón de boca fue ejecutado por el pintor cubano de ascendencia francesa, Boudat, y Manuel Pardo asistió, con su gabinete en pleno, al reestreno con *Il trovatore* de Verdi.

En 1875 los aficionados limeños asistieron al debut de la soprano Elvira Repetto, probablemente la mejor cantante que actuó en Lima durante el siglo pasado. En 1876 un próspero barón del azúcar norteño costeaba fuegos artificiales en honor de la bellísima contralto rusa María Gurdieff, en tanto un señorito limeño pagaba una cena para 50 personas en el Hotel Maury, también para agasajar a la cantante que había llegado a Lima como primera figura de la Compañía Montesini.

El 11 de enero de 1867 se estrenaba en Lima *Atabualpa* de Carlo Pasta con Libreto de Ghislanzoni –el mismo autor del de *Aida* de Verdi– estrenada en forma absoluta en el Teatro Paganini de Génova en noviembre de 1875. Don Dionisio Derteano le regalaba en público un cheque de dos mil soles al compositor italiano, quien era el primer músico residente en el Perú, que había compuesto una ópera sobre un asunto histórico nacional.

El ambiente aristocrático, intrascendente y anecdótico que se vivía en torno a la ópera, es un signo de la cultura peruana de “la prosperidad falaz”: refacciones y decorados estrenados con gran resonancia, fuegos artificiales, cenas costosas de agasajo, medallas acuñadas en honor de una diva, coches tirados por estudiantes; pero en el fondo, nada de aquello que permanece. Sólo un intento de ópera nacional; pero tal como es propio de un país de extranjeros, escrita por un italiano y estrenada en Italia. Digna por tanto de un reconocimiento público.

Unos pocos años después de que la Guerra del Pacífico terminara, el alumbrado de gas fue sustituido en los teatros por la luz eléctrica –entre 1889 y 1890–; pero la ópera había entrado en una crisis de la que no pudo salir. Pudo ser un intermedio largo, pero fue una pausa de silencio en la que se dieron algunos sucesos importantes –excepciones que confirman una regla–, como el ya citado estreno de *Un ballo in maschera* en 1886, o un año más tarde los de *Carmen*, de Bizet; *Mignon*, de Thomas y *Martba*, de von Flotow y especialmente, el de *Ollanta*, de Valle Riestra; pero, inexorablemente, Lima abandonó la función, no pudo superar el dramático intermedio que le tocó vivir, y las experiencias primarias de aquellos “años infantiles” entre 1834 y 1876, quedaron en el olvido. Así como la joven República no fue capaz de rescatar los aportes del teatro musical dieciochesco, la sociedad limeña de los primeros años del siglo XX no asimiló nada de lo que sus antepasados habían recorrido en el cultivo de la ópera durante 40 años.

José María Valle Riestra y la ópera

La aparición de compositores y un repertorio propio, es el mayor fruto que da un ambiente musical como consecuencia de su desarrollo, sus experiencias y su madurez; es por eso que consideramos fundamental dedicar no pocas líneas de este artículo a José María Valle Riestra, el compositor que representa, si bien tardíamente, el fruto creativo más importante en el campo de la ópera en el primer siglo de la república peruana, y hasta hoy el único verdaderamente significativo.

José María Valle Riestra, nacido en Lima en 1858, en el seno de una familia aristocrática y acomodada, tenía entre sus antepasados al general Juan Antonio Pezet —Presidente del Perú entre 1863 y 1865—, tío abuelo del músico. A su memoria, alrededor de medio siglo más tarde, José María dedicaría su *Misa de Requiem*, para coro, solistas y orquesta, que podría ser considerada la obra de mayor mérito artístico entre sus composiciones.

Inmerso en una estética romántica, si fuera posible hablar de un romanticismo musical peruano, Valle Riestra representa la culminación de toda una larga época, la de la primera centuria de la República. Es tema de discusión la posibilidad de un romanticismo peruano. Probablemente en la literatura, antes que en la pintura o en la música, pueda haberse dado algunas figuras como Salaverry y, de modo más temprano, como Melgar, que representen una manifestación original próxima al romanticismo; sin embargo esto es discutible. En el caso de pintores como Merino o Laso —sin quitarles los méritos que tienen— hablamos de artistas que pintan de manera europea, los rostros y las escenas criollas y más europeas de nuestro país.

Entre los músicos existen extranjeros como Claudio Rebagliati (1843-1909), que toman motivos nacionales a la ma-

nera romántica y los funden en estilos netamente europeos, como la rapsodia "Un Veintiocho de Julio en Lima". Pero Valle Riestra es, a nuestro juicio, el caso más interesante, dada la seria formación académica de quien puede ilustrar los límites y alcances de ser romántico en el Perú.

Definitivamente unas ideas románticas sustentaron el nacionalismo de Valle Riestra, como fue el caso de muchos músicos de la segunda mitad del siglo XIX en Europa y América. Es así que, refiriéndose a los sentimientos que lo motivaban antes de componer la ópera *Ollanta*, durante los años fatales de la Guerra del Pacífico, decía el compositor en indiscutible tono romántico: "Yo hube de buscar un lenitivo para aquellas horas de desesperanza y zozobra. Y me dediqué al estudio del folklore y proyectaba escribir una ópera sobre un tema incaico".

Su interés por la ópera se remontaba a su primera juventud, ya que había asistido con frecuencia a las funciones que se presentaban en Lima durante las temporadas, especialmente antes de la Guerra del Pacífico.

Durante los 35 primeros años de su vida, la música que escuchaba Valle Riestra era la que se ofrecía en los teatros limeños y en los salones que frecuentaba la alta sociedad de su época: Verdi, Donizetti y Rossini; y sólo a partir de 1887 algunas pocas óperas francesas de Bizet y de Thomas, y sólo una alemana de von Flotow.

Esporádicamente escucharía las fantasías pianísticas que ejecutaban Henri Herz o Louis Moreau Gottschalk, que en ciertas oportunidades incluían algún motivo peruano. En los salones se escuchaban, valeses, mazurcas, nocturnos y polonesas de Chopin, piezas de Schubert, fantasías sobre temas de óperas y por allí alguna que otra sonata para piano de Beethoven, o la *Sonata à Kreutzer* para violín y piano que solía ejecutar Claudio Rebagliati, quien como compositor, pianista, violinista

y director italiano, ejerció una beneficiosa influencia en el ambiente musical limeño.

Frecuentemente se ha hablado de influencias wagnerianas en Valle Riestra; si bien hay algo del gran compositor alemán en algunos momentos de ciertas obras sinfónicas del maestro peruano, esta influencia no es la más importante. En todo caso, lo wagneriano que aparece eventualmente en Valle Riestra no es tristanesco sino más bien del Wagner anterior a la revolución que representó *Tristán e Isolda* (1865).

Para llegar a comprender los alcances que tuvieron los estudios en París de José María Valle Riestra, es importante comparar la experiencia musical del ambiente del que provenía —Lima— con la que habían alcanzado los ambientes europeos. Si bien es cierto que la ópera se difundía en Lima con cierta intensidad, la música sinfónica y de cámara originaria de Europa era casi desconocida.

Con esta experiencia musical, Valle Riestra viaja a París en 1893, para culminar sus estudios musicales con mayor rigor académico. Ya no es muy joven, como la mayoría de los estudiantes del Conservatorio de París, donde André Gedalge —el más importante compositor de armonía y contrapunto del conservatorio— fue su maestro; años más tarde este riguroso profesor francés tendría entre sus discípulos a Arthur Honegger (1892-1955) y a Darius Milhaud (1892-1975), dos de las más importantes figuras de la música de la cultura francesa posterior a Debussy y Ravel.

Es recién después de 1890 que las óperas de Wagner logran un sitio en el repertorio parisino: *Lobengrin* (1848) aparecía por segunda vez en mayo de 1891, *Tannhäuser*, logra una tercera presentación en 1895 (recordemos el fiasco de la versión de París de 1861), *Die Walküre* (1870) precisamente en 1893. *Tristán e Isolda* había sido presentada bajo la batuta de Lamoureux en el Nuevo Teatro en 1869, pero sólo se estrenó

en la Ópera de París en 1904. Pero gracias a Lamoureux, en los años 90 los fragmentos sinfónicos wagnerianos paulatinamente se imponen en los conciertos, y son estos los que escuchará con mayor frecuencia Valle Riestra, antes que los dramas completos.

¿Qué otras óperas se escuchaban en París? *Carmen*, la obra que no vio triunfar Bizet, tenía hacia 1893 partidarios fervorosos y numerosos. Verdi, que había vivido durante varias temporadas en París, había conquistado la ópera de La Ciudad Luz, primero con *I lombardi alla prima Crociata* (1843) que había sido revisada con agregado de nuevos números y un ballet y estrenada en francés como *Jerusalem* (1847); luego, con *Les vespres siciliennes* (1855) y *Don Carlo* (1867) que fueron compuestas originalmente en el idioma de Victor Hugo y estrenadas en la ópera parisina (posteriormente Verdi realizó las versiones italianas). Por cierto óperas como *La traviata*, *Il trovatore*, *Rigoletto*, *Aida*, o *Un ballo in maschera*, gozaban de notable preferencia.

Jules Massenet (1842-1912) era la figura más importante entre los compositores franceses de ópera. Había estrenado *Manon* (1884), acababa de presentar *Werther* (1892) y durante la estadía de Valle Riestra en París estrenaría *Thaïs* (1894). Massenet era el último representante de la ópera francesa, el típico romántico tardío que en poco tiempo pasó a ser tomado como obsoleto. Él estableció las pautas de una estética ecléctica que llegó —precisamente con *Thaïs*— a fusionar elementos del wagnerianismo, la Grand Opéra, la Opéra Comique y el neoclasicismo, tratados en forma suntuosa. Con *La navarraise* (1892) se adscribía en cierta forma al verismo. Pero el verismo fue ajeno a Valle Riestra, sobre todo el de Leoncavallo, Mascagni y Puccini.

En 1893, la sinfonía —la forma más importante de la música para orquesta—, había recorrido casi la totalidad del camino

histórico desde Haydn hasta Mahler, que había estrenado ya su primera sinfonía y estaba completando la segunda. En Francia, las sinfonías de Beethoven eran frecuentemente ejecutadas y no era extraño que un joven estudiante de composición –aún antes de cumplir los 20 años– las hubiese escuchado varias veces y también las tocara al piano.

No sólo eran conocidas las sinfonías de Beethoven, sino algunas de las de Berlioz y Mendelssohn; probablemente las dos últimas de Schubert, las dos primeras de Brahms y quizás dos o tres de las del propio Tchaikovski, para citar solamente obras no compuestas en Francia. Además de las sinfonías, los poemas sinfónicos y los conciertos para piano de Liszt, las oberturas de las óperas de Wagner, los conciertos para piano y violín de Beethoven, Mendelssohn y Schumann formaban parte habitual del repertorio.

Las obras de música de cámara –desde los cuartetos de Haydn, Mozart y Beethoven, hasta las más recientes producciones– se escuchaban y se estudiaban con frecuencia.

Cuando José María llegó a París, la música de Debussy no era aceptada todavía. En diciembre de 1893, el gran Claude estrenaba su *Cuarteto en sol menor*, que fue calificado como "orgía de modulaciones"; pocos críticos percibieron el valor y la belleza de la nueva obra de Debussy y para la mayor parte resultó objetable por su falta de ortodoxia. A pesar de los rechazos el ilustre compositor francés había ganado el Premio de Roma por *La demoiselle élue* (1887-88), ya había compuesto algunas partes de la *Suite Bergamasque* (1890-1905) –entre ellas el *Clair de Lune*– estaba trabajando en el *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1892-1894) y daba inicio a la versión para violín y piano de *Trois nocturnes* (1893-99), que escribiría y que luego orquestaría, para el violinista Eugène Ysaye.

Léo Delibes –el compositor de *Lakmé* (1883)– había muerto en 1891; Camille Saint-Saëns, con la mayor parte de sus mejores obras compuestas, entre estas *Samson et Dalila* (1877) y Cesar Franck, belga, fallecido en 1890, eran los compositores reconocidos en el París de 1893.

Franck al morir dejaba escuela; a ella pertenecían: Vincent d'Indy (1851-1931) que ya había compuesto su más importante obra, la *Sinfonía sobre un canto montañés francés para piano y orquesta Op 25* (1866); Gabriel Pierné (1863-1937); Paul Dukas (1865-1935); Emmanuel Chabrier (1841-1894); Gabriel Fauré (1845-1924), quien por entonces tenía compuesta casi la mitad de su producción; Henri Duparc (1848-1933), y Ernest Chausson (1855-1899), entre otros de menor importancia que d'Indy menciona como miembros de la escuela franckista.

Cuando en 1897 José María Valle Riestra emprende el viaje de regreso a Lima, su dominio de la armonía y contrapunto es perfecto, posee un buen conocimiento de las técnicas de orquestación y su propio manejo de la orquesta es eficaz y refinado. No obstante las formas clásicas de la sonata, y sus aplicaciones en el cuarteto, la sinfonía y el concierto no parecen interesarle o tal vez no las domina. Su producción es tardía y no muy extensa: una ópera, otra inconclusa, cuatro obras sinfónicas, algunos *lieder* y piezas para piano y música sacra, entre éstas el *Requiem* de indiscutible buena factura, cercano a Gounod y a Franck.

La armonía de las obras del compositor limeño –rica, pero moderada en lo que a cromatismos se refiere– lo aproxima a la escuela franckista y a Massenet, antes que a Wagner. En obras como la *Fuga a cuatro voces* y el *Boceto de fuga*, su manejo del contrapunto le permite imitar el estilo de Bach, incorporando por supuesto algunos giros melódicos cromáticos propios de la música académica finisecular.

Pero el estilo operático aparece hasta en sus pocas obras sinfónicas, especialmente en *Elegía*, que no siguen ni las formas ni los estilos de la gran tradición sinfónica.⁴ En la versión para cuerdas de esta obra (anterior a la versión sinfónica de 1908), el melodismo de origen verdiano es evidente. Sin embargo, en la versión para orquesta de *Elegía* hay una presencia wagneriana; en esta versión los 53 primeros compases son exactos a los de la versión de cuerdas, y luego empiezan a ingresar los instrumentos de viento –metales y maderas– con la percusión, presentando una cita del Himno Nacional. A partir del compás 54 hasta el final, Verdi da paso a las influencias del Wagner de las oberturas de *El holandés errante* o *Tannhäuser*.

Ollanta, la única ópera concluida de Valle Riestra es una ópera italiana compuesta en español sobre un asunto peruano, la primera versión data de 1900 con libreto de Federico Blume, y la segunda de 1920. El interés del compositor por escribir esta ópera se remonta a los años de ocupación chilena después de que el Perú cayera derrotado en la Guerra del Pacífico. *Ollanta* es heredera del *Atabualpa* de Carlo Pasta (1875) –estrenada en el Perú en 1877– y del Verdi de *Aida*, que seguramente conoció en Francia. Preocupado por el estilo italiano de la primera versión en la cual –según el mismo reconocía y afirmaba– “Había coros, entradas triunfales, marchas, una serie de motivos melódicos aceptables dentro de la tradicional factura de las óperas italianas...”, procuró lograr una versión “... eminentemente vernacular”. El resultado de la segunda versión –escrita sobre el libreto de Blume modificado por Fernán

4. Debemos recordar una vez más que en Lima –en la época en que las obras sinfónicas de Valle Riestra aparecen– se empezaban recién a escuchar partituras de Haydn, Beethoven, Schubert o Mendelssohn, bajo la dirección de José Kuapil o Federico Gerdes, director alemán el primero, y peruano íntegramente formado en Alemania el segundo.

Cisneros— dista mucho de la intención del compositor: *Ollanta* no es una ópera vernacular ni indigenista, no obstante la inclusión de un yaravi en el segundo acto, y de coros y escenas de conjunto con motivos vernaculares en varios pasajes.

Con texto propio dejó inconclusa *Atabualpa*, cuyo primer acto compuso en 1909. Cabría preguntarse si no fue en cierta medida la toma de conciencia de los límites de sus capacidades para crear una ópera nacional lo que frustró la culminación de *Atabualpa*.

Dice César Vallejo que “la indigenización es un acto de sensibilidad indígena y no de voluntad indigenista”. Las limitaciones del intento indigenista de Valle Riestra —reconociendo su anticipación al movimiento propiamente denominado indigenismo— se debe seguramente a la ausencia de una auténtica sensibilidad aborígen que, no obstante su buena voluntad y honestidad, el compositor no poseía.

Más allá de una producción que tiene, en general, indiscutible mérito y calidad, tenemos que situar a Valle Riestra en el contexto cultural peruano en que se formó y en el que produjo sus obras. Como lo hemos manifestado, la idea de crear una música peruana de valor artístico, estaba en la mente del compositor peruano hacia 1880, tal vez unos años más tarde que los checos Smetana o Dvorak, que el grupo de los cinco en Rusia, o Grieg en Noruega, de quienes seguramente Valle Riestra no tenía referencias. Pero era una aspiración que aparecía como una necesidad de afirmación en diversas naciones jóvenes o que recientemente se habían emancipado.

Más allá de las ideologías pasajeras y contingentes, rescatamos más el cosmopolitismo de Valle Riestra que sus pretensiones indigenistas. Años más tarde, cuando aparecieron compositores con una sensibilidad indígena o mestiza más auténtica, sus recursos técnicos no fueron tan sólidos como los que llegó a alcanzar el compositor de *Ollanta*.

Distinta habría sido la historia de la composición musical en el Perú, seguramente, si en lugar de descubrir a los clásicos entre 1900 y 1930, el público peruano y los jóvenes músicos de nuestro país, de la generación posterior a la de Valle Riestra, hubiesen escuchado y estudiado las obras de Richard Strauss, Mahler, Debussy, Ravel, Stravinski o Bartók, o al menos las de Brahms o Dvorak.⁵

Las carencias del medio limeño y su atraso relativo, así como la propia realidad del compositor, que llega a París con una experiencia musical, limitada en términos comparativos, con las de sus coetáneos europeos, dio como resultado que el compositor de *Ollanta*, en lugar de ir hacia el futuro, prolongara en Lima el estilo academicista terminal propio del neorromanticismo y de la ópera de Massenet o de Verdi.

Los luminosos años de París —con las técnicas adquiridas, y el contacto con nuevos recursos para componer música desde la perspectiva de la gran tradición europea— concluyeron para Valle Riestra en un ocaso limeño, gris e invernal, que frustraron las posibilidades de proyectar lo que aprendió hacia el futuro, y antes bien, tramaron una visión nocturnal y retrospectiva inmersa en un romanticismo que no tenía ya lugar en el espacio y en el tiempo, con el que culmina el romanticismo musical peruano (o si se quiere el pseudorromanticismo) y la ópera decimonónica que, sin lugar a dudas, es la expresión más importante en la historia de la cultura musical durante el primer siglo de la República en el Perú.

5. La música que se producía en Europa en los primeros años del siglo XX recién se escuchó en Lima, poco a poco, a partir de la formación de la Orquesta Sinfónica Nacional en 1938.