

**El día que Caruso no cantó: las compañías de ópera Bracale y  
Salvati en Lima (1920)**

**Vera Wolkowicz**

*Revista Argentina de Musicología*, Vol. 21 Nro. 1 (2020): 77-100

ISSN 1666-1060 (impresa) – ISSN 2618-3072 (en línea)

## **El día que Caruso no cantó: las compañías de ópera Bracale y Salvati en Lima (1920)**

En 1920, faltando un año para las celebraciones del Centenario de Independencia, acontece una situación particular en la historia de la cultura de la capital del Perú. Por primera vez se presentan dos compañías de ópera consecutivamente, por lo que se producen seis meses ininterrumpidos de canto lírico. A este hecho, se sucede también la inauguración del Teatro Forero y la representación de la ópera nacional *Ollanta*, a casi cumplirse un año del segundo gobierno de Augusto Leguía, dentro de un periodo conocido como “Patria nueva”. Si bien ambas temporadas fueron exitosas, los diarios y revistas de la época instigaron una rivalidad entre las dos empresas que se inició meses antes de su arribo, y continuó hasta el fin de la segunda temporada.

El presente artículo aborda la recepción de estas dos compañías a través de las columnas teatrales en las revistas *Hogar* y *Mundial* para ilustrar el lugar que ocupaba la ópera en Lima, reflejando las particularidades de la representación dentro del contexto político-cultural de la capital en el año 1920, pero también poniendo en evidencia dos modos de representar el género lírico que se extendieron durante los inicios del siglo XX a lo largo y ancho de Latinoamérica.

**Palabras clave:** ópera, Adolfo Bracale, Renato Salvati, Augusto Leguía, Perú

## **The Day Caruso Did Not Sing: The Bracale and Salvati Opera Companies in Lima (1920)**

In 1920, almost a year before the centennial celebrations of Independence, a particular situation in the cultural history of the Peruvian capital occurred. Two opera companies arrived one after the other, producing six uninterrupted months of opera. Alongside this event, the Teatro Forero was inaugurated and the national opera *Ollanta* was staged, after almost a year of Augusto Leguía’s second government known as “Patria nueva”. Even though both opera companies were successful, newspapers and magazines of the time instigated a rivalry between them that started before their arrival, and continued until the end of the second season.

This article explores the reception of these two companies through the detailed readings of the theatre columns published in the magazines *Hogar* and *Mundial* to illustrate the place that opera occupied in the city, portraying their particularities within the political and cultural context of Lima in 1920, but also showing two modes of producing opera that extended all along Latin America during the beginning of the twentieth century.

**Keywords:** Opera, Adolfo Bracale, Renato Salvati, Augusto Leguía, Peru

## Introducción

A principios de julio de 1920 se comienza a publicitar en la ciudad de Lima la llegada del tenor de fama mundial Enrico Caruso. Había sido contratado por el empresario Adolfo Bracale quien ya gozaba de buena fama en el ambiente artístico de la capital peruana por haber llevado, un par de años antes, a la soprano española María Barrientos. La llegada de Caruso resultaba un hito histórico para una ciudad con una élite amante de la ópera pero con escasas oportunidades de experimentarla con frecuencia. Esta expectativa se vio frustrada, ya que el tenor nunca viajó, y el empresario Bracale tuvo que adaptar su temporada con otras figuras, también de renombre mundial, pero ninguno tan afamado como Caruso.

Al mismo tiempo que Bracale promocionaba la llegada de su compañía, Renato Salvati, empresario de ópera establecido en Chile y con oficinas en Buenos Aires, también publicitaba una temporada de ópera en la ciudad de Lima. La prensa se hizo eco de esto manifestando una rivalidad feroz entre los dos empresarios. Si este enfrentamiento era real o una invención de la prensa es difícil saberlo. Pero sí es posible establecer, a partir de las crónicas de teatro, dos propuestas diferentes. La Bracale era una compañía de “estrellas”, es decir, estaba formada por tres o cuatro figuras de fama internacional que ponían en escena, a veces de manera un tanto incompleta, las óperas más exitosas; mientras que la compañía Salvati, tenía cantantes menos afamados, pero llevaba a escena las óperas con un elenco y puesta en escena completos, y presentaba repertorios novedosos para el público limeño, como por ejemplo el estreno de *Parsifal* de Wagner.

A partir del arribo de estas dos compañías a la ciudad de Lima a casi un año de la segunda presidencia de Leguía (que se prolongaría por diez años más; mandato conocido como “Oncenio” o “Patria Nueva”), observamos dos modos de hacer ópera en una ciudad que no contaba con elementos locales suficientes, y dependía de compañías y músicos itinerantes para llevar a escena al género. El año de 1920 resulta coyuntural ya que, a la llegada de dos grandes compañías de ópera en un mismo año, se le suma la inauguración del Teatro Forero y el reestreno de la ópera nacional *Ollanta* de José María Valle Riestra, estrenada con poco éxito en el año 1900, pero en esta segunda oportunidad obteniendo un apoyo de la prensa y del gobierno no antes visto.

En el presente trabajo, realizaré una descripción y análisis del lugar de la ópera dentro de la sociedad limeña como también su posible función política, a través de estas dos compañías y dos modos de hacer ópera, realizando una detallada lectura de las

columnas teatrales aparecidas en dos revistas de la época: *Hogar* (1920-1921) y *Mundial* (1920-1931). Ambas revistas publicaron crónicas de teatro y utilizaron el humor, tanto escrito como gráfico, para hablar de la realidad socio-cultural y política.

## La ópera en Lima

Para poder tener una idea más general, antes de adentrarme en las temporadas de ópera de 1920, quisiera hacer una breve historia acerca de la ópera en Lima. Durante todo el siglo XIX la ópera, y sobre todo la italiana, tuvo un rol destacado entre los géneros teatrales representados en esta ciudad. Como señala Armando Sánchez Málaga, ya en 1812 —varios años antes de la Independencia y mientras Lima seguía siendo la capital del Virreinato del Perú—, se forma una primera compañía de ópera.<sup>1</sup> Durante este período es posible ver la circulación de compañías por Latinoamérica. Muchos de sus actores, originalmente traídos a Río de Janeiro por la corte imperial portuguesa, luego continuaron por América del Sur, incluso formando nuevas compañías. Su recorrido era más o menos el siguiente: Montevideo, Buenos Aires (a veces también Rosario y Mendoza), Santiago de Chile, Valparaíso y Lima; en algunos casos aun llegando a ciudades de los actuales países de Ecuador y Colombia, y en otros yendo hacia destinos más lejanos o incluso desconocidos.<sup>2</sup> De estas continuas migraciones de músicos italianos alrededor de Latinoamérica,<sup>3</sup> hubo algunos que se establecieron en Lima y crearon compañías de ópera locales, como por ejemplo la de Andrés Bolognesi (entre 1812-1814),<sup>4</sup> o posteriores a la Independencia del Perú, como la creada en 1834 en la que participaban los cantantes Luisa Achieroni y Domingo Pisoni. El interés y lugar de privilegio que ocupó la ópera italiana estuvo vinculado al auge del género en París, y la emulación de la cultura e ideas

---

1. Armando Sánchez Málaga, *Nuestros otros ritmos y sonidos: la música clásica en el Perú* (Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2012), 87.

2. Véase John Roselli, “The Opera Business and the Italian Immigrant Community in Latin America 1820-1930: The Example of Buenos Aires”, *Past and Present*, No. 127 (mayo 1990): 155-182.

3. Para más información ver Adriana Guarnieri Corazzol, “Músicos italianos na América Latina entre os séculos XIX e XX: lembranças e testemunhos”, *Estudos Ibero-Americanos*, Vol. 38 (2012): 131-149.

4. Sánchez Málaga menciona la creación de la compañía de ópera por Bolognesi en 1812, mientras César Arróspide de la Flor menciona que es recién en 1814, con la llegada de Pedro Angelini y Carolina Grijoni, que se forma “el primer cuadro lírico”. Sin embargo, Aurelio Tello coincide con Sánchez Málaga y dice que las temporadas de ópera comenzaron en 1812. Sánchez Málaga, *Nuestros otros ritmos y sonidos*, 87-88. César Arróspide de la Flor, “La ópera de hace un siglo en Lima”, *Revista de la Universidad Católica del Perú* (1944): 165. Disponible en:

<http://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/53505>. Aurelio Tello “El tránsito de los virreinos a los estados independientes”, en *Historia de la música en España e Hispanoamérica Vol. 6. La música en Hispanoamérica en el siglo XIX*, ed. Consuelo Carredano y Victoria Eli (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2010), 52.

promovidas por la capital francesa que se produjo en gran parte de Latinoamérica en los albores de las independencias y las nacientes repúblicas.<sup>5</sup> A lo largo del siglo XIX la ópera se fue consolidando como género artístico vinculado a las clases más altas, mientras que, a su vez, se desarrollaban otros géneros del teatro musical más populares y considerados “menores”, como la opereta, la zarzuela, el sainete o la tonadilla.

Hacia mediados de siglo XIX se produce también un interés por lo local, y músicos italianos como Carlo Enrico Pasta y Claudio Rebagliati incorporan elementos de supuesto carácter folklórico a sus obras. En el caso de Pasta, compone una ópera de temática “nacional” titulada *Atahualpa*, acerca del encuentro entre los españoles y el último emperador Inca en tiempos de la Conquista, primero estrenada en Génova en 1875 y luego en Lima en 1877. Y, como mencionara antes, José María Valle Riestra estrena una primera versión de *Ollanta*, basado en el homónimo mito incaico, en el año 1900.

Si bien esta circulación es bastante fluida durante el siglo XIX, durante las primeras décadas del XX será aún mayor, particularmente en algunas regiones. Es posible que esta aceleración se haya producido debido al establecimiento de compañías locales en algunas metrópolis sudamericanas. Las fuertes relaciones entabladas entre Italia y Argentina, por ejemplo, hicieron de Buenos Aires un centro operático muy exitoso a nivel económico y cultural. Mientras que, por otro lado, en lugares como Lima, la herencia española seguía teniendo un mayor peso, por lo que géneros como la zarzuela tenían una vigencia y continuidad que la ópera italiana no podía alcanzar solo con el elemento local.

Por otro lado se produjo un cambio en los modos de circulación. Si bien durante el siglo XIX la llegada de artistas y empresarios italianos de ópera se encontraba mayormente mediada por España y París, ya en el siglo XX parece haber una más directa relación con Italia, sobre todo en los países ubicados en la costa del mar Atlántico, mientras que los del Pacífico empezaban a formar nuevos tipos de circulación desde los Estados Unidos hacia abajo. Así como durante el siglo XIX los artistas viajaban primero a Río de Janeiro, se iban por el Atlántico hacia el sur, cruzaban la cordillera, y retornaban al norte por el Pacífico; en el siglo XX parece existir una circulación de norte a sur o por el Atlántico, o por el Pacífico, aunque aún en esta época el cruce de la cordillera para pasar de Argentina a Chile seguía siendo una ruta bastante común.<sup>6</sup> Por otro lado,

---

5. Cristina Magaldi, *Music in Imperial Rio de Janeiro: European Culture in a Tropical Milieu* (Lanham, Maryland: The Scarecrow Press, Inc., 2004), 41-42.

6. Demás está decir que ésta es simplemente una idea panorámica, ya que la movilidad era total y podemos encontrar a los artistas haciendo giras completas por todo el continente americano de norte a sur y de este a oeste.

mientras que en el siglo XIX los artistas que llegaban a Latinoamérica no eran los más reconocidos, sino personalidades de segunda línea, hacia finales de siglo y comienzos del XX, el crecimiento económico del nuevo continente hizo que se financiara la llegada de los artistas europeos de más alto renombre.

### **Las compañías Bracale y Salvati**

Tanto el empresario Adolfo Bracale como Antonio Salvati ya eran conocidos en Lima antes de 1920. Bracale había hecho su primera gestión en la capital peruana en el año 1918 llevando al escenario a la soprano María Barrientos, luego de una extensa gira por Latinoamérica, y otro suceso con la presentación del tenor español Hipólito Lázaro en 1919.<sup>7</sup> Salvati, por otro lado, asentado en Santiago de Chile y con la concesión del Teatro Municipal, arreglaba giras por Argentina y Perú.<sup>8</sup> Las temporadas de estas compañías se dieron de forma consecutiva. Primero se presentó la de Bracale, inaugurando el teatro hecho construir por Manuel Forero y que llevara su nombre, con la ópera *Aída* (“caballito de batalla” de Bracale con el que solía comenzar sus temporadas, según se desprende de sus memorias) en una de las fechas patrias más importantes, la celebración de la Independencia el 28 de julio. Hacia fines de octubre de 1920, luego de tres meses de intensa actividad, el empresario Bracale finaliza su temporada, y a mediados de noviembre ya encuentra subiéndose a escena la compañía de Salvati que se presenta primero en el Teatro Municipal, y luego pasa al Forero, terminando su temporada hacia comienzos de enero de 1921.

La rivalidad entre ambos empresarios parece haber sido más una estrategia promovida por la prensa limeña que una realidad. La actividad empresarial de la época revela que había varios actores en juego a la hora de llevar a escena un espectáculo, fuera de ópera o de cualquier otro género. Además de los empresarios que llevaban las compañías armadas, había empresarios locales dueños de teatro, o encargados de arrendarlos. Es así como Bracale y Salvati estaban asociados a empresarios locales y, a su vez, tenían sus propios representantes: por un lado Carlos Moreno como empresario local y Giuseppe Mariani como representante de Bracale, y por otro, Enrique Ascorra como asociado y Gilberto Casali Giacobazzi como representante de Salvati. Dice la crónica de la revista *Hogar*:

---

7. Adolfo Bracale, *Mis memorias* (Bogotá: Editorial ABC, s/f [1931?]), 117.

8. Sobre Salvati y la concesión del Teatro Municipal ver: “Noticias Theatraes”, *O Estado de S. Paulo* (22 de abril de 1916): 6.

Los diarios locales, en sus secciones de avisos, traducen la lucha en que están empeñadas las empresas Bracale y Salvatti [*sic*]. A un aviso del primero anunciando que Lázaro es una estrella, responde Giacobazzi, el representante de Salvatti, pregonando que de Muro es un sol. Y viceversa.

Pocas veces ha habido en Lima tal competencia entre empresas teatrales, y desde luego nunca ha ocurrido, como ahora, que la rivalidad se entable entre empresarios de ópera. Esta vez los empresarios del género chico han cedido el paso, en materia de violencia y agresividad, a los cultivadores de la ópera, y nada de extraño sería que de pronto se exhibieran como pugilistas, en cualquier escenario de barrio, el terrible Mariani y el robusto Giacobazzi.<sup>9</sup>

Esta cita nos hace pensar que la rivalidad entre las compañías de ópera estaba muy posiblemente incitada no por los mismísimos Bracale y Salvati, sino por sus socios y representantes, por miedo a la falta de público y el posible fracaso económico frente a dos temporadas de ópera consecutivas, algo nunca visto en Lima hasta ese entonces.

En la sección humorística “La actividad teatral en broma” de la revista *Mundial*, aparecen siempre comentarios satíricos acerca de esta rivalidad, en la que, en la ficción relatada por el escritor de la columna, los empresarios activa y directamente boicotean las temporadas de uno y otro. Es cierto, por ejemplo, que los cantantes y matrimonio de Carmen Melis y Taurino Parvis, figuras de la compañía Bracale, se retiran de Lima a comienzos de la temporada sin dar muchas explicaciones, y retornan meses después con la compañía de Salvati. Esto dio lugar a que “Pitucha”, el autor de “La actividad teatral en broma”, hiciera bromas sobre Bracale mandándole telegramas anónimos a Parvis para asustarlo y que no viajara a Lima como parte de la compañía Salvati.<sup>10</sup>

Sin embargo, el pase de artistas de una compañía a otra era moneda corriente de la época. Ejemplo de ello lo da el mismo Bracale en su autobiografía, cuando relata que el tenor Hipólito Lázaro, una de sus figuras principales, pasa a obtener un contrato con el empresario de la Metropolitan Opera House por tres años, y logra recontractarlo tiempo después para giras por Latinoamérica. O cuando cuenta que cede el contrato que tiene con María Barrientos a los empresarios Mocchi-Da Rosa, a cambio de la concesión por dos años del Teatro Coliseo de Buenos Aires, y una temporada oficial en el Teatro Municipal de Santiago de Chile.<sup>11</sup>

---

9. “La farándula en el teatro y el cine”, *Hogar*, Año 1, N° 27 (16 de julio de 1920): s/p.

10. Pitucha, “La actividad teatral en broma”, *Mundial*, Año 1, N° 30 (19 de noviembre de 1920): s/p.

11. Bracale, *Mis memorias*, 151-152 y 86.

Lo mismo ocurre con la compañía de Salvati, como lo demuestra un artículo publicado en el diario *Crítica* de Buenos Aires el 16 de junio de 1920 donde puede leerse lo siguiente:

El empresario del Pacífico, nuestro viejo conocido D. Renato Salvati, acaba de lanzar el elenco de su compañía con la que hará su temporada oficial en el Teatro Municipal de Santiago de Chile, y además la acostumbrada excursión a los demás teatros del norte.

Dicho elenco, **compuesto de artistas que forman parte de la compañía Mocchi** y se encuentran actualmente en Río, es el siguiente:

Directores: Alfredo Padovani y J. Falconi.

Sopranos: Ofelia Nieto, Carmen Melis, Lina Pasini Vitale, Angeles Oteín, Ebe Boccolini Zacconi y Julia Bellucci.

Medio sopranos [errata. Se refiere a los tenores]: De Muro, Taccani, Polveresi y Damm.

Barítonos: Parvis, Persichetti y Núñez, además de Faticanti o Danise, que están gestionándose.

Bajos: Donaggio y otro en tramitación.<sup>12</sup>

Este artículo también da cuenta de que Melis y Parvis ya eran parte de la compañía Salvati en junio de 1920, antes de la llegada de la compañía Bracale a Lima, con lo cual la participación de estos cantantes pudo haber sido una suerte de “préstamo” de un empresario a otro, sobre todo sabiendo de las dificultades de Bracale con la temporada limeña a raíz de la cancelación de Caruso.

Otro de los comentarios “en broma” del redactor de *Mundial* habla de un complot de Bracale y el director de orquesta Alfredo Padovani en contra de Salvati;<sup>13</sup> pero debemos señalar no sólo que Padovani figura entre los nombres de la compañía de Salvati en el artículo citado más arriba, sino que Padovani y Salvati estaban unidos por ciertos lazos de familia. Renato Salvati era yerno de Arturo Padovani —director de orquesta y hermano mayor de Alfredo—, y organizó con éste las primeras temporadas del Municipal.<sup>14</sup> Con lo cual, el complot entre Bracale y Alfredo Padovani para arruinar la temporada lírica de Salvati, suena un tanto inverosímil. También es importante mencionar

---

12. “La lírica de Salvati”, *Crítica* (16 de junio de 1920): 3. Énfasis mío.

13. Pitucha, “La actualidad teatral en broma”, *Mundial*, Año 1, N° 28 (5 de noviembre de 1920): s/p.

14. Orlando Álvarez Hernández, *Ópera en Chile. Ciento ochenta y seis años de historia 1827-2013* (Santiago de Chile: El Mercurio/Aguilar, 2014), xx.



que, al mismo tiempo que Bracale ofrecía su temporada de ópera en el Teatro Forero, Salvati tenía a la compañía de operetas Valle-Csillag realizando funciones en el Teatro Municipal con gran éxito. Además, ambos empresarios (Bracale y Salvati) habían producido ópera juntos en el año 1915,<sup>15</sup> y, como veremos a continuación, ambos sufrieron durante sus carreras el desplante de Caruso.

### Caruso sí, Caruso no

En 1915 Caruso realiza un viaje a la Argentina.<sup>16</sup> Según Orlando Álvarez, Renato Salvati había logrado en esa oportunidad contratar a Caruso para que también cantara en Chile,

Pero su negativa a “atravesar las montañas en burro” [debido a problemas de acceso para cruzar la cordillera de los Andes entre Puente del Inca y Portillo] —como lo sostuvo públicamente— obligó al empresario a negociar su contrato con los teatros de Rosario, Córdoba y Tucumán, los que tuvieron, en consecuencia, el privilegio de escuchar a Caruso en las mismas fechas en que habría debido actuar en Santiago.<sup>17</sup>

Sin embargo, la relación entre Caruso y Bracale era diferente. Ambos habían trabajado juntos a principios de siglo XX, cuando Bracale era empresario teatral en Egipto, y había contratado al tenor en los inicios de su fama, para realizar funciones en el país norafricano.<sup>18</sup> Sin embargo, a fines de la década de 1910, el ahora maduro cantante italiano, radicado en estos años en Estados Unidos, era más difícil de convencer a la hora de realizar extensas giras. En 1919 Bracale le propone a Caruso un tour por Latinoamérica. El cantante, quizás buscando una excusa para verse eximido de tal compromiso, le exige a Bracale un altísimo pago por adelantado. El empresario logra

---

15. Véanse las menciones a la compañía “Bracale-Salvati” en las publicidades publicadas en el *Mercurio de Valparaíso* los días 8, 11, 12, 14, 19, 20, 21, 22, 26 y 29 de septiembre, y los siguientes artículos: de Valparaíso “Un nuevo teatro de ópera”, *Mercurio de Valparaíso* (30 de septiembre de 1915): 4; de La Habana “Las últimas noticias”, *Diario de la Marina* (23 de noviembre de 1915): 5; de Buenos Aires “Teatros”, *La Vanguardia* (15 de noviembre de 1915): 4 y “Más que una partida una fuga”, *Crítica* (13 de diciembre de 1915): 4.

16. Si bien las fuentes chilenas mencionan los años 1917 (Álvarez Hernández, *Ópera en Chile*, xx) y 1919 (Hans Erhmann, *Retratos* (Santiago de Chile: Ediciones de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 1995), 155), según la biografía de Caruso escrita por Pierre V. R. Key y Bruno Zirato en donde figura una cronología de todas sus presentaciones, el tenor realizó la gira por el interior de Argentina en el año 1915 (Pierre V. R. Key y Bruno Zirato, *Enrico Caruso. A biography* (Boston: Little, Brown and Company, 1922), 429).

17. Álvarez Hernández, *Ópera en Chile*, xx.

18. Bracale, *Mis memorias*, 57-69.

reunir el dinero, y en mayo de 1920 Caruso viaja a La Habana. Al momento de finalizar sus funciones allí, Caruso recibe un telegrama acerca de un robo de joyas que habría sufrido su mujer en su casa.<sup>19</sup> Bracale y Caruso convienen entonces en que éste viaje a Nueva York a resolver el problema, y que luego se reúna con él en Perú. Pero esto no ocurre, y las razones que dan distintas fuentes parecen evidenciar diversos motivos que resultarían finalmente en la cancelación del viaje a Lima.

Según cuenta el mismo Bracale, Caruso le envió un par de telegramas diciendo que los investigadores en el caso del robo de las joyas le imposibilitaban salir del país y que se veía forzado a quedarse en Nueva York, teniendo así que cancelar sus funciones en la capital peruana.<sup>20</sup> Sin embargo, las cartas de Caruso —escritas en un inglés muy malo— a su segunda esposa Dorothy, parecen dar cuenta de otra situación. Según estas cartas y el relato de ella en un libro dedicado a su esposo, durante el viaje a La Habana y luego del incidente de las joyas, Bracale insistía en continuar con la gira latinoamericana. Caruso le da a entender a Bracale que quiere que lo acompañen en el viaje su mujer y su pequeña hija. Y aunque su esposa se opone, Caruso entiende que las funciones en Lima son una oportunidad económica favorecedora. Sin embargo, una vez regresado a los Estados Unidos y preocupado por ellas después de la situación del robo —además de convencido por su médico de que el clima y la comida en Sudamérica serían perniciosas para la niña—, finalmente decide no viajar.<sup>21</sup> Por otro lado, los medios dan cuenta de otra versión, en la que dicen que Caruso no irá a Perú “por motivos de salud”.<sup>22</sup> Es posible que este argumento resultara más razonable para el público limeño que tener que explicar las causas personales de Caruso sobre la seguridad de su esposa e hija, razones que posiblemente el público limeño no hubiese comprendido o aceptado, aunque no pudo evitar la decepción por la ausencia del gran tenor.

La cancelación de Caruso resulta casi catastrófica para Bracale. Si bien el empresario logra reunir a otras famosas personalidades de la lírica como la mezzosoprano Gabriella Besanzoni y el barítono Riccardo Stracciari, se le hace difícil conseguir un tenor

---

19. Poco después de enterarse del robo de las joyas, Caruso sufre un atentado durante una de sus presentaciones en La Habana, explotando una bomba dentro del teatro minutos antes de comenzar la función. Por suerte ni el tenor, ni nadie presente en el recinto resultaron heridos. Bracale, *Mis memorias*, 176-180.

20. *Ibid.*, 183-184.

21. Dorothy Caruso, *Enrico Caruso. His life and death* (Londres: T. Werner Laurie Limited, 1946), s/p.

22. “Perú. El tenor Caruso”, *El Mercurio* (2 de julio de 1920): 15. Los biógrafos de Caruso comentan que se había deteriorado mucho para ese entonces la salud del cantante, quien sufría dolores de cabeza constantes. Key y Zirato, *Enrico Caruso*, 358.

que quiera suplantar a Caruso, sabiendo que el público ya está condicionado por la falta del divo. Tanta es la decepción, que las primeras crónicas relatan la frialdad del público en las primeras representaciones.<sup>23</sup> Además, el empresario se vio obligado a bajar los precios de las localidades, ya que el público no estaba dispuesto a pagar cifras tan altas sabiendo que ya no iban a escuchar al tenor italiano de fama mundial. Testigo de todo ello fue la prensa, que a veces con dureza, y otras con ironía y humor, dio su relato de estos acontecimientos.

### Las columnas de teatro en las revistas *Hogar* y *Mundial*

Durante las primeras décadas del siglo XX se produjo una proliferación de revistas culturales (muchas de ellas de corte modernista), sino a nivel global, de seguro sí de alcance regional. Es posible encontrar revistas —algunas de extensa, pero en su mayoría de corta duración— publicadas todo a lo largo de Latinoamérica.<sup>24</sup> Perú no fue la excepción, y durante las décadas del 10 y del 20 se editaron varias revistas de este tipo. De las editadas en Lima las más exitosas fueron los semanarios *Mundial* (1920-1931) y *Variedades* (1908-1931). Otra revista importante en aquella época fue *Amauta* (1926-1930) fundada por el escritor José Carlos Mariátegui.<sup>25</sup> Éste había escrito años antes diversos artículos tanto para *Mundial* como para *Variedades*, e indagando un poco en estas tres publicaciones encontramos que incluso compartían a algunos de sus colaboradores. También surgieron revistas de menor alcance, como *Evolución peruana* (1915-1917), *Sudamérica* (1916-1918), *Hogar* (1920-1921), *Perricholi* (1925-1929), entre tantas otras.<sup>26</sup>

Una característica de las revistas culturales de corte modernista de esta época fue el uso del humor y la sátira tanto literarios como gráficos, que se reflejan en artículos que van desde lo político hasta temáticas más frívolas, como la farándula y la actividad teatral. Una buena evidencia de ello son las columnas teatrales publicadas en las revistas *Mundial* y *Hogar*.

---

23. “Teatros y artistas”, *Mundial*, Año 1, N° 16 (13 de agosto de 1920): s/p.

24. Véase Fernanda Beigel, “Las revistas culturales como documentos de la historia latinoamericana”, *Utopía y Praxis Latinoamericana*, Año 8, N° 20 (marzo 2003): 105-115.

25. En el caso de *Amauta*, la revista se discontinuó debido a la muerte de su fundador. Pero en el caso de *Mundial* y *Variedades*, fue la caída del gobierno de Leguía lo que de alguna manera influyó en el cierre de ambas publicaciones.

26. Para una lista más detallada véase María Mendoza Michilot, *100 años de periodismo en el Perú: 1900-1948*. Vol. I (Lima: Universidad de Lima, Fondo Editorial, 2013).

En el caso de *Mundial*, los acontecimientos teatrales fueron abordados en dos secciones: una es la titulada “Teatros” o “Teatros y artistas” firmada en los primeros números por “Gavroche”, seudónimo de Ángel Origgi Galli y después aparece sin firmar; y otra llamada “La actualidad teatral en broma” firmada por “Pitucha”, seudónimo de Darío Eguren Larrea.<sup>27</sup> Según David S. Parker, Origgi Galli fue pro-Secretario de la Sociedad Empleados de Comercio, y su tendencia política estaba ligada al anarquismo, con sus contribuciones en publicaciones anarquistas como *Los Parias* y *La Protesta*.<sup>28</sup> Quizás por eso haya elegido el nombre de “Gavroche” como seudónimo, nombre del personaje que resulta un emblema del niño de la calle y también de hombre revolucionario en la novela *Les misérables* de Victor Hugo. Sin embargo, las tendencias ideológicas de Origgi Galli no parecen reflejarse directamente sobre los juicios estéticos de obras y cantantes, o en una crítica hacia las clases (sobre todo altas) que van a la ópera. Sí se hacen un poco más evidentes respecto del teatro en general (pero no de la ópera en particular), cuando en una crónica titulada “De nuestra escena” y firmada con su propio nombre, habla acerca del afán de lucro de los autores teatrales y la voluntad mercantilista de los empresarios, argumentando que éstos fomentan un público inculto al que le dan lo que le piden, en lugar de promover un arte más elevado.<sup>29</sup>

Más explícitas ideológicamente resultan en todo caso las crónicas de Eguren Larrea, alias “Pitucha”, en las que, a través del humor, hace una crítica del esnobismo de las clases altas por ir a la ópera, más interesadas en usar el teatro como un espacio de sociabilidad que por un verdadero interés por el arte lírico.<sup>30</sup> Lo mismo sucede en cuanto a juicio estético, como puede verse, por ejemplo, a raíz del estreno de *Parsifal* de Wagner por la compañía Salvati, en donde el cronista juzga como aburrida y soporífera la obra del compositor alemán, mientras que cierto público lo escucha con exagerada devoción (imagen 1). A este respecto dice “Pitucha”:

Así como a unos les llaman eterómanos, cocainómanos, morfinómanos u opiómanos,  
a los viciosos de la música narcótica les llaman “wagnerómanos”. . . .

---

27. Los nombres reales de estos seudónimos fueron consultados en Evaristo San Cristóval, “392 seudónimos del periodismo peruano”. Disponible en: <http://reporterodelahistoria.blogspot.com/2012/03/392-seudonimos-del-periodismo-peruano.html>. Último acceso: 29-01-2020.

28. D. S. Parker, *The idea of the Middle Class: White-Collar Workers and Peruvian Society, 1900-1950* (University Park, PA: The Pennsylvania State University Press, 1998), 66.

29. A. Origgi Galli, “De nuestra escena”, *Mundial*, Año 1, N° 9 (18 de junio de 1920): s/p.

30. Al respecto véanse los artículos de Pitucha, “La actividad teatral en broma” y D.E.L. [Darío Eguren Larrea], “Guerra a la ópera”, *Mundial*, Año 1, N° 15 (6 de agosto de 1920): s/p.

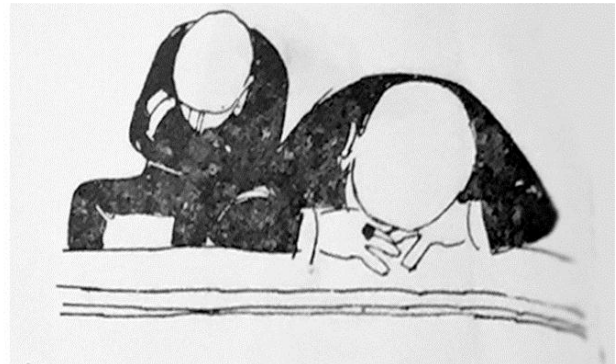
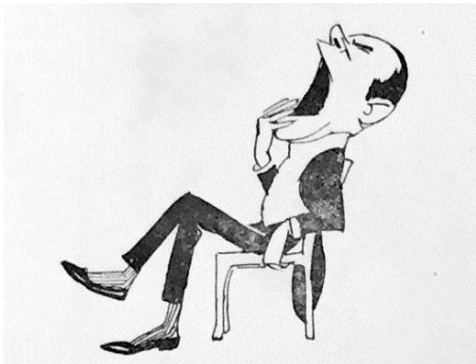
Los wagnerómanos jóvenes generalmente, son pálidos, magros de cuerpo, usan grandes anteojos y tienen el andar vacilante de los borrachitos; para entregarse a su vicio favorito, prefieren la cazuela desde la cual, según ellos se oye muy bien la orquesta.

Según mis observaciones, prefieren este lugar, porque como ellos son flacos pueden tirarse de bruces sobre la baranda para roncar más cómodamente, contando además con las sombras de la penumbra en que siempre están envueltas las localidades altas. Los wagnerómanos maduros casi siempre son calvos y se ubican en platea, en la parte media de las filas de butacas que están en el centro del teatro, porque así están libres de los rozamientos de rodillas de los que se levantan en los entreactos, también porque en esos sitios, libran la calva de los salivazos con que continuamente obsequian a los de platea, los concurrentes de la cazuela.

Los wagnerómanos para disculpar su nefasto vicio, dicen que la música de Wagner mientras más se oye, más gusta; pero en realidad lo que sucede es que mientras más se la oye, más se duerme. Esta es la razón de su éxito.<sup>31</sup>

Por su parte la columna publicada en la revista *Hogar*, sin firma —salvo en un par de sus últimos números bajo el seudónimo “Academo”— y titulada “La farándula en el teatro y el cine”, no tiene el tinte satírico de las crónicas de “Pitucha”, pero sí realiza (incluso a veces con algo de humor) juicios sobre las óperas, los cantantes, los empresarios y el público limeño.

**Imagen 1.** Los “wagnerómanos” según “Pitucha”.



*Mundial*, Año 1 N°4, 17 de diciembre de 1920

31. Pitucha, “La actividad teatral en broma”, *Mundial*, Año I, N° 34 (17 de diciembre de 1920): s/p.

Lo que más destaca de las crónicas en la revista *Hogar* es la distinción que el crítico realiza entre dos modelos de llevar a escena a la ópera: por un lado, el empresario Bracale trae a una compañía de “estrellas”, es decir, un grupo de cantantes de fama, quizás ya un tanto maduros en su carrera, representando las obras más exitosas y reconocidas entre el público, sin contar con un cuerpo completo de cantantes y puesta en escena que permitan hacer una versión acabada de las mismas. Es este motivo también lo que le posibilita al empresario realizar función prácticamente todos los días, y hasta incluso a veces dos funciones (una vespertina y otra nocturna),<sup>32</sup> llevando a escena un repertorio muy conocido por sus artistas y de éxito asegurado entre el público.

Por el contrario, la empresa Salvati, si bien también contaba con una compañía de figuras conocidas (aunque de menor éxito que las de Bracale), llevó a Lima elencos completos que permitieron realizar (al menos según los críticos) versiones más acabadas de las óperas, y también se diferenció explícitamente del otro empresario, ofreciendo estreno de obras desconocidas en Lima, pero ya de éxito en Europa. Hay también que reconocer que al estar Salvati asentado en Chile, es prácticamente indudable suponer que le resultaría mucho más fácil (y posiblemente más barato) conseguir todos los elementos suficientes para producir las óperas de manera más acabada que la compañía Bracale, que ya de por sí viajaba con una compañía grande y llegaba a Lima desde Cuba. Además, Bracale era conocido en la plaza limeña por haber llevado a María Barrientos y a Hipólito Lázaro, mientras que Salvati era más recordado por los estrenos de óperas, sobre todo francesas, como *La damnation de Faust* y *Samson et Dalila*.<sup>33</sup> El cronista de *Mundial* concuerda acerca de la importancia de la empresa Salvati en su paso por Lima en tanto se trata de estrenos, y le suma a los mencionados por el crítico de *Hogar* las primeras representaciones de las óperas *La Wally*, *La fanciulla del West*, *Madama Butterfly*, *Il segreto di Susanna*, *Zazà*, *Lohengrin*, *Werther*, *Thaïs*, y los anunciados para la temporada de 1920: *Louise*, *Il trittico* y *Parsifal*.<sup>34</sup> En los anuncios tempranos de ambas temporadas (la Bracale y la Salvati) esta diferencia entre artistas y obras ya aparecía festejada por la prensa: “Esperemos que sean realidades estas promesas que llegan hasta nosotros. Caruso y Parsifal!... Un suceso teatral y un suceso cultural y artístico en un año!... Qué más podemos pedir los limeños!”<sup>35</sup>

---

32. David Rengifo Carpio, *El reestreno de la ópera Ollanta. Lima 1920: Cultura, nación y sociedad a inicios del Oncenio* (Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos: 2014), 43.

33. “La farándula en el teatro y en cine”, *Hogar*, Año 1, N° 28 (23 de julio de 1920): s/p.

34. “Teatros y artistas”, *Mundial*, Año 1, N° 3 (7 de mayo de 1920): s/p.

35. “Teatros”, *Mundial*, Año 1, N° 11 (2 de julio de 1920): s/p.

En cuanto al estreno de obras, si bien ya hemos expuesto los comentarios satíricos de “Pitucha” respecto de *Parsifal*, y la obra de Wagner en general, los críticos de la sección teatral de *Mundial* y *Hogar*, solo tienen elogios y las más altas consideraciones para el compositor germano y su obra. El cronista de *Mundial* escribe:

Wagner, a través de su creación mirífica del *Parsifal* nos impone al fin su Genio sobrehumano y aquello que para nosotros tocaba casi los linderos de lo fantástico se realiza bella y fantásticamente.

No hace mucho que nuestra cultura sabía expresarse de la inspiración wagneriana como de una belleza inaccesible, como de algo que solo podía apreciarse a través de las narraciones de aquellos que habían pisado el templo amoroso de Bayreuth, o en sus viajes, habían tenido oportunidad de escuchar en teatros europeos alguna de las creaciones del genio alemán. . . .

La presentación de la obra famosa que, acaso, solo en Bayreuth alcance toda la amplitud exigida por la fantasía maravillosa de su autor, ha de adaptarse por fuerza, escénica y artísticamente a los medios de ambiente; pero aún dentro de ellos toda la grandiosidad de su contextura genial es la expresión cumbre del más alto genio de la música dramática de todos los tiempos.<sup>36</sup>

A su vez, el cronista de *Hogar* le dedica las siguientes palabras a la obra y a su compositor antes del estreno:

Sobre todo lo que trae de más sugestivo, de verdadera expectación, en esa maravilla de elocuencia y verdad dramática compuesta por el superartista Ricardo Wagner y que se llama ‘Parsifal’. Es esta la obra de sus obras, la eminencia altísima, serena, sublime y gloriosa de todo el arte del universo. Cuando se escucha la música de ‘Parsifal’, se siente una honda y sincera reconciliación espiritual, brotando de los ojos lágrimas de redención y de pureza.<sup>37</sup>

La balanza periodística parece inclinarse entonces más a favor de la empresa Salvati que Bracale, aunque la compañía de este último contase con el apoyo y subvención del Estado, y se ganara el respeto de muchos, llevando a escena *Ollanta* de José María Valle Riestra, la única ópera nacional conocida en Lima hasta ese momento.

---

36. “Teatros y artistas”, *Mundial*, Año 1, N° 33 (10 de diciembre de 1920): s/p.

37. “La farándula en el teatro y en el cine”, *Hogar*, Año 1, N° 43 (5 de noviembre de 1920): s/p.

## La ópera y la política

A mediados de 1920, la segunda presidencia de Augusto B. Leguía apenas si contaba con un año, luego de haber asumido tras un golpe de Estado el 4 de julio de 1919. Su primer mandato había acontecido entre los años 1908 y 1912 tras ganar las elecciones, pero en 1919, y tras una fractura y alejamiento del Partido Civil de índole conservador y oligárquico que amenazaba el triunfo y llegada de Leguía al poder, éste optó por tomarlo por la fuerza. Disolviendo el congreso y legitimándose como presidente a partir de una Asamblea Nacional que lo eligió como presidente constitucional, finalmente Leguía reformaría la Constitución de 1860 por una nueva en 1920, reeligiéndose por dos períodos consecutivos en 1924 y 1929, este último truncado por el golpe militar de 1930. Este período llamado “Oncenio”, o como lo denominara el mismo Leguía “Patria Nueva”, se vio marcado por una creciente modernización del país, y una libertad intelectual nunca antes vista hasta ese entonces, aunque también por la persecución política y un fuerte control sobre la prensa.<sup>38</sup> Como bien dice Nelson Manrique, y citamos aquí en extenso:

se hace patente uno de los rasgos más notables del Oncenio de Leguía: su carácter profundamente contradictorio. Un régimen con una lógica dictatorial, que se inició con un golpe de mano realizado a pesar de que Leguía había ganado las elecciones presidenciales, . . . y que puso en prisión o envió al exilio a sus adversarios. Pero que permitió, al mismo tiempo, el despliegue de tal efervescencia creativa, que dictó la primera legislación republicana que, con todas sus limitaciones e imperfecciones, encaró la problemática de los millones de indígenas no reconocidos por el sistema legal peruano, . . . así como permitió la gestación de los proyectos políticos populares que mayor influencia tendrían durante el siglo siguiente: el aprismo y el socialismo. . .

Por supuesto no se trató de un fenómeno lineal. El mismo Leguía que permitió inicialmente el funcionamiento del Comité Pro Derecho Indígena Tahuantinsuyo se convirtió luego en un firme perseguidor de los líderes indígenas y de quienes colaboraban con ellos, a partir de 1924, y fue el inventor del primer “complot comunista”, que en 1927 sirvió de pretexto para poner en prisión a un conjunto de

---

38. Sobre el gobierno de Leguía y la persecución política véase Henry Pease García y Gonzalo Romero Sommer, *La política en el Perú del siglo XX* (Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2014), 67. Sobre la intervención de Leguía en la prensa véase Mendoza Michilot, *100 años de periodismo en el Perú*.



intelectuales opositores, entre los que se encontraban Mariátegui y Basadre, y para cerrar los medios de prensa críticos del régimen.<sup>39</sup>

El interés por la ópera durante el Oncenio se hizo patente a través de la subvención a Bracale en 1920, además del pedido al empresario de participar con su compañía durante las celebraciones del centenario de Independencia en julio de 1921, en donde cantaron los célebres tenor y soprano Tito Schipa y Rosina Storchio. Leguía mostró personal interés a través de su asistencia, e incluso en su intervención con respecto a la venida de Caruso, remitiendo cables directos al mismísimo tenor; como también su presencia y promoción de eventos vinculados a la cultura nacional, como por ejemplo, durante su primera presidencia, en un concierto y disertación de música incaica organizado en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos en 1910,<sup>40</sup> o en conciertos de música y baile nacionales en años posteriores.<sup>41</sup> Y, particularmente en 1920, estuvo presente en el reestreno de la ópera *Ollanta* del compositor José María Valle Riestra, cuyo primer estreno en 1900, no había recibido ningún apoyo estatal y los miembros gubernamentales —con el jefe de Estado a la cabeza— habían brillado por su ausencia.<sup>42</sup>

Según afirma David Rengifo Carpio, para 1920 los espectáculos teatrales se encontraban regidos por un nuevo reglamento aprobado por el Concejo Provincial de Lima en noviembre de 1919, en donde se exigía a las compañías subvencionadas que se representaran tres obras nuevas, debiendo ser una de autor nacional.<sup>43</sup> Es muy posible que sea por este motivo que Bracale decidiera llevar a escena a *Ollanta*, sabiendo que de esta manera el gobierno le otorgaría una subvención (aún sin cumplir con el requisito de los tres estrenos). El empresario Salvati, quizás enterado del éxito de *Ollanta* entre el público y el gobierno, también decidió llevar a escena la ópera nacional, aunque sin obtener ya ningún tipo de financiamiento. Según “Pitucha”,

---

39. Nelson Manrique, “Presentación”, en *La Patria Nueva: Economía, sociedad y cultura en el Perú, 1919-1930*, ed. Paulo Drinot (Raleigh, NC: Editorial A Contracorriente, 2018), viii-ix.

40. Daniel Alomía Robles, Carlos Wiese, Alberto Villalba Muñoz y Felipe Barreda y Laos, *Conferencia Literario-Musical* (Lima: E. Rosay Editor, 1910).

41. Véase por ejemplo Luis Gómez Acuña, “El paseo de Amancaes (años 1920): la formación de una tradición criolla oficial en Lima”, en *Lima, siglo XX: cultura, socialización y cambio*, eds. Carlos Aguirre y Aldo Panfichi (Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2014), 173-198.

42. David Rengifo Carpio, “La Patria Nueva y el reestreno de la ópera *Ollanta*: Lima 1920”, en *La Patria Nueva: Economía, sociedad y cultura en el Perú, 1919-1930*, ed. Paulo Drinot (Raleigh, NC: Editorial A Contracorriente, 2018), 199.

43. David Rengifo Carpio, *El reestreno de la ópera Ollanta*, 25-26.

Bracale le lleva a Salvatti [*sic*] la delantera en eso de ganarse la subvención del gobierno para la temporada del centenario, él tiene a su favor el estreno de una ópera nacional; y a Salvatti no le queda ya más recurso que el dar Ollanta intentando superar la edición de Bracale en decorado y sastrería.<sup>44</sup>

Además, el estreno de *Ollanta* puede pensarse dentro de la política leguista como símbolo legitimador y reivindicativo de un pasado glorioso indígena, pero no a través de un medio popular, sino más bien de un género artístico elitista como lo era la ópera en la Lima de aquel entonces. Como bien señala Rengifo Carpio, el interés de incorporar a los indígenas dentro del marco del estado-nación “tenía que unir un pasado asimilable desde las élites dirigentes, con un presente modernizador”.<sup>45</sup> Pero la relación entre ópera y política no solo estaba supeditada al uso que de ella hiciera el gobierno de Leguía, sino que también se utilizó como sátira política, como lo demuestran dos portadas de la revista *Hogar*.

Tanto *Mundial* como *Hogar* publicaban ilustraciones humorísticas en sus portadas. Jorge Vinatea Reynoso ilustraba para *Mundial* y Jorge Holguín Lavallo para *Hogar*. La mayoría de las portadas durante 1920, remiten en ambas revistas a dos personajes de la política: el Presidente de la República Augusto B. Leguía, y su primo Germán Leguía y Martínez alias “el tigre”, quien entre 1919 y 1922 fue Ministro de Gobierno y Policía.<sup>46</sup> La mayoría de las portadas satirizan las acciones de ambos personajes con respecto a los temas de actualidad.

El teatro en general, y la ópera en particular, no parecen ser ajenos a estas sátiras políticas. El 3 y 10 de diciembre, en los números 47 y 48 de la revista *Hogar* aparecen dos situaciones entre el presidente y el ministro (es decir entre Leguía y su primo). La primera de ellas se titula “En la ópera” y los muestra a ambos personajes en un palco (imagen 2). Mientras Leguía le pregunta a su primo si escuchó la maravillosa nota si emitida por el tenor Bernardo de Muro, éste le responde: “Para maravillosa, mi ‘nota no’

---

44. Pitucha, “La actualidad teatral en broma”, Año 1, N° 23 (1° de octubre de 1920): s/p.

45. David Rengifo Carpio, “El reestreno de la ópera *Ollanta*: Poder y función ideológica del teatro durante el leguismo, Lima 1920”, en *Trabajos de historia. Religión, cultura y política en el Perú, siglos XVII-XX*, ed. Dino León Fernández, Alex Loayza Pérez y Marcos Garfias Dávila (Lima: Fondo Editorial de la UNMSM, 2011), 283.

46. Según Alfonso W. Quiroz, el ministro Germán Leguía y Martínez fue el encargado de reprimir a la oposición civilista, lo que permitió cierta estabilidad política. Sin embargo, las propias ambiciones presidenciales de Leguía y Martínez hicieron que se opusiera al afán reeleccionista de su primo, razón por la cual fue encarcelado y deportado. Alfonso W. Quiroz, *Historia de la corrupción en el Perú* (Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2013), s/p.

a la Corte”. Desde la segunda asunción de Leguía en 1919, la relación entre el poder ejecutivo y el judicial venía teniendo varias disidencias, imponiéndose el primero sobre el segundo, por lo que se entiende entonces el juego entre la nota “sí” que escucha Augusto Leguía, y la “nota no” que le emite Germán Leguía y Martínez a la Corte Suprema de Justicia.<sup>47</sup>

**Imagen 2.** *Hogar*, Año 1 N° 47, 3 de diciembre de 1920



La portada impresa una semana después los muestra al presidente y al ministro en el teatro, pero ya no como espectadores, sino como parte de la compañía artística (imagen 3). Esta portada tiene por título “La canción del Jockey”. Aquí aparece representado el

47. Según Pedro Planas “el Parlamento era una formalidad, desde 1919 fueron desacatadas, sin más, las resoluciones de la Corte Suprema, en aspecto tan fundamental como las garantías individuales. La Policía se transformó en un poder del estado, cuya supremacía sobre las resoluciones judiciales, y sobre la propia Constitución nadie solía discutir”. Pedro Planas, *La república autocrática* (Lima: Fundación Friedrich Ebert, 1994), 74-75, citado en Manuel Sánchez Palacios Paiva, *Semblanza del magistrado Carlos Erásquin Valdiviezo, Presidente de la Corte Suprema de Justicia de la República en los años de 1920 y 1921* (Lima: Corte Suprema de Justicia de la República, 2008), 14.

ministro Germán Leguía y Martínez vestido de mujer sobre el escenario cantando “Yo que siempre de los hombres me reí. Yo que siempre de los hombres me burlé... ¡Ay de mí! Si acabaré llorando. Yo que siempre reí”. El presidente Leguía, figura como apuntador, escondido en el proscenio pasándole letra. Además de la burla directa a los personajes —el ministro ridiculizado en la vestimenta femenina siguiendo las órdenes de su jefe que lo apunta escondido, cantando una letra que pareciera la de una mujer que se burla de los hombres pero que termina siendo víctima de ellos, y que, a su vez, también podría referir al juego político del presidente con sus ciudadanos— aparecen tres tipos de recreaciones en juego entre la imagen y el texto: el teatro, la música y el hipismo; todas ellas actividades promovidas por Leguía, y que verán su momento de mayor esplendor en 1921, con las celebraciones del centenario de Independencia.<sup>48</sup>

**Imagen 3.** *Hogar*, Año 1 N° 48, 10 de diciembre de 1920



48. Augusto Leguía era muy aficionado a la actividad hípica y durante su presidencia cedió algunos terrenos al Hipódromo de Santa Beatriz para construir una pista más extensa. Ver: “El Hipódromo de Santa Beatriz”, en <http://www.limalaunica.pe/2010/11/el-hipodromo-de-santa-beatriz.html>.

## A modo de conclusión

En 1921 la compañía de Bracale vuelve a Lima para participar de los festejos del centenario en la que sería su última temporada. Luego viajaría al Ecuador, para finalizar en Colombia, país al que vuelve reiteradas veces y donde se encuentra presente cuando su compañía quiebra, en el año 1933, por lo que decide quedarse allí y pasar el resto de sus días. Finalmente fallece en la ciudad de Bogotá el 27 de agosto de 1935.<sup>49</sup>

De Salvati sabemos que, según la prensa, en 1922 tiene la concesión del Teatro Forero de Lima,<sup>50</sup> pero donde mantiene su vigencia en su carrera como empresario es en el Teatro Municipal de Santiago de Chile, donde permanece activo hasta al menos comienzos de la década del 60.<sup>51</sup>

Las compañías de Bracale y Salvati muestran dos tipos de empresario con dos modos de hacer ópera. Con respecto al primero, su profesión de músico lo llevó a adoptar un interés por armar una compañía itinerante, trasladando la lírica (sobre todo la italiana) a diferentes rincones del mundo (recordemos que Bracale se inicia como empresario en Egipto, y luego pasa a realizar giras por Latinoamérica). Bracale se interesó por conseguir estrellas de más alto renombre, y de acompañarlos en las giras (muchas veces él mismo dirigiendo la orquesta en caso de ser necesario).

El caso de Salvati fue diferente. No tenía formación musical, y su interés en la actividad empresarial surge a partir de su encuentro con Arturo Padovani en Milán, y — gracias a sus conocimientos contables y de francés— viaja en principio a Sudamérica como secretario del afamado empresario teatral Walter Mocchi.<sup>52</sup> Salvati, a diferencia de Bracale, pasa a tener oficinas fijas (sobre todo haciendo base en el Teatro Municipal de Chile) y no se especializa en la ópera, sino que también lleva a escena otro tipo de espectáculos, como la opereta, obras teatrales, o conciertos de músicos solistas. Mientras que de alguna manera la ópera es parte de la vida de Bracale, no lo es de Salvati, si bien no les produce ningún gran rédito económico a ninguno de los dos. Aunque la prensa (como hemos visto aquí en las crónicas de *Hogar y Mundial*) muchas veces criticara — casi podríamos decir injustamente— la ambición mercantilista por sobre la artística de

---

49. Daniel Cárdenas Velásquez, “La Compañía de Ópera Bracale en Colombia (1922-1933), un agente de la cultura musical del país”, *Historia y Sociedad*, N° 29 (julio-diciembre 2015): 307.

50. “Salvati”, *Crítica* (29 de julio de 1922): 2.

51. Gracias a un artículo publicado en el diario *El Mercurio* de Santiago del año 1962, sabemos que Salvati tenía 78 años y además de seguir organizando espectáculos en el Teatro Municipal, en 1961 había cumplido las “bodas de plata” como empresario teatral (1911-1961). Para más detalles véase Hans Erhmann, *Retratos*, 155-159.

52. *Ibid.*, 156.

los empresarios, la realidad resultaba mucho más compleja, ya que era una profesión arriesgada e insegura en la cual a un triunfo económico podía seguirle una sucesión de fracasos.

Sin duda, cada empresario tuvo una visión artística diferente: mientras que por un lado Bracale buscaba promover la ópera con las más grandes figuras de su tiempo — arriesgándose menos en lo artístico y asegurándose el éxito con las obras consagradas—, por otro Salvati apostaba más a las “novedades” artísticas con un menor costo en cuanto a figuras, lo que le permitía también invertir más en otros elementos de la representación, como la escenografía, trajes, etc.

El público limeño, sobre todo los sectores de clases altas, siempre mostraron interés por el arte lírico. En algunos casos por esnobismo, en otros por un interés real en esta expresión artística considerada más “elevada” que otras, como por ejemplo, la opereta y la zarzuela, también de gran éxito, pero entre sectores más populares. La política también tendría cierta injerencia en el género lírico. El incipiente segundo mandato de Augusto B. Leguía y su concepto de “Patria Nueva” dio lugar al suceso de la ópera nacional *Ollanta* de José María Valle Riestra, la cual había pasado desapercibida durante su primer estreno, y que pasaría al olvido en gobiernos sucesivos.

Aunque la ausencia de Caruso produjera una frialdad inicial del público hacia la compañía de Bracale, gracias a los esfuerzos del empresario (quien se vio compelido a disminuir el precio de las entradas y poner en escena las óperas favoritas del público, contando también con cierto apoyo financiero del gobierno) logró sacar adelante una temporada exitosa. Y, a pesar de haberse sucedido tres meses consecutivos de ópera (y pensando que se había agotado el interés entre los limeños), el esfuerzo de Salvati por llevar estrenos y poner en escena las óperas de la manera más completa, hicieron posible otro suceso. Podemos decir entonces que, aunque finalmente el gran Caruso no cantara, Bracale y Salvati fueron parte fundamental en la historia de la ópera en Lima, como también en gran parte de Latinoamérica.

## **Bibliografía**

- Alomía Robles, Daniel, Carlos Wiese, Alberto Villalba Muñoz y Felipe Barreda y Laos. *Conferencia Literario-Musical*. Lima: E. Rosay Editor, 1910.
- Álvarez Hernández, Orlando. *Ópera en Chile. Ciento ochenta y seis años de historia 1827-2013*. Santiago de Chile: El Mercurio/Aguilar, 2014.

- Arróspide de la Flor, César. “La ópera de hace un siglo en Lima”. *Revista de la Universidad Católica del Perú* (1944): 165-178. Disponible en: <http://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/53505>.
- Beigel, Fernanda. “Las revistas culturales como documentos de la historia latinoamericana”. *Utopía y Praxis Latinoamericana*, Año 8, Nº 20 (marzo 2003): 105-115.
- Bracale, Adolfo. *Mis memorias*. Bogotá: Editorial ABC, s/f [1931?].
- Cárdenas Velásquez, Daniel. “La Compañía de Ópera Bracale en Colombia (1922-1933), un agente de la cultura musical del país”. *Historia y Sociedad*, Nº 29 (julio-diciembre 2015): 283-312.
- Caruso, Dorothy. *Enrico Caruso. His life and death*. Londres: T. Werner Laurie Limited, 1946).
- Erhmann, Hans. *Retratos*. Santiago de Chile: Ediciones de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 1995.
- Gómez Acuña, Luis. “El paseo de Amancaes (años 1920): la formación de una tradición criolla oficial en Lima”. En *Lima, siglo XX: cultura, socialización y cambio*, eds. Carlos Aguirre y Aldo Panfichi, 173-198. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2014.
- Guarnieri Corazzol, Adriana. “Músicos italianos na América Latina entre os séculos XIX e XX: lembranças e testemunhos”. *Estudos Ibero-Americanos*, Vol. 38 (2012): 131-149.
- Key, Pierre V. R. y Bruno Zirato. *Enrico Caruso. A biography*. Boston: Little, Brown and Company, 1922.
- Magaldi, Cristina. *Music in Imperial Rio de Janeiro: European Culture in a Tropical Milieu*. Lanham, Maryland: The Scarecrow Press, Inc., 2004.
- Manrique, Nelson. “Presentación”. En *La Patria Nueva: Economía, sociedad y cultura en el Perú, 1919-1930*, ed. Paulo Drinot, vii-x. Raleigh, NC: Editorial A Contracorriente, 2018.
- Mendoza Michilot, María. *100 años de periodismo en el Perú: 1900-1948*. Vol. I. Lima: Universidad de Lima, Fondo Editorial, 2013.
- Parker, D. S. *The idea of the Middle Class: White-Collar Workers and Peruvian Society, 1900-1950*. University Park, PA: The Pennsylvania State University Press, 1998.
- Pease García, Henry y Gonzalo Romero Sommer. *La política en el Perú del siglo XX*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2014.
- Peña, Carmen. “Ópera decimonónica: al banquillo de los acusados”. *Resonancias*, Vol. 15, Nº 29 (noviembre 2011): 57-71.
- Planas, Pedro. *La república autocrática*. Lima: Fundación Friedrich Ebert, 1994.
- Quiroz, Alfonso W. *Historia de la corrupción en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2013.
- Rengifo Carpio, David. “El reestreno de la ópera *Ollanta*: Poder y función ideológica del teatro durante el leguismo, Lima 1920”. En *Trabajos de historia. Religión, cultura y política en el Perú, siglos XVII-XX*, ed. Dino León Fernández, Alex

- Loayza Pérez y Marcos Garfias Dávila, 273-300. Lima: Fondo Editorial de la UNMSM, 2011.
- . *El reestreno de la ópera Ollanta. Lima 1920: Cultura, nación y sociedad a inicios del Oncenio*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos: 2014.-
- . “La Patria Nueva y el reestreno de la ópera *Ollanta*: Lima 1920”. En *La Patria Nueva: Economía, sociedad y cultura en el Perú, 1919-1930*, ed. Paulo Drinot, 199-234. Raleigh, NC: Editorial A Contracorriente, 2018.
- Roselli, John. “The Opera Business and the Italian Immigrant Community in Latin America 1820-1930: The Example of Buenos Aires”. *Past and Present*, No. 127 (mayo 1990): 155-182.
- Sánchez Málaga, Armando. *Nuestros otros ritmos y sonidos: la música clásica en el Perú*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2012.
- Sánchez Palacios Paiva, Manuel. *Semblanza del magistrado Carlos Eráusquin Valdiviezo, Presidente de la Corte Suprema de Justicia de la República en los años de 1920 y 1921*. Lima: Corte Suprema de Justicia de la República, 2008.
- San Cristóval, Evaristo. “392 seudónimos del periodismo peruano”. Disponible en: <http://reporterodelahistoria.blogspot.com/2012/03/392-seudonimos-del-periodismo-peruano.html>. Último acceso: 29-01-2020.
- Tello, Aurelio. “El tránsito de los virreinos a los estados independientes”. En *Historia de la música en España e Hispanoamérica Vol. 6. La música en Hispanoamérica en el siglo XIX*, ed. Consuelo Carredano y Victoria Eli, 25-70. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2010.

## **Hemerografía consultada**

- Crítica*, Buenos Aires (1915-1922)
- Diario de la marina*, La Habana (1915)
- Hogar*, Lima (1920-1921)
- El Comercio*, Lima (1918)
- El Mercurio*, Valparaíso (1915-1920)
- El Peruano*, Lima (1920-1922)
- Excelsior*, Ciudad de México (1920)
- Mundial*, Lima (1920-1922)
- La Razón*, Buenos Aires (1920-1922)
- La Vanguardia*, Buenos Aires (1915)
- O Estado de S. Paulo*, San Pablo (1916)
- The West Coast Leader*, Lima (1916-1920)