

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

Escuela de Posgrado



Análisis sobre los aportes artísticos de Ernesto Palacio a la interpretación de la ópera rossiniana

Tesis para obtener el grado académico de Magíster en Musicología
que presenta:

Pablo César Macalupú Cumpén

Asesor:

Gerard Jean Philippe Borrás

Lima, 2021

RESUMEN

Ernesto Palacio (Lima, 1946) es uno de los mayores expertos de la vocalidad rossiniana en la actualidad. Ejerció como cantante entre 1972 y 1998, poniendo su voz de tenor lírico-ligero al servicio del repertorio del *bel canto*, participando en el “rescate” de títulos hasta entonces desconocidos y presentando su enfoque artístico dentro de este estilo. Como maestro, fue el descubridor y guía de Juan Diego Flórez durante su etapa formativa en 1994. Lo impulsó hasta llevarlo a Pesaro en 1996, año del debut internacional que le abrió las puertas de la Scala de Milán. También lo representó y acompañó en los pasos más importantes de su carrera. Como agente artístico, Palacio ha sido parte clave para el despegue de cantantes hoy vigentes y destacados en la escena lírica mundial, como el bajo ruso Ildar Abdrazakov, la mezzosoprano Daniela Barcellona o el director de orquesta Michele Mariotti. Debido a su trayectoria y destacado trabajo, Ernesto Palacio fue elegido por las autoridades del Rossini Opera Festival como *sovrintendente* y director artístico; así como director de la Accademia Rossiniana “Alberto Zedda”. Esta investigación busca definir y determinar los aportes de Ernesto Palacio a la interpretación de la ópera rossiniana, considerando su amplia experiencia en el rescate de las obras compuestas por Gioachino Rossini y como continuador del *Rossini Renaissance* surgido a finales de la década del sesenta. En el camino por cumplir este objetivo, el lector profundizará en el pasado más remoto y el presente de la ópera entre Perú e Italia.

Palabras clave: *Ópera, Perú, Ernesto Palacio, Gioachino Rossini, bel canto, renacimiento rossiniano*

Agradecimientos

Esta investigación ha sido posible gracias a la dirección y el apoyo académico del Dr. Gérard Borrás. Deseo agradecer, además, al maestro Ernesto Palacio, protagonista de las siguientes páginas, quien amablemente siempre ha respondido a mis preguntas y consultas musicales desde nuestro primer encuentro personal en febrero de 2013 y ha colaborado para esta investigación ofreciendo su visión artística y valiosos testimonios en entrevistas realizadas en mayo y junio de 2021.



Dedicado a todos los amantes de la voz.

A mis padres.

Índice de contenido

RESUMEN.....	II	
AGRADECIMIENTOS.....	III	
ÍNDICE DE CONTENIDO.....	5	
INTRODUCCIÓN	7	
LA INVESTIGACIÓN.....	11	
PRIMERA PARTE. FORMADO EN EL RENACIMIENTO:		
ERNESTO PALACIO Y EL REDESCUBRIMIENTO DE GIOACHINO ROSSINI.....	16	
CAPÍTULO 1. EL <i>BEL CANTO</i> ROSSINIANO DURANTE		
LA FORMACIÓN VOCAL DE ERNESTO PALACIO.....	21	
1.1. GIOACHINO ROSSINI Y EL <i>BEL CANTO</i>	22	
1.2. EL REDESCUBRIMIENTO DE ROSSINI	25	
1.3. EL TENOR COMO PIEZA CLAVE PARA EL REDESCUBRIMIENTO DE ROSSINI.....	35	
CAPÍTULO 2. ERNESTO PALACIO COMO INTÉRPRETE ROSSINIANO		39
2.1. PRIMEROS PASOS Y MAESTROS.....	41	
2.1.1. ROSA MERCEDES AYARZA DE MORALES (1881-1969).....	44	
2.1.2. ALEJANDRO/ALESSANDRO GRANDA (1898-1962).....	47	
2.1.3. VLADIMIRO BADIALI (1904-1993).....	52	
2.1.4. RENATO PASTORINO	54	
2.2. CONCURSOS DE CANTO Y PRIMEROS AÑOS EN ESCENA.....	56	
2.3. PALACIO, EL TENOR ROSSINIANO	61	
2.3.1. <i>TANCREDI</i>	67	
2.3.2. <i>L'ITALIANA IN ALGERI</i>	72	

SEGUNDA PARTE.

ERNESTO PALACIO COMO EXPERTO DE LA VOCALIDAD ROSSINIANA.....	77
CAPÍTULO 3. LA FORMACIÓN DEL NUEVO ARTISTA ROSSINIANO.....	79
3.1. EL MOMENTO DE JUAN DIEGO FLÓREZ	80
3.2. LA REPRESENTACIÓN ARTÍSTICA.....	87
3.3. FORMANDO AL NUEVO ARTISTA ROSSINIANO.....	90
CAPÍTULO 4. ERNESTO PALACIO ENTRE ITALIA Y PERÚ	94
4.1. ERNESTO PALACIO EN EL ROSSINI OPERA FESTIVAL	95
4.2. PALACIO Y SU APORTE A LA DIFUSIÓN DE LA ÓPERA EN EL PERÚ	99
CONCLUSIONES	102
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	105
ANEXO 1. ERNESTO PALACIO ESCRIBE SOBRE ALBERTO ZEDDA.....	114
ANEXO 2. DISCOGRAFÍA DE ERNESTO PALACIO.....	116
ANEXO 3. REPERTORIO DE ERNESTO PALACIO.....	123
ANEXO 4. ICONOGRAFÍA	127
ÍNDICE ONOMÁSTICO	150

Introducción

Realizar una investigación sobre un campo poco explorado como la ópera en el Perú representa un reto por la cantidad de información dispersa y, a veces, imprecisa que se puede hallar en el camino. Es también un desafío porque Lima es una ciudad que ha disfrutado de la ópera, aunque la afición ha declinado con el pasar de los años. El consumo se ha concentrado, sobre todo, en el repertorio italiano y, década tras década, la ciudad ha sido víctima de reiteraciones programáticas, haciendo a un lado a la ópera alemana, francesa, rusa y más. En la actualidad, el consumo de ópera —entendida como asistir a un espectáculo de este tipo en el teatro, no verla desde el cine o en casa a través de alguna producción audiovisual— es mucho menor que en el siglo XX, que ya era bajo. Anualmente, se programan en Lima máximo cuatro títulos entre organizaciones estatales y privadas. Pensar en una gran temporada de, al menos, diez títulos es un delirio, un atrevimiento y, quizás, un lujo que no nos podemos dar. Entonces, ¿por qué estudiar la ópera desde el Perú?

La respuesta a esta pregunta podría resumirse en una breve afirmación: porque, aunque pueda parecer extraño, el Perú está en el mapa global de la ópera. ¿De qué manera? No me refiero a la presencia del Perú como tema de inspiración para los compositores —hay muchos ejemplos a lo largo de la historia—, sino al Perú desde sus intérpretes, desde sus cantantes de ópera. Una vez más: si queremos analizar este punto, no pensemos en una *cantidad* de artistas peruanos que han sido “exportados” al circuito internacional de la ópera —que, probablemente, sean muchos—, sino centrémonos en tres personajes que han marcado momentos importantes en los últimos setenta años: Luis Alva, Ernesto Palacio y Juan Diego Flórez. El punto común de los tres está en su repertorio principal: la obra vocal de Gioachino Rossini. Y hace casi cien años otro tenor, también peruano, destacaba en la escena europea: Alejandro Granda, frecuente colaborador del mítico director de orquesta Arturo Toscanini.

“¿Qué hay en el agua de Lima?”, le preguntó, en tono de broma, la mezzosoprano Marilyn Horne a Ernesto Palacio en alusión a esa feliz coincidencia entre Alva, Palacio y Flórez, tres referentes de la vocalidad rossiniana para diversas generaciones de artistas. Palacio recordó aquella anécdota en el prólogo de uno de los libros más recientes dedicados a la voz del tenor

especializado en Rossini (Appolonia 2020). El cantante considera que hay una correlación entre la vocalidad y la forma de hablar de los artistas.¹

A dicha consideración podríamos agregar también la presencia que ha tenido la ópera italiana en Lima y la exposición que ha tenido el público a este repertorio. De hecho, desde los últimos años del Virreinato del Perú y en pleno proceso de independencia hasta después de su consolidación en 1824, la música de Rossini tuvo una importante relevancia en el Perú, tal como lo ha analizado el musicólogo chileno José Manuel Izquierdo König. El investigador halla fuerte influencia del compositor pesares en el trabajo de José Bernardo Alzedo y Pedro Ximénez Abril de Tirado; y, además, una asociación intelectual y popular de Rossini con el mundo moderno, independiente e ilustrado (Izquierdo 2018).

La aparición de la música de Giuseppe Verdi en Lima, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, terminó de consolidar una fuerte identificación y preferencia del público peruano por la ópera italiana. El crítico Carlos Raygada aseguraba, en 1951, que en el Perú no hubo aquella competencia entre Verdi y Wagner presente en todos los países que cultivan la ópera porque aquí el italiano había dominado por completo la escena. Sin embargo, para el tiempo en que escribía Raygada, el ámbito lírico ya era rutinario y se limitaba a la repetición de unos pocos títulos verdianos. Ciertamente, no se equivocó en su afirmación porque incluso al momento de concluir esta investigación, en julio de 2021, han pasado cien años desde la última vez que se presentó una ópera completa de Wagner en Lima y solo tres años desde la presentación de una ópera de Verdi, como ha sido el caso de *Alzira*, realizada en 2018 en el Gran Teatro Nacional.

Precisamente, es en el siglo XX en que aparecen los intérpretes de ópera más destacados que, como decíamos, han insertado al Perú en el mapa lírico global. Alejandro Granda con actividad como cantante entre la década de los años veinte al cincuenta; Luis Alva, entre los cincuenta y ochenta; Ernesto Palacio entre los setenta y noventa; Juan Diego Flórez, a partir de los noventa hasta las presentes décadas del siglo XXI.

Ante tanta información —emocionante para cualquier investigador apasionado y amante de la ópera—, el propósito inicial de esta investigación era realizar una revisión histórica de los

¹ “*A Lima si parla molto chiaramente, in maniera scandita. Questo può aver determinato l’indirizzo naturale della voce, da Luigi Alva fino a Flórez*”. “En Lima, hablamos muy claramente, de manera marcada. Esto puede haber determinado la dirección natural de la voz desde Luis Alva hasta Flórez” (Appolonia 2020).

cuatro artistas mencionados y determinar su importancia para la escena lírica internacional. Esto, sin embargo, implicaba hacer un estudio exhaustivo a través de cien años de historia y someterla a un análisis que haría interminable el desarrollo y, sobre todo, la lectura de este trabajo. En ese sentido, luego de un proceso de reflexión, revisión de información y conversaciones académicas con el Dr. Gérard Borrás, director de esta tesis, además de la retroalimentación con algunos colegas de la especialidad, tomé la decisión de centrarme en un periodo importante y concentrar el análisis en el trabajo de un solo artista: Ernesto Palacio; y un repertorio específico: el *bel canto* rossiniano abordado por el mencionado cantante.

Como si se tratase de una microhistoria propuesta por Carlo Ginzburg, mi intención es tomar el caso de Palacio y explorarlo al detalle de manera que nos permita conocer, a través de él, su contexto, los personajes que lo rodearon, con quiénes se formó, con quiénes trabajó y así establecer una vía para entender el gusto por la lírica de los limeños de los años sesenta, además de las actividades que realizaban personajes importantes para nuestra cultura como Rosa Mercedes Ayarza y Alejandro Granda, el tenor que había regresado a Lima tras una carrera exitosa, bajo la promesa de ser una autoridad para la formación vocal de las nuevas generaciones de cantantes, algo que nunca se concretó. Este recorrido también nos permitirá pasar por las historias de Luis Alva y, sobre todo, Juan Diego Flórez, un cantante cuya carrera tomó impulso tanto por su talento como por el apoyo de Palacio. Y, lo más importante y que supone el núcleo de esta investigación, profundizar en el *Rossini Renaissance*, un influyente movimiento nacido desde la musicología y que fue aplicada a la interpretación, devolviendo la dignidad a la obra de Gioachino Rossini.

Esta investigación nace, entonces, motivada por la ausencia de estudios específicos desarrollados desde la academia nacional sobre la vocalidad de los intérpretes peruanos de ópera, así como el aporte de estos a otros campos vinculados a la música como pueden ser la producción musical, la representación y dirección artística o la gestión cultural. De manera que el objetivo de este trabajo no es presentar una reseña biográfica ni artística, sino realizar un análisis musicológico sobre los aportes artísticos de Ernesto Palacio a la interpretación de la ópera rossiniana, que no se circunscriben únicamente a la práctica ejecutiva del artista sobre el escenario, sino también a la formación de cantantes, a la representación artística, a la gestión cultural y a la dirección de espectáculos asociados a este repertorio. En sus cincuenta años de carrera, Ernesto Palacio ha demostrado ser uno de los artistas más versátiles del Perú y un puente entre las generaciones del pasado, del presente y del futuro.

Hemos dividido esta tesis en dos partes. La primera abordará la etapa formativa y artística del tenor Ernesto Palacio que se enmarca, inicialmente, en el periodo conocido como *Rossini Renaissance*. Gracias a los aportes musicológicos surgidos a finales de la década del sesenta, se logró rescatar las obras serias y menos conocidas de Gioachino Rossini, así como la revisión rigurosa de las obras cómicas más populares —*Il barbiere di Siviglia*, *La Cenerentola* o *L'italiana in Algeri*—. Todo ese aporte académico se materializó también sobre el escenario con el apoyo de un grupo de artistas que presentaron históricas funciones que fueron el parteaguas de la interpretación rossiniana. Entre ellos estuvo Luis Alva. Posteriormente, Palacio iría más allá siendo parte de los estrenos modernos de joyas rossinianas que habían permanecido ocultas desde el siglo XIX.

La segunda parte de la investigación analiza en profundidad el trabajo de Ernesto Palacio como experto en la vocalidad rossiniana, conocimiento adquirido sobre el escenario y que ahora es transmitido tanto a los artistas que representó desde su agencia, como a sus alumnos de la Accademia Rossiniana “Alberto Zedda” de Pesaro. Este estudio incluye, además, una revisión de su trabajo como director artístico y *sovrintendente* en el Rossini Opera Festival de Pesaro, Italia; y como director artístico en determinados espectáculos realizados en Lima a través del Festival Internacional de Ópera Alejandro Granda.

Además, el lector podrá encontrar al final de esta investigación, anexos que reúnen el repertorio operístico completo, así como la discografía de Ernesto Palacio. Esta se ha elaborado luego de un intenso proceso de búsqueda en bases de datos, archivos históricos de teatros europeos, archivos de prensa, información de coleccionistas que, luego, han sido verificadas con el mismo Palacio para aumentar el nivel de precisión de los datos aquí incluidos. De manera que esta investigación incluye testimonios e información corroborada por el mismo protagonista.

La investigación

Descripción del tema

Esta tesis tiene como objetivo presentar un análisis musicológico que nos permita determinar en qué medida el tenor, agente artístico, maestro y gestor cultural Ernesto Palacio ha aportado a la interpretación de la ópera rossiniana. A lo largo de las siguientes páginas revisaremos, parte por parte, momentos específicos de su carrera que responderán a nuestros cuestionamientos sobre su participación y relevancia en el denominado *Rossini Renaissance*, movimiento impulsado desde finales de los años sesenta.

Asimismo, buscaremos determinar la conexión entre Palacio con sus antecesores (Alejandro Granda y Luis Alva) y las nuevas generaciones de artistas rossinianos (a partir de Juan Diego Flórez), que nos permitirá ubicarlo en una especie de línea de tiempo interpretativa del *bel canto* rossiniano.

Finalmente, analizaremos el trabajo de Ernesto Palacio como gestor cultural. Desde 2016 es director artístico y, desde 2017, *sovrintendente* del Rossini Opera Festival de Pesaro, un evento encargado de promover, salvaguardar y difundir la obra de Gioachino Rossini, uno de los compositores más icónicos de Italia y uno de los más importantes para la cultura occidental de los últimos siglos.

Justificación del tema

En la comunidad operística italiana, Ernesto Palacio es considerado como uno de los mayores expertos en la vocalidad rossiniana, así como uno de los agentes artísticos más importantes de las últimas décadas. Esto último se atribuye a que él no solo ha gestionado la carrera de diversos cantantes desde un plano meramente administrativo o publicitario, sino que los ha orientado vocalmente para que puedan llevar un repertorio acorde a su edad, a sus capacidades fisiológicas y artísticas, haciendo que ellos se desarrollen cómodamente sin afectar su instrumento. Debido a ese trabajo, Palacio ha sido protagonista de extensos reportajes y entrevistas en medios de comunicación europeos, que conocen su labor como cantante, agente y director artístico.

En el Perú, sin embargo, la labor de Palacio es menos difundida a nivel mediático y tampoco ha sido investigada en profundidad desde el ámbito académico. Por el contrario, su nombre sí

es muy conocido en el entorno musical, especialmente, el de la ópera. En las entrevistas que ha ofrecido en los últimos años, el artista ha enfatizado en la necesidad de contar con políticas a favor del mecenazgo cultural que permitan a la empresa privada contribuir a las organizaciones sin fines de lucro dedicadas a las artes. Este es un pedido que se suma a otras voces como la de la Sociedad Filarmónica de Lima y organizaciones locales dedicadas a la cultura. Pese a la importancia de las ideas ofrecidas, basadas en su experiencia como gestor cultural en Italia, la repercusión, en el país, es menor al considerarse aún a la ópera como un género elitista. De hecho, ni la ópera ni la actividad de los artistas peruanos dedicados a la música clásica ocupan espacios importantes en los medios nacionales, razón por la cual muchos nombres suelen conocerse solo dentro del ámbito lírico. La excepción a la regla es un solo artista de ópera: Juan Diego Flórez, cuya imagen, en el Perú, trasciende los límites de dicho género.

Precisamente, Palacio, como agente y mentor de Flórez, lamenta que el interés local por la ópera solo esté enfocado en un solo personaje y no en conocer más el género o en disfrutar la música u otras voces, sean nuevas o experimentadas. Todo ello, sumado a la poca difusión, crea un clima de desinformación y desconocimiento en las audiencias, entre las cuales se difunden creencias y prejuicios de que los tenores de tipo lírico-*spinto* son “mejores” que los lírico-ligeros, desmereciendo, por ignorancia, el trabajo que han hecho Alva, Palacio o Flórez a lo largo de los años. Curiosamente, mucha de esa desinformación estaba instalada también en Lima de los años sesenta, según el testimonio del propio Palacio, tal como se verá más adelante.

En ese sentido, esta tesis surge también impulsada por una necesidad ética de combatir a la desinformación e imprecisión local sobre los artistas líricos analizando y demostrando las contribuciones de Ernesto Palacio a la interpretación del repertorio rossiniano. De hecho, como veremos más adelante, podemos asegurar que, gracias a la posición artística de Alva y Palacio, ambos pudieron mantener viva la agonizante llama de la afición operística limeña, desde FUPAL (luego Prolírica) y el Festival Granda, respectivamente, programando óperas con alta calidad artística. En la actualidad, el Festival Granda y el Ministerio de Cultura son las dos únicas instituciones dedicadas a la ópera de manera consolidada y sostenida.

Preguntas guía de la investigación

Pregunta principal

¿En qué medida Ernesto Palacio ha aportado a la interpretación del *bel canto* rossiniano?

Preguntas secundarias

- ¿Cuán determinante fue la presencia de Rosa Mercedes Ayarza y Alejandro Granda en la etapa formativa inicial de Ernesto Palacio?
- ¿Cuáles son las cualidades vocales y musicales que destacaron a Ernesto Palacio como intérprete rossiniano?
- ¿De qué manera Ernesto Palacio define la interpretación moderna del repertorio rossiniano?
- ¿Cómo contribuyen los vínculos de Ernesto Palacio y la cultura italiana a la escena lírica peruana?

Objetivo general

Determinar en qué medida Ernesto Palacio ha aportado a la interpretación del *bel canto* rossiniano como cantante, maestro, agente artístico y gestor cultural.

Objetivos específicos

- Analizar la contribución de Rosa Mercedes Ayarza de Morales y Alejandro Granda en la etapa formativa inicial de Ernesto Palacio como artista.
- Identificar las cualidades vocales y musicales que destacaron a Ernesto Palacio como intérprete rossiniano.
- Analizar las pautas que establece Ernesto Palacio para definir la interpretación moderna del repertorio rossiniano.
- Determinar la contribución de Ernesto Palacio a la escena lírica local desde su posición artística en Italia.

Metodología

Esta investigación se desarrolla en dos partes con dos capítulos cada una. En el primer capítulo de la primera parte se introducirá el concepto de *bel canto* y se pondrá en contexto la aparición del *Rossini Renaissance*, que coincide con la etapa formativa de Ernesto Palacio como cantante. Para ello, también revisaremos las generalidades y especificidades de la voz de tenor rossiniano y sus características. Incluiremos breves análisis y/o recomendaciones de la interpretación de

escenas de óperas de Rossini, previas y posteriores a este redescubrimiento musicológico surgidos en la segunda mitad del siglo XX.

El segundo capítulo está centrado completamente en el trabajo de Ernesto Palacio como intérprete rossiniano. Reconstruiremos su etapa formativa en Lima y Milán y la de su descubrimiento como artista a través de los concursos Achille Peri de 1971 y Voci Nuove Rossiniane de 1972. Analizaremos e identificaremos sus principales características vocales e interpretativas. Asimismo, haremos un repaso por su repertorio rossiniano y la discografía dedicada a este compositor.

Para analizar las cualidades vocales y musicales de Palacio utilizaremos los siguientes registros discográficos:

- Rossini: *L'italiana in Algeri*. Con Samuel Ramey, Kathleen Battle, Marilyn Horne, Ernesto Palacio, Nicola Zaccaria, Clara Foti y Domenico Trimarchi. I Solisti Veneti. Director de orquesta: Claudio Scimone. Sello: Erato, año 1991
- Rossini: *Tancredi*. Con Marilyn Horne, Lella Cuberli, Ernesto Palacio, Nicola Zaccaria. Coro y orquesta del Teatro La Fenice. Director de orquesta: Ralf Weikert. Sello: Sony, año 2017

La segunda parte abordará la etapa de Ernesto Palacio posterior a su trabajo como cantante, es decir, su labor como entrenador vocal, maestro, representante artístico, director artístico y gestor cultural que le han otorgado el reconocimiento, en la comunidad lírica, como experto de la vocalidad rossiniana.

Esta parte iniciará con un capítulo que analiza el trabajo de Palacio como entrenador y maestro de los nuevos artistas rossinianos, tanto desde la enseñanza como desde la representación artística de cantantes, entre ellos Juan Diego Flórez, Daniela Barcellona, Ildar Abdrazakov, Dmitry Korchak y otros. Nos remitiremos a testimonios que amplíen la visión sobre el trabajo de Palacio en el campo de la enseñanza vocal y la gestión de artistas. Asimismo, delinearemos las pautas establecidas por Palacio para definir el canto moderno de la obra vocal rossiniana desde la Accademia Rossiniana “Alberto Zedda” de Pesaro.

Finalmente, analizaremos la faceta de Ernesto Palacio como gestor cultural. Este cuarto y último capítulo nos permitirá conocer su trabajo como director artístico y *sovrintendente* del Rossini Opera Festival. Además, exploraremos la importancia de dicho festival para la cultura e identidad pesaresa e italiana. Y revisaremos las motivaciones de la comunidad lírica de Pesaro para encargar al artista peruano Ernesto Palacio una labor que podría parecer destinada solo a italianos de nacimiento.

Para el desarrollo de cada parte de la presente investigación nos basamos en bibliografía especializada, entre libros y comentarios críticos, de eruditos en Rossini y *bel canto* como Alberto Zedda, Philip Gossett, Bruno Cagli, Azio Corghi, Rodolfo Celletti, entre otros. Además, se han realizado entrevistas en profundidad a Ernesto Palacio para recoger su testimonio sobre su actividad y su tiempo. También se presentarán algunas opiniones realizadas por la crítica local e internacional, así como documentos oficiales de la Fondazione Rossini y el Rossini Opera Festival de Italia.

Con casi cincuenta años de carrera artística, Ernesto Palacio es un personaje aún vigente en el escenario lírico internacional. De manera que esta investigación, no es estrictamente un trabajo de musicología histórica —aunque por momentos buscaremos respuestas en el pasado más remoto— sino que intenta ser un aporte para establecer la estructura del estudio de la trayectoria de un intérprete en actividad que, a su vez, nos permita conocer sus ideas y visión de la música, su contexto, quiénes le influyeron y a quiénes influye.

PRIMERA PARTE

Formado en el renacimiento: Ernesto Palacio y el redescubrimiento de Gioachino Rossini

«Rossini exige una profesionalidad rigurosa y una personalidad de muchos quilates: en caso contrario su canto queda inerte y provoca el aburrimiento y la medianía del oficio rutinario».

—Alberto Zedda

En el ámbito de la música clásica y la ópera es común escuchar o leer expresiones como la “fidelidad” o el “respeto” a las “intenciones” del compositor. En la ópera, Gioachino Rossini (Pesaro, 1792-París, 1868) fue un creador cuya obra fue interpretándose de manera más libre con el pasar de las décadas. “El pecado contra el espíritu de la obra”, diría Igor Stravinsky en referencia a los vicios adquiridos con el pasar de los años en muchas obras del siglo XIX, entre ellas las de Rossini. Todo cambió a partir de la segunda mitad del siglo XX, tiempo en que surgió el movimiento musicológico del *Rossini Renaissance* que, además, se consolidó en el escenario. Tres artistas peruanos han tenido presencia activa en este campo específico: Luis Alva (1927), Ernesto Palacio (1946) y Juan Diego Flórez (1973). Palacio, sin embargo, es quien ha desarrollado una carrera que lo ha llevado a contribuir a esta especie de salvaguarda de la interpretación rossiniana desde el escenario, como cantante; desde la gestión, como manager y *sovrintendente* del Festival Rossini de Pesaro; y desde la pedagogía como maestro y director de la Accademia Rossiniana de Pesaro. Para comprender esta investigación y el análisis de los aportes de Palacio a este campo, es pertinente, entonces, conocer al compositor y los conceptos más importantes.

* * *

La tradición y la cultura popular han implantado en el imaginario colectivo la figura del compositor como la de un personaje genial, pero incomprendido; una especie de ángel transformador dotado de una inspiración divina que, en vida, no disfruta de las glorias del reconocimiento. La realidad nos enseña que hay matices sobre estas leyendas urbanas. El compositor pilar de esta tesis, Gioachino Rossini, sí disfrutó las delicias de las glorias y triunfos,

especialmente con sus óperas, y, por supuesto, también experimentó numerosas decepciones. Rossini decidió dejar de componer en 1829, despidiéndose triunfalmente de los escenarios líricos con *Guillaume Tell*, y solo reapareció puntualmente con algunas obras sacras y otras que llamó *Péchés de vieillesse* (*Pecados de vejez*), viviendo con tranquilidad casi cuarenta años más hasta 1868.

Rossini logró, en vida, una fama e influencia que incluso traspasó las fronteras de Italia y Francia, llegando a conocerse su nombre en América del Norte y América del Sur. El historiador social e investigador británico Daniel Snowman detalla cómo fue que, en 1825, el poeta y libretista Lorenzo Da Ponte² organizó junto a Manuel García —uno de los mayores cantantes rossinianos de su tiempo y quien estrenó el rol del Conde de Almaviva en *Il barbiere di Siviglia*— la primera temporada de ópera italiana en los Estados Unidos. Precisamente, la primera ópera que se presentó fue *Il barbiere di Siviglia* de Rossini en el Park Theatre de Nueva York. El público quedó encantado con la ópera italiana, especialmente la escrita por Rossini, ya que dicha primera temporada incluyó *Otello*, *La Cenerentola*, *Tancredi* e *Il turco in Italia* (Snowman 2013).

Algunos años antes, durante el proceso de independencia de los países latinoamericanos, la música de Rossini también llegaba a esta parte del mundo. El musicólogo chileno José Manuel Izquierdo König³ ha detallado cómo la obra del compositor italiano se imponía como la “primera nueva moda musical y cultural” en la región, siendo una representación de lo moderno. Las óperas de este compositor acompañaron momentos históricos. Ocurrió en Brasil, por ejemplo. Cuando este país se convirtió en reino en 1821, la ocasión se celebró en Río de Janeiro con *La Cenerentola*. En tanto, a Lima también llegaron óperas de los colegas mayores de Rossini: Domenico Cimarosa y Giovanni Paisiello. Un autor del diario *El Investigador* de 1813 consideraba a la música italiana como algo que “civilizaba los oídos” (citado en Izquierdo 2018: 415). En ese sentido, la ópera italiana llegaba a América Latina no solo como una manifestación nueva, sino como una música moderna e incluso “revolucionaria” —en palabras del mencionado investigador— que rechazaba lo español y se abría a otro mundo ilustrado. “El

² Conocido por haber trabajado el libreto de *Le nozze di Figaro* (*Las bodas de Figaro*), *Don Giovanni* y *Così fan tutte* (*Así hacen todas*) de Wolfgang Amadeus Mozart.

³ La investigación completa se encuentra en el libro *Gioachino Rossini 1868-2018 La musica e il mondo* editado por Ilarnia Narici, Emilio Sala, Emanuele Senici y Benjamin Walton, en una publicación de la Fondazione Rossini de Pesaro.

sonido de la revolución, entonces, es el sonido del piano y de las óperas italianas, sobre todo de Rossini” (Izquierdo 2018: 415).

Tras su retiro y con el pasar de los años, las obras de Rossini fueron desapareciendo, poco a poco, del repertorio teatral. El público y los empresarios optaban por trabajos más contemporáneos. Nikolaus Harnoncourt (2003) nos recuerda que escuchar “música histórica”, como lo hacemos hoy, es una práctica relativamente nueva porque, antes, cada sociedad vinculaba a la música directamente a su tiempo, por lo que cualquier expresión antigua no lograba “conectar” con aquella sociedad. Cuando Rossini dejó de componer óperas en 1829 fue testigo de la transformación del panorama musical en Francia e Italia. Las emociones del romanticismo fueron reemplazando a la sensibilidad, rigurosidad, coloratura y pirotecnia propias del *bel canto* rossiniano; las orquestas fueron creciendo cada vez más en número de instrumentistas, teniendo como resultado un sonido mucho más denso o pesado; las voces y las técnicas de canto también fueron cambiando. Pese a ello, en Lima de 1869, un año después de la muerte de Rossini, José Bernardo Alzedo publicó en su *Filosofía Elemental de la Música* un análisis sobre la música de teatro que nos puede dar una percepción de cómo influía —incluso para ese entonces— el trabajo de este compositor:

Jamás se contó con un número tan abundante de distinguidos luminares que, siguiendo la brillante huella del astro revolucionario, no obstante de jirar cada uno dentro de la órbita singular de su propio estilo, parece que todos juntos se dejan ver como diversas modificaciones de Rossini; ó que éste difunde su espíritu en diferentes transformaciones, embelleciendo las ideas de cada compositor; ó que éstos se empeñan en rejenerar y eternizar la existencia moral de su primero iluminar (Alzedo 1869: 41).⁴

Siguiendo con las creencias que se han implantado en el imaginario colectivo debido a la cultura popular, también podemos mencionar aquella que limita a Gioachino Rossini como un compositor exclusivo de ópera bufa (cómica). Esto se puede deber a su obra más conocida: *Il barbiere di Siviglia*, que no es sino una creación de su periodo inicial. De hecho, el musicólogo Alberto Zedda (2014), nos hace notar que dos tercios de sus óperas están inscritas dentro de la denominada “ópera seria”. Ello también hace de Rossini un caso particular, ya que el público parece preferir las primeras obras del compositor a sus trabajos de madurez, nos sugiere el citado investigador.

⁴ El texto se ha reproducido fielmente de la edición original de 1869. La cita mencionada corresponde al Artículo V. Música de Teatro de *Filosofía Elemental de la Música*.

Desde la segunda mitad del siglo XX, Gioachino Rossini ha pasado a ser un compositor que tiene a una especie de “guardianes protectores” de su vocalidad, su dramaturgia, sus intenciones musicales, con sólidos argumentos académico-musicales y una base firmemente establecida en Pesaro, Italia, ciudad natal del compositor. Entre los iniciadores de este movimiento se puede mencionar a Alberto Zedda (1928-2017), el primero de todos; su colega Philip Gossett (1941-2017) y Bruno Cagli (1937-2018), además de otros musicólogos y académicos que han formado y forman parte de la Fondazione Rossini y han trabajado al detalle en rescatar las partituras, bocetos, anotaciones y demás que, junto a sus cartas y otros documentos históricos, han permitido desarrollar ediciones críticas que se han puesto a disposición de los intérpretes.

En paralelo, el proyecto se ha complementado con la representación de las obras de este repertorio a través del Rossini Opera Festival, realizado cada mes de agosto, durante el verano boreal, desde 1980. En este campo también ha participado directamente Alberto Zedda, pero hoy, toda la responsabilidad artística y de gestión recae sobre el peruano Ernesto Palacio elegido por su conocimiento y compromiso con la vocalidad rossiniana, la cual se pondrá en análisis en esta investigación. Y, como punto final importante, los intérpretes (músicos y cantantes) han sido pieza clave como mediadores artísticos entre la investigación musicológica depositada en la partitura rossiniana y el público.

De esta manera, Rossini ya no es más un compositor olvidado, ni un compositor de segundo orden o “solo cómico”. De hecho, es el quinto más representado en todo el mundo; aunque, hay que puntualizar, que *Il barbiere* sigue siendo la ópera que más producciones anuales tiene, seguido por *La Cenerentola (La cenicienta)*. Esta realidad, sin embargo, no ha quitado el interés por sus trabajos serios como *Tancredi* (de su etapa inicial), *Armida*, *La donna del lago*, *Maometto II*, *Semiramide*, *Guillaume Tell*, por solo mencionar algunos títulos de su vasta producción. Y así como ocurre, especialmente, con Verdi o Wagner, en torno a Rossini gira toda una alta especialización artística que tomó impulsó precisamente a partir del denominado *Rossini Renaissance* (Renacimiento Rossiniano), periodo en el cual se formó y desarrolló vocalmente Ernesto Palacio.

Esta especialización y especificidad de la vocalidad rossiniana tampoco permanece indiferente al público o a la crítica. El rossinismo está presente en los conservatorios, escuelas de música, concursos de canto, teatros y hasta en los premios que se entregan en el sector lírico. A inicios de mayo de 2021, la soprano rusa Vasilisa Berzhanskaya y el tenor español Xabier Anduaga

fueron premiados en la categoría mejores cantantes jóvenes de los International Opera Awards. Ambos se especializaron en la Accademia Rossiniana de Pesaro con Alberto Zedda y son artistas frecuentes del Rossini Opera Festival de Pesaro que dirige hoy Ernesto Palacio, quien también les ha dado clases maestras.

Entonces, podemos preguntarnos ¿cómo Palacio ha contribuido a todo este movimiento de rescate de la obra rossiniana? ¿En qué medida se han dado estos aportes? ¿Cómo los ha desarrollado a lo largo de su trayectoria? Estas son algunas de las interrogantes que responderemos en los siguientes capítulos de la presente investigación.



Capítulo 1. El *bel canto* rossiniano durante la formación vocal de Ernesto Palacio

La carrera artística profesional de Ernesto Palacio (Lima, 19 de octubre de 1946) parece salida de aquellas historias creadas para las películas, repletas de coincidencias y señales. La primera ópera que Palacio adquirió y escuchó en disco la escogió al azar durante un viaje que hizo a Estados Unidos junto a su padre: fue *Il barbiere di Siviglia*;⁵ la nave que lo llevó a Italia para especializarse en canto se llamó Rossini; el concurso que lo catapultó a los escenarios fue el de Voci Nuove Rossiniane organizado por la RAI en 1972; su debut operístico fue con *Il barbiere di Siviglia*, en noviembre de 1972; descubrió y fue maestro del tenor rossiniano más importante de los últimos treinta años: Juan Diego Flórez; y, hoy, dirige el Rossini Opera Festival de Pesaro y la Accademia Rossiniana. En pocas palabras, Rossini siempre ha sido parte de su vida. Visto de esa forma, Palacio es el protagonista de su propia ópera con final feliz, aunque el camino ha sido mucho más complejo de lo que se lee.

En una conferencia virtual realizada en 2020 con cantantes de ópera latinoamericanos, el director de escena argentino Marcelo Lombardero —quien antes desarrolló una carrera como barítono— contó desde su experiencia la gran responsabilidad que tiene un artista lírico sobre un repertorio que es conocido casi de memoria por el público, e incluso por el mismo intérprete, y sobre el cual han pasado las grandes leyendas del género. Él sabía que debía construir, por ejemplo, un *Rigoletto* personal, a pesar de toda la “tradicón interpretativa”, que había detrás. En ese sentido, recomendó a los participantes acudir a la partitura y leerla entendiendo la subjetividad del texto y de la música con el fin de construir un personaje nuevo, único.

Con un repertorio rossiniano desconocido para el gran público y enmarcado en una “tradicón interpretativa” que estaba en proceso de desmontaje por parte de los académicos del *Rossini Renaissance*, la situación artística en la que se encontraba Palacio era distinta. Su trabajo también implicaba estudiar en profundidad e incorporar todos los elementos de la escritura rossiniana, comprender su dramaturgia, especializarse vocalmente, ser “fiel” a las intenciones del compositor y presentar una interpretación en torno a todo este trabajo previo. Su labor la

⁵ La grabación es la de 1958 dirigida por Erich Leinsdorf y protagonizada por Robert Merrill, Roberta Peters, Cesare Valletti, Giorgio Tozzi y Fernando Corena. Junto a la Orquesta y Coro de la Metropolitan Opera House de Nueva York. Este registro incluye *Cessa di più resistere*, una escena para el tenor (Valletti, en este disco), usualmente recortada debido a su dificultad. Fue escrita originalmente para Manuel García. Hoy, es casi una obligación para el tenor rossiniano de turno cantarla, pero durante mucho tiempo estuvo sin interpretarse sobre el escenario. Esta es una de las grabaciones disponibles para el público del periodo anterior al *Rossini Renaissance*.

desarrolló con tanto detalle que su repertorio operístico alcanza los veinte títulos rossinianos,⁶ una verdadera proeza si se le compara con otros tenores especializados en dicho repertorio,⁷ además de cantatas, obras sacras y otras piezas del compositor pesarés.

Hay una serie de características inherentes a la escritura rossiniana que hacen sobresalir al intérprete de este repertorio. Rossini no busca cantantes que expresen solo lo que él dejó en la partitura, sino que además puedan hacer variaciones de manera personal, y que complementen todo el aspecto musical con una solvente interpretación escénica. Todo ello gira en torno al *bel canto* o, mejor dicho, a cómo Rossini comprendió y enfocó el *bel canto* y es lo que revisaremos a continuación.

1.1. Gioachino Rossini y el *bel canto*

Interpretar una obra de Gioachino Rossini, sea ópera, cantata u otros trabajos sacros y profanos, no es tarea sencilla. Alberto Zedda, el mayor responsable del redescubrimiento de su obra, fue categórico al afirmar que “el canto de Rossini no tolera la mediocridad, el diletantismo, la negligencia [...] Rossini exige una profesionalidad rigurosa y una personalidad de muchos quilates: en caso contrario, su canto queda inerte y provoca el aburrimiento y la medianía del oficio rutinario” (Zedda 2014). En esta parte, apuntaremos a entender esta afirmación; pero para ello, necesitamos revisar brevemente el concepto de *bel canto*.

La discusión en torno al término “bel canto” es compleja. En un muy bien documentado libro sobre la historia de la pedagogía vocal del *bel canto*, el investigador y cantante James Stark (2008) hace un repaso por las definiciones de este concepto, sobre el cual no hay un consenso entre los estudiosos. De hecho, la versión más extendida incluso entre los aficionados puede haber derivado de la entrada “bel canto” del diccionario *Grove* (sea el *New Grove* o el *Grove Music Online*): “a veces se aplica exclusivamente a la ópera italiana de la época de Rossini, Bellini y Donizetti. En cualquier caso, el ‘bel canto’ suele oponerse al desarrollo de un estilo más pesado, más poderoso y con inflexiones de habla asociado con la ópera alemana y con Wagner en particular” (*Grove Music Online* 2002). Es casi generalizado, entonces, que tanto

⁶ Su repertorio operístico se completa con otros 59 personajes de óperas escritas desde el periodo barroco hasta el siglo XX. El detalle de compositor, título, personaje, lugar y fecha de debut están disponibles en el *Anexo 3* de esta investigación.

⁷ De su generación, Palacio es el tenor con más roles rossinianos interpretados en escena; en tanto, desde el inicio del *Rossini Renaissance*, solo el tenor italiano Antonino Siragusa lo supera con 21 títulos interpretados en escena, hasta donde se ha podido identificar para esta investigación.

un aficionado conocedor de la historia de la música e incluso gestores, divulgadores y otras personas involucradas más de cerca en el campo operístico también sitúen al período del *bel canto* como el tiempo de Rossini, Bellini, Donizetti e incluso la primera etapa compositiva de Giuseppe Verdi.⁸ Stark, sin embargo, problematiza aún más sobre el concepto de *bel canto* y sitúa su desarrollo en un periodo ubicado entre finales del siglo XVI, principios del siglo XVII con una duración hasta el siglo XIX.

El término, precisa Stark (2008), “no se generalizó hasta finales del siglo XIX, cuando surgió del ‘azufre de las invectivas pro y anti-Wagner’”. En ese sentido, podríamos entender al *bel canto* como una expresión para definir el canto italiano más tradicional frente a las tendencias estéticas vocales alemanas, si acaso esto se desarrolló con intenciones nacionalistas. Además, el *bel canto* se entendió de forma muy distinta con el pasar de los años. Entre finales del siglo XVI e inicios del XVII era “la práctica de la ornamentación vocal florida”, pero también “el estilo *cantabile* de las óperas y cantatas venecianas y romanas de las décadas de 1630 y 1640” (Stark 2008).

El *bel canto* también se asoció al siglo XVIII, en especial a las óperas del periodo barroco y clásico, con Mozart. En ese sentido, el mencionado investigador cita la referencial *Storia del belcanto* de Rodolfo Celletti, quien considera a Rossini como “el último defensor del estilo *bel canto*”, aunque hay otros autores como Erna Brand-Seltei que identifican como belcantistas también a los alumnos de Manuel García (hijo), “extendiendo así el término hasta el umbral del siglo XX” (Stark 2008).

El musicólogo Alberto Zedda también recurre a los estudios de Celletti para explicar la técnica del canto rossiniano, insertado —como hemos mencionado— dentro del estilo *bel canto*. Zedda (2014) define a Gioachino Rossini como el “maestro insuperado de canto *legato* y *portato*, al que la simetría de periodos musicales constantes reserva la oportunidad de una respiración regulada naturalmente”. Dicho investigador asegura que para Rossini el canto o, mejor dicho, la voz humana, es su principal instrumento.

⁸ En un video sobre “Errores comunes al hablar de ópera” del canal de Facebook Hablemos de Ópera, el divulgador musical Gerardo Kleinburg, también hace referencia al *bel canto* como el periodo de Rossini, Bellini, Donizetti y el primer Verdi y aclara al público más amplio que *bel canto* no es “sinónimo de ópera”, que es otra creencia muy difundida.

La vocalidad en Rossini hunde sus raíces en la práctica del canto barroco, a pesar de que el teatro barroco y Rossini sean antitéticos en sustancia [...] En el repertorio romántico y *verista* se canta la nota, la frase melódica; en el barroco y en Rossini se canta la palabra y se exalta el concepto que esta encierra y refleja, incluso con figuras de escaso valor expresivo, aunque hedonísticamente convincentes. En el canto romántico y *verista* es la música quien produce emociones con la contribución de la palabra; en el barroco es la palabra quien guía al sentimiento con la contribución de la música; la palabra cantada llega a generar *pathos* incluso donde la sustancia musical anodina y abstracta parecería incapaz de producir emociones por sí misma. Por ello frecuentar el repertorio barroco es indispensable para el cantante que aspire a interpretar a Rossini (Zedda 2014).

La conexión que Zedda hace del *bel canto* rossiniano con el barroco puede leerse también como producto de un análisis similar al de Stark que busca respuestas sobre este término y sus características musicales desde el siglo XVI. De hecho, al abordar asuntos como el desarrollo de las variaciones, cadencias y florituras en Rossini, Zedda hace una revisión del *Compendium Musices Descriptum* publicado en 1552; de la *Breve et facile maniera d'essercitarsi a far passaggi sopra tutte le note che si desidera* de Giovanni Luca Conforti publicada en 1593; del prólogo de la *Nuove Musiche* de Giulio Caccini publicado en 1601 y 1614; del prefacio de *Dafne* de Marco de Gagliano publicado en 1608; del *Trattato de' generi e dei modi della musica* de Giovanni Battista Doni publicado en 1635; entre otros documentos históricos; y demuestra cómo el arte del canto también estuvo acompañado del abuso de las variaciones y florituras que era, finalmente, rechazado por sus propios autores.

Sus consecuencias negativas se pueden resumir en un desequilibrio de valores que condujo al predominio absoluto del canto sobre los demás componentes del melodrama, y también al nacimiento de un divismo que conduce a la idolatría por la voz innatural del *castrato* [...] en lo positivo, el *bel canto* ha significado una cultura exigente y refinada que ha comportado un desarrollo extremo de la técnica vocal, poniendo a disposición de los compositores de ópera lírica inestimables recursos expresivos (Zedda 2014).

En su *Storia del belcanto*, Rodolfo Celletti detalla las pautas que se habían establecido durante el siglo XIX en los tratados de Manuel García (hijo), Gilbert-Louis Duprez y Luigi Lablache para cantar bien las óperas de Gioachino Rossini. Lo citaremos según lo ha recogido Zedda (2014) en sus *Divagaciones rossinianas*. El cantante rossiniano debe:

- Ser capaz de ejecutar la *messa di voce*: esta técnica consiste en “pasar gradualmente de un *pianissimo* a un *fortissimo* y viceversa”.

- Ser capaz de *legare* y *portare*. La primera se refiere a “pasar suavemente, pero con nitidez, de una a otra nota de la frase musical”; la segunda, a “conducir la voz, con gracia y levedad, de uno a otro intervalo, sin arrastrar el sonido, es decir, sin que se sientan las notas intermedias”.
- Ser capaz “de *fraseggiare*, es decir, de presentar los diseños de cada frase musical de manera que cuenten con un relieve diferente cada uno de ellos”.
- Ser capaz de *sfumare*. Ese término se refiere a “alternar los *piano* con los *forte* y con las intensidades intermedias, según el sentido de la frase y de las palabras”
- Ser capaz “de ejecutar impecablemente los ornamentos”
- Ser capaz de presentar un canto “vigoroso y neto más que lánguido y blando, sobre todo en la agilidad”.

Por todas estas exigencias, Zedda indica que “Rossini exige una profesionalidad rigurosa y una personalidad de muchos quilates”. Sin embargo, luego de que las óperas del compositor fueron desapareciendo de los teatros durante el siglo XIX para dar paso a obras contemporáneas, mientras se acentuaba el estilo verdiano y luego el *verista*, aquellos criterios se fueron flexibilizando y transformando. Como evidencia de una tradición más romántica y menos belcantista de asumir las óperas de Gioachino Rossini han quedado los registros discográficos hasta poco después de la primera mitad del siglo XX; más reveladoras son las primeras grabaciones hasta la década del cuarenta, pero también se podría mencionar a esa primera grabación de 1958 de *Il barbiere di Siviglia* a la que accedió Palacio y lo enamoró de la ópera.

1.2. El redescubrimiento de Rossini

En línea con lo dicho en el apartado anterior, el lector puede hacer un ejercicio práctico: escuchar con atención la grabación de 1958 de *Il barbiere di Siviglia* dirigida por Erich Leinsdorf (con Robert Merrill, Roberta Peters, Cesare Valletti, Giorgio Tozzi y Fernando Corena) e, inmediatamente después, ir a la grabación de la misma ópera realizada en 1972 y dirigida por Claudio Abbado (con Hermann Prey, Teresa Berganza, Luis Alva, Enzo Dara y Paolo Montarsolo).⁹ Las diferencias interpretativas son enormes y es un ejemplo concreto para comprender y comparar los distintos enfoques entre la tradición que se arrastraba desde la

⁹ En primer término, el oyente podrá notar que la grabación de 1958 incluye un número más que la de 1972, esta podría ser considerada una grabación “integral”, mientras que la de 1972 fue realizada según la edición crítica de la partitura. Las diferencias entre una edición integral y una edición crítica las revisaremos en este apartado.

segunda mitad del siglo XIX y el ya mencionado *Rossini Renaissance*, alcanzado a través del trabajo musicológico, que detallaremos a continuación.

Los críticos e investigadores más agudos ya habían percibido que había una especie de “velo” que impedía ver toda la magnitud de *Il barbiere*, la obra más famosa de Gioachino Rossini y otras de sus creaciones. Entre las décadas del cincuenta y el sesenta, el musicólogo estadounidense Paul Henry Lang escribió diversos artículos en *The New York Herald Tribune* que, luego, fueron reunidos en el libro *The Experience of Opera* (Lang 1983).¹⁰ Este breve compendio, que aún puede encontrarse circulando en algunas librerías como una rareza, debe leerse dentro de su contexto, ya que se corre el riesgo de traer a tiempos actuales apreciaciones muy propias de la época sobre estilos interpretativos que fueron transformándose con el tiempo, como queda en evidencia en el capítulo sobre Rossini.

Como riguroso investigador, Lang reconocía la calidad compositiva de Rossini a quien comparaba con Mozart. De hecho, a ambos los considera “herederos de la ópera bufa italiana”; sin embargo, lamenta que para los países del norte de Europa la “ópera bufa” era una ópera de “baja estofa”. El musicólogo también expone, compara y establece ciertos valores musicales entre *Le nozze di Figaro* de Mozart e *Il barbiere di Siviglia*, aunque dice que el público difícilmente podría notarlo ya que la ópera rossiniana, para ese entonces, había sido víctima de la interpretación:

Bajo la tapadera de la ‘interpretación’, en las obras musicales pueden deslizarse algunas cuestiones muy ambiguas y el *Barbero* necesita una concienzuda revisión. La partitura está llena de excrecencias acumuladas durante siglo y medio de trato arrogante por parte de cantantes y directores de orquestas y las traducciones inglesas están normalmente aderezadas con chistes estúpidos y anacrónicos. ¿No sería un acto heroico por parte de un teatro de la ópera ilustrado, culto, inteligente, tomar la vieja partitura, expurgarla, convencer (y controlar) a los cantantes y darle a esta gran obra una nueva vida artística? (Lang 1983: 82).

Al momento en que escribió dicho texto, Lang lamentaba que su generación no conocía a Rossini. No obstante, estaba consciente de que el ámbito lírico de su tiempo era injusto con el compositor: “Rossini ocupa un lugar muy bajo en la jerarquía de los músicos creativos” (Lang

¹⁰ En esta investigación, utilizamos la edición de 1983 traducida al castellano por Juan Mion Toffolo con revisión técnica de Regina Leal y publicada por Alianza Editorial. La edición en inglés titulada *The experience of Opera* fue publicada por W. W. Norton & Company.

1983: 79-84). De hecho, también se refiere a su producción seria y a sus obras sacras, y le reconoce valores musicales especiales que eran mayormente ignorados en la época.

En una entrevista realizada para esta investigación, Ernesto Palacio recuerda que en los años sesenta las producciones de *Il barbiere* o *La cenerentola* en Italia, al ser óperas “cómicas”, eran ocasiones para “pasar una buena diversión por la tarde”.

Hasta ese momento, Rossini era muy maltratado, muy maltratado. Se hacían pocos títulos suyos, generalmente solo las óperas cómicas [...], además todo muy cortado, todo lo que tenía dificultad no se hacía para nada. El caso más evidente era *Cenerentola*. El tenor canta, normalmente, el aria *Si ritrovarla io giuro* con varios *do*. ¿Qué hacía el cantante entonces? Solo una “partecita” del medio; todo lo demás no se hacía. Eso lo podía haber cantado cualquiera.¹¹

En una comunicación electrónica realizada en 2019 durante la etapa de preproducción de *Il barbiere di Siviglia* en Lima, dirigida artísticamente por él mismo, Palacio también comentó cómo antes la partitura se adaptaba “de acuerdo con el gusto *verista* y *pesante* de esa época”¹² y, a veces, se reemplazaban escenas de dificultad en esta ópera. Por ejemplo, *A un dottor della mia sorte* que canta Bartolo en el primer acto, y es una pieza de extrema dificultad para el bajo *buffo*, era reemplazada por otra llamada *Manca un foglio*. En el caso de Rosina, interpretada usualmente por soprano o mezzosoprano, la escena de la lección de música del segundo acto podía incluir cualquier aria de lucimiento para la cantante de turno. Incluso arias escritas por otros compositores.

Mientras ocurría todo lo descrito en diversas partes del mundo y se publicaban ideas como las de Lang en la prensa estadounidense, en Italia, un joven director de orquesta que estaba iniciando su carrera tomó la iniciativa de acudir al manuscrito original de *Il barbiere* y quedó impresionado con su hallazgo. Se trataba de Alberto Zedda, el iniciador de uno de los mayores rescates musicológicos del siglo XX.

¹¹ Entrevista personal con Ernesto Palacio realizada el jueves 27 de mayo de 2021 entre las 11:30 y 13:00 horas de Lima (Perú) / 18:30 y 20:00 horas de Pesaro (Italia).

¹² Palacio se refiere a la “densidad” o “pesadez” de la interpretación de un *Barbiere* siguiendo criterios musicales propios del romanticismo, a pesar de que Rossini y esta obra, específicamente, pertenecen a una etapa anterior, en la cual se utilizaba una orquesta conformada por una cantidad menor de músicos que los que se puede encontrar en una orquesta romántica o tardorromántica. Como se verá más adelante, la sorpresa de la edición de *Il barbiere* fue el rescate de su “ligereza”.

A inicios de la década del 60, Zedda visitó la Biblioteca del Conservatorio de Bologna para revisar el manuscrito autógrafo del *Barbiere*. Lo hizo luego de una experiencia, en julio de 1959, ocurrida en Estados Unidos: un oboísta de la orquesta de la Zoo Summer Opera Season de Cincinnati, en Ohio, formada por músicos de la New York Philharmonic le hizo notar que el *tempo* que le marcaba el director en la *stretta* del final del acto primero o era muy rápido o es que "Rossini no conocía los límites técnicos del instrumento" (Zedda 2014). Al encontrar el manuscrito, Zedda detectó que las notas sí eran las mismas, "pero Rossini no las había asignado a los oboes sino a los flautines, instrumentos mucho más adecuados para los pasajes veloces y brillantes" (Zedda 2014). También se dio cuenta de que había numerosos cambios hechos a lo largo de la historia que jamás fueron escritos por Rossini, sino que se añadieron por la "tradición". Ese fue el punto de partida para trabajar en la edición crítica de *Il barbiere di Siviglia*. Esto incomodó a la Casa Ricordi que editaba y distribuía las partituras de dicha ópera. Inicialmente, no creían en los aportes de Zedda; pero él les dejó la partitura con todas sus anotaciones que contrastaban la edición "oficial" en circulación con el manuscrito original. Tras verificar el contenido, así reaccionaron los directivos de Ricordi:

En el centro de la inmensa mesa se hallaba sola y triste mi partitura del *Barbiere*. "Maestro, tenía usted razón", murmura una voz consternada, "pero debe creer en la absoluta buena fe de Casa Ricordi. Ninguno de nosotros tuvo jamás la menor duda sobre la corrección de ediciones que han ido tejiendo la historia del melodrama, obteniendo el aplauso y la amistad de los mayores compositores e intérpretes de todos los tiempos. Consideramos que lo que se verifica hoy con *Il barbiere di Siviglia* es un caso insólito, imputable a la extraordinaria circulación de esta obra maestra y al hecho de que fuese publicada muchos años después de la muerte de su autor. Pondremos remedio a esta anomalía..." (Zedda 2014).

Ricordi encargó a Zedda el cuidado de la edición crítica que estaba lista hacia finales de la década del sesenta, y fue presentada oficialmente en diciembre de 1969. Esta fue la primera edición crítica de una ópera del repertorio de principios del siglo XIX. En un texto titulado *L'edizione critica del Barbiere di Siviglia* publicada en el *Bollettino del Centro Rossiniano di Studi*, en 1968, Zedda explica muy detalladamente sus hallazgos. En cuanto a lo que el canto se refiere, detecta frases que se habían "perdido" o habían sido modificadas por la "tradición"; además de indicaciones de *tempo* distintas a las acostumbradas hasta ese momento.¹³

¹³ El texto que puede ser revisado en la *web* oficial de Alberto Zedda recoge algunas de las diferencias con las ediciones en circulación en aquel tiempo. Una de ellas, por ejemplo, se encuentra al final del primer acto: los soldados que toman la casa a raíz de la discusión de los protagonistas cantan "*niun si muova*" en lugar de "*nessun si muova*", "lo que implica una notable modificación rítmica del texto musical", explica el musicólogo en su texto. Asimismo, señala que el aria de Berta debe cantarse en *allegro* y no *allegretto*, mientras que la *arietta* de Bartolo

Evidentemente, toda investigación musicológica que involucra revisión de partituras e interpretación debe materializarse sobre el escenario. De manera que el trabajo de Zedda vio la luz bajo la mano artística de Claudio Abbado en la dirección de orquesta y Jean Pierre Ponnelle en la dirección de escena. La plaza elegida fue el Teatro alla Scala de Milán. El estreno se realizó el 9 de diciembre de 1969.¹⁴ El reparto estuvo conformado por el tenor peruano Luis Alva como el Conte di Almaviva, el bajo-barítono suizo Fernando Corena como Bartolo, la mezzosoprano española Teresa Berganza como Rosina, el barítono alemán Hermann Prey como Figaro y el bajo italiano Paolo Montarsolo como Basilio. Como Fiorello, Berta, Un ufficiale y Ambrogio cantaron el bajo Mario Borriello, la mezzosoprano Stefania Malagù, el bajo Alfredo Giacomotti y el bajo Franco Calabrese, respectivamente. Acompañó la orquesta y coro del Teatro alla Scala.

El estreno atrajo la atención de la prensa local e internacional por la novedad de la edición crítica. El diario *La Stampa* tituló al día siguiente *Il 'Barbiere' ripulito (El 'Barbero' limpiado)*. El texto escrito por el musicólogo y crítico italiano Massimo Mila destaca de la dirección escénica y musical el hecho de haber terminado con aquellos puntos de los que ya se lamentaba Lang en *The New York Herald Tribune* años atrás respecto de las exageraciones escénicas e interpretativas que podía tener *Il barbiere* y que rebajaban esta ópera a una obra cómica de segundo orden.

Ecco un esempio di quel nuovo stile, moderno senza ostentazione, che può davvero prolungare l'esistenza dell'opera lirica presso il pubblico di domani. Un'orchestra leggera, calibratissima, una dizione perfetta, che non fa perdere una parola, cantanti che recitano con naturalezza, e anche con sportiva agilità, senza quegli insulsi gesti delle braccia, che purtroppo s'imparano a scuola e che non hanno nessun rapporto con la situazione del personaggio, ma servono soltanto a secondare l'emissione vocale. Chi auspicava un *Barbiere ripulito* da quelle incrostazioni comiche di dubbia lega depositate in strati sempre più spessi durante un secolo e mezzo di tradizione, chi sognava un *Barbiere* senza il tremendo pestone che Don Basilio rifila a Don Bartolo durante l'aria della calunnia, senza la solita scempiaggine sul numero dei fogli di carta da lettera [...], senza la delusa replica estemporanea [...] di Rosina, quando s'informa ansiosamente da Figaro sull'amato oggetto di quel simpatico giovane con cui l'ha visto in strada [...], venga qui e sarà soddisfatto.¹⁵ (Mila 1969)

está también en *allegro*. De otro lado, varias guitarras deben acompañar el primer aria de tenor (*Ecco ridente in cielo*), mientras que la escena en la que el Conde le dice a Rosina llamarse Lindoro tiene acompañamiento libre de guitarra "como en una verdadera canción popular". En esta revisión, el investigador italiano también detecta un personaje llamado Lisa y que no aparecía en las presentaciones regulares de *Il barbiere* (Zedda 1968).

¹⁴ Cartel oficial de esta producción en la figura 1 del *Anexo 4* dedicado a recursos visuales.

¹⁵ Traducción al castellano realizada por el autor de esta investigación: "He aquí un ejemplo de ese nuevo estilo, moderno sin ostentación, que realmente puede extender la vida de la ópera al público del futuro. Una orquesta

En su crítica, Mila destaca tanto el dominio estilístico del *bel canto* por parte de Luis Alva y Teresa Berganza, como la actuación de ambos; del mismo modo, resalta el Figaro de Hermann Prey, señalando que está “libre de esa odiosa truculencia de la que le acusan otros intérpretes más poderosos desde el punto de vista vocal” (Mila, 1969). El musicólogo también subraya que la edición crítica devolvía al *Barbiere* el uso de una mezzosoprano para interpretar el personaje de Rosina —o mezzocontralto, según Zedda, apunta Mila en su crítica—. Además, indica que luego de la revisión de Alberto Zedda, en aquel año, seguirán ediciones críticas de *Il matrimonio segreto* (Cimarosa), *Don Pasquale* (Donizetti), *Nabucco* y *Macbeth* (Verdi). “La verdad siempre acaba saliendo a la luz, y está bien lo que termina bien”, concluye la mencionada crítica de *La Stampa*. En suma, este redescubrimiento demostró las razones por las que otro de los más grandes creadores italianos como Giuseppe Verdi consideraba a *Il barbiere* como “la ópera cómica más bella que existe”¹⁶ (Verdi 2013: 930).

La publicidad y visibilidad surgida a raíz de todo el trabajo en torno a dicha ópera le hizo acceder a Zedda a otro manuscrito sobre el final de *Tancredi* que envió al musicólogo Philip Gossett, quien fue el responsable de la edición crítica de esa partitura. Hacia 1971 se nombró al musicólogo Bruno Cagli director artístico de la Fondazione Rossini, presidida por Giorgio De Sabata. Además, se conformó el primer consejo editorial junto a Gossett y Zedda. Por su parte, desde la comuna de Pesaro, el concejal de cultura Gianfranco Mariotti negoció la aprobación de un proyecto de festival que rescate las óperas de Rossini hasta entonces desconocidas. Para finales de la década del setenta Alberto Zedda ya tenía lista la edición crítica de *La gazza ladra* (*La urraca ladrona*), y, en 1981, Philip Gossett había concluido la revisión de la partitura de *Tancredi*. A través de una alianza entre la Fondazione Rossini, la Casa Ricordi y el Rossini Opera Festival (ROF), se realizó la primera función el 28 de agosto de 1980 presentando la nueva producción de la edición crítica de *La gazza ladra*, bajo la dirección de orquesta de Gianandrea Gavazzeni y la dirección escénica de Sandro Sequi. A partir de entonces, el trabajo del ROF era presentar las obras menos conocidas del catálogo rossiniano,

ligera, muy calibrada, una dicción perfecta, que no pierde una palabra, cantantes que interpretan con naturalidad, y también con agilidad deportiva, sin esos gestos absurdos de los brazos, que lamentablemente se aprenden en la escuela y que no tienen relación con la situación del personaje, pero sirven solo para secundar la emisión vocal. Quien esperaba un *Barbero* limpiado de esas cómicas incrustaciones de dudosa aleación depositadas en capas cada vez más gruesas durante un siglo y medio de tradición, quien soñaba con un *Barbero* sin el terrible pisotón que Don Basilio da a Don Bartolo en el aria de la *calunnia*, sin el disparate habitual sobre la cantidad de hojas de papel [...], sin la respuesta improvisada y decepcionada de Rosina [...], cuando le pregunta ansiosa a Figaro por las razones del amor de ese simpático joven con el que lo vio en la calle [...], debe venir aquí y quedará satisfecho”.

¹⁶ Ese fue un comentario que escribió al crítico musical francés Camille Bellaigue (1858-1930) en una carta enviada desde Milán el 2 de mayo de 1898.

principalmente el repertorio serio. Por ello, a pesar de que la edición crítica de *Il barbiere* existía desde 1969, recién se presentó en el festival en 1992 (doce años después de su creación) y no fue sino hasta 2009 que la partitura entró al catálogo de ediciones críticas de la Fondazione Rossini. A partir de 1989 apareció la Accademia Rossiniana para especializar talentos vocales en este repertorio. El objetivo estuvo claro desde un primer momento: rescatar del olvido las grandes partituras que habían sido dejadas a un lado por directores y público.

* * *

Haciendo una breve regresión temporal a los preparativos de la edición crítica de *Il barbiere*, precisamente, fue en 1968 el año en que Ernesto Palacio llegó a Italia para estudiar formalmente como cantante. De acuerdo con su propio testimonio, desde su llegada, él no faltó a ni una sola función de la Scala cuando vivía en Milán; de manera que también fue testigo de aquellas históricas presentaciones de *Il barbiere di Siviglia* en 1969. Hacia el año 1972, esta producción quedó registrada en disco y video a través del sello Deutsche Grammophon, que recomendamos al inicio de esta sección. Esta grabación corresponde a la edición crítica, pero ha recortado la escena final del tenor titulada *Cessa di più resistere*, que sí se puede escuchar en la grabación de 1958 dirigida por Erich Leinsdorf y a la que accedió Palacio años antes de llegar a Italia. De hecho, según su propio testimonio, para él lo usual era escuchar esa escena, dado que fue el primer *Barbiere* al que tuvo acceso.

En contraste con la grabación de 1958, en la de 1972 se podrá escuchar claramente cómo había un respeto escrupuloso, casi religioso —parafraseando a Bruno Netti— o “demasiado absoluto” como diría Ernesto Palacio (Appolonia 2020), sobre el texto musical. Para entonces, los intérpretes ya no alargaban notas de manera arbitraria, se cantaba únicamente lo que Rossini había dejado en la partitura, sin variaciones ni mayor aporte vocal del cantante que pudiera deformar las líneas escritas para cada personaje.

Tanto en el prólogo de *Il tenore rossiniano* (Appolonia 2020) como a través de una comunicación por videoconferencia, Palacio definió tres etapas puntuales surgidas a raíz del denominado *Rossini Renaissance* y que explicaremos a continuación.

Etapa inicial

Palacio sitúa el comienzo del *Rossini Renaissance* con los trabajos de la edición crítica de *Il barbiere* encargada a Zedda y las presentaciones de esta en la Scala en 1969. “Digo esto porque quien ha cantado antes, a veces, ha sido incluso buen cantante, pero no ha sido parte de este renacimiento. Este renacimiento es musicológico, primero, pero repercute en el canto, en la vocalidad”.¹⁷ El actual director del Rossini Opera Festival identifica a Claudio Abbado, Alberto Zedda y Jean Pierre Ponnelle como los creadores de un momento que marcó un antes y un después en este repertorio.

En esta primera fase, siempre según Palacio, Zedda se dio cuenta de que Rossini era un compositor de primer orden, pero, desde el punto de vista interpretativo, “se exageró haciendo que todo fuera como Mozart, sin ninguna variación, todo muy riguroso. Ese fue el primer periodo con el cual me encontré”.¹⁸ En *Il tenore rossiniano*, detalla que, durante ese tiempo, que no duró mucho, “no hay cambios, no hay libertad para el intérprete y hay una reapertura de los cortes de ‘comodidad’ que se hacían a lo largo de los años” (Appolonia, 2020).

Como ejemplo de la rigurosidad con la que se tomaban las indicaciones de la edición crítica realizada por Zedda, el musicólogo Philip Gossett recordó un ensayo, en 1976, de *Il barbiere* en la cual la mezzosoprano Frederica von Stade terminó en llanto debido a que Jean Pierre Ponnelle, el director de escena de la producción de 1969, le recriminaba a la cantante por pretender incluir sus variaciones y cadencias personales a la *cavatina* de Rosina, ya que la línea vocal de Rossini “no debía alterarse”, decía. El director musical de aquella presentación, Thomas Schippers tuvo que ser mediador, pero no fue hasta la intervención de Zedda y Gossett que Ponnelle tuvo que aceptar que estaba siendo demasiado riguroso con la partitura. Ambos le mencionaron al director escénico sobre la existencia de un manuscrito de Rossini, de 1852, en el que el compositor del *Barbiere* escribió algunos ornamentos para esa misma *cavatina* dedicados a la artista Matilde Juva. Esos apuntes eran “representativos de cómo el compositor esperaba que los cantantes dieran forma a sus líneas melódicas en la interpretación” (Gossett 2006: 290-331).

¹⁷ Entrevista personal con Ernesto Palacio realizada el jueves 27 de mayo de 2021 entre las 11:30 y 13:00 horas de Lima (Perú) / 18:30 y 20:00 horas de Pesaro (Italia).

¹⁸ *Ibidem*.

Probablemente, este mismo espíritu de rigurosidad con el texto musical se extendió y convivió algunos años más con la posterior “etapa media”, identificada por Palacio, ya que el mismo Gossett recuerda cuando el pianista italiano Maurizio Pollini aplicó una “visión purista de las líneas vocales, insistiendo en que los cantantes las interpreten como están escritas” (Gossett 2006: 290-331). Eso ocurrió en una producción de *La donna del lago*, en las ediciones de 1981 y 1983 del Rossini Opera Festival de Pesaro.

Etapa media

El momento posterior a la mencionada tendencia interpretativa rossiniana fue totalmente opuesto. “Una [etapa] en las que quizás existía una tendencia a exagerar, permitiendo que el intérprete fuera demasiado arbitrario en las variaciones, las *cabalette*, las cadencias. El cantante buscaba el punto en la partitura donde poner los agudos, el calderón, el trino... en fin, todas las oportunidades que le permitían brillar para conseguir el aplauso del público. Así puso la música de Rossini a su servicio y no su voz al servicio de la música” (Appolonia 2020). Para Palacio, este momento estuvo marcado sobre todo desde la aparición del Rossini Opera Festival en 1980.

Lógicamente, comienzan a salir muchas óperas que no se habían oído nunca y el público decía: “ah, pero Rossini también ha hecho esto”, “mira, qué bonito, qué fuerza tiene, parece Verdi”, pero no parece Verdi, es Rossini. En todo caso, Verdi tomó cosas de Rossini porque así fue. Entonces, el Rossini Opera Festival trajo a muchos artistas estadounidenses y aparecieron algunos que trajeron estas ganas de cambiar, de añadir demasiada coloratura, demasiadas variaciones.¹⁹

Etapa última (contemporánea)

Palacio llama “la última revolución” a la etapa que incluye entre sus representantes más destacados —o paradigmáticos— a Cecilia Bartoli y Juan Diego Flórez. En esta fase, los cantantes son capaces de “realizar todas las acrobacias usadas por sus antecesores en el canto, pero prefieren contenerse, tomando en mayor consideración la línea de canto y evitando cualquier tipo de exageración meramente hedonista” (Appolonia 2020).

Según el también *sovrintendente* del Rossini Opera Festival, esto surgió debido a una saturación de todas las exageraciones de lucimiento vocal que primaban sobre todo en la década del

¹⁹ Entrevista personal con Ernesto Palacio realizada el jueves 27 de mayo de 2021 entre las 11:30 y 13:00 horas de Lima (Perú) / 18:30 y 20:00 horas de Pesaro (Italia).

ochenta. Los cantantes actuales pueden hacer infinidad de cosas muy importantes, pero con cierto rigor.

En ese sentido, Palacio ha trabajado intensamente, primero, desde su carrera como cantante, luego como maestro y representante de Juan Diego Flórez y, actualmente, como director artístico del Rossini Opera Festival y director de la Accademia Rossiniana para promover este último estilo de interpretar el *bel canto* rossiniano entre las nuevas generaciones de artistas. A esto, él lo suele llamar “la versión más actual de cómo se debe cantar Rossini hoy”.



1.3. El tenor como pieza clave para el redescubrimiento de Rossini

Para los especialistas en Rossini, el tenor rossiniano es “la auténtica nueva fuerza que surge con el redescubrimiento del repertorio serio” (Appolonia, 2020). Pero, aunque la afirmación parezca un lugar común, el camino desde el inicio del *Rossini Renaissance* no ha sido sencillo. Primero, tanto intérpretes como eruditos han tenido que ponerse de acuerdo para que las ediciones críticas no sean entendidas como un “texto sagrado”. “Una edición impresa, por crítica que sea, es un punto de partida para una actuación, no un plano a seguir con precisión arquitectónica” (Gossett 2006: 290-331). Dicha afirmación, en pleno siglo XXI, parece lógica, pero muchas veces puede confundirse en el rigor y academicismo de la llamada “fidelidad a la partitura”. Rossini, como muchos operistas de la primera mitad del siglo XIX e incluso un poco después, fue un compositor que, si bien fue preciso al escribir adornos, ornamentos y otros detalles vocales para el intérprete, también le da la libertad a este de utilizar su talento creando variaciones y ornamentos.

Segundo, el reto de los intérpretes está en encontrar el equilibrio entre el virtuosismo y el *bel canto*. En el primer apartado de este capítulo hemos detallado las características del intérprete de Rossini, según Alberto Zedda, por lo que el cantante que enfrente una partitura rossiniana debe ser capaz de tener todos los elementos técnicos para una ejecución sobresaliente, pero además saber utilizarlos sin caer en las deformaciones a las que se sometieron las partituras rossinianas entre la segunda mitad del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX.

Finalmente, retomando los aportes musicológicos, el trabajo intenso de los investigadores especializados en Rossini ha permitido clasificar con mayor detalle las voces rossinianas. Al tratarse esta tesis sobre Ernesto Palacio, un artista cuyo repertorio más destacado fue el rossiniano, nos centraremos en la vocalidad del tenor que, más allá de las explicaciones que se incluyan en este apartado, continuarán desarrollándose a lo largo de esta investigación.

La bibliografía rossiniana más actual incluye, dentro de las últimas publicaciones, un libro de entrevistas titulado *Il tenore rossiniano* (Appolonia 2020). En este importante documento, su autor, Giorgio Appolonia, recoge la historia de los tenores históricos que estrenaron muchas óperas de Rossini, pero también compendia las conversaciones que ha tenido a lo largo de su trayectoria con tenores que se han dedicado a este compositor: desde Luis Alva (1927) hasta Xabier Anduaga (1995), cantantes que han ejecutado roles para tenor contraltino, como para baritenor, o que se han especializado en uno de ellos.

La mejor forma de introducir a los conceptos de tenor contraltino y baritenor es escuchando. Uno de los ejemplos más notorios y recientes de la vocalidad de ambos tipos de tenor se puede encontrar en el álbum *Rossini: Amici e Rivali* lanzado en noviembre de 2020 a través del sello Erato, de Warner Classics. Si bien el disco empieza con el popular dueto de Figaro y Almaviva (*All'idea di quel metallo*),²⁰ resulta más revelador escuchar otras escenas que Rossini escribió originalmente para baritenor y contraltino, como el dueto de Agorante y Ricciardo (*Donata a questo core*), perteneciente al segundo acto de la ópera *Ricciardo e Zoraide* y demás obras incluidas. En este álbum, Lawrence Brownlee asume los personajes escritos para tenor contraltino mientras que Michael Spyres interpreta los roles de baritenor. En el primer caso uno escuchará una voz brillante en la parte superior, ligera, muy dispuesta a la agilidad vocal; en el segundo caso, encontraremos una voz que también puede lograr agudos impresionantes al igual que su par, con la particularidad de contar con un centro y graves potentes y una voz en general mucho más oscura. De hecho, *Amici e Rivali* se destaca también como un álbum homenaje a los tenores Andrea Nozzari (1776-1832) y Giovanni David (1790-1864), dos tenores, baritenor y contraltino respectivamente, claves para la interpretación rossiniana en el siglo XIX.

A decir de Appolonia, la “subdivisión” de la vocalidad del tenor ocurrió desde finales del siglo XVIII. El contraltino se caracteriza por una tesitura y extensión vocal aguda, además de una facilidad para los pasajes de virtuosismo o agilidad vocal. Por su parte, el baritenor se distingue del anterior debido a que cuenta con un timbre mucho más oscuro. Hay otro tenor más que se denomina de *mezzo carattere* para referirse a personajes determinados (no protagónicos) con timbre claro, “volumen limitado, pero penetrante y ágil, que puede oscilar en la zona aguda del registro” (Appolonia 2020).

El contraltino también se caracteriza por su capacidad natural para emitir notas agudas con mayor facilidad que otros tenores y el baritenor puede hacer saltos interválicos ascendentes y descendentes importantes (*canto di sbalzo*). A los contraltinos se les encuentra principalmente en las óperas cómicas de Rossini —aunque no es excluyente—, mientras que los baritenores están sobre todo en las óperas serias (Domínguez 2007).

²⁰ Figaro fue un personaje escrito originalmente para barítono, por lo que la novedad aquí solo sería escuchar a un tenor asumiendo rol de barítono como ocurrió en una grabación de *Il barbiere* con Plácido Domingo en la que él es Almaviva y Figaro a la vez. El detalle es que, en esta grabación, Spyres resulta más convincente que Domingo en un rol de barítono.

En esta clasificación de tenores, Domínguez (2007) identifica al contraltino en personajes rossinianos como Demetrio (*Demetrio e Polibio*), Edoardo Milfort (*La cambiale di matrimonio*), Ermanno (*L'equivoco stravagante*), Bertrando (*L'inganno felice*), Dorvil (*La scala di seta*), Giocondo (*La pietra del paragone*), Alberto (*L'occasione fa il ladro*), Florville (*Il signor Bruschino*), Lindoro (*L'italiana in Algeri*), Aureliano (*Aureliano in Palmira*, aunque fue escrita originalmente para *castrato*), Narciso (*Il turco in Italia*), Adalberto (*Sigismondo*), Norfolk (*Elisabetta, regina d'Inghilterra*), Torvaldo (*Torvaldo e Dorliska*), Almaviva (*Il barbiere di Siviglia*),²¹ Alberto (*La gazzetta*), Rodrigo (*Otello*), Iago (*Otello*), Don Ramiro (*La Cenerentola*), Giannetto (*La gazza ladra*), Goffredo y Carlo (*Armida*), Adalberto (*Adelaide di Borgogna*), Selimo (*Adina*), Ricciardo (*Ricciardo e Zoraide*), Oreste (*Ermione*), Edoardo (*Edoardo e Cristina*), Uberto (*La donna del lago*), Corradino (*Matilde di Shabran*), Ilo (*Zelmira*), Idreno (*Semiramide*), Belfiore (*Il viaggio a Reims*), Néoclès (*Le siège de Corinthe*), Aménophis (*Moïse et Pharaon*), Ory (*Le comte Ory*).

Por su parte, los personajes para baritenor son los siguientes, siempre según la *Clasificación de los roles principales para tenor de las treinta y nueve óperas de Rossini* (Domínguez 2007): Baldassare (*Ciro in Babilonia*), Argirio (*Tancredi*), Leicester (*Elisabetta, regina d'Inghilterra*), Otello (*Otello*), Rinaldo (*Armida*), Gernando y Ubaldo (*Armida*), Osiride (*Mosè in Egitto*), Agorante (*Ricciardo e Zoraide*), Pirro (*Ermione*), Carlo (*Edoardo e Cristina*), Rodrigo (*La donna del lago*), Contareno (*Bianca e Falliero*), Paolo Erisso (*Maometto II*), Antenore (*Zelmira*), Libenskof (*Il viaggio a Reims*), Clèoméne (*Le siège de Corinthe*). Domínguez identifica en Arnold de *Guillaume Tell* a un tenor romántico que, asegura, podría ser abordado por un baritenor; sin embargo, en los últimos años hemos visto a tenores contraltinos como Juan Diego Flórez asumir el personaje con resultados superlativos.

Al respecto, debe quedar claro que, en muchos casos, los tenores pueden abordar roles de contraltino y baritenor indistintamente como ha ocurrido incluso después de iniciado el *Rossini Renaissance* en 1969. De hecho, Ernesto Palacio es ejemplo de tenor que ha abordado roles para contraltino como baritenor con gran éxito. Se puede mencionar su interpretación como Baldassare de *Ciro in Babilonia*, Arigirio de *Tancredi* o Paolo Erisso de *Maometto II*.

²¹ Domínguez destaca que tanto el rol de Norfolk como Almaviva fueron escritos para Manuel García, el famoso baritenor rossiniano; sin embargo, la práctica ha hecho que pueda interpretarlo también un contraltino, sin mayores dificultades. Similar es el caso de Ory.

De acuerdo con Palacio, durante el desarrollo de su carrera como cantante en muchos teatros no había conciencia propiamente dicha sobre las diferencias entre uno y otro tipo de vocalidad. La recuperación de esta clasificación también fue una de las consecuencias de las investigaciones musicológicas enmarcadas en el *Rossini Renaissance*. En las próximas páginas veremos cómo es que él abordaba determinados personajes para su tipo de voz.

En suma, es importante enfatizar que una interpretación vocal enmarcada en el repertorio rossiniano requiere del equilibrio de diversos elementos: rigurosidad —pero no absoluta del texto musical— dominio de la técnica vocal, virtuosismo, vigor, creatividad y amplio conocimiento para trabajar las variaciones y ornamentaciones requeridas, además de un control y cuidado de la línea vocal que demuestre al oyente que el término *bel canto* no es la unión de dos palabras vacías, sino que tienen una razón de ser dentro de la historia de la ópera.

«La interpretación musical en la tradición occidental es una colaboración entre compositores, intérpretes y oyentes: los compositores proporcionan instrucciones escritas de diversos grados de especificidad, los intérpretes responden a esas instrucciones de acuerdo con las actitudes cambiantes sobre la función de una partitura escrita, los oyentes desarrollan expectativas con respecto a la música que escucharán que no se pueden resistir a la ligera. El equilibrio entre estos colaboradores ha cambiado a lo largo de los últimos cuatrocientos años y seguirá haciéndolo, incluso para las mismas obras».

—Philip Gossett

Capítulo 2. Ernesto Palacio como intérprete rossiniano

Un artista busca, permanentemente, huir de las etiquetas que pueda imponerle la prensa, la industria discográfica o los críticos, muchas veces apoyados en intereses publicitarios o comerciales. Sin embargo, hay casos excepcionales en los que la trayectoria y el camino que ha seguido determinado intérprete nos permite ubicarlo, al final de su carrera como cantante, dentro de un repertorio específico, sin que esto sea desmerecer su trabajo sobre otros autores.

Al denominar a Ernesto Palacio “intérprete rossiniano” mi interés es delimitar su trabajo como cantante/ejecutante de la obra de Gioachino Rossini, con fines metodológicos para esta investigación. Además, busco poner énfasis en su labor de sumergirse en la comprensión de este repertorio, que lo llevó a asumir veinte roles operísticos y, al menos, otra decena de obras, entre profanas y sacras, escritas por el compositor pesareño. Si revisamos el repertorio operístico completo de Palacio,²² encontraremos, además de Rossini, más de medio centenar de títulos — del barroco hasta lo contemporáneo— interpretados entre 1972 y 1998; y, pese a ello, el llamado “Cisne de Pesaro” sigue ocupando el primer lugar. Vale tomar en cuenta, sin embargo, que cada oportunidad con Rossini vino como parte de un desarrollo natural de su carrera y no necesariamente como producto de una elección personal de lo que quería cantar en determinado momento. Hubo una evolución orgánica que, a largo plazo, ha tenido resultados satisfactorios, que lo han llevado a ser considerado autoridad internacional en la vocalidad rossiniana.

A decir de Stravinsky, “todo intérprete es al mismo tiempo y necesariamente un ejecutante”, pero entre el intérprete y el ejecutante también hay una “diferencia de naturaleza que es de un orden ético más que estético” (Stravinsky 2006). En su *Poética Musical*, el compositor cuestiona a los malos intérpretes, aquellos que “pervierten” el gusto “de quienes lo aplauden”. “Estoy de acuerdo [...] que los malos son los que hacen el número y que los virtuosos que sirven verdadera y lealmente a la música son mucho más raros que los que se sirven de ella para asentarse en la comodidad de una carrera” (Stravinsky 2006). En ese sentido, resalta que el buen intérprete será, en primer lugar, un buen ejecutante: alguien que domine la técnica y conozca la tradición en torno al estilo en el que se involucra. La posición del autor parece muy severa. Con esto, no pretendemos referirnos como “malos intérpretes” a aquellos cantantes que abordaron Rossini antes del *Rossini Renaissance* dado que, como hemos visto, este movimiento

²² El detalle está disponible en el *Anexo 3* de la presente investigación.

surgió desde una revisión musicológica y una curiosidad genuina de un director de orquesta por querer atar cabos sueltos respecto de la ejecución de una obra.

El trabajo como intérprete rossiniano que desarrolló Ernesto Palacio desde la década del 70 hasta la segunda mitad de la década del 90 ha sido fundamental para su elección como *sovrintendente* y director artístico del Rossini Opera Festival, así como director de la Accademia Rossiniana. De manera que, en las próximas páginas, podremos conocer cómo se formó el cantante y luego el intérprete rossiniano tanto en Lima como en Italia, haciendo un breve pero sustancial resumen de su trayectoria, siempre alrededor de este repertorio, desde los años 70 hasta su retiro de los escenarios, como cantante, el 26 de abril de 1998.



Imagen 1. Ernesto Palacio y Luis Peirano (a la izquierda de la fotografía) en una representación de la zarzuela *La marcha de Cádiz* de Joaquín Valverde y Ramón Estellés, en el auditorio del Colegio Inmaculada de Lima, Perú (Fuente privada).

2.1. Primeros pasos y maestros

Citábamos en la introducción de esta investigación al crítico peruano Carlos Raygada quien ya en la década del cincuenta exponía algo que para entonces resultaba evidente: la preferencia del público peruano por la ópera italiana. Sea por la gran influencia que tuvo la música llegada de este país en los primeros años de la república o por la gran cantidad de inmigrantes italianos en Perú, lo cierto es que hasta hoy el repertorio lírico italiano es el que tiene mayor predominancia, si se compara con la ópera francesa, alemana o rusa, sencillamente, inexistentes en las programaciones teatrales locales.²³ No consideramos, ciertamente, a la zarzuela cuya difusión, podríamos decir, ocupó, en el siglo XX, el primer lugar en la música para escena programada en Lima, aunque la actividad, hoy, ha decaído sobre todo a nivel profesional y se mantiene, principalmente, en un ámbito aficionado.

La zarzuela, de hecho, fue un gusto compartido durante la etapa escolar entre Ernesto Palacio y su amigo de infancia Luis Peirano, uno de los directores de teatro más destacados del Perú. Desde los primeros años en el Colegio Inmaculada, tanto Peirano como Palacio participaban en las presentaciones escolares. En la imagen 1 se puede observar una función de la zarzuela *La Marcha de Cádiz* de Valverde y Estellés en la que actuaron ambos artistas a inicios de la década del 60. En *Una memoria del teatro (1964-2004)*, el exministro de Cultura relata cómo eran aquellos tiempos.

Íbamos mucho al teatro con los amigos y recuerdo que, si bien nos quejábamos del número limitado de espectáculos teatrales de valor que se hacía en Lima, comparando las carteleras nuestras con las de Buenos Aires o Santiago, estábamos de acuerdo en que el panorama era alentador. Mi pasión fue siempre reconocer la diferencia y por esto me empeñaba en ir a todo tipo de espectáculos, incluidas las comedias más populares y a veces un tanto chabacanas, así como a las cada vez mas escasas temporadas de ópera.

²³ Entre los aficionados locales a la ópera, se ha construido el relato del Perú como un país otrora operístico que, hoy, está en decadencia. Lo cierto es que al revisar en detalle las reseñas, críticas y crónicas del siglo XIX en adelante, vemos constantes lamentos de sus autores respecto de la baja afluencia de público a los espectáculos de ópera. Por ejemplo, la autora Fanni Muñoz Cabrejo, cita en su libro sobre las *Diversiones públicas en Lima 1890-1920* una crónica de *El Comercio* escrita en 1890 en la que el autor se quejaba del vacío ante la presentación de la ópera *Norma* de Vincenzo Bellini (Muñoz Cabrejo 2001). En una revisión de las reseñas líricas del siglo XIX, encontré una reacción muy similar que data de 1887, cuando la compañía de ópera francesa de Castelmaly llegó a Lima para presentar títulos en ese idioma. El autor da cuenta de la reacción ante una presentación de *Roméo et Juliette* de Gounod. El cronista también se quejó de que al público le gustara más la opereta que la ópera francesa y recordó que en la década de 1840, la audiencia se mostró más entusiasmada por *I Capuleti e I Montecchi* de Bellini. Quedaría pendiente a los investigadores analizar la indiferencia a la ópera a partir de esas décadas entre el público limeño. En el *Anexo 4* se puede encontrar algunas imágenes de las óperas representadas en aquella época.

Aunque la ópera desapareció en la práctica de los escenarios en el Perú, el fuego de la vocación por la lírica se mantenía. La casa de Rosa Mercedes Ayarza de Morales, adonde me llevó Ernesto Palacio, amigo y compañero de los doce años de colegio, fue una suerte de cenáculo adonde se mantuvo esta llama. Pero Palacio mismo comprendió muy rápidamente que no tenía nada que hacer aquí si quería dedicarse al canto y partió hacia Milán, adonde encontró como tenor su verdadero registro, se especializó en Rossini, e hizo una brillante carrera que lo llevó a todos los escenarios del mundo y a grabar muchos discos de notable valor” (Peirano Falconí 2006).

La música siempre estuvo merodeando alrededor de Ernesto Palacio en sus primeros años de niñez y adolescencia. De pequeño quería tocar piano, pero como no había uno en casa, su tío le prestó un acordeón. En una conversación informal con su hermana Mariel, ella me comentó que Ernesto era el más disciplinado y dispuesto a aprender música. De hecho, como lo ha demostrado más adelante en su carrera, curiosidad artística es lo que más lo ha caracterizado. Y, como ya hemos relatado en páginas anteriores, Palacio descubrió la ópera debido al “azar”, al escoger la caja de discos de *Il barbiere di Siviglia* dirigido por Erich Leinsdorf durante un viaje por los Estados Unidos junto a su padre. Fue un regalo. Él le había dicho que elija el disco que más le llamara la atención. Ernesto optó por la más llamativa y la más grande (ver imagen 2). La caja con los discos de 33 1/3 revoluciones aún la conserva en su casa de Pesaro.

Volviendo a la zarzuela, fue, precisamente, ese género musical y escénico el que llevó a Ernesto Palacio hasta la casa de Rosa Mercedes Ayarza de Morales, como menciona Peirano. Ocurrió luego de una visita de ambos a los estudios de Radio Nacional, en donde se cantaba y grababa zarzuela todos los sábados por la tarde. Así lo recordó Palacio en la primera entrevista realizada para esta investigación.

Yo fui a su casa por casualidad, porque el interés que tuve fue escuchar a los líricos del momento que cantaban zarzuela todos los sábados por la tarde en Radio Nacional. Ahí fui con Lucho Peirano, que era compañero de colegio, y otro más cuyo nombre no recuerdo. En ese momento se nos acercó Raúl de Zela. Era raro ver a chicos ahí, nunca había público. Y ahí fue que Lucho dijo: “él canta, a él le gusta el canto”. Entonces, De Zela dijo: “¿sí? Si quieren esta noche vengan [a casa de Rosa Mercedes]”. Y fuimos Lucho Peirano y yo a la reunión de la señora. En esa época yo tenía 16 años, la voz no estaba formada, pero canté. Era solista del colegio y me hacían cantar en una manera equivocada, para imitar al cantante lírico. Como no podía subir, decían que era barítono. Y bueno, canté algo. La señora me tomó mucho cariño, eso sí tengo que decirlo.²⁴

²⁴ Entrevista personal con Ernesto Palacio realizada el jueves 27 de mayo de 2021 entre las 11:30 y 13:00 horas de Lima (Perú) / 18:30 y 20:00 horas de Pesaro (Italia).



Imagen 2. Grabación de *Il barbiere di Siviglia* de Rossini, que obtuvo Ernesto Palacio como regalo de su padre durante un viaje a los Estados Unidos de América. Este fue su primer contacto discográfico con la ópera. Los detalles del reparto están consignados en el pie de página, al inicio del capítulo 1 de la presente investigación (Fuente: discogs.com).

Ernesto Palacio también conserva en su casa de Pesaro algunos bordados realizados por Rosa Mercedes Ayarza de Morales en 1968.²⁵ Se trata de una tapada limeña y una pregonera. El artista comenta que su madre compraba esos trabajos que realizaba Ayarza para tener algunos ingresos económicos extra. Podemos confrontar el aprecio que menciona Palacio entre él y su primera maestra, doña Rosa Mercedes, con la entrevista que le hizo el periodista Manuel Jesús Orbegozo (1923-2011) disponible en el segundo tomo de *Crónicas Sabrosas de la Vieja Lima*.

²⁵ El escritor Alonso Cueto señala que los días de Rosa Mercedes en los años sesenta los pasaba de la siguiente manera: “se levantaba a las nueve de la mañana, tomaba té con leche y galletas de soda y empezaba su bordado. Ella misma atendía el teléfono y si llegaba alguna visita, lo dejaba todo. Almorzaba a la una y tomaba casi siempre de postre arroz con leche o mazamorra. Después de la siesta, a las tres, continuaba con sus bordados o se dedicaba a las clases o a la investigación y recopilación, con la colaboración de Graciela. Era un material que enviaba periódicamente al Ministerio de Educación. Luego, a las seis, llegaban los amigos y se ponía a tocar el piano o charlar. [...] La lista de las visitas seguía siendo enorme. Después de la cena (en la que el arroz con pato era uno de sus platos preferidos), seguía recibiendo visitas. En un día de semana se acostaba a las doce o un poco después” (Cueto 2009).

Tengo el orgullo de que todos los triunfadores en el canto han sido alumnos míos. Ahí está Alejandro Granda. Con la primera plata que ganó en Italia me compró una joya de diamantes que conservo como un gran recuerdo. Su voz era extraordinaria, casi dramática, un lírico-*spinto* [...]; Lucho Alva es lírico-ligero, pero igual me quiere, igual me escribe, igual es agradecido. Mira, ese tocadiscos de ahí es un obsequio suyo. (“*Graciela, alcázame el cuadro que tengo en mi dormitorio donde me habla de La traviata*”). Allí, escribe Lucho Alva: “A Ud., señora, con todo mi afecto, al vestirme otra vez de Alfredo en ‘*La traviata*’ que Ud. me enseñó”. [...] A Ernesto Palacios [*sic*] también le enseñé. Ahora está en Milán. Cuando era novicio jesuita le enseñé música y solfeo. Lo mismo a Velasco,²⁶ el cuzqueño, ya ha cantado en la Piccola Scala [*sic*]. Y qué raro, está viviendo en la misma pensión a donde llegó Lucho Alva por primera vez (Barrenechea Vinatea 1970: 177-178).

En efecto, Rosa Mercedes Ayarza de Morales fue una especie de raíz musical para Alejandro Granda, Luis Alva y Ernesto Palacio, tres de los tenores más importantes que ha tenido el Perú, así como otros cantantes líricos que han hecho carrera a nivel local e internacional. En los casos mencionados, la maestra Ayarza fue el primer contacto antes de ir a una preparación especializada. En las próximas páginas revisaremos, brevemente, algunos detalles de los maestros con los que trabajó Palacio en sus inicios como cantante en Lima, durante sus primeros años en Italia y algunos otros datos respecto de sesiones puntuales cuando ya ejercía como artista lírico.

2.1.1. Rosa Mercedes Ayarza de Morales (1881-1969)

Pocos son los personajes en la historia moderna de la cultura peruana que han tenido gran nivel de influencia tanto en la música popular como en la música académica. Una de ellas es Rosa Mercedes Ayarza de Morales. Compositora, promotora musical, maestra, divulgadora, una especie de factótum —hablando en términos rossinianos— del quehacer musical. Fue discípula de Claudio Rebagliati, el compositor, director de orquesta, violinista italiano, creador del *Álbum Sudamericano* y restaurador del *Himno Nacional del Perú*, y fue una suerte de descubridora y/o primera maestra de Alejandro Granda, Luis Alva y Ernesto Palacio, tres de los más grandes tenores que ha dado el Perú al circuito lírico internacional.

²⁶ Rosa Mercedes Ayarza de Morales se refería al tenor Eduardo Velasco (conocido en Italia como Edoardo Velasco), quien cantó en *La finta giardiniera* de Mozart como parte de un elenco de la Piccola Scala en la temporada de 1969-70. Lo hizo en calidad de alumno de la Academia de la Scala de Milán. Se ha buscado más información sobre el tenor en la prensa italiana y solo se encuentra referencias en *Il Corriere della Sera* y *La Stampa* de los años 1969 y 1970. Una fotografía de Velasco se incluye en el *Anexo 4*.



Imagen 3. Rosa Mercedes Ayarza de Morales en una fotografía tomada a mediados del siglo pasado (Fuente: Gran Teatro Nacional / Revista Caretas).

La intuición de Rosa Mercedes para encontrar talentos musicales no falló. En la década de los 20 descubrió a un joven maquinista que trabajaba en el vapor Huallaga y lo formó rápidamente hasta llevarlo ante el mismo presidente Augusto B. Leguía, quien lo apoyó enviándolo a estudiar a Italia. El nombre de este cantante fue Alejandro Granda. El intermediario entre Granda y la maestra Ayarza fue el capitán del ejército Manuel Torrico Cavero, quien escuchó al joven cantar durante un viaje a Sama. La presentación de Granda ante Leguía fue el 29 de setiembre de 1924. Al mes siguiente, debutaba oficialmente en los escenarios limeños.

Concretado el apoyo del gobierno peruano, el tenor chalaco partió en el vapor Bologna desde el Callao hacia Genova el 18 de noviembre de 1924, acompañado por un numeroso grupo de amigos y personas que lo ovacionó en la función de despedida que había ofrecido esa misma mañana en el Teatro Ideal del Callao.²⁷

El caso del tenor Luis Alva también vincula a la maestra Ayarza y a la Marina. A diferencia de Granda, Alva no era un operario de vapor, sino cadete de la Escuela Naval. Gracias a la intervención del padre del joven de 19 años aspirante a artista, logra un encuentro con doña Rosa Mercedes en 1946, mismo año en que nació Ernesto Palacio. Ella le dice: “tienes que entender algo. Tu futuro no está en la Marina sino en el canto” (Cueto, 2009: 127). En el testimonio que ofreció el legendario tenor al escritor Alonso Cueto para la biografía de Rosa Mercedes Ayarza, recordó que las enseñanzas de la maestra enfatizaban en que el canto debía considerar el “decir las palabras pensando en un sentido, no solo por sonidos. Era, entonces, cuando le venía otra luz y otro color en el fraseo: la interpretación” (Cueto, 2009: 202-204). En 1953, Luis Alva partió a Italia a especializarse en canto con el maestro Emilio Ghirardini.

Debido a su trabajo con Alva y otros jóvenes artistas, la lírica tomó un nuevo impulso en el país y se cultivaba, sobre todo, la zarzuela, como indicamos páginas atrás. Este género fue el que llevó a Ernesto Palacio y Luis Peirano hacia la casa de la maestra Rosa Mercedes. Corría el año 1962 y así se presentaban las cosas entre Palacio y Ayarza:

Por consejo de ella, en ese periodo, fui a estudiar al Conservatorio de Lima con Alejandro Granda a quien había conocido, justamente, en su casa un día que fui por la tarde. A ella le gustaba organizar los sábados por la noche las reuniones [musicales], pero le gustaba también

²⁷ Tras la muerte de Alejandro Granda, en su edición de la mañana del 4 de setiembre de 1962, el diario *El Comercio*, de donde se recogen algunos detalles indicados en este apartado, se atribuyó la idea de enviar a Granda a Italia. “El 29 de setiembre de 1924, se consiguió la presentación de Granda en Palacio de Gobierno y, al día siguiente, *El Comercio*, al dar cuenta de su presentación, en artículo intitolado *El Caruso peruano*, consignó: ‘Creemos que un compatriota de voz tan magnífica como Granda, debería ser enviado a Italia, como pensionista del Estado, para estudiar canto y convertirse en un tenor de veras’” (*El Comercio* 1962). La realidad fue un poco distinta: luego de conocer a Torrico, un ministro del presidente Leguía, José Foción Mariátegui, le indicó que lo presentara a los Morales Ayarza. Fue dicho funcionario quien intercedió primero para reducirle los horarios de trabajo a Granda, que le permitió continuar con sus estudios de música; y después, organizó una reunión del presidente Leguía con varios diplomáticos, incluidos los italianos, en Palacio de Gobierno (Cueto 2009). El 7 de octubre de 1924 Granda ofreció su primera audición al público limeño en el Teatro Forero, según los reportes hallados en la prensa local. El 12 de octubre a las 22:00 horas, Granda tenía programado, en el mismo teatro, un concierto organizado por la municipalidad en honor a Leguía por la inauguración de su nuevo periodo de gobierno, pero no se presentó debido a una “indisposición violenta”. La dirección estuvo a cargo de Federico Gerdes. El 17 y 18 de noviembre ofreció sus conciertos de despedida en Lima y Callao, respectivamente, antes de partir rumbo a Italia (*El Tiempo* 1924a, 1924b, 1924c, 1924d).

prepararme para cantar algo ahí. Entonces, un día lo encontré y Rosa Mercedes me dijo: “¿por qué no vas a estudiar con él?”. Así fue como me presenté al conservatorio donde fui admitido.²⁸

Ernesto Palacio recuerda que para el año 1963 seguía yendo a la casa de Rosa Mercedes y continuaba cantando como barítono. En aquellos años, preparó junto a ella un concierto para Luis Alva, en el que cantó un dúo con el tenor Eduardo Velasco. En 1964, el joven artista ingresó al noviciado jesuita y perdió contacto tanto con sus amigos como con Ayarza, a quien solo visitó en ocasiones. Desde la mitad de 1967 hasta los primeros meses del año siguiente volvió a frecuentar la casa de la promotora musical. Tal como ocurrió con Alva, Rosa Mercedes le enseñó a Palacio estilo, dicción italiana y algunas piezas para interpretar; sin embargo, no le enseñó técnica vocal. Ella le recomendó ir con otra maestra²⁹ quien, al notar que su voz había cambiado y que podía lograr notas más agudas, ya no lo ubicaba como barítono, sino que lo formó como tenor lírico-*spinto*.³⁰

Rosa Mercedes Ayarza de Morales falleció en mayo de 1969, un año después de la partida de Ernesto Palacio a Italia para su especialización.

2.1.2. Alejandro/Alessandro Granda (1898-1962)

Detallábamos en el apartado anterior los inicios, en Lima y Callao, del tenor Alejandro Granda. Si bien tuvo críticas positivas y entusiastas en la prensa local que incluso lo llamaron “Caruso peruano” (*El Comercio* 1962), se pudo encontrar una voz moderada y distinta en un pequeñísimo pie de foto incluido en la Revista *Mundial* del 10 de octubre de 1924, días después de su debut en el Forero: “El tenor peruano Alejandro Granda que acaba de obtener un éxito resonante en su primera presentación ante nuestro público, no obstante que aún no están exaltadas sus facultades naturales por la habilidad de una técnica impecable” (*Mundial* 1924). De hecho, tenía que ajustar ciertos aspectos para explotar al máximo su talento vocal y así fue

²⁸ Entrevista personal con Ernesto Palacio realizada el jueves 27 de mayo de 2021 entre las 11:30 y 13:00 horas de Lima (Perú) / 18:30 y 20:00 horas de Pesaro (Italia).

²⁹ Debido a que ha pasado más de medio siglo desde entonces, Ernesto Palacio mencionó el nombre de Carmen Chávez como la maestra recomendada por Rosa Mercedes Ayarza. Sin poder confirmar que ella enseñó precisamente a Palacio, sí se ha podido verificar de manera independiente que ella era una maestra de canto en actividad en Lima, en aquellos años. Entre otros, formó al cantante peruano Luis Alberto Santolalla. De acuerdo con información del compositor y director de coro peruano Aurelio Tello, Chávez era profesora de canto en el Conservatorio y preparaba la técnica vocal del Coro Nacional fundado en 1965.

³⁰ Al comentar estos hechos, Palacio describió unas particularidades del público limeño de aquella época, que podría darnos algunos indicios respecto de la apreciación musical que tenían los aficionados a la lírica. Recordó, a modo de anécdota, que luego de una presentación en casa de Rosa Mercedes compararon su voz con la de un “joven tenor que acaba de aparecer”, refiriéndose al estadounidense Richard Tucker, quien para los años sesenta ya no era “joven” (nació en 1913) y tenía más de quince años de carrera (debutó en 1945), además de poseer una voz muy distinta a la de Palacio.

como lo hizo en Milán con el maestro Alfredo Cecchi. Granda debutó en febrero de 1927 en el Teatro Sociale di Como, como Osaka de la ópera *Iris* de Pietro Mascagni.

Revisando su repertorio, se puede definir a Granda como un tenor lírico / lírico-*spinto*, que abordó, principalmente, títulos de compositores del romanticismo y *verismo*,³¹ obras que se distancian de lo que cantaron años después Luis Alva, Ernesto Palacio y Juan Diego Flórez, la terna de tenores que, como se ha dicho, ha destacado sobre todo en óperas del *bel canto*. Granda colaboró en diversas ocasiones con el mítico director de orquesta Arturo Toscanini, con quien estrenó en octubre de 1928 los complicadísimos *Psalmus Hungaricus* de Zoltan Kodály. También cantó el rol principal de *Giulietta e Romeo* bajo la dirección del propio compositor de esta ópera Riccardo Zandonai en el Teatro La Fenice de Venecia, en 1941.³²

Como demostración de sus dotes vocales han quedado algunos registros discográficos que, en su momento, recibieron elogiosos comentarios de la exigente crítica especializada internacional. Algunas de estas reseñas se encuentran en los archivos históricos de la revista británica *The Gramophone* (hoy conocida solo como *Gramophone*), de 1929. El crítico Herman Klein, discípulo en canto de Manuel García (hijo),³³ destacaba, por ejemplo, “el poder declamatorio natural de Alejandro Granda” y su voz “excepcionalmente fina” para interpretar *La Gioconda* y *Turandot* (*The Gramophone* 1929a y 1929b). A decir de Palacio, Granda era un cantante muy moderno para su tiempo.

Si tú buscas una grabación de Granda donde él canta el dúo de *Madama Butterfly* con la soprano [Rosetta Pampanini], ella es justamente todo lo contrario: comenta, habla. Ese estilo era muy normal en esa época. En cambio, Granda canta las notas que están escritas, sin añadir nada; muy como se canta hoy en día, sin darse ninguna libertad [arbitrariedad interpretativa], ni nada. Por otro lado, evitaba los lloriqueos y sollozos que se hacían en ese tiempo. De manera que era muy correcto, muy moderno para su época, ¿no? En aquel entonces también se abusaba mucho del

³¹ Granda destacó interpretando óperas de Verdi (*La traviata*, *Rigoletto*, *Aida*, *Un ballo in maschera*, *Il trovatore*), Puccini (*La bohème*, *Tosca*, *Manon Lescaut*, *Il tabarro*), Mascagni (*Iris*, *Cavalleria Rusticana*), Leoncavallo (*Pagliacci*), Boito (*Mefistofele*), Ponchielli (*La Gioconda*), Cilea (*Adriana Lecovreur*), Wagner (*I maestri cantori di Norimberga*, versión italiana de *Die Meistersinger von Nürnberg* o *Los maestros cantores de Nuremberg* por su título en castellano), Catalani (*La Wally*, *Loreley*), Gounod (*Faust*), Zandonai (*Francesca da Rimini*, *Giulietta e Romeo*), Giordano (*Fedora*, *Andrea Chénier*), Alfano (*Risurrezione*), Bizet (*Carmen*), Auber (*Fra Diavolo*), entre otros (Beato, 2018).

³² Más imágenes de Alejandro Granda en el *Anexo 4*, figuras 4, 5, 6 y 7.

³³ Sobre Manuel García (hijo) y sus vínculos con la enseñanza del canto se ha detallado en el *Capítulo 1.1. Rossini y el bel canto* de la presente investigación.

portamento. Él no abusaba para nada de este tipo de cosas y eso lo diferenciaba del resto de cantantes.³⁴



Imagen 4. Retrato de Alejandro Granda (Fuente: Le Grandi Voci).

De acuerdo con el testimonio de Palacio y lo que pudo conocer de su maestro, Alejandro Granda nunca estudió solfeo ni música en el sentido más formal. Aprendió canto por oído tal como ha pasado con otros artistas que han destacado en el circuito lírico internacional como Mirella Freni o Luciano Pavarotti,³⁵ por detallar ejemplos más conocidos. Era una práctica muy usual en muchos cantantes hasta poco después de la segunda mitad del siglo XX. Ello, sin embargo, no fue impedimento para que Granda destacara y se le reconociera sus cualidades vocales; ni

³⁴ Entrevista personal con Ernesto Palacio realizada el jueves 27 de mayo de 2021 entre las 11:30 y 13:00 horas de Lima (Perú) / 18:30 y 20:00 horas de Pesaro (Italia).

³⁵ “Pavarotti no es el gran ejemplo de musicalidad, a veces está un poco fuera de tiempo y más, pero ante la gran belleza de su voz y la exuberancia de todos sus medios, lo demás [lo estrictamente técnico] pasa a segundo nivel, absolutamente”, explicó Palacio en la entrevista del 27 de mayo. Esto, sin embargo, no significa que él tenga un enfoque contrario a la preparación musical formal. De hecho, destaca que un joven cantante llegue a las audiciones con sólidos conocimientos técnicos y pueda leer música adecuadamente.

para que transmitiera sus conocimientos adquiridos a través de su trayectoria como cantante (entre 1927 y 1952) a las nuevas generaciones.

Palacio llevó clases con Granda en 1962 por recomendación de Rosa Mercedes Ayarza de Morales. Tras su retiro, al veterano tenor se le había prometido la dirección del Conservatorio, según contó Palacio en una entrevista publicada en 2002; sin embargo, “lo pusieron a enseñar en una pequeña habitación en el Conservatorio a los principiantes. Y esto fue una fortuna para mí. Pero lógicamente eso no es lo que él había pensado. Era una persona que necesitaba ser valorizada más en esa época y de hecho él no pasó un año en Lima: desde que llegó hasta que murió pasaron pocos meses” (García 2002). El adolescente aspirante a cantante llegó, entonces, a las clases con Granda, en el Conservatorio, con la voz “mal puesta, casi estrangulada” (Sepúlveda 2015). Así describió las sesiones de trabajo:

Él tenía mucha calma, mucha prudencia. A veces le preguntaba: “maestro, ¿qué dice usted?, ¿qué cosa soy?”³⁶ Y él me decía: “mi hijito, mi hijito...” —para todo decía “mi hijito”— “por ahora tratemos de colocar la voz en su sitio y luego se verá”. Bueno, yo estaba muy en foja cero. Yo recuerdo muy bien un episodio en que él me decía “¡y vamos a probaaaar!” Y sacaba su vozarrón. Yo trataba de imitarlo. ¡Imagínate qué cosa me salía! Hasta que un día pensé: “¿si hago esto?”, entonces lo hice y él me dijo “¡jesto!”. Habrá encontrado que, finalmente, puse la voz en su sitio, ¿no? Y eso es lo que le gustó, que colocara la voz. Claro, eran todavía cosas muy de primer pelo, digamos. Él no tuvo ninguna satisfacción conmigo de ver un progreso particular.³⁷

Ciertamente, Alejandro Granda no vio en su alumno mayores progresos que los indicados porque murió en setiembre de 1962, luego de varios derrames cerebrales que lo tuvieron internado y en agonía. Ernesto Palacio relata que la persona que sustituyó a Granda en el Conservatorio le dio muy mala impresión y no volvió después de la única lección que tuvo. “La profesora que lo había sustituido, al saber que yo era tenor, pero sin conocer mi voz, me pidió vocalizar hasta el *do* agudo con la boca cerrada. Apenas salí de esa clase, nunca regresé con ella. Si hubiese continuado así, tal vez habría perdido la voz y no hubiera podido hacer la carrera que hice. Fue mi intuición lo que me salvó” (Sepúlveda 2015).

En esta primera etapa, Palacio empezaba a descubrir su voz como instrumento, primero de manera acaso más expresiva con Rosa Mercedes Ayarza de Morales y después con técnica

³⁶ Para entonces, Palacio todavía cantaba como barítono en las reuniones musicales de Rosa Mercedes Ayarza de Morales.

³⁷ Entrevista personal con Ernesto Palacio realizada el jueves 27 de mayo de 2021 entre las 11:30 y 13:00 horas de Lima (Perú) / 18:30 y 20:00 horas de Pesaro (Italia).

profesional, aunque muy incipiente, con Alejandro Granda. De todas formas, eran los primeros pasos en el aprendizaje del canto. Luego de su paso por el noviciado jesuita en 1967, “totalmente desubicado y sin amigos”, según recuerda, quiso mantenerse en el canto e hizo amistad con algunos amigos de su hermana, Jorge y Hugo Nicolini, que vivían cerca de su casa, ubicada cerca del colegio Sophianum en el distrito limeño de Jesús María.

Yo también fui a la casa de los Nicolini, una casona enorme que después fue sede de Canal 2, al que le pusieron una bomba, por Salaverry. Tenía cosas increíbles y había un gran salón con un gran piano de cola enorme y yo me ponía a tocar ahí, porque en casa no teníamos piano, y también a cantar. Entonces una señora, que era italiana de Rimini, me dijo: “¡mi marido te tiene que escuchar!” Y así organizó una especie de concierto en donde invitó a infinidad de italianos y yo canté. Don Luis (Nicolini Peschiera) me vino a ofrecer una beca. De ahí me vine para acá y comencé a estudiar.³⁸

En entrevistas con otros medios, Palacio precisó que era una beca con condiciones, “cuando yo comencé a trabajar, renuncié a esta beca mensual. Eso no es de todos los días tener una beca consistente: esta fue mi fortuna” (García 2002). Preparó todo para su viaje. Inclusive, se organizó un concierto de despedida en la Sala Alzedo con el repertorio que cantaba en esa época y que nos puede dar algunas señales de cómo había sido orientado vocalmente en Lima. “Canté *Forza del destino*, *Pagliacci*. El dúo de *Forza* con Raúl de Zela y *Vesti la Giubba*. Eso fue lo que canté. Nada de *bel canto*”.³⁹

Ernesto Palacio partió rumbo a Italia en marzo de 1968 en el trasatlántico *Rossini* de la compañía Italia Navigazione.⁴⁰ El viaje duró 23 días. Una vez establecido en Milán, acudió a entregar un encargo a una persona que trabajaba en la Scala y tenía familiares en Perú. Luego de cumplir esta misión, dicha persona le ayudó organizar una audición con Antonio Tonini, director asistente en el Teatro alla Scala de Milán.⁴¹ “Entonces, le canto *Recondita Armonia* todo engolado. Él se da cuenta de que la voz no era para ese repertorio y me lo dice”.⁴² Palacio ha contado en numerosas ocasiones lo que le dijo Tonini. Así ha quedado registrado en el prólogo del libro *Il tenore rossiniano*: “‘Lo está haciendo todo mal, usted es un tenor de *Elisir d’amore* de Donizetti’. Eso significaba un tenor lírico-ligero, destinado a un género de

³⁸ Entrevista personal con Ernesto Palacio realizada el jueves 27 de mayo de 2021 entre las 11:30 y 13:00 horas de Lima (Perú) / 18:30 y 20:00 horas de Pesaro (Italia).

³⁹ Entrevista citada.

⁴⁰ Se puede ver un anuncio publicitario de esta serie de trasatlánticos en el *Anexo 4*.

⁴¹ Además de haber dirigido a Maria Callas y otros grandes cantantes de la época, Tonini también fue director asistente de Tullio Serafin, Herbert von Karajan, entre otros. Referencias en las figuras 9 y 10 del *Anexo 4*.

⁴² Entrevista citada.

repertorio completamente diferente al de Verdi o Puccini” (Appolonia 2020). Tonini, como gran conocedor de la voz y el arte del canto, no se había equivocado.

Ese momento fue clave para los pasos que seguiría Ernesto Palacio en su formación vocal en Italia. El artista recuerda que tuvo mucho que replantear en la educación musical que había recibido en Lima y, sobre todo, erradicar ciertos prejuicios respecto de la vocalidad del tenor y el repertorio que debía asumir. Tenía 21 años.

En mi ignorancia, que era la ignorancia en la cual viví en Perú por esos años, el único [tipo de voz] que era interesante como tenor era el tenor heroico o el tenor dramático, el que hacía las óperas más fuertes. Lo que hacía Alva era para los que “no tenían voz”, digamos. Ese era el modo de pensar de la época. Entonces, cuando él [Tonini] me dice que yo era para repertorio belcantista tipo *L’elisir d’amore* —eso es lo que dijo— fui con el maestro Badiali por recomendación suya.⁴³

2.1.3. Vladimiro Badiali (1904-1993)

La historia del tenor Vladimiro Badiali es muy particular. Su nombre parece haber quedado en el olvido entre tantos tenores que sobresalieron en las décadas de 1930 a 1950. Los estudiosos e investigadores tal vez han sido un poco injustos con él. Quien haga una rápida revisión por internet encontrará algunas imágenes, una pequeña reseña con una cronología parcial de sus presentaciones. Un *blog* dedicado a los cantantes de ópera olvidados del siglo XX le dedica algunas líneas y si bien incluye su fecha de nacimiento, no registra su deceso ocurrido en 1993. La fecha la encontramos en la sección de obituarios incluida en una revista de artículos musicales (Tashiro 1995).

En 1981, el sello Bongiovanni, como parte de su serie *Il mito dell’opera*, lanzó un disco LP — que ya no se encuentra disponible en su tienda oficial *online*⁴⁴— titulado *Le voci modenesi*, editado por el periodista e investigador modenés Daniele Rubboli. Este álbum rescata a los cantantes profesionales y aficionados nacidos en Modena. Entre ellos está, por ejemplo, Fernando Pavarotti, padre del legendario tenor Luciano Pavarotti. Pero también está Bruno Garbi, que no es otro que Vladimiro Badiali. En el disco se le puede escuchar interpretar *Chi è più felice di me?* de Bixio, *Io e la luna* de Cherubini-Bixio y *Passione argentina* de Martelli-Neri-Vasin, registros hechos para el sello Excelsius entre los años 30 y 40. La única grabación disponible *online* que nos puede dar una referencia de la voz de Badiali (Garbi) está en

⁴³ Entrevista citada.

⁴⁴ Sí se ha encontrado el disco en venta en otros mercados *online*.

YouTube y data del año 1939. Se trata de *Tu, solamente tu*, con letra de Galdieri y música de Frustaci para la película *Napoli che non muore*.⁴⁵

Revisando bases de datos de archivos históricos también podemos encontrar algunos documentos sobre la amplia actividad artística de Badiali. En plena Segunda Guerra Mundial, en 1941, actuó en *Il campiello* de Wolf-Ferrari, en el Teatro Regio di Parma; en 1944 protagonizó *Il barbiere di Siviglia* en el Teatro La Fenice de Venecia,⁴⁶ junto a Piero Guelfi como Figaro y Liana Grani como Rosina, bajo la dirección de Alfredo Simonetto. Badiali también participó en roles secundarios de espectáculos en los que actuó Maria Callas, en ese mismo teatro, como *La traviata* de Verdi, producida entre enero y febrero de 1953, cien años después del estreno mundial de la ópera más popular del compositor parmesano.

El repertorio de Badiali incluía personajes como Mario Cavaradossi (*Tosca* de Puccini), Turiddu (*Cavalleria Rusticana* de Mascagni), Rodolfo (*La bohème* de Puccini), Duca (*Rigoletto* de Verdi), Elvino (*La sonnambula* de Bellini), Almaviva (*Il barbiere di Siviglia* de Rossini), Ernesto (*Don Pasquale* de Donizetti), entre otros. Con ello podemos observar que, muy al estilo de la época, podía abordar roles de *bel canto*, romanticismo y verismo indistintamente.

A diferencia del poco registro biográfico que hay sobre Vladimiro Badiali, su nombre sí ha quedado indicado en las reseñas artísticas y biografías de importantes cantantes que surgieron a partir de la década del sesenta, como es el caso de Jaume Aragall,⁴⁷ Bruno Prevedi, Giuseppe Giacomini, Vicente Sardinero, Eduardo Giménez, entre otros. En 1968, Badiali sumó a Ernesto Palacio entre sus alumnos.

El maestro Badiali me decía: ‘estudíemos *El barbero*’. Bueno, yo para poder hacer ese tipo de canto y la coloratura tuve que aligerar mucho. Y claro, él fue un maestro de técnica que, en lugar de hacer “*Ahhh*” [emite un sonido oscuro] hacía “*Ahhh*” [emite un sonido más claro]. Más natural, ¿no? Era un canto natural. Poco a poco me fui dando cuenta de que, cada vez que terminaba una lección con él, no me quedaba sin voz, de que las notas las podía hacer incluso más agudas. Que la coloratura me estaba saliendo. Le fui tomando el gusto, sí.

⁴⁵ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=rC2Golux6EY>

⁴⁶ El cartel oficial de esta presentación en la figura 11 del Anexo 4.

⁴⁷ Conocido también como Jaime Aragall o Giacomo Aragall.

Aprender la técnica vocal adecuada con *Il barbiere*, el título que lo había hecho enamorarse de la ópera, fue una oportunidad para que Palacio descubra las potencialidades de su voz e ingrese, de a pocos, en el repertorio que le correspondía.



Imagen 5. Retrato de Vladimiro Badiali (Fuente: Le Grandi Voci).

2.1.4. Renato Pastorino⁴⁸

En paralelo a las lecciones con Badiali, su maestro de técnica vocal, Ernesto Palacio trabajó la teoría musical y el repertorio de manera particular con Renato Pastorino, un pianista y maestro de la escuela del Teatro alla Scala de Milán. Él también ha enseñado a importantes cantantes como Ghena Dimitrova, Flaviano Labò, Orianna Santunione, entre otros.

⁴⁸ La información *online* sobre Renato Pastorino es aún más escasa que en el caso de Badiali; sin embargo, hay referencias de él en los archivos históricos del Teatro alla Scala de Milán entre 1968 hasta 1979. Durante aquellos años fue maestro, pianista acompañante y preparador en diversas actividades del coloso italiano.

“Pastorino me enseñó muy bien a respetar todos los detalles que están escritos y que no están escritos en la partitura”,⁴⁹ contó Palacio en la primera entrevista personal que sostuvimos. El maestro lo acompañó durante los primeros años de su carrera. Juntos estudiaban estilo, fraseo y todo lo que indicaba el texto musical según el repertorio que iba a abordar. El cantante recuerda a Renato Pastorino como una persona muy activa.

Por las mañanas [Pastorino] estaba en clases en la academia de la Scala, luego comía un sándwich y se iba al conservatorio para enseñar por ahí y luego iba a su casa a dar clases privadas; o sea, era un hombre muy, muy activo. ¿Qué pasó entonces? Le encontraron un tumor en el cerebro y lo tuvieron que operar. Después de eso él ya no era como antes. Yo seguí yendo a sus clases porque además me daba pena la situación, pero al final murió. De ahí en adelante trabajé con otros pianistas, pero ninguno le llegaba al tobillo.⁵⁰

Desde un punto de vista social e histórico, el año 1968 es tiempo de grandes revoluciones juveniles en toda Europa que fueron replicándose en otros países del mundo, incluida América Latina. Palacio, no obstante, asegura haber estado siempre concentrado en lo suyo. Sus primeros años en Italia consistían en ir a trabajar como vicedónsul honorario del Perú, puesto que consiguió con el apoyo de su padre Ernesto Palacio Valdivieso, quien fue edecán del presidente de la república Fernando Belaunde Terry. Por la tarde, se dedicaba a estudiar canto con sus maestros, luego iba a la Scala a ver algún espectáculo. “Me informaba, pero no me daba cuenta de nada”, asegura.

Un día, mi maestro me dijo “vamos a estudiar *La traviata*, cómprate”. Entonces, me compré la partitura. Y, claro, no de memoria, pero la estudié en un día. Al día siguiente ya sabía toda la ópera. La pude cantar en un día. Era bastante tenaz, digamos.⁵¹

Tras su debut, en 1972, Palacio no dejó de estudiar y perfeccionar su canto. De hecho, asegura, el artista debe llegar al escenario con una sólida preparación, pero lo demás se aprende en el teatro. La autocrítica es muy importante para ello. Como parte de este trabajo de revisar, constantemente, su interpretación, el tenor buscó a su colega Alfredo Kraus. Ocurrió en un momento en el que —en sus propias palabras— se sentía “un poco desorientado”. Hicieron

⁴⁹ Entrevista personal con Ernesto Palacio realizada el jueves 27 de mayo de 2021 entre las 11:30 y 13:00 horas de Lima (Perú) / 18:30 y 20:00 horas de Pesaro (Italia).

⁵⁰ Entrevista personal con Ernesto Palacio realizada el jueves 3 de junio de 2021 entre las 11:30 y 13:00 horas de Lima (Perú) / 18:30 y 20:00 horas de Pesaro (Italia).

⁵¹ Entrevista citada.

vocalizos, conversaron, revisaron la técnica. Kraus le dijo que estaba muy bien. “Y, de hecho, debo decir que ese día estaba muy bien”, recuerda Palacio.

2.2. Concursos de canto y primeros años en escena

Como toda disciplina, la música es altamente competitiva y muchas veces los miembros de esta comunidad miden sus habilidades a través de competencias. Ocurre en la música “popular” y “académica”. A lo largo de la historia moderna de la música clásica y la ópera podemos encontrar nombres de grandes intérpretes que han iniciado sus carreras gracias a la visibilidad que les otorgaba ganar un concurso. Luciano Pavarotti, por ejemplo, empezó su carrera luego de triunfar, en el año 1961, en el Concurso Internacional de Canto Premio Achille Peri, en Italia. Antes, el tenor se había presentado a diversos concursos, pero nunca llegaba a la final. En 1971, diez años después, Ernesto Palacio participó en la misma competencia y ganó.

El XII Concorso internazionale di canto (Premio Achille Peri) se desarrolló entre el 28 de mayo y 2 de junio de 1971 (Fondazione I Teatri Reggio Emilia 1971).⁵² Palacio concursó con algunas arias que cantaba en la etapa inicial de su carrera posterior a las clases de técnica y repertorio con sus maestros Badiali y Pastorino. Participó con *Ecco ridente in cielo* de *Il barbiere di Siviglia*; el aria para tenor de *Il matrimonio segreto*; *Il mio tesoro* de *Don Giovanni*; y *Ah! Non mi ridestar*, versión italiana de *Pourquoi me réveiller*, aria de la ópera *Werther* de Massenet. Para la final de la competencia, el jurado le solicitó hacer *Il matrimonio segreto* y el aria de *Don Giovanni*. El resultado fue muy satisfactorio porque el joven cantante ganó tres premios. El primero en la categoría de tenor, otro premio porque era menor de 25 años⁵³ y una medalla en homenaje a un maestro que había fallecido por aquel tiempo.

Para un muchacho que no ha hecho nada y se pone en un concurso importante como el que había sacado a Pavarotti, el Achille Peri de Reggio-Emilia... Uno se imagina que ya está a un paso de la Scala, a dos pasos del Metropolitan. Eso fue en junio. Para setiembre, octubre o noviembre del mismo año voy a otro concurso de canto pensando que iba a ganar. Era para elegir al tenor de *L'elisir d'amore*. A la semifinal llegamos cinco tenores. A la final pasaron cuatro. Todos menos yo. Esa noche yo la pasé muy mal. La pasé muy angustiado porque no entendía la cosa. En fin, traté de que eso me sirviera y me sirvió porque me hizo aterrizar, haciéndome pensar que cada paso hay que prepararlo bien y que cada paso es hacer [algo nuevo] y no depende del

⁵² Se ha encontrado una gráfica del concurso, que incluye fechas y número de edición, pero debido a su baja resolución no se ha incluido en esta investigación.

⁵³ Al momento del concurso, Ernesto Palacio tenía 24 años.

anterior. Yo podía decir: “pero yo gané ese concurso”. ¡No! ¡Por favor! Entonces, me preparé muy bien para el concurso Voci Nuove Rossiniane.⁵⁴

En definitiva, para la carrera de Palacio, el siguiente concurso fue el que le dio mayor visibilidad y lo bautizaba como un cantante adecuado para afrontar roles de *bel canto*. De acuerdo con un artículo publicado el 17 de noviembre de 1972 en el diario de circulación nacional *Il Corriere della Sera*, el Concorso internazionale per voci nuove rossiniane fue organizado por la Radiotelevisione italiana (RAI) en ese año como un homenaje a Gioachino Rossini al cumplirse 180 años de su nacimiento. El año anterior, la compañía de radiodifusión había organizado una competencia similar en homenaje a Verdi, que consagró a la soprano y actriz italiana Katia Ricciarelli. En el concurso de 1972, participaron 120 cantantes de los cuales quedaron 21 artistas de diez países.⁵⁵ El jurado estuvo presidido por el director de orquesta italiano Armando La Rosa Parodi y completado por el barítono Gino Bechi, el pianista Antonio Beltrami, el compositor Jacopo Napoli, el bajo Nicola Rossi-Lemeni y la mezzosoprano Giulietta Simionato. El programa de la competencia se dividió en ocho emisiones. En los seis primeros se presentaban los veintiún participantes que interpretaban dos piezas de óperas rossinianas cada uno. El séptimo programa correspondía a la presentación de los cinco cantantes ganadores en sus categorías: soprano, tenor, bajo, barítono, mezzosoprano. El último episodio presentaba a los mismos ganadores, pero esta vez interpretando el divertido primer acto de la ópera *L'italiana in Algeri* (*Il Corriere della Sera* 1972).

Hubo varios conciertos, pero cada uno de los artistas debía exhibirse dos veces. En una tuve que cantar *Languir per una bella* [de *L'italiana in Algeri*] y en la otra una aria de *La scala di seta*. Cuando gané, cada participante podía escoger lo que quería cantar. Ahí fue que escogí cantar *Cessa di più resistere* [...] El *Barbiere* yo lo había conocido integral, por esa grabación [de 1958 dirigida por Leinsdorf]. Cuando decidí cantar el *Cessa di più resistere*, el jurado que era gente importante, la Giulietta Simionato, Nicola Rossi, Gino Bechi me dicen: “pero esta aria no la hemos escuchado nunca, ¿no?” Y claro, nunca porque en su época nunca se hizo.⁵⁶

⁵⁴ Entrevista personal con Ernesto Palacio realizada el jueves 27 de mayo de 2021 entre las 11:30 y 13:00 horas de Lima (Perú) / 18:30 y 20:00 horas de Pesaro (Italia).

⁵⁵ Los países que pasaron a esta etapa fueron Austria, Líbano, Rumania, Perú, Argentina, España, Holanda, Dinamarca, Japón e Italia.

⁵⁶ Entrevista personal con Ernesto Palacio realizada el jueves 3 de junio de 2021 entre las 11:30 y 13:00 horas de Lima (Perú) / 18:30 y 20:00 horas de Pesaro (Italia).



Imagen 6. Fotograma del concurso Voci Nuove Rossiniane organizado por RAI (Fuente privada).



Imagen 7. Participación de Ernesto Palacio en el concierto de ganadores del concurso internacional de RAI (Fuente privada).

La Radiotelevisione italiana conserva los contenidos audiovisuales de este concurso y hace algunos años se publicaron *online* las presentaciones de los ganadores de la competencia. En la actualidad, estos archivos ya no están disponibles en *web*; sin embargo, conservo en mi colección personal una copia de la presentación de *Cessa di più resistere*⁵⁷ interpretado por Palacio a los 26 años (imágenes 6 y 7). Luego de este concierto, los ganadores —Ernesto Palacio, tenor; Carlo Oggioni, bajo; Yasuko Hayashi, soprano; Giorgio Gatti, barítono; Lucia Valentini Terrani, mezzosoprano— grabaron en Milán el audio del primer acto de *L'italiana in Algeri*. Después, viajaron a Nápoles para grabar toda la parte visual, con el método de *playback*, para la transmisión televisiva (imagen 8).

⁵⁷ Disponible en el siguiente enlace https://www.youtube.com/watch?v=A6ov_KcGMpE



Imagen 8. Portada del LP de *L'italiana in Algeri* en la que participó Ernesto Palacio como Lindoro junto a la mezzo Lucia Valentini Terrani en el personaje de Isabella. Acompañó la Orchestra Sinfonica e Coro di Milano della RAI, bajo la dirección de Armando La Rosa Parodi (Fuente: discogs.com).

El disco incluye la reseña de los artistas participantes (imagen 9), pero contiene un error al confundir el nombre del concurso que había ganado Palacio en 1971.⁵⁸ También da referencia de su debut en agosto de 1972, en la ciudad de San Remo, con el personaje del Conte d'Almaviva en *Il barbiere di Siviglia*, aunque su debut oficial dentro de un teatro fue en noviembre de ese mismo año y con el mismo personaje. A continuación, las precisiones del mismo Ernesto Palacio.

⁵⁸ Dice “Concorso internazionale Jacopo Peri” en lugar de Concorso internazionale Achille Peri, que es el nombre de la competencia de Reggio Emilia.

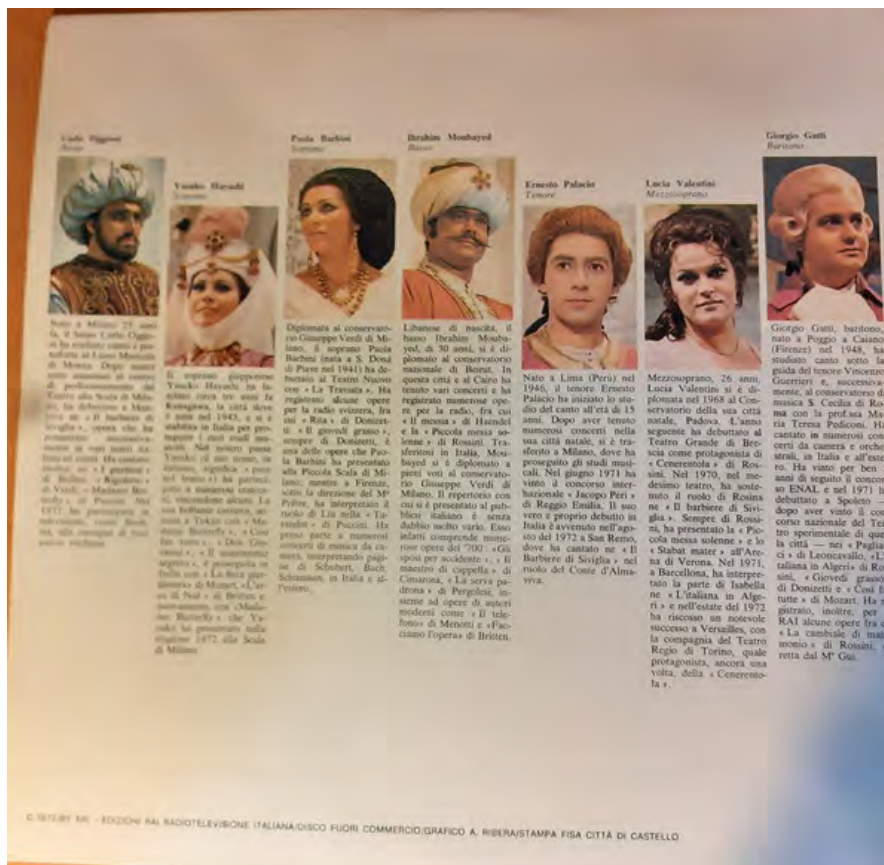


Imagen 9. Reseñas de los artistas de *L'italiana in Algeri* (Fuente: discogs.com).

En San Remo, el 1 de agosto de 1972, todavía no había hecho el concurso rossiniano. Ocurrió en el siguiente contexto: mi maestro habló con un barítono que se llamaba Mino Longo, que era de la Asociación de los Carabineros. Él era carabiniere, pero también cantante y cantaba con su mujer. Él hacía de Fígaro y necesitaban un tenor y me apuntaron ahí. Canté, o sea, fue el debut, pero no era una cosa para recordar con gran interés. Era al aire libre y con dos micrófonos puestos abajo para amplificar que no eran panorámicos, entonces se escuchaba así “*Ahhhh*” [emite el sonido aumentando y disminuyendo la intensidad, para ejemplificar que el micrófono solo captaba la voz cuando el cantante estaba en dirección al dispositivo] era una cosa horrible. De hecho, la primera vez que canto *El barbero de Sevilla* en teatro fue en Sardeña, en Sassari, en noviembre del 1972, donde el bajo era Nicola Rossi-Lemeni, que era un payaso.⁵⁹

Meses antes de la competencia de la RAI, Palacio había ingresado a la Accademia de Canto de la Scala, pero luego de su triunfo decidió retirarse en enero de 1973, y también dejar de participar en concursos. Quiso dedicarse enteramente a su carrera de cantante.

⁵⁹ Entrevista personal con Ernesto Palacio realizada el jueves 27 de mayo de 2021 entre las 11:30 y 13:00 horas de Lima (Perú) / 18:30 y 20:00 horas de Pesaro (Italia).

2.3. Palacio, el tenor rossiniano

Los cantantes nunca dejan de aprender, lo cual no quiere decir que el artista debe llegar sin armas ni preparación al teatro. Al contrario: al escenario se va con un amplio bagaje (dominio de la técnica, lectura de la música, correcta dicción y más elementos) y una musicalidad adquirida por lo que se ve, se escucha y lo que se aprende. Esa es una mitad importante del conocimiento del cantante lírico. La otra mitad la otorga la experiencia del teatro, al ingresar al escenario y asumir un personaje siguiendo el enfoque de los directores de orquesta —en la parte musical— y de los directores de escena —en la parte teatral—. Un cantante de ópera se forma individualmente con sus maestros, pero ejerce en conjunto, en equipo. Detrás de él hay preparadores vocales, directores (de orquesta y escena), vestuaristas, maquilladores. Y junto a él, otros cantantes y músicos. Además de técnicos, escenógrafos, iluminadores y personal creativo. Todos juntos trabajan por un producto final satisfactorio. La ópera se trata de una experiencia en vivo. Un espectáculo que, sobre todo, queda grabado en la mente del público por sus resultados artísticos. A continuación, algunos apuntes sobre determinados aspectos técnicos del canto lírico consultados a Ernesto Palacio.

—**Pablo Macalupú:** ¿Cuán importante es el dominio de la respiración para un cantante?

—**Ernesto Palacio:** Es lo primordial. El canto es aire. Aire que pasa a través de las cuerdas vocales. Es controlar ese aire. De manera que el respirar bien es el comienzo del apoyo. Si uno no apoya, toda esa columna de aire, antes o después, termina muy rápidamente. De hecho, hay varios tipos de respiración, pero en general hay que ser muy natural. La respiración es tratar de ampliar la capacidad de los pulmones y quedarse ahí, en esa posición como si fuese de apnea. No abandonarla nunca porque ese es el apoyo. Hay momentos en que tienes que hacer el agudo, entonces tienes que hacer un poco más de fuerza y no hacia adentro porque eso es romper el apoyo. Si hay mucha coloratura, entonces sí un poquito hacia dentro para que todo sea más fácil de mover. Lógicamente, eso reduce un poco el volumen. El volumen de la coloratura no puede ser como cuando uno hace un *cantabile*.

PM: De hecho, su colega Marilyn Horne comentaba que cuando hacía los agudos, toda la parte de la espalda se le endurecía e iba muy recta, mientras que las piernas terminaban rígidas. Además, decía que la respiración tenía el 90 por ciento de importancia para el trabajo del cantante...

EP: Así es.

PM: ...Cuando usted llegó a Italia, ¿ya dominaba la respiración?

EP: No, no, para nada. Mira, no es que uno comienza la carrera cuando ya está totalmente preparado. Hay muchas cosas que la juventud te puede ayudar a hacer, aunque no estés del todo preparadísimo. De hecho, hay muchas cosas que el teatro mismo enseña. Te cuento un episodio: Era 1977, yo tenía cinco años de carrera. Fui a hacer un *Barbiere di Siviglia* en el Principado de Mónaco, en Montecarlo, y el *cast* era muy bueno. Estaban Lucia Valentini Terrani [Rosina], el Figaro era Bruscantini, los dos bajos eran Enzo Dara y Paolo Montarsolo, y yo [como Almaviva]. Paolo Montarsolo, que era amigo mío, me dice: “sabes, tengo que ir a la Scala a

cantar el *Wozzeck* que hace tiempo que no lo paso. Mañana tengo la lección, si quieres ven así estamos un poco juntos”. Yo fui y durante toda la lección, él tenía la mano derecha al costado del ombligo. Terminó la cosa y yo le digo: “Oye, Paolo, ¿por qué tenías la mano ahí?”. Él me dice: “Estoy ensayando un nuevo tipo de respiración”. Paolo tenía más de cincuenta años y había cantado por más de treinta años. La búsqueda continúa siempre.⁶⁰

En una entrevista periodística especializada, el tenor canario Alfredo Kraus —quien como se ha dicho en el apartado anterior atendió a Palacio en el momento en que se sintió en la necesidad de revisar su técnica— explicó que cuanto más aguda es una nota, más hay que levantar los músculos para facilitar su emisión. También dio detalles de su técnica para respirar.

La técnica respiratoria parece ser la justa, además, por lógica también, la que Lauri-Volpi llamaba de una manera, que es una técnica que utiliza la apertura total alrededor del perímetro del cuerpo a la altura de las costillas. La expansión física para que todo eso se llene de aire y el diafragma se ponga tenso, lo más rígido posible y soporte el peso de la columna de aire. Entonces, no basta tampoco con abrir al máximo las costillas por delante y por detrás. O sea, es como una circunferencia que abre totalmente, el diafragma queda abierto, queda tenso, apoyas el aire, sino que después durante la emisión, no podemos hacer así y cerrar [hace el gesto de abrir y cerrar con las manos], sino que tenemos que —y esta es una técnica aparentemente contradictoria—, tenemos que, al mismo tiempo que el aire viene expulsado, a través del sonido que sale por la boca, tenemos que seguir intentando mantener esa apertura, esa tensión hacia afuera todo el tiempo. Para sostener. Porque hay técnicas equivocadas, desgraciadamente, que te dicen: “no, para ayudar a que el aire salga yo respiro y después empujo para adentro” y eso es absurdo, porque al empujar hacia dentro el diafragma pierde su tensión y pierde su rigidez, ya no soporta la columna de aire. Y, además, si yo hago eso, me quedo sin aire, enseguida, porque lo estoy expulsando. Hay que intentar mantener el aire el mayor tiempo posible para poder hacer una frase larga sin poder respirar (Enrique A. 2018).

* * *

La prensa y las reseñas que presentan a Ernesto Palacio ante la audiencia, lo definían como un tenor *di grazia*, un concepto que tiene características puramente vocales (de tenor lírico-ligero), pero también estilísticas. *El Grove Music Online* describe al tenor *di grazia* como

⁶⁰ Transcripción de la entrevista personal con Ernesto Palacio realizada el jueves 27 de mayo de 2021 entre las 11:30 y 13:00 horas de Lima (Perú) / 18:30 y 20:00 horas de Pesaro (Italia). Las referencias que hago a la mezzosoprano Marilyn Horne corresponden a una conversación que tuvo ella con el bajo Jerome Hines, y que luego fue publicada en el libro *Great Singers on Great Singing*. Este libro es importante para revisar y contrastar el enfoque que han tenido diversos cantantes de ópera ante la técnica vocal, la respiración y la voz en general. No es un texto teórico, ni pretende enseñar al lector a cantar. De hecho, a modo de broma, la página inicial incluye una advertencia para el lector escrita por el barítono Cornell MacNeil: “Warning. This book may be injurious to your vocal health”.

El tipo de tenor lírico italiano más ligero. Él se puede escuchar en las óperas cómicas de Rossini y Donizetti; el Duque en *Rigoletto*, Alfredo en *La traviata* y Fenton en *Falstaff* son sus principales roles en Verdi. Es útil en el repertorio francés para óperas como *Les pêcheurs de perles*, *Lakmé* y *Mignon*. En Mozart, los papeles de Ferrando, Don Ottavio y Tamino están dentro de su alcance y puede encontrar partes en óperas de principios del siglo XVIII, de regreso a Händel y más allá de Monteverdi. El timbre preferido es claro y libre de garganta y de cualquier mezcla baritonal. La “gracia” (“*grazia*”) será en parte inherente a las cualidades de la voz, pero también en estilo, que idealmente debería ser competente tanto en *legato* y canto florido. Un *tenore di grazia* admirado en la primera mitad del siglo XX fue Tito Schipa, cuyo alumno, Cesare Valletti, tenía cualidades comparables (*Grove Music Online* 2002).

Tal como señala la definición del *Grove Music Online*, uno encuentra en las vocalidades de Tito Schipa y Cesare Valletti las características de un *tenore di grazia*. Pero, ciertamente, un tenor *di grazia* enmarcado en el periodo del *Rossini Renaissance* (a partir de 1969) cumple aquellas particularidades mencionadas en el apartado 1.1. *Rossini y el bel canto* (capítulo 1 de esta investigación) para “cantar bien las óperas de Gioachino Rossini”. Sin embargo, en la práctica artística no hay leyes escritas en piedra, ni todos los tenores *di grazia* comparten las mismas cualidades. De hecho, entre la prensa y la publicidad musical, incluida la especializada, se verá que se repite la idea de “el último *tenore di grazia*” para Schipa, Valletti, Kraus y otros, dándonos más referencia de las limitaciones creativas de los propios tituladores, que información sobre la vocalidad del cantante. Evidentemente, mientras la práctica operística se mantenga viva y la tierra siga su curso, seguirán apareciendo nuevos tenores *di grazia*, cada uno con sus propios méritos.⁶¹

Ernesto Palacio desarrolló a lo largo de su carrera un amplio repertorio que alcanza los 194 títulos, de los cuales 79 son de ópera. El *Anexo 3* incluye el detalle de los 79 personajes que interpretó Palacio entre 1972, año de su debut, y 1998, año de su retiro de los escenarios como cantante. Se puede observar que ha cantado obras desde el barroco hasta música contemporánea. Al analizar en detalle las óperas y compositores asumidos por Palacio, encontramos a Gioachino Rossini presente con veinte óperas y personajes distintos para

⁶¹ Otro apunte que habría que hacer respecto de la denominación *tenore di grazia* está en la última parte de la entrada del *Grove Music Online* y hace referencia al uso de dicho término de manera despectiva u ofensiva cuando el tenor tiene “una voz muy pequeña”, a quien usualmente se le llama también *tenorino*. Un mal uso de los términos, acompañado de una ignorancia respecto de la voz —tal como ocurría en los años sesenta, entre los aficionados limeños a la ópera— podría alimentar el prejuicio de que los tenores lírico, *spinto* o dramático son “mejores” y su repertorio es “más importante” que el de aquellos tenores ligeros o lírico-ligeros. De hecho, aquella falta de conocimiento ha quedado en evidencia en repetidas ocasiones en la prensa tradicional, inclusive por parte de algunos comentaristas de ópera locales, en pleno siglo XXI.

contraltino y baritenor; a continuación, Mozart y Paisiello con siete títulos y Cimarosa con seis títulos.

Como indicamos al inicio de este capítulo, cada una de las obras operísticas del repertorio de Palacio ha llegado como parte de un desarrollo natural de su carrera y no por una elección personal para abordar determinado personaje.

En la carrera, al artista le toca decir sí o no. Solo en muy, muy especiales casos eliges qué cosa cantar. Normalmente, vienen los ofrecimientos. El teatro dice: “¿estás libre para cantar esta ópera?” Entonces, lo primero que uno dice es: “¿la ópera me conviene o no me conviene?” Y luego miras si estás libre o no. Entonces, no es tanto la elección de uno, sino saber decir sí o no. Yo cantaba lo que tenía que cantar. No recuerdo ningún momento en que se me haya ofrecido algo y haya tenido que decir que no. Tal vez algún *Rigoletto*. No me gustaba la idea de cantar *Rigoletto* [el personaje de Duca], no me parecía. Pero nada más. Si yo tenía algún contrato, lo respetaba y eso depende de las invitaciones que uno tiene y el repertorio que el teatro ha pensado para ti. En el caso de Juan Diego [Flórez], él ahora, lógicamente, escoge lo que quiere cantar, pero no es que va a algún teatro a decir “yo hago esto en este periodo”. Eso no existe para nadie. Digamos que puede decir que no cuando le ofrecen otra *Cenerentola*, que ya se aburrió, o *L’italiana in Algeri*, lo mismo. Cosas de ese tipo. Luego, hace presente al teatro que le interesaría cantar determinado título y puede ser que al teatro le interese o no.⁶²

Adicionalmente, la carrera del cantante también implica lidiar con asuntos vinculados al ejercicio artístico, pero no musicales en sentido estricto. En primer lugar, el trabajo de un representante (conocido también como *manager*) y, en segundo lugar, la relación con la prensa y los medios de comunicación, asociado más a una labor de relaciones públicas. Ernesto Palacio trabajó con varios agentes artísticos, pero su carrera inició en el contexto de un turbulento escándalo que afectó a agencias, teatros y artistas por igual desde mediados de los años sesenta y que detallaremos brevemente, a continuación, según el testimonio de Palacio.

Había un movimiento de personajes que estaban en contra de las agencias porque, prácticamente, estaban excluidos de este tipo de situación. No eran cantantes importantes y por tanto no cantaban. El primer caso que me viene a la mente y el más notorio es el de Giuseppe Zecchillo. Fue un barítono que creó toda una serie de problemas en los teatros, contra los extranjeros en primer lugar, y contra las agencias. Tanto es así que había un tenor que ocupó una vez el teatro de Genova porque yo iba a cantar allá, diciendo que cómo es posible que se le dé trabajo a un extranjero y no a un italiano. Ese tipo de cosas. Zecchillo creó un sindicato de artistas donde estábamos todos incluidos y dábamos un porcentaje [de las ganancias]. También puso a todas las agencias fuera de la ley. Cuando en el 71 me toma una agencia muy importante,

⁶² Entrevista personal con Ernesto Palacio realizada el jueves 3 de junio de 2021 entre las 11:30 y 13:00 horas de Lima (Perú) / 18:30 y 20:00 horas de Pesaro (Italia).

esta se tuvo que ir fuera de Italia y creó una sede en Niza. Yo trabajé con ellos fuera de Italia. De hecho, mi primer *L'elisir d'amore*, en el 73, que fue en Bilbao con la Freni, fue un contrato hecho por ellos y así hice infinidad de *Falstaff* en Francia con Giuseppe Taddei y la Fedora Barbieri y todo este tipo de artistas, siempre en ese país. Pero en Italia ¿qué pasaba? Se había creado una Oficina de Colocación donde había un señor que recibía los pedidos de parte de los teatros y él decía sí o no. Lógicamente, la carrera internacional de los artistas italianos en esa época fue muy interrumpida por no haber este tipo de contacto [entre agentes]. Uno tenía que buscarse un agente fuera de Italia y uno fuerte para poder ser contratado en el extranjero. Lógicamente, hubo infinidad de agentes y de directores de teatro que fueron a la cárcel por haber tenido su agencia o por haber dado trabajo a agencias. Con este tipo de cosas, todo fue muy mal para el inicio de mi carrera. Después, todos trabajaban por debajo de la ley, lo que se tenía que pagar se pagaba sin factura y eso. Como un mercado negro, digamos. Felizmente, luego se fue arreglando. Y Zecchillo, cuando un teatro lo contrataba se quedaba callado para lo que el teatro hacía y si no lo contrataban hacía lío por cualquier cosa. Fue una situación desagradable. Después trabajé con Aldo Cavalieri, que era eficiente y tenía mucho contacto. También estuve trabajando con la agencia Hilbert en Alemania y luego con la CAMI [Columbia Artists Music] en Estados Unidos.⁶³

Sobre su trabajo ante la prensa, Ernesto Palacio asegura que no vio necesidad a lo largo de su carrera de establecer una relación con medios. “Tal vez, es una constante de mi forma de ser: separo lo pintoresco, lo que según mi parecer no es decisivo, influyente y voy a lo concreto de lo que se necesita para una carrera. Hay gente que es más amiga [de la prensa], bueno, yo no”.⁶⁴ De hecho, si bien tenía críticas en su mayoría positivas y reseñas en la prensa generalista y especializada,⁶⁵ podría decirse que, a nivel general, Palacio no desarrolló una relación con editores o periodistas, para impulsarse como una figura mediática. “Los que dirigimos los teatros estamos acostumbrados a leer maravillas de uno [en las críticas, pero] sabemos cómo son las cosas”, asegura. A pesar de ello, su posición actual como director artístico y

⁶³ El testimonio que ofreció Ernesto Palacio sobre este tema corresponde a la entrevista del jueves 3 de junio citada en páginas anteriores. Revisando a detalle el contexto, se puede encontrar fácilmente en internet información sobre Zecchillo, la Oficina de Colocación y el sindicato de artistas. Si bien esas organizaciones surgieron para intentar dar una solución a los problemas de las “mafias de las agencias” (término que se usó en la prensa italiana como *Il Corriere della Sera* tras las denuncias del barítono en setiembre de 1965), haciendo un balance general, terminaron afectando a los mismos artistas. Las noticias sobre este caso también alcanzaron a la prensa internacional generalista y especializada en música, incluida la revista *Billboard*, que presentó una nota breve sobre el tema en su edición del 4 de diciembre de 1965, al inicio de todo este complejo proceso judicial abierto por Zecchillo.

⁶⁴ Entrevista citada.

⁶⁵ Puede encontrarse reseñas y comentarios diversos sobre Ernesto Palacio en *The New York Times* (Estados Unidos), *La Stampa* (Italia), *Il Corriere della Sera* (Italia), *El Comercio* (Perú), entre otros diarios generalistas; además de medios especializados como la revista *Gramophone* (Reino Unido). En una crítica sobre un álbum titulado *Tosti Romanze* aparecida en este último medio, el autor dice sobre Palacio: “for many years has given accomplished but certainly not over-praised performances of Rossini and other lyric composers, regaining something of what one imagines to be the authentic style and providing a genuine musical pleasure” (“durante muchos años [Palacio] ha ofrecido interpretaciones logradas, pero ciertamente no exageradas de Rossini y otros compositores líricos, recuperando algo de lo que uno imagina que es el estilo auténtico y brindando un placer musical genuino”) (*Gramophone* 1995).

sovrintendente del Rossini Opera Festival le ha traído una mayor exposición ante los medios, incluidos los audiovisuales, que le han dedicado programas tanto en Lima (menor cantidad) como en Europa.

Ernesto Palacio también cuenta con numerosas grabaciones publicadas por diversas casas discográficas, ya que no tenía contrato de exclusividad con alguna en específico. Sus registros van en la misma línea de su repertorio e incluye varias primeras grabaciones rossinianas como la de *Adelaide di Borgogna* publicada en *long play* en 1978, *Maometto Secondo* publicada por Philips en 1985, así como la primera grabación de la edición crítica de *L'italiana in Algeri* realizada por Azio Corghi y dirigida por Claudio Scimone en 1980. En algunos casos, nos enfrentamos a grabaciones en estudio; en otros, a registros realizados en vivo, siendo documentos sumamente importantes tanto para amantes de la música como para investigadores y artistas en general. El director con quien Palacio más ha colaborado en disco es Scimone, a quien conoció a través de su colega Marilyn Horne, una de las mezzosopranos rossinianas de referencia en aquella época. Del mismo modo que hay grabaciones en disco, también hay otras en video que están disponible en sitios como YouTube.

Al ser la ópera un arte que el espectador debe apreciar en directo para ser testigo de las potencialidades musicales y escénicas de un artista, las grabaciones en estudio, realizadas en varias sesiones —a diferencia de una función común que se desarrolla de principio a fin en una tarde o noche en el teatro— y que luego son trabajadas en una etapa de mezcla y postproducción, rescatan solo algunas cualidades de los cantantes. A pesar de ello, cada material discográfico supone una pieza artística especial y alternativa a la ópera en vivo que nos introduce en el enfoque del director de orquesta y los solistas ante una obra en específico. En su caso, Palacio cree que los sistemas de grabación no recogían todas las cualidades de su voz.

Yo me acuerdo muy bien que cuando iba a escuchar lo que se había grabado, parecía que yo estaba veinte cuartas más allá. La voz sonaba lejos. Tengo un *flash* que se me ha quedado impreso. Hacía el dúo de *Mosè in Egitto* con el bajo y durante una pausa, Claudio Scimone le dijo a Ruggero Raimondi que hacía de Moisés: “este chico es muy bueno, ¿no?” Y Ruggero le respondió: “sí, ¡pero en disco no se oye nada!” O sea, había estado presente en la grabación, al costado mío, me había escuchado cantar, pero en disco me habían puesto el nivel muy bajo. Ahora, cuando esto lo he podido decir sobre Juan Diego [en las sesiones de grabación] lo he

dicho. Pero en su caso es distinto porque ya tenía una casa discográfica que tenía toda la intención de llevarlo adelante.⁶⁶

A pesar de ello, muchas de las grabaciones en las que participó Palacio hoy son referenciales. Habiendo detallado esto, podemos revisar algunos roles rossinianos de Ernesto Palacio a través de sus registros discográficos. Para este análisis tomaremos como muestra dos momentos de dos grabaciones, en vivo y en estudio, respectivamente, de *Tancredi* (Argirio) y de *L'italiana in Algeri* (Lindoro). Ambas óperas fueron estrenadas en 1813, pero son muestras de roles para baritenor y tenor contraltino, de la etapa inicial del compositor pesarés. Hay grabaciones de Palacio como Idreno en *Semiramide*,⁶⁷ compuesta en 1823 y perteneciente a la etapa madura de Rossini antes de su prematuro retiro operístico en 1829, de los que se puede encontrar referencias de grabación en YouTube, aunque no son necesariamente registros discográficos publicados formalmente.

2.3.1. *Tancredi*

Tancredi fue la primera ópera de Gioachino Rossini en obtener popularidad por toda Europa (Rossini 1980). Se estrenó en Venecia, en 1813, cuando el compositor aún tenía veinte años; no obstante su juventud, ya demostraba grandes cualidades para expresar a través de la voz. De hecho, por cómo está estructurado el libreto escrito por Gaetano Rossi,⁶⁸ uno se encuentra con una ópera seria, muy dramática, pero con algunas situaciones absurdamente inexplicables que se diferencia de la tragedia original de *Tancredi* de Voltaire. La historia, que transcurre en la ciudad de Siracusa en el año 1005, se desarrolla de la siguiente manera:

Para enfrentar juntos a los sarracenos, las familias rivales de Argirio (tenor) y Orbazzano (bajo) acuerdan la paz. Para consolidarla, Argirio ha ofrecido la mano de su hija Amenaide (soprano) a Orbazzano. Ella está enamorada de Tancredi (mezzosoprano), que fue exiliado por Orbazzano. Le escribe una carta, sin incluir el nombre de su amado Tancredi, quien ha regresado de incógnito a Siracusa. Amenaide rechaza entregarse a Orbazzano y este muestra ante todos la carta que ella escribió a su amante “sin nombre”. La acusa de estar enamorada de Solamir, el enemigo sarraceno. Su padre la rechaza, la condenan a muerte e incluso Tancredi

⁶⁶ Entrevista personal con Ernesto Palacio realizada el jueves 3 de junio de 2021 entre las 11:30 y 13:00 horas de Lima (Perú) / 18:30 y 20:00 horas de Pesaro (Italia).

⁶⁷ En YouTube se puede encontrar escenas de esta ópera en una producción realizada en Amberes en 1984, con Montserrat Caballé, Martine Dupuy, Malcolm King y Ernesto Palacio como protagonistas, bajo la dirección de Sylvain Cambreling.

⁶⁸ Con él ya había colaborado en *La cambiale di matrimonio* en 1810 y *L'equivoco stravagante* en 1811.

duda de la fidelidad de Amenaide. Pese a ello, Tancredi decide defenderla. Lucha y vence a Orbazzano salvando a la joven; sin embargo, sigue creyendo en que le fue infiel. Tancredi va al combate con los sarracenos. De aquí se desprenden dos finales, el de Venecia, que tiene una conclusión feliz con la victoria de los siracusanos ante los sarracenos y Solamir jurando que Amenaide es inocente, provocando la reconciliación entre ella y Tancredi. Y el final de Ferrara, actualmente difundido, en el que, si bien las tropas siracusanas ganan la batalla, Tancredi está gravemente herido por el combate. En ese final, Solamir también juró la inocencia de Amenaide, pero Tancredi muere en los brazos de su amada, luego de la reconciliación.

Sobre *Tancredi* y el final de Ferrara, Alberto Zedda ha escrito:

Cuando Luigi Lechi convence a Rossini para que concluya la ópera con la muerte del protagonista, como en el *Tancredi* de Voltaire en el que se inspira, en ese legendario final trágico ejecutado una sola vez en las funciones ferraresas de 1813, realiza una operación intelectualmente impecable, pero con ese gesto sensato contradice el sentido recóndito de un sueño, alterando su morbosa fascinación. Rossini responde a la invitación como él sabe hacerlo, y en una página de astral lejanía capta de forma suprema el silencio de la muerte. Sin embargo, con el infalible olfato del hombre de teatro observa que esta imagen concreta, esta conclusión lógica, choca con el halo misterioso que altera el modo de obrar de sus enamorados y por ello la rechaza a posteriori para volver a ese final feliz que, precisamente, por su evidente absurdidad, suena como el tranquilizado despertar de una pesadilla [...] Hechizado por su encanto musical, el oyente no se asombra de que Amenaide y Tancredi no aprovechen la ocasión en sus dos largos dúos para aclarar el equívoco que los llevará a perderse, porque la magia de su amor reside justamente en la melancolía de su trágica imposibilidad (Zedda 2014).

En esta ópera, los protagonistas Tancredi y Amenaide están interpretados por una mezzosoprano y una soprano, respectivamente. El rival Orbazzano es un bajo y Argirio, el padre de Amenaide, es un tenor. En específico, Rossini piensa en la vocalidad del baritenor para el rol de un personaje mayor y noble. El personaje de Argirio es demandante y exige al cantante desplazarse desde el *do*₃ hasta el *re*₅.

El disco utilizado como referencia para esta muestra es la reedición de 2017 realizada por Sony Music Entertainment, del álbum publicado en 1985 de *Tancredi*. La ópera está protagonizada por Marilyn Horne en el personaje principal, Lella Cuberli como Amenaide, Ernesto Palacio como Argirio, Nicola Zaccaria como Orbazzano, Bernadette Manca di Nissa como Isaura y Patricia Schuman como Roggiero. Acompaña el Coro del Teatro La Fenice y la Orquesta del Teatro La Fenice bajo la dirección de Ralf Weikert. Las grabaciones corresponden a las

funciones en directo de *Tancredi* realizadas en el Teatro La Fenice de Venecia entre el 5 y 11 de junio de 1983. La interpretación en escena que se escucha en este álbum pertenece a la edición crítica de *Tancredi* editada por Philip Gossett y publicada por la Fondazione Rossini de Pesaro en colaboración con la casa Ricordi.



Imagen 10. Portada de la reedición de *Tancredi* realizada por Sony Classical en 2017. La grabación original, cuya portada figura en el disco, se publicó en 1985 (Fuente: discogs.com).

Al inicio del segundo acto, luego del final primero que dejó una condena pública —incluida la de su padre— hacia la joven Amenaide, Isaura, su dama, se encuentra destrozada por lo ocurrido, mientras que Orbazzano le muestra el decreto del Senado que la ha condenado a la muerte. La escena segunda presenta una tensión dramática mayor cuando Argirio ingresa y asegura que ya no es más padre y entregará a Amenaide —su hija— al verdugo. Orbazzano le presenta la sentencia, Argirio toma el documento y exclama “¡Que muera!” Inmediatamente después, viene la duda: “¿Que muera?”. Isaura le responde conmovida: “¡Es tu hija!”. A continuación, viene una de las páginas más conmovedoras de la escritura rossiniana de la primera etapa, que refleja los estados psicológicos de Argirio ante la decisión de anteponer sus deberes como noble siracusano y enviar a la muerte a Amenaide, acusada de alta traición, o

perdonarla porque se trata de su hija. Esta escena está conformada por un recitativo (*Oh Dio! Crudel!*) y una aria con coro (*Ah! Segnar invano io tento*), cuyo texto incluimos aquí.⁶⁹

TABLA 1

Gioachino Rossini: <i>Tancredi</i> Acto II. Recitativo y aria con coro [ARGIRIO] <i>Oh Dio!... Crudel!... Ah! Segnar invano io tento</i>	
Italiano	Castellano
<p>RECITATIVO</p> <p>ARGIRIO <i>(Colpito)</i> Oh Dio! Crudel! Qual nome Caro e fatal or mi rammenti! E come tutto Mi scosse il petto?... Eh! non s'ascolti Un vil debole affetto! Sì... ma qual voce Flebile e severa Nel profondo del cor, Ferma (mi dice), È tua figlia che danni... Oh! me infelice!</p>	<p>RECITATIVO</p> <p>ARGIRIO <i>(Afectado)</i> ¡Oh, Dios mío!... ¡Cruel!... ¿Por qué me lo recuerdas? ¡Ese nombre se me clava en el pecho! ¡Pero no, no debo ceder a un débil afecto paternal! Sin embargo... una voz, dulce y severa a la vez, en el fondo del corazón me dice: ¡Detente, es tu hija a la que condenas!... ¡Oh, infeliz de mí!</p>
<p>ARIA</p> <p>ARGIRIO Ah! segnar invano io tento La sua cruda sorte estrema: La mia man s'arresta e trema, Di terror si gela il cor. Sì, ti sento, al fier cimento Gemi in sen, paterno amor.</p>	<p>ARIA</p> <p>ARGIRIO ¡Ah, no puedo firmar su cruel suerte! Mi mano duda y vacila. Mi corazón se detiene horrorizado. ¡Sí, siento en el pecho el amargo sufrimiento de un paternal corazón!</p>
<p>ISAURA, CORO Odi natura che ti consiglia, E per la figlia chiede pietà.</p>	<p>ISAURA, CORO La naturaleza te aconseja clemencia con tu hija.</p>
<p>ORBAZZANO, CORO Servi alla patria: Cedi alla legge, Chi 'l fren ne regge Figli non ha.</p>	<p>ORBAZZANO, CORO ¡Sirve a la patria! ¡Cumple la ley! Quien gobierna, no puede tener hijos.</p>

⁶⁹ El texto en italiano y la versión traducida al castellano se ha recogido de la web kareol.es

<p>ARGIRIO (<i>Risoluto</i>) Sì, virtù trionfi ormai: Paga, o patria, alfin sarai.</p> <p>(<i>Va al tavolino e firma il foglio</i>)</p> <p>Peran tutti della patria Colla figlia i traditor.</p>	<p>ARGIRIO (<i>Decidido</i>) ¡Sí! ¡Cumpliré con mi deber! La patria será vengada.</p> <p>(<i>Firma la sentencia</i>)</p> <p>¡Mueran los traidores a la patria junto con mi hija!</p>
<p>CORO Trova ognora in te la patria Il suo padre, il suo splendor.</p>	<p>CORO La patria reconocerá en ti a su verdadero valedor.</p>
<p>ARGIRIO Ma, la figlia!... Oh Dio!... frattanto... Va alla morte oh quale orror! ...</p> <p>Perdonate questo pianto A un oppresso genitor.</p>	<p>ARGIRIO Mi hija... ¡oh, Dios! Camina hacia la muerte... ¡qué horror!</p> <p>Perdonad las lágrimas de un entristecido padre.</p>
<p>CORO Di virtù, di gloria il vanto Sia compenso al tuo dolor.</p> <p>(<i>Parte Argirio col coro</i>)</p>	<p>CORO La gloria y el respeto serán la compensación a tu dolor.</p> <p>(<i>Argirio sale de escena junto con el coro</i>)</p>

Si bien esta escena requiere de un tenor con un rango que va desde la nota *fa#/solb3* al *re5*, la tesitura oscila entre el *si3* y el *sol4*. En esta grabación podemos escuchar, sobre todo, las cualidades dramáticas en la voz de Ernesto Palacio, con un respeto al texto musical —sin llegar a ser en extremo riguroso. De hecho, su recitativo empieza con la indicación *colpito*, que podría traducirse como “afectado” o “golpeado” ante el impacto de lo dicho por Isaura, quien le recordó que estaba a punto de firmar la sentencia de muerte de su hija, Amenaide. En el recitativo, que en esta grabación dura un minuto y 44 segundos, Palacio despliega sus capacidades vocales para expresar cada palabra que está cantando. Los versos iniciales en los que lamenta haber recordado a su hija se transforman en un duro autoconvencimiento de no ceder a las debilidades humanas y, por tanto, no perdonarla. Inmediatamente después, la orquesta muy involucrada con la psicología del personaje crea una atmósfera sombría (“*Sì... ma qual voce...*”, “*Sin embargo, una voz dulce y serena...*”), terminando el recitativo en un lamento, una zona gris, con un Argirio más confundido que al inicio. La primera parte del aria “*Ah! segnar in vano io tento...*”, está escrita de forma que la duda de Argirio parece convertirse en una suerte de derrota psicológica y sufrimiento. Empieza con un *andante* en la que el

personaje, consciente de lo que está a punto de hacer, reafirma el terror por enviar a su hija a la muerte. En paralelo, aparecen dos voces que intentan convencerlo: por un lado, Isaura y una parte del coro, que piden clemencia; por el otro, Orbazzano y otra parte del coro que le exige cumplir con la patria y la ley. Después de esta conmovedora parte inicial, el aria refleja la recomposición de Argirio y su decisión para cumplir con su deber. En su ejecución, y pese a contar con una vocalidad clara y ligera más adecuada para roles de tenor contraltino, Palacio hace una demostración del *bel canto* rossiniano, adornado, ágil, pero sumamente expresivo hacia el dolor y la determinación; hay momentos de agudos, pero sobre todo destaca su manejo de los recursos dinámicos que le dan la intención adecuada a cada frase. En una palabra: interpretación.

2.3.2. *L'italiana in Algeri*

Meses después del estreno de *Tancredi*, en mayo de 1813, Rossini presenta —también en Venecia— *L'italiana in Algeri*. Esta, junto a *Il barbiere di Siviglia* (1816), es una de las óperas cómicas más famosas del “Cisne de Pesaro”. Stendhal, un rossiniano confeso, aseguró que este título puso al joven compositor en el primer rango de los maestros. El entusiasmo en el público fue tan grande que “sería difícil dar una idea adecuada al lector”, detalló el inmortal escritor. Él consideraba que en esas páginas estaba la mejor música del mundo. Y, decía, es una ópera que, para entonces, reflejaba el carácter de Venecia y sus habitantes, alegres y ajenos a la pedantería (Stendhal 2013).

De acuerdo con Alberto Zedda, *L'italiana in Algeri* está investida por lo *comique absolu*: “en ninguna otra ópera se practica con tanta desenvoltura esa *folie organisée* que Stendhal intuyó como cualidad principal del arte en Rossini” (Zedda 2014). El tema principal de la ópera es el amor. Pero a diferencia de *Tancredi*, se trata de un amor posible (entre Lindoro e Isabella), un amor fiel (de Lindoro a Isabella), un amor con altos y bajos (entre Mustafà y Elvira), un amor valiente (de Isabella para recuperar la libertad de Lindoro), del amor a la patria (por parte de los italianos)⁷⁰ y de un amor no correspondido (del pobre Taddeo).

⁷⁰ Los italianos cantan a Isabella “*Quanto vaglian gl'italiani / al cimento si vedrà*” (“Verán cuánto valen los italianos cuando se les prueba”) cuando ella les cuenta los planes para liberarlos de la esclavitud en Argel.



Imagen 11. Portada de la reedición de *L'italiana in Algeri* de Rossini realizada por Erato (Warner Music) en 1991. La grabación original se publicó en 1980 (Fuente: discogs.com).

En breve, el argumento puede ser resumido de la siguiente manera:

Elvira, la esposa de Mustafà, el bey de Argel, lamenta su suerte porque no se siente amada. Mustafà, agobiado por la insistencia de su esposa, le revela a su capitán de guardia Haly (Ali)⁷¹ que quiere casar a Elvira con Lindoro, un esclavo italiano que capturaron sus corsarios y que sirve en su palacio. Aburrido de su vida conyugal, Mustafà quiere nuevas emociones y le da un plazo a Haly para conseguirle una italiana. Lindoro expresa nostalgia hacia su amada Isabella. Mustafà le pregunta si le gustaría casarse, pero él no se muestra interesado. Por otro lado, Isabella y Taddeo, su compañero de viaje —interesado en ella—, aparecen en las playas de Argel producto del naufragio de la nave que los transportaba. Tomados prisioneros por los piratas, Haly siente satisfacción al enterarse de que Isabella es italiana. Esta ha presentado a Taddeo como su tío, aunque en realidad es un pretendiente al que ella no corresponde. Informado de la presencia de Isabella, Mustafà siente que, por fin, tendrá a una mujer como él quiere. Por otro lado, Lindoro y Elvira no quieren casarse y Mustafà le promete a su esclavo un viaje de retorno a Italia con la condición de llevársela. De pronto, Haly le comenta a Mustafà de su hallazgo. Isabella quiere aprovechar la situación al notar interés de parte del bey. Logra salvar de la muerte a Taddeo, diciendo que es su tío, y nota cuánto puede manejar la voluntad de Mustafà. En ese momento, Isabella reconoce a Lindoro, pero ambos disimulan. En un

⁷¹ Según la edición crítica de Azio Corghi.

ambiente de confusión, Isabella pide a Mustafà que Lindoro sea su esclavo y exige que Elvira se quede en el palacio del bey, arruinando los planes del soberano, que ahora parece ser el esclavo de la italiana.

En el segundo acto, Isabella y Lindoro planean su huida de Argel. Taddeo ha sido ascendido a un alto cargo militar por ser “familiar” de Isabella. Elvira, sorprendida, va aprendiendo de las habilidades de la italiana para manejar la voluntad de los hombres. Tras una serie de tomaduras de pelo a Mustafà por parte de Isabella, Lindoro le cuenta que esas son pruebas que le hace la joven para formar parte de la orden italiana de los *pappataci*.⁷² Le explica que son hombres casados y afortunados que se dedican solo a comer, beber y dormir. La intención de Isabella es liderar una operación para liberar a los esclavos italianos de Argel. Si bien el bey parece no estar muy convencido de ordenarse como *pappataci*, luego empieza a comer y callar, y repetir todo lo que le decía su lugarteniente Taddeo. Una vez que tienen cerca el barco, Lindoro e Isabella huyen. Taddeo que también ha descubierto quién es realmente Lindoro, intenta acusarlos con Mustafà, pero los efectos del *pappataci* tienen al bey comiendo y callando. Taddeo se va y cuando Mustafà vuelve en sí, tras la insistencia de Elvira, Zulma y Haly, ya es tarde, porque todos sus militares están ebrios. De esta manera, Mustafà queda convencido de que es mejor quedarse con su esposa Elvira, a quien le pide perdón. “Amada esposa, no más italianas. ¡Vuelvo a ti!”. Todos terminan felices y sin riesgo, asegurando que la italiana que fue a Argel (Isabella) demostró “a los amantes celosos y arrogantes que una mujer, si quiere, puede con todos”.⁷³

En esta ópera, la terna protagónica está conformada por Isabella (mezzosoprano)⁷⁴, Lindoro (tenor) y Mustafà (bajo). El caso de Lindoro se trata de un rol para tenor contraltino con un rango que va del *mi3* al *do5*. Los personajes se completan con Elvira (soprano), Zulma (mezzosoprano), Haly (bajo) y Taddeo (bajo).

El disco utilizado como referencia para esta muestra es la reedición de 1991 publicada por Erato (Warner Music) correspondiente a la grabación de 1980 de *L'italiana in Algeri*. El reparto está conformado por Marilyn Horne como Isabella, Ernesto Palacio como Lindoro, Samuel Ramey

⁷² Podría traducirse como un “come y calla”, un hombre que cede ante todo lo que le digan las mujeres. Una traducción en la jerga peruana podría ser equivalente al concepto de “pisado”.

⁷³ Traducción al castellano de la escena final de la ópera, según el libreto disponible en kareol.es

⁷⁴ Contralto en la edición crítica.

como Mustafà, Kathleen Battle como Elvira, Nicola Zaccaria como Haly; Domenico Trimarchi como Taddeo y Clara Foti como Zulma. Acompaña el Coro Filarmonico di Praga dirigido por Josef Veselka y la orquesta de I Solisti Veneti dirigida por Claudio Scimone. Se trata de una grabación de estudio siguiendo la edición crítica de *L'italiana in Algeri* realizada por Azio Corghi para la Fondazione Rossini de Pesaro y publicada por la casa Ricordi.

Lejos de las escenas más jocosas, aunque con cierto nivel de gracia, al inicio de la ópera se encuentra la *cavatina* de Lindoro conocida por su verso inicial como *Languir per una bella*. Es una pieza de entrada (primera aparición del personaje en escena) en la que expresa su nostalgia, sentimientos y fidelidad hacia su amada Isabella, a quien no puede ver, dado que ahora está como esclavo en Argel. El texto va de la siguiente manera:⁷⁵

TABLA 2

Gioachino Rossini: <i>L'italiana in Algeri</i> Acto I. Escena 3. <i>Cavatina</i> [LINDORO] <i>Languir per una bella</i>	
Italiano	Castellano
LINDORO Languir per una bella E star lontano da quella, E' il più crudel tormento, Che provar possa un cor. Forse verrà il momento; Ma non lo spero ancor. Contenta quest'alma In mezzo alle pene Sol trova la calma Pensando al suo bene, Che sempre costante Si serba in amor.	LINDORO Suspirar por una bella muchacha y estar alejado de ella es el más cruel tormento que puede sufrir un corazón. Quizás llegue el instante; pero no puedo esperarlo aún. Mi corazón está contento en medio de su desgracia, sólo encuentra paz pensando en su amada, que se mantiene leal y eternamente enamorada.

Esta es una de las piezas más demandantes para los tenores lírico-ligeros, ya sea por las agilidades escritas por Rossini, como por la alta tesitura de toda la *cavatina*, y también por el carácter que se expresa en sus 143 compases. Stendhal lo consideraba como “una de las cosas más bonitas que había escrito” el compositor de Pesaro para la voz de tenor (Stendhal 2013).

⁷⁵ El texto en italiano y la versión traducida al castellano se ha recogido de la web kareol.es

Pero no basta con cumplir con los requisitos técnicos y la correcta emisión de los sonidos. En contraste con las escenas anteriores que reflejan el malestar conyugal entre Elvira y Mustafà, y los lujuriosos deseos de este por conseguir a una joven italiana para poseerla como amante, aparece —solitario— Lindoro. Rossini hace que su ingreso sea acompañado por una poética melodía iniciada por el corno. En esta interpretación, Ernesto Palacio nos ofrece un Lindoro enamorado y reflexivo. Es respetuoso de las indicaciones de la partitura en las partes más lentas, calmo en el inicio e impetuoso en los compases de agilidades —esperanzado en que en algún momento verá a Isabella—, con una voz suave y agradable, que escala sin dificultad hasta el exigente *do5* y que usa los adornos y recursos técnicos para sostener toda la expresividad de esta escena. Con esta grabación estamos ante un registro de antología de lo que es el *bel canto* rossiniano, que permite al intérprete, en algunos momentos, interpolar frases, hacer variaciones sin sacrificar el perfil de su personaje. En este trayecto están Claudio Scimone e I Solisti Veneti con un sobresaliente y ligero acompañamiento, que envuelve la voz de Palacio y genera la percepción de que estamos ante una escena fácil de cantar cuando, en realidad, es un reto para el intérprete.

En la discografía oficial⁷⁶ de Ernesto Palacio podemos encontrar grabaciones muy relevantes no solo para ser testigos de su trabajo, sino también para comprender su enfoque sobre el canto rossiniano. A diferencia de otros tenores de su tiempo, y como podemos notar en los dos ejemplos mencionados y otros que no se han considerado para el análisis en esta investigación, Palacio optó por orientar sus interpretaciones desde el cuidado de la línea de canto, sin romper la melodía, ni reescribir con sobreagudos y otras proezas técnicas las obras de Rossini. En ese sentido, estamos ante un intérprete clave del movimiento del *Rossini Renaissance*, que optó por la elegancia canora para sustentar sus cualidades como especialista en *bel canto*.

«Lo que yo trato de inculcar siempre es que, lo que lleva adelante una carrera no es solo una buena técnica, sino qué cosas expresas tú musicalmente. Esa es la clave de todo. Hay gente que no tiene grandes cualidades vocales o que no tiene una gran técnica, pero logra comunicar y eso es lo único que verdaderamente importa; hay otra gente que es muy perfecta, pero no dice nada. A mis alumnos en la Accademia Rossiniana les digo: tratemos de no hacer sonidos, sino de hacer música».

—Ernesto Palacio

⁷⁶ Álbumes publicados por casas discográficas.

SEGUNDA PARTE

Ernesto Palacio como experto de la vocalidad rossiniana

«Esto es lo que le deseo a todo aquel que quiera cantar: tener un dominio musical completo. No solo es una ayuda, es una necesidad hoy. ¡Lo primero que debe tener un cantante, además de la voz, es la preparación musical! La era de los cantantes que no sabían leer música ya terminó».

—Ernesto Palacio

En una conferencia virtual desarrollada durante la pandemia en abril de 2020⁷⁷ y en la que participó Ernesto Palacio como invitado especial, un espectador muy perspicaz le preguntó por qué en la actualidad algunos maestros de canto preparan las voces para interpretar solo repertorio belcantista y por qué hay más voces belcantistas y no ocurre lo mismo con las voces *veristas* y wagnerianas. La interrogante del participante resultó, cuando menos, interesante porque refleja los efectos que ha tenido el renacimiento del *bel canto* en la segunda mitad del siglo XX, impulsada también por el *Rossini Renaissance*. Palacio respondió que, en realidad, sí existen grandes voces importantes para estos repertorios; no obstante, a diferencia de otros tiempos —entiéndase, por ejemplo, de la segunda mitad del siglo XIX a la primera mitad del siglo XX— el *bel canto* es lo que hoy predomina y, en consecuencia, los estudiantes se sienten más cercanos a ese repertorio. También aclaró que los maestros de canto deben orientar a los estudiantes conforme a su vocalidad y, si un alumno tiene voz con cualidades para el repertorio *verista*, no va a ser formado para cantar *bel canto*.

El arte de cantar se aprende, sobre todo, con mucha práctica. Se transmite de maestro a alumno en intensas sesiones de trabajo. Los cantantes más jóvenes y los veteranos coinciden en que la herramienta principal del estudiante debe ser la paciencia. Así trabajó Alejandro Granda, Luis Alva, Ernesto Palacio, Juan Diego Flórez y todos los cantantes de ópera internacionales que hoy ocupan un lugar importante en la historia de este arte.

⁷⁷ La entrevista completa (en italiano) puede verse en la página de Facebook del portal OperaClick, disponible en el siguiente enlace: <https://www.facebook.com/watch/live/?v=531344970861569>

Con toda la experiencia adquirida sobre los escenarios, tanto a nivel musical como a nivel escénico, Ernesto Palacio estuvo capacitado para escuchar talentos y descubrirlos. Ocurrió a mediados de los noventa con Juan Diego Flórez y los éxitos se repitieron con otros cantantes que, al 2021, continúan con intensa actividad artística en diversos teatros del mundo. Además de ello, Palacio se consolidó profesionalmente como un experto en la vocalidad rossiniana, especializando a las nuevas generaciones de cantantes de ópera en este repertorio. Por todo ese trabajo, así como en reconocimiento a su trayectoria artística, Palacio fue designado para dirigir el Rossini Opera Festival de Pesaro, la principal institución artística y académica dedicada a dicho compositor italiano. Así, llegaron nuevos retos profesionales a su vida musical.



Capítulo 3. La formación del nuevo artista rossiniano

Basándonos en todo lo explicado hasta este momento, queda resolver las interrogantes: ¿cómo se forma un artista rossiniano en la actualidad?, ¿qué características debe tener el cantante moderno?, ¿qué es lo que busca Ernesto Palacio en este nuevo artista especializado en Rossini? Responder a estas cuestiones también nos dará luces respecto de la actualidad del *bel canto* en el mundo de la ópera en general.

Si bien hemos tenido referencias importantes para el *bel canto* en el siglo XX —en una etapa anterior al *Rossini Renaissance*—, como Fernando de Lucia⁷⁸ a inicios del 1900 o Cesare Valletti, María Callas, Teresa Berganza, Luis Alva, entre otros⁷⁹ cerca de la mitad del siglo, es a partir de dicho impulso musicológico a final de los años sesenta que hay una mayor conciencia de la vocalidad del intérprete del *bel canto* rossiniano. La siguiente generación trajo nombres como Lucia Valentini Terrani, Ernesto Palacio, Samuel Ramey, Rockwell Blake, Dalmacio González, Alessandro Corbelli, Raúl Giménez, William Matteuzzi, June Anderson, Cecilia Bartoli, Bruno Praticò, Michele Pertusi, Alfonso Antoniozzi, Bruce Ford, Kathleen Battle, Mariella Devia, Daniela Dessì, Ruggero Raimondi, Francisco Araiza, Chris Merritt y muchos más frecuentemente asociados con este repertorio, quienes, ocasionalmente, cantaban junto a artistas activos desde los años cincuenta como Marilyn Horne, Enzo Dara, Fernando Corena o Paolo Montarsolo. En los últimos treinta años (a partir de 1990) aparecieron en la escena internacional artistas como Juan Diego Flórez, Antonino Siragusa, Daniela Barcellona, Vesselina Kasarova, Maxim Mironov, Lawrence Brownlee, Marianna Pizzolato, Nicola Alaimo, Paolo Bordogna, Ildar Abdrazakov, Celso Albelo, Dmitry Korchak, Edgardo Rocha, Marina Rebeka, Chiara Amarù, Olga Peretyatko, Michael Spyres, Pretty Yende, Salome Jicia, Cecilia Molinari, Varduhi Abrahamyan, Pietro Adaini, Marko Mimica, Xabier Anduaga, Vasilisa Berzhanskaya, entre otros. En muchos casos, los nombres de esta última generación están asociados a Ernesto Palacio sea por clases maestras, especialización en la Accademia Rossiniana o representación artística, durante su etapa como agente. Revisaremos algunos casos a continuación.

⁷⁸ Hay unas grabaciones de inicios del siglo XX que pueden dar referencia de cómo se abordaba el *bel canto* rossiniano en aquella etapa.

⁷⁹ Sobre Valletti ya se ha escrito en páginas anteriores. Respecto de María Callas se le reconoce el mérito de haberle dado un nuevo impulso interpretativo a óperas del periodo de *bel canto* con roles como la protagonista de *Norma* de Bellini, así como *Il turco in Italia* o *Armida* del Rossini cómico y serio respectivamente hasta la década del 50. Esto lo logró a través de su curiosidad de profundizar en la técnica revisando los tratados antiguos de García o Marchesi (Appolonia, 2020).

3.1. El momento de Juan Diego Flórez

Como ocurre con todo artista peruano, Ernesto Palacio sentía satisfacción al llevar su talento vocal a la tierra natal. Fue invitado de la Sociedad Filarmónica de Lima, de la Fundación Pro-Arte Lírico (que cambió su nombre a Prolírica en 1989)⁸⁰ y de la Compañía Contemporánea de Ópera aparecida en 1993. A través de las actividades de esta última fue que Palacio descubrió a Juan Diego Flórez. Así lo recuerdan Miguel Harth-Bedoya, director de orquesta y fundador de la compañía, Ernesto Palacio y Juan Diego Flórez respectivamente.

Miguel Harth-Bedoya:

La Compañía de Ópera nació [en] 1993, un año antes que la Filarmónica⁸¹, porque entonces comenzó a salir una nueva generación de jóvenes cantantes, entre ellos Juan Diego Flórez. Estábamos ensayando una obra en casa de mi madre con Juan Diego y otros cantantes más. Había invitado al tenor Ernesto Palacio, y en ese momento Ernesto entra, conversando con mi madre, y comienza a escuchar a Juan Diego cantando y ahí se lo presenté. Recuerdo que en una de las óperas que hicimos el que es hoy *manager* de Juan Diego Flórez cantaba el primer rol y él hacía el segundo tenor. ¡Cosas que yo encuentro providenciales pero que uno no las ve hasta años después! (Palau 2015).

Ernesto Palacio:

Mi encuentro con Juan Diego fue en 1994 con una asociación que llevaba adelante Miguel Harth-Bedoya. Yo fui a cantar *La cambiale di matrimonio*. Me hice prestar el vestuario del [Teatro] Massimo de Palermo donde yo había hecho el rol. Ahora, allí habían puesto como presidente a Aurelio Loret de Mola, me acuerdo bien. Ahí, Miguel Molinari me dijo “hay este muchacho que quisiera que escuches”. Por otro lado, vino también el que era maestro de Juan Diego, el director de coro, [Andrés] Santa María, para presentármelo. Yo estaba en un ensayo en el Santa Úrsula y de ahí quedamos para escucharlo. Entonces fuimos a casa de Luchy González [madre de Miguel Harth-Bedoya], y me canta *Tombe degli avi miei* de *Lucia di Lammermoor*... [pausa] La voz de Juan Diego ha mejorado muchísimo sobre todo de calidad y de volumen, y de todo. Para esa época, el zapato le quedaba demasiado grande. Yo le dije: “mira, esto [en referencia al aria elegida en aquella audición] no es para ti”. Parece ser que se esperaba que dijera “qué bien, qué bien”, pero yo no le dije nada de esto. “Pero, de todas maneras, creo que estudiando puedes mejorar y voy a hacer unas cosas y ver si por ahí sale algo”, le dije; y, de hecho, contacté a un agente que estaba organizando el Festival de Gerace en el sur de Italia. Necesitaban un tenor. Pregunté si todavía quedaba libre, me dijeron que sí. Y así vino él. Yo recuerdo que [en Lima] me vino a buscar al hotel en el que me quedaba, uno en la esquina entre Benavides y Larco. Tuvimos que hacer un currículum... inventar uno cuando no se ha hecho nada es bien jodido, pero en fin [ríe]. De hecho, si ves el librito de *Il tutore*

⁸⁰ Con FUPAL, Ernesto Palacio debutó en 1986 el rol de Alfred de *Die Fledermaus* (*El murciélago*) de Strauss hijo. La referencia está en el *Anexo 3*.

⁸¹ En referencia a la Orquesta Filarmónica de Lima, no confundir con la Sociedad Filarmónica de Lima fundada en agosto de 1907.

*burlato*⁸² verás lo que se me vino a la cabeza inventando cosas en ese momento. Cuando [Juan Diego] vino para estudiar su parte, yo estaba cantando en Palermo. Ahí me di cuenta de que él era muy veloz para aprender y de hecho así fue.⁸³



Imagen 12. Juan Diego Flórez y Ernesto Palacio en el *backstage* de *Matilde di Shabran* organizado por el Rossini Opera Festival de Pesaro en 1996 (Fuente: Sitio oficial de Juan Diego Flórez).

Juan Diego Flórez:

Junio exactamente. Ernesto Palacio, que es un sobresaliente tenor peruano, se encontraba en esa época en Lima cantando una ópera. Yo justo estaba en Lima de vacaciones y tuve la oportunidad de hacer una audición para él en la casa de Miguel Harth-Bedoya [director de orquesta peruano]. Me escuchó y no se mostró impresionado para nada. Lo vi impasible. Y debo de haberme quedado intranquilo porque luego, cuando fuimos hacia la cocina a tomar algo, solté de la nada un agudo como para impresionarlo. Y él se rió mucho de ese impromptu mío. Al final, es claro que vio potencial en mí. Vio mi historia muy parecida a la suya, porque él también se fue cuando tenía veinte años, solo que a Italia. Ambos somos limeños. Ambos somos tenores lírico-ligeros. Y fue por eso que al día siguiente me dijo en su hotel: “quiero ayudarte a que hagas una carrera”. Y lo primero que hizo fue invitarme a hacer un disco con él en el Festival de Gerace, en Italia. Para mí fue algo increíble. Era verano. Los cantantes estábamos en un hotel junto a la playa, y conocí muchos lugares maravillosos, como la ciudad medieval donde debíamos grabar. Y así

⁸² En referencia al librito o *booklet* que acompaña el primer disco de esta ópera de Martin y Soler que grabó Juan Diego Flórez junto a Ernesto Palacio. Para mayor detalle del reparto revisar el *Anexo 2*.

⁸³ Entrevista personal con Ernesto Palacio realizada el jueves 3 de junio de 2021 entre las 11:30 y 13:00 horas de Lima (Perú) / 18:30 y 20:00 horas de Pesaro (Italia).

empezó esta relación que comenzó como de alumno y maestro, y que se enriqueció con una importante amistad (Rodríguez 2007: 37-38).

Al momento de dicho primer encuentro, Juan Diego Flórez estaba en el segundo año de estudios en el Curtis Institute de Estados Unidos. Ahí, el joven artista recibía una formación “como tenor grueso”, según relató en la extensa entrevista que sostuvo con el periodista peruano Gustavo Rodríguez. Palacio le transmitió enseñanzas como las que había recibido de sus maestros en Italia, luego de una complicada formación inicial en Lima en los años sesenta. Flórez recuerda: “empezó diciéndome que tenía que cantar claro y de manera natural” (Rodríguez 2007: 38). De acuerdo con el mentor de Flórez, había diferencia entre lo que le enseñaban en el Curtis y lo que él le decía, por lo que se estableció un canal de comunicación de intensa correspondencia entre Juan Diego y su maestro.

Mi voz de tenor es clara y aguda y, por lo tanto, necesitaba una emisión clara [...] A mí me impresionó la claridad de información que Ernesto me daba. Y él, a su vez, se sorprendió de que yo la absorbiera como una esponja. Yo notaba que aprendía muchísimo con sus recomendaciones. Tanto así que cuando regresé al Curtis a seguir estudiando, yo grababa los ensayos y conciertos que daba en la escuela y se los hacía escuchar por teléfono para que me diera más consejos. Y él me decía: “espérate ahí: esa frase que has cantado la podrías haber hecho con voz más clara”. O: “esta frase que has hecho es mejor comenzarla en *pianissimo*” [...] Y fui mejorando y mejorando. Ernesto se dio cuenta. Yo me daba cuenta. El director de Voice del Curtis incluso me lo dijo una vez: “él te hace muy bien” [...] poco a poco entendí que mi voz era ligera y que mi repertorio ideal estaba más del lado de Rossini y del *bel canto* (Rodríguez 2007: 38-39).

Luego, vino a Italia otras dos veces y grabamos *Le tre ore dell'agonia* de Zingarelli y en 1996 lo invité para que cantara la *Petite Messe Solennelle* en un lugar de aquí de Italia. Luego hizo la audición para cantar y hacer la academia del ROF, que después no hizo porque lo contrataron para cantar [el rol de] Ernesto en *Ricciardo e Zoraide*.⁸⁴

Como ha quedado escrito en numerosas entrevistas, artículos de prensa y reseñas dedicadas a Flórez, él no interpretó aquel rol secundario por el cual se le había contratado en el Rossini Opera Festival, sino que —misteriosas casualidades musicales que ocurren en ocasiones— reemplazó al tenor Bruce Ford en el rol de Corradino, en la ópera *Matilde di Shabran*. Ford había cancelado su participación por motivos de salud. El estreno fue el 13 de agosto y le siguieron funciones los días 17, 20 y 23 del mismo mes, en el Palafestival de Pesaro.⁸⁵ Flórez

⁸⁴ Entrevista personal con Ernesto Palacio realizada el jueves 3 de junio de 2021 entre las 11:30 y 13:00 horas de Lima (Perú) / 18:30 y 20:00 horas de Pesaro (Italia).

⁸⁵ Se considera que estas funciones fueron el estreno moderno de *Matilde di Shabran*, que pasó al olvido a mediados del siglo XIX; sin embargo, la primera vez que se volvió a escuchar en el siglo XX, fue en Génova en

fue una revelación para los rossinistas, críticos musicales, directores artísticos y demás personalidades vinculadas a la actividad teatral, que acudieron a ver la nueva producción del ROF. Entre los presentes estuvo Carlo Fontana, quien desde 1990 era *sovrintendente* del Teatro alla Scala de Milán. Juan Diego Flórez tenía solo 23 años.

[Fontana] lo escuchó y le pareció un elemento para llevar. Preguntó al director artístico cuál era la primera ópera que se hacía y era la *Armida* de Gluck. “Tenemos el primer tenor que es Gregory Kunde, pero nos falta el *cover*”, le dijeron. “Bueno, entonces tomen a este chico”, les recomendó Carlo y así fue Juan Diego para debutar en la Scala como *cover*⁸⁶ del Cavaliere danese de la *Armida* de Gluck. Pero luego [Riccardo] Muti decide pasarlo al primer *cast* en lugar de Kunde, de manera que debutó en un teatro de ópera y lo hizo inaugurando [la temporada de 1996-97] de la Scala.⁸⁷

En adelante, la carrera artística de Juan Diego Flórez fue en ascenso, a medida que la práctica, el trabajo con Ernesto Palacio y la autocrítica le ayudaban a tomar las mejores decisiones sobre su voz. Esto último es lo que más ha destacado Palacio respecto de su discípulo, desde la primera entrevista que hice en febrero de 2013 al hoy director artístico del Rossini Opera Festival. “Juan Diego es crítico, muy autocrítico. Todavía lo es. Él se graba siempre para mejorar, no para decir ‘qué bonito me salió’. Y, por otro lado, él ha tenido una muy buena preparación musical porque toca el piano, compone, hace arreglos, sabe la música. Es muy rápido en realizar las soluciones. Las identifica y luego las realiza” (Macalupú Cumpén 2013). De hecho, en las afirmaciones de Palacio hay implícita una admiración hacia su discípulo.

Flórez considera que la clave del canto rossiniano está en la coloratura —la agilidad— y las notas altas, inclusive para los baritenores (Appolonia 2020). En su repertorio cuenta con al menos catorce personajes de óperas rossinianas: de Corradino (*Matilde di Shabran*) a Lindoro (*L’italiana in Algeri*), del Conte d’Almaviva (*Il barbiere di Siviglia*) a Arnold (*Guillaume Tell*).⁸⁸ Los roles que ha asumido son principalmente para la vocalidad del tenor contraltino, aunque también ha encarnado a Ory y Arnold, dos personajes que estrenó el legendario Adolphe

1974. El intérprete en el rol de Corradino fue, coincidentemente, Ernesto Palacio. La protagonista fue la soprano Cecilia Valdenassi y la dirección estuvo a cargo de Bruno Martinotti, según reportes de la prensa italiana (*La Stampa* 1974). La producción de *Matilde* presentada en el ROF en 1996 se basó en la edición crítica de la Fondazione Rossini/Ricordi realizada por Jürgen Selk.

⁸⁶ En el argot operístico, el *cover* es un cantante que forma parte de un reparto sustituto o segundo *cast* ante cualquier eventualidad con los artistas principales invitados por una casa de ópera. Una especie de “suplente”.

⁸⁷ Entrevista citada.

⁸⁸ Florville (*Il signor Bruschino*), Lindoro (*L’italiana in Algeri*), Conte d’Almaviva (*Il barbiere di Siviglia*), Rodrigo (*Otello*), Don Ramiro (*La Cenerentola*), Adalberto (*Adelaide di Borgogna*), Ricciardo (*Ricciardo e Zoraide*), Giacomo V (*La donna del Lago*), Corradino (*Matilde di Shabran*), Ilo (*Zelmira*), Idreno (*Semiramide*), Conte di Libenskof (*Il viaggio a Reims*), Ory (*Le Comte Ory*), Arnold (*Guillaume Tell*).

Nourrit, discípulo de Rossini, en 1828 y 1829. En 2013, Flórez causó gran atención internacional por su interpretación de Arnold, que debutó en Lima en el Festival Granda (realizado en marzo) y el Rossini Opera Festival de Pesaro (en agosto).



Imagen 13. Juan Diego Flórez en la piel de Corradino, de *Matilde di Shabran*, durante su debut en el Rossini Opera Festival, en Pesaro, Italia, el 13 de agosto de 1996 (Fuente: sitio oficial de Juan Diego Flórez).

Precisamente, parte del trabajo de Flórez para descubrir y trabajar su voz e interpretaciones está en la búsqueda, en la investigación histórica de los cantantes que estrenaron las óperas que le toca preparar. Esto lo comentó en una entrevista realizada en febrero de 2018 por Giorgio Appolonia, a propósito de su presentación en *Orphée et Eurydice* de Gluck en la Scala. “Nourrit fue un gran rossiniano y también un gran intérprete de Gluck. Lo cantaba muy bien y podría ser considerado también un tenor más contraltino, adecuándose al estilo de Giovanni Battista Rubini [...] sabía emitir sonidos muy bellos, de cabeza... y por ello podía cantar en cierto estilo.

La tesitura de Arnold en *Guillaume Tell* es más baja respecto de *Orphée*, aunque hay *do* agudos como también las hay en esta versión de *Orphée*” (Appolonia 2020).

Junto a Palacio, Flórez ha desarrollado una carrera inteligente que le ha permitido ir añadiendo personajes —diciendo sí o no— a su debido momento, y siguiendo la natural evolución de su voz conforme a su edad. Volviendo al campo rossiniano: en 2005, Palacio dijo “mientras esté yo, no” (Bocanegra 2005), cuando le consultaron sobre las propuestas que le hacían a Flórez para cantar el rol de Arnold. En 2013, llevé esta misma declaración a nuestra entrevista, sobre todo porque la conversación giraba en torno al Festival Granda que estaba organizando aquel debut para Flórez. Ernesto Palacio sustentó su respuesta de la siguiente manera.

—**Ernesto Palacio:** Por un lado, es verdad que *Guillermo Tell* tiene una fama de “mata tenores”. Muchos han muerto de *Guillermo Tell*, absolutamente. Pero también hay que encontrar las circunstancias. Es decir: cuando Rossini escribió esta parte y se la dio a este tenor, fue él quien hizo primero *Comte Ory*, del mismo compositor. O sea, pensó en la misma vocalidad.

—**Pablo Macalupú:** Adolphe Nourrit...

EP: Sí. Entonces, tampoco hay que ignorar que ha habido una evolución de la partitura de *Guillermo Tell*. Ha habido una adición de instrumentos a la orquesta y una tendencia a hacer todo más pesado y musculoso, pero en realidad yo me comencé a dar cuenta por varias indicaciones que tal vez la cosa no iba por allí. ¿Por qué? Porque Juan Diego, hace ya tres o cuatro años, hizo un concierto en Pesaro donde cantó dos dúos del *Tell*. Y, la verdad, el dúo con ella (Mathilde) es muy lírico, hay una serie de cosas que una voz toda heroica no podría ser “ni a patadas”, ¿no? Incluso las cosas hechas por Filippeschi eran con unos agudos increíbles, pero era todo un carnicero. Eso, por un lado. Por el otro, si el primer festival dedicado a Rossini, que es el (ROF) de Pesaro, hizo en su época el *Tell* con Gregory Kunde, que en ese tiempo tenía una voz pequeña, y son ellos mismos quienes insisten mucho para que Juan Diego sea el Arnoldo, tampoco puedo considerar que todo el mundo se equivoque. Entonces, planeando un reparto homogéneo y dentro de un mando de una cultura musical más justa para hacer Rossini y no pensando en que esto es *verismo*, se puede hacer. En otro aspecto, nadie, ni Juan Diego ni yo, pensamos que *Guillermo Tell* sea la ópera para la cual nació. De repente sí, lo veremos, no lo sé. Pero tampoco es que se va a tocar la puerta a los teatros a decir “¿cuándo hacemos *Guillermo Tell*?” No. De manera que Juan Diego dijo: “yo pienso que no puede ser el máximo de mi vocalidad, pero yo tengo ganas de hacer esto”. Y yo creo: “bueno, vamos a ver”. Como te digo, esto llega después de los 40 años” (Macalupú Cumpén 2013).

Con el pasar de los años, la voz de tenor lírico-ligero de Juan Diego Flórez ha ido ganando más peso en sus capacidades líricas que le ha permitido dejar los roles rossinianos de contraltino —Lindoro, de *L’italiana*, por ejemplo— y asumir otros del repertorio romántico como el Duca de *Rigoletto* (Verdi), Roméo de *Roméo et Juliette* (Gounod), *Werther* (Massenet), Edgardo de *Lucia di Lammermoor* (Donizetti), entre otros. Su repertorio, exceptuando los roles rossinianos,

se asemeja al que desarrolló Alfredo Kraus durante su carrera. En paralelo, Flórez transmite sus conocimientos a los artistas más jóvenes a través de clases maestras y es invitado frecuente de la Accademia Rossiniana que dirige Palacio en Pesaro.



Imagen 14. Ernesto Palacio (atrás) junto a Luciano Pavarotti y dos de sus representados: el bajo ruso Ildar Abdrazakov y el tenor peruano Juan Diego Flórez (Fuente: sitio oficial de Juan Diego Flórez).

MCMXVII

3.2. La representación artística

Cuando se habla de representación artística, para un cantante resulta ser un “mal necesario”. De hecho, así lo consideraba Ernesto Palacio cuando ejercía su actividad como artista lírico. Pero las circunstancias y el destino lo llevaron por ese camino, y él quiso imprimir una nueva forma de trabajar. “Que yo fuera agente era la última idea que me podía pasar por la cabeza. Un agente que a veces sin ningún mérito se lleva una parte de lo que tú ganas, en fin. Juan Diego fue quien me pidió [que sea su agente artístico], desde 1996. Yo pensé: ‘si voy a ser el agente, lo seré de otra manera’”, comentó en la última entrevista que sostuvimos el 3 de junio.⁸⁹

En efecto, el enfoque de Palacio para asumir la representación de los cantantes con los que trabajaba suponía estar no solo involucrado en ser el punto de conexión entre el artista y los teatros, sino también en brindarles una asesoría para desarrollar una carrera prudente y exitosa, como ocurría con Juan Diego Flórez. “Me dediqué a encontrar gente joven, desconocida para construir la carrera. La única artista que tomé que ya estaba hecha fue Elīna Garanča, pero todos los demás, desde Juan Diego, Ildar [Abdrakov], Riccardo Frizza, Michele Mariotti, Daniela Barcellona, Paolo Bordogna, Laura Giordano, Nicola Ulivieri, todos eran desconocidos o estaban al comienzo de alguna carrera”.⁹⁰

Hacia el año 2011, según su *web* profesional,⁹¹ Ernesto Palacio representaba a los directores de orquesta Alessandro Vitiello, Christopher Franklin, Karel Mark Chichon, Michele Mariotti y Manuel López Gómez; a las sopranos Julia Novikova y Radostina Nikolaeva; a las mezzosopranos Elīna Garanča y Daniela Barcellona; a los tenores Juan Diego Flórez, Dmitry Korchak, Ivan Magrì y Tomislav Muzek; al barítono Paolo Bordogna; y a los bajos Ildar Abdrakov y Nicola Ulivieri. Ese mismo año fundó la agencia InArt Management, con sede en Milán, junto a Saverio Clemente, Luca Targetti y Andrea de Amici. Para los amantes de la ópera que profundizan incluso en aspectos de gestión como la representación artística, Ernesto Palacio estaba considerado como el mejor agente artístico del mundo, sobre todo, por los resultados que había tenido con Juan Diego Flórez.

—**Ernesto Palacio:** He tenido la suerte de haber sido cantante, porque en cierta manera me ha hecho pensar cómo hacer este trabajo. Hay agentes que tienen unas listas enormes y están en

⁸⁹ Entrevista personal con Ernesto Palacio realizada el jueves 3 de junio de 2021 entre las 11:30 y 13:00 horas de Lima (Perú) / 18:30 y 20:00 horas de Pesaro (Italia).

⁹⁰ *Ibidem.*

⁹¹ El sitio www.ernestopalacio.com/cantanti_ita.htm actualmente está fuera de la red, pero accedimos a los archivos a través de web.archive.org.

sus casas u oficinas y no se mueven. Lo único que hacen es coger el teléfono, mirar si está libre [la agenda] y fijar el precio. Esa no es mi forma de ser. A mí me gusta estar dentro de los teatros, ir a escuchar los ensayos, dar consejos, en fin. Eso es lo que me gusta.

—**Pablo Macalupú:** Y de alguna forma aconsejar de manera más acertada a sus representados...

EP: No todos aman esto, eh. Hay algunos que lo que quieren es escuchar “ah, qué bien, lo hiciste bien, qué bueno que eres”. Esos no tienen autocritica y esos no mejoran nunca, sino que empeoran.

PM: ¿En ese aspecto tiene que ver mucho la crítica que aparece en los medios?

EP: Había un bajo que lo escuchaba y no me parecía nada en particular. Vino una persona y me dijo “este quiere que lo tomes, es bueno”; luego vino un director de orquesta y me dijo lo mismo. Todos insistían. Al final dije “OK” y lo tomé. Apenas comencé a decir unas cosas, había una actitud de ponerse rígido en no aceptar. Me dijo: “yo las críticas no las leo porque si son buenas no me hacen nada y si son malas no puedo dormir”. Es como si uno no quisiera verse al espejo para notar que le han salido canas. Al final, por una serie de cosas, él decidió que la colaboración terminaba. Era joven, y en vez de subir o mantenerse en línea recta, bajó. Quien cree que lo que hace es lo mejor del mundo y no se escucha porque dice “ah no, escucharme me da fastidio, me hace sentir mal” ... Yo siempre digo que para cantar se necesita voz, pero también otras cosas, la cabeza bien puesta, el criterio; aparte de la musicalidad, la presencia, la inteligencia musical (Macalupú Cumpén 2013).

De acuerdo con el testimonio de Palacio, a la mezzosoprano italiana Daniela Barcellona también la invitaban a cantar personajes para los cuales debía esperar un poco de madurez vocal —como ocurrió en el caso de Flórez con *Guillaume Tell*, según se ha detallado en el apartado anterior—. “La tentaban con hacer otro tipo de ópera, yo dije ‘se podrá comenzar a pensar a los cuarenta [años de edad]’ y de hecho, ahora acaba de debutar en *Falstaff* de La Scala y ha hecho una Quickly muy buena, también ha hecho Eboli [*Don Carlo*] y ahora canta *Les troyens* (Berlioz). Todo después de los cuarenta. [...] Tú no eres el mismo de hace diez años, todos cambiamos. Todo debe llegar por sí mismo” (Macalupú Cumpén 2013). Como agente, Palacio no tenía una regla específica para integrar a algún cantante en su agencia de representados, pero siempre prefería artistas jóvenes.

Como gestor de talentos, Palacio participó activamente, aunque con un rol limitado y “extraoficial”, en las sesiones de grabación y/o en la etapa de postproducción de los registros discográficos de Juan Diego Flórez. Esto, sobre todo, teniendo en cuenta sus vivencias personales respecto de las grabaciones discográficas. Así cuenta su experiencia en algunos proyectos con la casa discográfica Decca, con la que Flórez tuvo contrato de exclusividad durante década y media hasta 2016, año en que firmó su traspaso al sello Sony Classical.

Escuchaba todas las grabaciones que se habían hecho y decía “a mí me parece que esta parte de esta toma está mejor aquí” e iba poniendo las cosas que me parecían mejores. No tenía ningún título ni cargo, ese era mi trabajo, no se me pagaba nada. Era una cosa que hacía por interés buscando el mejor resultado para Juan Diego. Ahora, cuando después hemos grabado en el ROF varias óperas con él, eso sí yo iba donde el técnico y montaba [editaba] según mi parecer lo mejor. Eso fue bastante. Por ejemplo, la *Matilde di Shabran* o la *Zelmira* que están en DVD, y también la *Matilde* del disco. [...] [Con otros artistas que] han trabajado en algún producto, lógicamente, me ocupaba también de eso, pero digamos que el caso de Juan Diego era particular.⁹²

En 2016, año en que asumió la dirección artística del Rossini Opera Festival, Ernesto Palacio se retiró de su trabajo de representación. InArt Management continúa operando en la actualidad, pero sin él como parte del equipo.



Imagen 15. Ernesto Palacio (izquierda) en las sesiones de trabajo de la Accademia Rossiniana "Alberto Zedda" (Fuente: página oficial de Facebook del Rossini Opera Festival).

⁹² Entrevista personal con Ernesto Palacio realizada el jueves 3 de junio de 2021 entre las 11:30 y 13:00 horas de Lima (Perú) / 18:30 y 20:00 horas de Pesaro (Italia).

3.3. Formando al nuevo artista rossiniano

Como se ha dicho hasta el momento, uno de los principales méritos del *Rossini Renaissance* para el ámbito lírico es el haber aportado a la recuperación de la práctica del *bel canto* que parecía desaparecida debido a la preferencia, gusto y tradición por el repertorio romántico y verista. Quedó en evidencia a partir de las presentaciones de *Il barbiere* en la Scala, entre 1969 y 1970; con la recuperación y estrenos modernos de obras “desconocidas” y serias de Rossini; y con la aparición de numerosos intérpretes de diversas partes del mundo no solo dispuestos, sino con aptitudes para el *bel canto* rossiniano.

Dicha recuperación de la práctica del *bel canto* llegó también a través de la Accademia Rossiniana, un espacio de especialización, vinculado al Rossini Opera Festival que surgió, en palabras del fundador del ROF Gianfranco Mariotti “de una necesidad operativa específica”. El problema identificado había sido “la ausencia de una verdadera tradición interpretativa en el teatro de Rossini, que había desaparecido desde la mitad del siglo XIX, sobre todo por la falta de ediciones impresas de la mayoría de las obras” (Rossini Opera Festival s/f). Así continúa Mariotti su testimonio en un breve texto escrito por los veinticinco años de la academia.

Nos quedó claro que, junto a la batalla por la autenticidad y el rigor musicológico, librada junto a la Fondazione Rossini, había otra frontera en la que el Festival tenía que invertir: la de adaptar los códigos teatrales a la sensibilidad del espectador contemporáneo. El destino de la *Rossini Renaissance* se jugaría en esta adaptación, basada en la recomposición de la relación entre música, gesto, palabra e imagen visual [...] Necesitábamos un artista con una mente libre, consciente de la pluralidad de los elementos involucrados, dispuesto por tanto a aceptar los límites impuestos por el rigor musicológico, a renunciar a un tono o cadencia incongruente o fuera de estilo, a cantar interpretando exigentes movimientos o en posiciones incómodas: todo ello con la certeza de que el resultado final no oscurecerá, sino que exaltaré y sacará el máximo partido a su propia interpretación vocal. En este punto decidimos que nos correspondía contribuir a la formación de un nuevo artista, técnicamente equipado, pero con una orientación diferente a nivel cultural y estilístico, dispuesto a poner su éxito personal y el éxito general del espectáculo en un mismo nivel. Es con estos objetivos que nace la Accademia Rossiniana, guiada en un principio por una personalidad carismática como Alberto Zedda, una de las mayores autoridades rossinianas. Después de un cuarto de siglo, el balance es impresionante. No solo un número significativo de antiguos alumnos ha iniciado grandes carreras desde Pesaro (por ejemplo: Alaimo, Barcellona, Flórez, Frontali, Scalchi, Siragusa, Pirgu...), sino que el continuo incremento en el nivel cualitativo inicial de los participantes ha permitido a algunos dar el salto directamente al papel de protagonistas en la edición del Festival inmediatamente posterior a la Accademia (sucedió con Pizzolato, Cantarero, Yijie Shi, Peretyatko, Rebeka) [...] hoy el festival cuenta en realidad con una herramienta estratégica extraordinaria que produce cada año nuevos talentos vocales capaces de difundir a todos los teatros del mundo el peculiar enfoque pesarés a la música de Rossini (Rossini Opera Festival, s/f).

Con la fundación de la Accademia Rossiniana en 1989, el Rossini Opera Festival ya no apuntaba en su programación a buscar las estrellas internacionales de la ópera, sino que se encargaba de crearlas y, en cierta medida, “exportarlas”. Desde Pesaro se cultiva, transmite y difunde el *bel canto* rossiniano, a través de actividades académicas que devienen en espectáculos para el gran público nacional e internacional que llega todos los veranos a esa región de Italia. Alberto Zedda lo explicó de la siguiente manera:

En la Accademia Rossiniana no se enseña canto, ya que se asume que quienes compiten por participar en la selección de los alumnos están en posesión de una técnica vocal de nivel profesional. Los resultados de esta técnica se analizan y perfeccionan, referidos a la capacidad de controlar la emisión para que cada sonido corresponda a un orden preciso iniciado desde el cerebro, y se educa para poner este resultado al servicio de una imagen determinada para acompañar la palabra, de modo que la frase cantada, aunque constituida por las figuras más anodinas del simbolismo asemántico, adquiere un significado expresivo preciso. El compromiso de dar un sentido reconocible a las figuraciones del *bel canto* de Rossini, a partir del valor onomatopéyico de la palabra y la sugerencia inequívoca de la situación teatral, constituye el aspecto relevante de mi enseñanza, el que en pocas semanas de trabajo transforma el canto genérico de muchos discípulos en una pertinente interpretación rossiniana (Rossini Opera Festival s/f).

Tras la muerte de Alberto Zedda, el Rossini Opera Festival anunció —a través de una pequeña nota de prensa publicada en su *web* oficial en marzo de 2017— que la Accademia Rossiniana llevaría el nombre del musicólogo, y que su nuevo director sería Ernesto Palacio, quien el año anterior había asumido la dirección artística del festival. A este seminario de especialización postulan cada año alrededor de 300 cantantes. Se eligen dieciocho. Palacio detalla un poco sus criterios de selección de las voces.

Yo escucho. Para mí lo importante es la voz, que me guste la voz. El máximo de edad que selecciono en hombres es 32 años y 30 en mujeres. [En ese momento, Palacio me presenta el audio de un bajo de treinta años que audicionó para la edición 2021 de la Accademia Rossiniana. Así describió su voz:] Esta es una voz importantísima. Este muchacho de treinta años no ha cantado nunca una ópera. Se habrá visto la extensión, de arriba hacia abajo, un sonido lleno, bello. También he podido encontrar a un par de tenores que están muy bien. Las audiciones son muy importantes. Cuando viene una mezzosoprano y me canta *Cruda Sorte* o *Di tanti palpiti* ya no la tomo en cuenta. ¿Por qué? Porque son dos arias en donde la nota más aguda es una *fa* o un *sol* al límite. Entonces, ¿cómo puedo hacerme la idea? Todos ellos van a [cantar al final de la Accademia] *Il viaggio a Reims*, que tiene hasta *si* natural. Entonces es tonto decir: “no, yo podría hacer eso”, pero no hacerlo [en la audición]. De hecho, las dos mezzos que he tomado,

una acaba de ganar el rol de *Cenerentola* en el concurso de AsLiCo y la otra está en la Academia de la Scala. Sí, hay que ver muchas cosas, pero lógicamente la extensión es importante.⁹³

En la Accademia Rossiniana, realizada en julio de cada año en Pesaro, Ernesto Palacio trabaja con varios asistentes, entre ellos, el tenor Luca Canonici como *vocal coach* y Rubén Sánchez Nieto como pianista y coordinador. Las clases con Palacio se realizan todas las mañanas durante las dos semanas de duración del seminario. Por la tarde hay clases, conferencias de temáticas diversas —siempre vinculadas a Rossini—, sean desde el punto de vista musicológico (con apoyo de la Fondazione Gioachino Rossini), musical (con apoyo de algún director de orquesta), vocal (con apoyo de cantantes especializados en Rossini; Flórez, por ejemplo, es invitado frecuente de la Accademia), escénico (con apoyo de algún *regista* o director de escena), entre otros. La “graduación” de la Accademia se da con la presentación de *Il viaggio a Reims* en la temporada oficial del Rossini Opera Festival.

—**Ernesto Palacio:** Lo primero que hay que hacer es el elenco de las arias y dúos que cada uno trae. Para coordinar los dúos, hay que ver si hay uno o si hay otro que hace el dúo y se preparan. Hay muchas cosas que no soporto y ellos se van dando cuenta. Por ejemplo, no soporto cuando ponen la jota por aquí o por allá [al momento de cantar determinadas palabras; usa como ejemplo una alteración de la palabra *sempre*] “*Se-j-empre*”. ¿Por qué? Porque es con la jota que tú apoyas acá en la laringe y no mantienes el *legato* y es horrible, es feo. Esa es una cosa que inculqué mucho a Juan Diego y cuando él ha venido a dictar lecciones decía la misma cosa. Todos se reían porque se dan cuenta de que a mí me da mucho fastidio eso.

—**Pablo Macalupú:** [Juan Diego] Es el continuador en la enseñanza de estos detalles...

EP: Sí, claro. Tú no le vas a escuchar una cosa de este tipo. Y los recitados, las frases acentuadas en la última sílaba, nunca. Si la palabra es hablada, el acento va donde está hablado. Es “hablado”, no “habladó”. Y una serie de cosas más de este tipo en donde se va puliendo al cantante.⁹⁴

—**PM:** ¿Y cómo debe un cantante rossiniano trabajar la línea de canto? ¿Cuánta libertad debe tomarse el intérprete?

—**EP:** Cuando trabajo en la Accademia Rossiniana y un muchacho comienza el *cantabile*, si al tercer compás empieza a cambiar [algo] yo le digo: “yo prefiero lo que Rossini escribió, no lo que tú has escrito”. Porque, digamos, si uno cambia es porque considera que lo que le ha pasado por la cabeza es mucho más interesante que lo que Rossini escribió. Para mí no es así. Yo tengo una idea, de que es en el cantable, cuando es una pieza lenta, a menos que no haya una parada y se pueda hacer una cadencia, yo no quisiera cambiar nada de lo que está escrito. En cambio, si viene una parte veloz, una *cabaletta* y [esta] se repite, en la repetición sí se pueden hacer variaciones, pero no cambiar toda la línea musical. Se pueden interpolar cosas. Además, hay que tener presente que la orquesta no debe en ese caso doblar a la voz, porque si la está doblando,

⁹³ Transcripción de la entrevista personal con Ernesto Palacio realizada el jueves 27 de mayo de 2021 entre las 11:30 y 13:00 horas de Lima (Perú) / 18:30 y 20:00 horas de Pesaro (Italia).

⁹⁴ Entrevista citada.

tendrían que doblar ellos también. Ahora, yo amo lo agudos y odio los sobreagudos. Yo prefiero que un tenor no vaya más allá de un *re* bemol. De repente un *re* de pasaje, pero no más. ¡Porque vienen gritos espeluznantes! Lo mismo con las sopranos. Hay algunas que de todas maneras quieren poner la nota *fa*. ¡Por favor! Un momento. Todo tiene que estar de acuerdo con la idea musical que cada uno tiene. Lógicamente, si lo único que te interesa es meter el grito pelado... No. Hay que tener un poco más de sensibilidad.

PM: Alberto Zedda decía que el cantante rossiniano tiene una personalidad de muchos quilates y [citando a Celletti] habla de un canto que sea "vigoroso y neto más que lánguido y blando, sobre todo en la agilidad"

EP: Tiene toda la razón. Otra cosa que yo odio, por ejemplo, son los contratenedores. Cuando hay una voz que me recuerda al contratenedor, no. Yo prefiero una voz viril en todo sentido y que haga un canto viril incluso en las partes más ligeras. Un Lindoro de *L'italiana* es un tenor que tiene una responsabilidad. No puede venir uno a cantar "wawawa", con sonidos de contratenedor. Eso no me gusta, no lo acepto.⁹⁵

En los últimos años, la Accademia Rossiniana ha presentado en las funciones de *Il viaggio a Reims*, del Rossini Opera Festival, a artistas como Cecilia Molinari, Salome Jicia, Ruth Iniesta, Rubén Pérez Rodríguez, Pablo Ruiz, Kaori Nagamachi, Xiang Xu, Leslie Visco, Shirin Eskandani, Giuseppina Bridelli, Lucrezia Drei, Marina Monzó, Xabier Anduaga, Aurora Faggioli, Vasilisa Berzhanskaya, Oscar Oré, Ruzil Gatin, Elcin Huseynov, Gurgen Baveyan, Pablo Gálvez, Alejandro Sánchez, Claudia Muschio, Maria Laura Iacobellis, Maria Barakova, Julianna Gianfaldoni, Diego Godoy, Dean Murphy, João Terleira, entre otros.⁹⁶

«El bel canto tiene sus reglas bien precisas, pero yo creo que no nos podemos quedar en lo superficial. Si uno ve un trillo en la partitura, hasta ahora debo escuchar uno que me guste. Hay gente que lo hace, lo respeta, pero no me resulta agradable. Hay que ponernos en lo que la palabra misma dice: Bel canto. Bel. Bello. Es una cosa agradable. Entonces, más que estar allí y ser meticuloso, primero, hay que traducirlo al gusto personal. No se puede prescindir de la estética, el gusto personal influye mucho. Debe prevalecer la parte agradable de un canto sereno, virtuoso, lleno de agilidades y agudos, pero sin que hiera. Que todo sea mejor».

—Ernesto Palacio

⁹⁵ Entrevista personal con Ernesto Palacio realizada el jueves 3 de junio de 2021 entre las 11:30 y 13:00 horas de Lima (Perú) / 18:30 y 20:00 horas de Pesaro (Italia).

⁹⁶ Información recogida desde la página oficial del Rossini Opera Festival. Oré y Sánchez son peruanos.

Capítulo 4. Ernesto Palacio entre Italia y Perú

Incluso desde antes del inicio formal de su carrera, Ernesto Palacio tuvo una conexión con la comunidad italiana. Como vimos en la primera parte, fue, precisamente, la familia Nicolini quien lo apoyó con la beca de estudios a Milán y desde 1968 hasta 2021, año en que se escribió esta tesis, el artista peruano continúa viviendo en el país europeo.

Al revisar el repertorio operístico de Palacio, uno puede notar que Italia fue la base principal para debutar muchos papeles que luego llevó a Estados Unidos, Reino Unido, España, Francia, Austria, Alemania, Perú, Argentina, entre otros países. Parece que no ha habido ciudad italiana con teatro o festival de ópera que no haya escuchado cantar a Ernesto Palacio, de ahí que él es una personalidad importante para la música lírica italiana y, con sus visitas y trabajo en el Perú, una especie de puente entre las dos culturas.

Lo interesante de todo este contexto es que, si bien al inicio de su carrera pudo haberse presentado algún inconveniente por su condición de cantante extranjero —teniendo en cuenta la crisis de las agencias explicadas páginas atrás—, Palacio nunca ha sentido que su nacionalidad le haya abierto o cerrado puertas. Lo que se ha valorado al momento de convocarlo, en cada etapa de su trayectoria, es su talento como intérprete, como maestro y como gestor cultural. Algo que solo se obtiene a través del esfuerzo y el trabajo. “La gente que ha puesto problemas de nacionalismo en este arte es gente mediocre, la gente inteligente no mira la nacionalidad”, me comentó en la última entrevista que sostuvimos para esta investigación el día 3 de junio de 2021.

También está convencido de que la cultura en sí misma no debería ser encasillada en algún lado del espectro político, ni mucho menos debería ser menospreciada en ningún país, como podría ocurrir con los nacionalismos frente a la ópera, un género artístico considerado muchas veces como “eurocéntrico”. “La cultura está hecha para enriquecer a todo el mundo. Si vas a algo determinado [como la ópera], te enriqueces, no es que desprecias algo [de la cultura local y tradicional]. Uno puede dedicarse a lo suyo, a investigar, a mirar, pero no a eliminar lo demás”.⁹⁷ Brevemente, revisaremos el camino actual de Ernesto Palacio como gestor cultural y director artístico en el Rossini Opera Festival de Italia y el Festival Granda de Perú.

⁹⁷ Entrevista citada.



Imagen 16. Nueva producción de *La cambiale di matrimonio* realizada por Laurence Dale para el Rossini Opera Festival en su edición 2020. El Teatro Rossini tuvo que adaptarse para cumplir con las normas de distanciamiento físico exigidas por las autoridades sanitarias italianas ante la pandemia por coronavirus que afectó al mundo desde inicios de ese año. Por esa razón, la orquesta aparece en la ubicación de la platea (Fuente: página oficial en Facebook del Rossini Opera Festival).

4.1. Ernesto Palacio en el Rossini Opera Festival

La carrera de Ernesto Palacio en el Rossini Opera Festival no empezó como cantante. Si bien él es considerado, hoy, como una autoridad de la vocalidad rossiniana, nunca participó en las ediciones programadas por dicha institución pesaresa.⁹⁸ En 2015, fue designado director artístico del ROF por Gianfranco Mariotti, entonces *sovrintendente* de la institución. Alberto Zedda había decidido no renovar contrato puesto que ya contaba con 87 años y renovar por tres años más lo consideraba “poco ético, poco moral y poco correcto” (Seco 2016). Desde 2017, tras la renuncia de Mariotti al ROF y el fallecimiento de Alberto Zedda, Palacio asumió también los cargos de *sovrintendente* y director de la Accademia Rossiniana. Al momento en que se ha escrito esta investigación, julio de 2021, Palacio continúa como la máxima autoridad de esta entidad con los cargos de *sovrintendente*, director artístico (ROF) y director de la Accademia Rossiniana “Alberto Zedda”.

⁹⁸ Las razones específicas no se detallarán en esta tesis al no considerarse pertinentes, ya que fueron ajenas al trabajo artístico de Palacio.

En sus más de cuarenta años de historia, el festival —que es una fundación promovida por el Municipio de Pesaro, de la Provincia de Pesaro y Urbino, la Fondazione Casa di Risparmio de Pesaro, Intesa Sanpaolo y la Fondazione Scavolini— se ha consolidado como una de las instituciones más importantes de la región y de Italia, tanto por su calidad artística, su relevancia académica como por el impacto que genera este evento y que pone a Pesaro en los ojos de la prensa local e internacional. De acuerdo con la investigadora Camilla Iaccarino, la atención de los medios de comunicación —que año a año es mayor, según lo ha demostrado en una revisión de impactos de prensa desde 1980—, ha permitido que el ROF reciba financiamiento público, “incluso durante los momentos más críticos y a pesar de las dificultades económicas del país” (Iaccarino 2019). A decir de la citada autora, este festival “ha sido el motor del despertar cultural de Pesaro porque ha enriquecido la vida cultural de la ciudad, ha refinado el gusto del público y ha desencadenado un espíritu de emulación en otras organizaciones locales, fertilizando así todo el entorno de Pesaro, alcanzando niveles más altos” (Iaccarino 2019).

Siendo este un evento que rescata óperas de Gioachino Rossini que habían permanecido ocultas, así como la práctica del *bel canto* rossiniano desde la ciudad natal del propio compositor, la institución necesita, sobre todo, autoridades que garanticen dicha calidad artística. Si bien puede haber una conexión identitaria entre los habitantes de la ciudad de Pesaro con Gioachino Rossini y el ROF, y se habla del “enfoque pesarés” de la interpretación rossiniana, para esta entidad lo que prima es la profesionalidad con la que se trabajan sus actividades y no necesariamente se buscan funcionarios de origen italiano que estén a la “salvaguarda” de la cultura musical local, con fines nacionalistas.

¿Cómo se llama el *sovrintendente* de la Scala? Dominique Meyer, francés. ¿Cómo se llama el *sovrintendente* del San Carlo de Nápoles? Stéphane Lissner, francés. Los italianos también están por todos lados y dirigen teatros en otras ciudades [del mundo]. Cuando las ideas están claras y la profesionalidad va adelante, se mira solo eso, no la nacionalidad.⁹⁹

La de 2021 es la sexta edición del ROF que dirige Palacio. En 2020, la pandemia por coronavirus los obligó a adaptarse al punto de modificar su programación, sin que esto signifique una pérdida en la calidad de lo presentado. De hecho, programaron ocho espectáculos centrales para el mes de agosto, entre ellos, *La cambiale di matrimonio* en una nueva

⁹⁹ Entrevista personal con Ernesto Palacio realizada el jueves 3 de junio de 2021 entre las 11:30 y 13:00 horas de Lima (Perú) / 18:30 y 20:00 horas de Pesaro (Italia).

coproducción realizada entre el ROF y la Royal Opera House de Mascate, Omán. La obra se transmitió en simultáneo en pantalla gigante en la Piazza del Popolo de Pesaro y vía *streaming* desde los canales oficiales del ROF en Facebook y YouTube. Asimismo, hubo conciertos de la soprano Olga Peretyatko, el barítono Nicola Alaimo, la soprano Jessica Pratt, el tenor Juan Diego Flórez, la mezzosoprano Karine Deshayes y un programa denominado *L'ABC del buffo* con Alfonso Antoniozzi, Paolo Bordogna y Alessandro Corbelli, barítonos asociados a los roles *buffo* de Rossini. En paralelo, se realizaron conciertos en el Museo Nazionale Rossini con Nicolò Donini, Manuel Amati, Claudia Muschio, Maria Laura Iacobellis. Y, por primera vez, presentaron espectáculos en noviembre con *Péchés de vieillesse*, un concierto con el *Miserere* y la *Messa di Milano*, dos obras sacras de Rossini; *Il barbiere di Siviglia* e *Il viaggio a Reims*.

—**Ernesto Palacio:** [Ante la pandemia] las cosas están mejorando y de aquí a agosto [mes del Festival] se sabrá todo esto. A nivel programático, lo que estoy intentando hacer desde hace años es dar importancia a las óperas que se han visto menos. De hecho, las dos óperas de este año [2021] *Moïse et Pharaon* y *Elisabetta, regina d'Inghilterra* se han visto una sola vez cada una en cuarenta años [en 1997 y 2004, respectivamente]. Lo mismo pasó con *Le siège de Corinthe* [programada en 2000 y 2017] y con *Ricciardo e Zoraide* [programada en 1990 y 2018]. Hay óperas que se han visto seis veces como *La scala di seta* o *Il barbiere*, pero estoy dando importancia a las menos vistas.

—**Pablo Macalupú:** ¿Y cómo son las coproducciones con Omán?

EP: La ópera de Omán tiene un jefe italiano que se llama Umberto Fanni. Ellos tienen un gran teatro y mucho dinero, pero no tienen nada propio. Entonces, si quieren ver algo, lo llevan de otro lado. Así teatros importantes como La Scala o Verona van con sus espectáculos para allá. Él ha querido que nosotros llevemos las cinco farsas de Rossini que no tienen corte. Y hemos llevado tres. Ahora en noviembre [de 2021] iremos con la cuarta y en 2023 con la quinta. De estas cinco, las primeras tres eran producciones que ya habíamos hecho: *L'occasione fa il ladro*, *L'inganno felice* y *La scala di seta*. En cambio, para estas dos últimas que son *La cambiale di matrimonio* e *Il signor Bruschino* han querido participar como coproductores de una cosa nueva. De hecho, *La cambiale* del año pasado fue con ellos y ahora *Il signor Bruschino* es con ellos. A esta situación se ha añadido el [Teatro] Comunale di Bologna que también quiere participar en la coproducción de *Il signor Bruschino*. Por otro lado, tenemos la coproducción de *Elisabetta* con el Massimo de Palermo.¹⁰⁰

Como *sovrintendente* del ROF, Palacio representa dentro de Italia y en el extranjero a esta institución, habiendo participado en eventos como el Beijing Forum for Performing Arts en China, junto a 200 gestores culturales y artistas de setenta instituciones musicales de más de veinte países. El ROF y la Scala de Milán fueron las únicas instituciones que representaron a

¹⁰⁰ Entrevista personal con Ernesto Palacio realizada el jueves 3 de junio de 2021 entre las 11:30 y 13:00 horas de Lima (Perú) / 18:30 y 20:00 horas de Pesaro (Italia).

Italia. En diciembre de 2018, Palacio fue confirmado en el cargo para el periodo 2019-2022. El presidente del ROF Daniele Vimini dijo en aquella ocasión: “con la designación de Palacio, el Festival consolida una estrategia de renovación sobre bases sólidas, iniciada tras la alternancia de Gianfranco Mariotti que tuvo lugar el año pasado. Una nueva generación ha asumido nuevas responsabilidades, y la reconfirmación de un guía experto como Palacio, acompañado de resultados ilusionantes, permite al festival mirar con fuerza y determinación nuevos retos, partiendo de la internacionalización, la expansión de la programación y el aumento de trabajo para artistas y personal, así como la atención de hacer crecer el ya significativo impacto económico en el territorio, y la imagen de Pesaro en el mundo” (Rossini Opera Festival 2018).



Imagen 17. Ernesto Palacio atendiendo a los medios italianos durante una de las conferencias de prensa del Rossini Opera Festival, en el año 2020 (Fuente: página oficial de Facebook del Rossini Opera Festival).

4.2. Palacio y su aporte a la difusión de la ópera en el Perú

Siguiendo los pasos de Luis Alva y su relación con el Perú, en los últimos veinte años Ernesto Palacio también ha mantenido vínculos con su país natal, sobre todo impulsando la actividad lírica y la formación de nuevos artistas.

El maestro preside el jurado del Concurso Nacional de Canto Lírico que organiza Radio Filarmonía cada año desde 2012. De esta competencia han salido voces importantes como Dempsey Rivera, un tenor que llamó la atención en Pesaro y recibió respaldo de Palacio y Flórez en los primeros pasos de su carrera, que se vio interrumpida por una enfermedad que terminó con su vida en 2016, a los veintiséis años. Otro artista que salió de los concursos de Filarmonía es Iván Ayón, un tenor lírico que hace una importante carrera en Italia; de igual forma, el tenor lírico-ligero Oscar Oré, que participó en la Accademia Rossiniana de 2017; y el barítono Alejandro Sánchez, que también se especializó en la academia pesaresa. Ambos volvieron a actuar en *Il viaggio a Reims* en la temporada del Rossini Opera Festival de 2020.

Quizá el trabajo más importante de Palacio en Lima, además de los conciertos que ofreció durante su etapa de cantante, ha sido el de organizar temporadas de ópera en una ciudad que parecía haber perdido gusto por la lírica. Entre 2001 y 2005 lo hizo a través de Amigos Peruanos de la Ópera, una organización de financiamiento privado que, a pesar de no contar con fondos públicos, desarrolló espectáculos importantes como la presentación, en 2001, de *Semiramide*, de Rossini con la soprano Ermonela Jaho, la mezzosoprano Daniela Barcellona, el tenor Juan Diego Flórez, el bajo Ildar Abdrazakov y Riccardo Frizza en la dirección de orquesta. Además de otros títulos como *La forza del destino* de Verdi (2002) *La fille du régiment* de Donizetti (2004), *I Capuleti e i Montecchi* de Bellini (2004), entre otros.

A partir del año 2008, Palacio y los entusiastas amigos de la ópera fundaron el Festival Granda, en homenaje al tenor Alejandro Granda. Este festival se desarrolló primero en el Teatro Municipal del Callao (2008-2010) que lleva el nombre del artista chalaco, luego se trasladó al Teatro Municipal de Lima (2011-2012) y desde 2013 realiza sus ediciones en el Gran Teatro Nacional. A lo largo de sus doce temporadas —la de 2020 se pospuso debido a la pandemia por coronavirus—, Palacio ha programado títulos que no se veían desde hacía muchas décadas en nuestra ciudad como *Attila* (Verdi), *La favorite* (Donizetti), *Norma* (Bellini), *Don Carlo* (Verdi), *Guillaume Tell* (Rossini) y *Roméo et Juliette* (Gounod). El atractivo de estas programaciones —ocasionalmente una ópera en cada edición del festival— también incluía el

debut mundial de algunos cantantes como es el caso de Abdrazakov en el protagónico de *Attila* y Filippo II en *Don Carlo*, Juan Diego Flórez en las óperas *Rigoletto*, con el personaje de Duca; *Guillaume Tell*, con el personaje de Arnold; y *Roméo et Juliette* con el rol principal; o Daniela Barcellona con el personaje de Eboli, en *Don Carlo*. Por otro lado, la mayor actividad académica y artística del Festival Granda fue el rescate de la ópera *Atahualpa*, de Carlo Enrico Pasta, de la cual solo se tenía una partitura para voz y piano. Palacio encomendó al musicólogo Matteo Angeloni la orquestación de la ópera y el estreno moderno se realizó el 23 de marzo de 2013 en el Gran Teatro Nacional con Aris Argiris como Atahualpa, Arianna Ballotta como Cora, Ivan Magrì como Hernando de Soto, Vassily Ladyuk como Francisco Pizarro y Carlo Cigni como Vicente de Valverde. Acompañó la Orquesta Sinfónica Nacional dirigida por Manuel López Gómez. De estas funciones se publicó un disco compacto por Universal Music Italia. Otras ediciones del festival han presentado a importantes cantantes como Gregory Kunde, Ruggero Raimondi, Roberto Frontali, Alfonso Antoniozzi, Riccardo Massi, Simón Orfila, Giuseppe Filianoti, Venera Gimadieva, Jessica Pratt, Francesca Dotto, Iván Ayón, Chiara Amarù, Marko Mimica, entre otros artistas siempre presentes en los repartos de los teatros más importantes de Europa y Estados Unidos.

De esta manera, Ernesto Palacio ha buscado, a través del Festival Granda, sacar a Lima de la rutina programática de la que tanto se lamentaba Carlos Raygada en los años cincuenta. Sin embargo, a diferencia de las actividades en Pesaro, ni la prensa, ni el público limeño,¹⁰¹ ni el estado peruano han respondido a la altura de la calidad artística de los espectáculos. Cada temporada dejaba deudas que se iban saldando de a pocos con la venta de localidades de la siguiente edición y el respaldo de algunas organizaciones privadas que se comprometían más “por amor al arte”, que por recibir algún estímulo tributario —debido a la falta de reglamentación de una ley de mecenazgo, por la que Palacio invoca cada año en las pocas oportunidades que tiene de exposición ante los medios locales—. Así lo conversamos en marzo de 2015, haciendo un balance de la temporada anterior.

El problema grave que tenemos en el Perú es que, si queremos ver este tipo de espectáculos, eso cuesta. El Perú no aplica ni el sistema europeo, en el que el gobierno da dinero [a las entidades culturales], ni del sistema americano, que es el que concede a los auspiciadores deducir impuestos del dinero que dan. No tenemos ni una cosa ni otra. Yo no digo que el gobierno tenga

¹⁰¹ En este caso se podrían considerar dos factores: el primero puede ser el desinterés local hacia la ópera, mientras que el segundo y más importante puede ser el precio de las entradas que, debido al poco financiamiento privado y la ausencia de fondos públicos, debían cubrir gran parte de los costos de producción.

que dar dinero para espectáculos. Entiendo muy bien que un país como el nuestro necesite que el gobierno se preocupe de otras cosas más importantes, tal vez; pero visto que no lo da y, creo yo, que la cultura es una obligación también del gobierno, entonces, la solución es la de, finalmente, reglamentar la ley de mecenazgo que ya existe. No es que tenemos que ir desde el principio, ya el Congreso dio la ley, ya fue aceptada, de manera que solo queda reglamentarla. Así podremos tener auspiciadores más fácilmente porque cada día es más difícil encontrarlos y, en consecuencia, se podrían bajar los precios de las entradas. De esta manera, muchas más personas podrían tener acceso a un espectáculo de una cierta calidad como es el que hemos hecho. Pero si lo queremos, hay que pagarlo porque cuesta. No es fácil reunir a un elenco así, una producción de esta manera. Los viajes, los hoteles, etcétera. Todo eso cuesta. No es que pagando veinte soles se resuelve todo eso, cuesta un dineral (Macalupú Cumpén 2015).

En ese sentido, a partir de 2017, con un nuevo consejo directivo, el Festival Granda estableció apostar por títulos más populares del repertorio operístico para atraer —una vez más— al público y generar fidelidad hacia la marca del Festival Granda. En esa línea, en 2017 se presentó *La traviata* de Verdi; en 2018, *Tosca* de Puccini; y en 2019, se volvió a programar *Il barbiere di Siviglia*, pero esta vez en una nueva producción que llegó desde Italia. La respuesta del público fue arrolladora, sea por la popularidad de esta obra o por el ya mencionado gusto a la ópera italiana. En consecuencia, se agotaron las entradas de las dos últimas funciones del título rossiniano. En el reparto de aquella temporada participaron jóvenes cantantes que formaron parte de la Accademia Rossiniana, por lo que dicha edición fue como tener —desde una perspectiva vocal— un espectáculo pesares en Lima.

«Los medios importantes no tienen crítica musical, no hay un crítico. Cuando vienen los cantantes para el festival me dicen: “¿ha salido crítica?” Yo les digo: “¿quién te va a hacer crítica?, no existe”. Los programas de televisión reflejan una pobreza cultural increíble. O sea, no es una sola cosa, no es la ópera que le falta a la cultura. Es que nuestra cultura general está muy mal, muy por debajo y respecto a cualquier otro sitio. En el Perú se necesita mejorar la educación antes que nada».

—Ernesto Palacio

Conclusiones

Referirnos a la figura de Ernesto Palacio como artista es acudir a un personaje muy relevante para el mundo de la ópera. Si bien, desde el Perú, él considera que quien ha hecho más conocido el nombre del país sudamericano en este género musical y teatral es Juan Diego Flórez, ha resultado estimulante profundizar en su trayectoria como cantante lírico, agente artístico, maestro y gestor cultural. Visto una vez más desde el Perú, Palacio es, sin duda, un puente o bisagra que ha unido al pasado, presente y futuro de la ópera. Formado en sus inicios con Rosa Mercedes Ayarza y Alejandro Granda, Palacio fue también testigo participante del estado de la formación vocal y la —a veces desinformada— afición a la lírica en la ciudad de Lima.

La maestra Ayarza fue determinante para Palacio en hacerlo abrazar una pasión por la lírica que le permitió descubrir su vocación de cantante. Granda, a pesar del poco tiempo que le enseñó en 1962, le demostró que la paciencia y la práctica son claves para tener resultados concretos a largo plazo. Y, en medio de todo esto, el joven aprendiz formó una intuición natural que le permitió empezar a tomar decisiones rápidas para lograr sus objetivos, como rechazar las enseñanzas de la persona que reemplazó a Granda, ya que pudo haberle afectado las cuerdas vocales. Si quería dedicarse profesionalmente a cantar ópera, y ante una poco adecuada formación en aquel tiempo, debía emigrar. Los primeros años en Italia fueron de trabajo intenso con los maestros Vladimiro Badiali y Renato Pastorino. Y meses después de ingresar a la Academia de la Scala de Milán en 1972, ya había ganado la competencia que le ofreció mayor publicidad: Voci Nuove Rossiniane, organizado por la Radiotelevisione italiana (RAI).

En su repertorio, Ernesto Palacio cuenta con 79 personajes estrenados a lo largo de casi 27 años de carrera como cantante. Su vocalidad de tenor lírico-ligero fue ideal para enfrentar roles de *bel canto*, óperas de Mozart, algo del periodo barroco, pero también títulos modernos como *Lulu* de Alban Berg, *L'Heure Espagnole* de Maurice Ravel, o incluso más contemporáneos como *Marie de Montpellier* de Rene Koering. Lo que ha dejado huella, sin embargo, ha sido su calidad como intérprete rossiniano. Gioachino Rossini ocupa veinte de sus 79 personajes y lo convierte en uno de los tenores con más cantidad de roles interpretados de este repertorio. Palacio enfrentó personajes para la vocalidad de tenor contraltino y baritenor indistintamente, participando en la recuperación y grabación de obras que parecían desaparecidas, pero que fueron redescubiertas gracias al movimiento conocido años después como *Rossini Renaissance*. Encarnó a Corradino en la primera presentación del siglo XX de *Matilde di Shabran*, en Genova

en 1974; al año siguiente, fue el primer tenor en reincorporar el rondó *Cessa di più resistere* de *Il barbiere di Siviglia* en una función dirigida por Alberto Zedda¹⁰² en Trieste y que contó con la participación de un joven Leo Nucci como Figaro, hoy asociado principalmente a roles verdianos. Pero también fue testigo de la resistencia del público y los gestores a aceptar dicha escena, considerada excesivamente larga. De ahí que no quedó como un precedente para el resto de los tenores, ni mucho menos hay registros de otras interpretaciones de él, más que la hallada en los archivos de la RAI correspondiente a la competencia de 1972. Entre sus discos encontramos primeras grabaciones de títulos como *Adelaide di Borgogna* o *Maometto II*, e interpretaciones referenciales de las ediciones críticas de *L'italiana in Algeri* o *Tancredi*, grabadas en estudio y en directo, entre muchas otras más que pueden ser consultadas en los anexos adjuntos a esta investigación.

Lo que más destaca de Palacio como intérprete rossiniano es la elegancia de su canto y fraseo. Con un amplio dominio de la técnica vocal, escuchamos a un tenor que puede enfrentar las agilidades con facilidad, al igual que los agudos, debido a su extensión que alcanza el *re* natural, según lo indique la partitura. En la entrevista que sostuvimos en mayo de 2021 para esta investigación, el cantante detalló que, en broma, hizo un *mi* bemol al final de un aria de *Adina*, en Bologna, y nunca más. En parte esa es una de las características del enfoque rossiniano de Ernesto Palacio: no romper la línea de canto, no llevar la interpretación al hedonismo ni a la espectacularidad, pero tampoco ser religiosamente fiel al texto. Leer la partitura de manera adecuada para saber dónde hacer variaciones e interpolaciones, según lo habría preferido el mismo Rossini. Junto a sus colegas, Palacio participó en resucitar el espíritu del *bel canto*.

Toda aquella experiencia obtenida como intérprete le permitió descubrir voces y aplicar sus enseñanzas primero con Juan Diego Flórez y luego con otros artistas que formaron parte de la generación posterior de rossinianos: Daniela Barcellona, Dmitry Korchak, Ildar Abdrazakov, entre otros nombres que fueron parte de su agencia de representación de cantantes. De Flórez, lo que más destaca su maestro es el hecho de saber equilibrar virtuosismo y expresividad. A la larga, resulta una especie de herencia musical que le ofreció Palacio desde su primer contacto con él en 1994.

¹⁰² En el *Anexo I* incluimos un texto que escribió Ernesto Palacio sobre el trabajo junto a su antecesor en Pesaro, Alberto Zedda, tras su fallecimiento en marzo de 2017.

A mediados de la década pasada, la vida de Palacio dio un nuevo giro. Otra vez, por su experiencia como intérprete tanto como por el prestigio que había logrado como agente artístico, fue llamado a dirigir desde 2016 el Rossini Opera Festival (ROF) de Pesaro, el más importante en el mundo dedicado a este compositor. Al año siguiente, fue designado a dos cargos más siendo, hasta este momento, director artístico y *sovrintendente* del ROF, y director de la Accademia Rossiniana “Alberto Zedda”.

En paralelo, Palacio siente una responsabilidad por mantener viva la afición a la ópera que parece agonizar en el Perú. Siguiendo los pasos de su colega Luis Alva, lo ha hecho desde la asociación Amigos Peruanos de la Ópera entre 2001 y 2005, y desde el Festival Granda a partir del 2008; y también desde el descubrimiento de nuevos talentos, a través de su participación como presidente del jurado del Concurso Nacional de Canto Lírico de Radio Filarmonía.

Dicho esto, abordar los aportes de Ernesto Palacio a la interpretación de la ópera rossiniana es profundizar en el impresionante mundo del *bel canto*, el *Rossini Renaissance* y la musicología aplicada a la interpretación vocal y escénica. El aporte de Palacio es, en definitiva, el de un artista que está en una posición que lo ubica en defensa del estilo del *bel canto* rossiniano más moderno. Con su trabajo está desarrollando una escuela de nuevos artistas en cuyo canto predomina la expresividad, mas no la afectación, el canto vigoroso, que expone las virtudes y cualidades vocales del intérprete sin caer en el puro hedonismo ni el artificio que se alejan de la dramaturgia rossiniana. En ese sentido, Ernesto Palacio es el continuador del intenso trabajo interpretativo que buscaron sus antecesores para devolverle a Rossini el lugar que le correspondía pero que, por situaciones del destino, lo mantuvieron como un compositor opacado durante más de un siglo.

Referencias bibliográficas

ALZEDO, José Bernardo

1869 *Filosofía elemental de la música ó sea La exégesis de las doctrinas conducentes a su mejor inteligencia*. Lima: Imprenta Liberal.

APPOLONIA, Giorgio

2020 *Il tenore rossiniano. Primi interpreti, nuove voci*. Bergamo: Lemma Press.
Consulta: 18 de marzo de 2021.

<https://es.scribd.com/book/452008127/Il-tenore-rossiniano-Primi-interpreti-nuove-voci>

ARAKELYAN, Ashot

2012 “Vladimiro Badiali (Tenor) (Modena, Italy 1904-?)”. Entrada en blog *Forgotten Opera Singers*. Consulta: 1 de junio de 2021

<http://forgottenoperasingers.blogspot.com/2012/03/vladimiro-badiali-modena-italy-1904.html>

BARBACCI, Rodolfo

1949 “Apuntes para un diccionario biográfico musical peruano”. *FENIX: revista de la Biblioteca Nacional del Perú*, número 6, pp. 414-510.
Consulta: 10 de setiembre de 2019.

<https://doi.org/10.51433/fenix-bnp.1949.n6.p414-510>

BARRENECHEA VINATEA, Ramón

1970 *Crónicas sabrosas de la vieja Lima*. Tomo II. Lima: Peisa.

BEATO, Pietro Sandro

2018 “Alessandro Granda - Tenore”. Entrada en blog *Le grandi voci*.

Consulta: 28 de mayo de 2021

<https://grandivoci.jimdofree.com/2018/11/04/alessandro-granda-tenore/>

BOCANEGRA, Paco

2005 “Mi punto de vista es comportarse, no como el nuevo rico, sino como el señor”. En *Mundo Clásico*. 12 de setiembre de 2005.

Consulta: 11 de abril de 2021.

<https://www.mundoclasico.com/articulo/8077/Mi-punto-de-vista-es-comportarse-no-como-el-nuevo-rico-sino-como-el-señor>

IL CORRIERE DELLA SERA

1972 “Tv: contesa vocale per Rossini”. *Il Corriere della Sera*. Milán, 17 de noviembre, p.12.

CUETO, Alonso

2009 *Rosa Mercedes Ayarza. La música, su vida; ser peruana, una pasión.*

Lima: Edelnor.

DOMÍNGUEZ LUQUE, Antonio

2007 “Tenores y bajos rossinianos: aspectos vocales y clasificación de los roles operísticos protagonistas”. En *Sinfonía Virtual Revista de Música Clásica y Reflexión Musical*. N.º 2. Consulta: 10 de abril de 2021

http://www.sinfoniavirtual.com/revista/002/tenores_bajos_rossinianos_aspectos_vocales.php

EL COMERCIO

1962 “El Comercio lanzó la idea de enviar a Italia al tenor Alejandro Granda”.
El Comercio. Lima, 4 de setiembre, p. 17.

EL TIEMPO

1924a “Información del Callao”. *El Tiempo*. Lima, 18 de noviembre.

1924b “Concierto-despedida de Granda”. *El Tiempo*. Lima, 17 de noviembre.

1924c “El concierto de ayer noche en el Forero, en honor del Sr. Presidente de la República”. *El Tiempo*. Lima, 13 de octubre.

1924d “El gran suceso de ayer tarde en el Forero. 1a. audición del tenor Granda”.
El Tiempo. Lima, 8 de octubre.

ENRIQUE A.

2018 Tenor Alfredo Kraus: Técnica de Canto [videograbación]. Consulta: 23 de junio de 2021.

<http://www.youtube.com/watch?v=uQLa94rPugE>

FONDAZIONE I TEATRI REGGIO EMILIA

1971 Premio Achille Peri. XII Concorso internazionale di canto.
Consulta: 4 de mayo de 2021

<https://archivioiteatri.archiui.com/oggetti/2973-premio-achille-peri-xii-concorso-internazionale-di-canto?i=13>

GARCÍA R., Sergio Fernando

2002 “Ernesto Palacio. Retrato de un Caballero”. En *Peruan-Ità*.

Consulta: 10 de abril de 2021.

http://web.tiscali.it/aip_peruanita.org/intervista_Palacio.htm

GOSSETT, Philip

2006 *Divas and Scholars: Performing Italian Opera*. Chicago: The University of Chicago Press. Consulta: 20 de marzo de 2021

<https://es.scribd.com/book/23598102/Divas-and-Scholars-Performing-Italian-Opera>

GRAMOPHONE

1995 “Tosti Romanze”. *Gramophone*. Londres. Consulta: 1 de julio de 2021.

<https://www.gramophone.co.uk/reviews/review?slug=tosti-romanze>

GROVE MUSIC ONLINE

2002 *Tenore di grazia (opera)*. Consulta: 13 de marzo de 2021.

<http://oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000053359>

2001 *Bel Canto*. Consulta: 13 de marzo de 2021.

<https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxybib.pucp.edu.pe/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000002551?rskey=IGSQho&result=1>

HARNONCOURT, Nikolaus

2011 *La música como discurso sonoro. Hacia una nueva comprensión de la música.*
Barcelona: Acantilado.

HINES, Jerome

1984 *Great Singers on Great Singing.* New Jersen: Limelight Editions.

IACCARINO, Camilla

2020 *Rossini Opera Festival. Quarant'anni di attività artistica, sociale ed economica riletti attraverso gli occhi della stampa.* Tesis de Laurea magistrale in Economia e Gestione delle Arti e delle Attività Culturali. Venezia: Università Ca' Foscari Venezia. Consulta: 29 de junio de 2021.

<http://dspace.unive.it/bitstream/handle/10579/16714/868787-1233205.pdf?sequence=2>

IZQUIERDO KÖNIG, José Manuel

2018 “Rossini’s Reception in Latin America: Scarcity and Imagination in two early chilean sources”. En NARICI, Ilaria; SALA, Emilio; SENICI, Emanuele; WALTON, Bejamin (editores). *Gioachino Rossini 1868-2018 La Musica e il mondo.* Pesaro: Fondazione Rossini Pesaro, 413-435

LANG, Paul Henry

1983 *La experiencia de la ópera.* Madrid: Alianza Editorial.

LA STAMPA

1974 “‘Matilde di Shabron’ apre la stagione. Rossini ‘sconosciuto’ va in scena a Genova”. *La Stampa.* Turín, 27 de marzo, p. 8.

MACALUPÚ CUMPÉN, Pablo

2015 “Ernesto Palacio: ‘La cultura es también una obligación del gobierno’”.
En *Camello Parlante*. 10 de marzo de 2015. Consulta: 4 de julio de 2021.

<https://www.camelloparlante.com/2015/03/10/ernesto-palacio-la-cultura-es-tambien-una-obligacion-del-gobierno/>

2013 “Ernesto Palacio: ‘El Perú está dentro del mundo de la ópera gracias a Juan Diego’”. En *Camello Parlante*. 17 de febrero de 2013. Consulta: 4 de julio de 2021.

<https://www.camelloparlante.com/2013/02/17/ernesto-palacio-el-peru-esta-dentro-del-mundo-de-la-opera-gracias-a-juan-diego/>

MILA, Massimo

1969 “Un incantevole Rossini alla Scala. Il ‘Barbiere’ ripulito”. *La Stampa*. Turín, 10 de diciembre, p. 7.

MUNDIAL

1924 “Teatros y Artistas”. *Revista Mundial*. Lima, Año V, No. 230.

MUÑOZ CABREJO, Fanni

2001 *Diversiones públicas en Lima 1890-1920: la experiencia de la modernidad*.
Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.

PALAU, Alejo

2015 “Miguel Harth-Bedoya: ‘La música no tiene pasaporte’”.
En *Melómano Digital*. 7 de mayo de 2015. Consulta: 4 de julio de 2021.

<https://www.melomanodigital.com/miguel-harth-bedoya-la-musica-no-tiene-pasaporte/>

PEIRANO FALCONÍ, Luis

2006 *Una memoria del teatro (1964-2004)*. Tesis de doctorado en Humanidades.

Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Escuela de Graduados. Lima. Perú. Consulta: 3 de mayo de 2021.

http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/bitstream/handle/20.500.12404/6104/PEIRANO_FALCONI_LUIS_MEMORIA_TEATRO.pdf?sequence=7

RODRÍGUEZ, Gustavo

2007 *Juan Diego Flórez. Notas de una voz.* Lima: Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas.

ROSSINI, Gioachino

1980 *L'italiana in Algeri* [Reducción para voz y piano por Azio Corghi, basado en la edición crítica de la partitura de orquesta por la Fundación Rossini de Pesaro editada por Azio Corghi]. Pesaro, Italia: Ricordi.

1990 *Tancredi* [Reducción para voz y piano por Philip Gossett]. Pesaro, Italia: Ricordi.

ROSSINI OPERA FESTIVAL

2018 “Palacio confermato sovrintendente”. En *Rossini Opera Festival*. 21 de diciembre de 2018. Consulta: 4 de julio de 2021.

<https://www.rossinioperafestival.it/archivio-news/palacio-confermato-sovrintendente/>

s/f *Accademia Rossiniana XXV. Una storia.* Consulta: 4 de julio de 2021.

https://www.rossinioperafestival.it/contrib/uploads/Accademia_XXV.pdf

SECO, Aurelio M.

2016 “Alberto Zedda, director: ‘Lo que cambiará el mundo no son las revoluciones sino la cultura’”. En *Codalarío*. 1 de enero de 2016.

Consulta: 7 de julio de 2021.

https://www.codalarío.com/alberto-zedda/en-portada/alberto-zedda--director-lo-que-cambiara-el-mundo-no-son-las-revoluciones-sino-la-cultura_3569_96_29072_0_1_in.html

SEPÚLVEDA, Ximena

2015 “Ernesto Palacio. Director artístico del Rossini Opera Festival”. *Entrevista. ProOpera*. México D.F., año XXIII, número 5. Consulta: 10 de mayo de 2021.

https://proopera.org.mx/wp-content/uploads/2019/11/6-Bajo-Lupa-Palacio-sep15-√_compressed.pdf

SNOWMAN, Daniel

2013 *La ópera. Una historia Social*. México: Fondo de Cultura Económica.

STARK, James A.

2008 *Bel canto: a history of vocal pedagogy*. Toronto: University of Toronto Press

STENDHAL

2013 *Memoirs of Rossini*. Worcestershire, Inglaterra, Reino Unido: Read Books Ltd.

Consulta: 10 de mayo de 2021.

<https://es.scribd.com/book/262683031/Memoirs-of-Rossini>

STRAVINSKY, Igor

2006 *Poética Musical: En forma de seis lecciones*. España: El Acantilado.

TASHIRO, M.

1995 Obituary Index. *Notes*, 51(4), 1260-1276. Consulta: 25 de junio de 2021.

<http://www.jstor.org/stable/899100>

TEATRO DELL'OPERA DI ROMA

2017 *Sudamericanamente. La larga temporada del Teatro dell'Opera di Roma en América Latina a principios del siglo XX.* Roma: Teatro dell'Opera di Roma.

THE GRAMOPHONE

1929a "Operatic and Foreign Songs". *The Gramophone*. Londres, Vol. VI. Número 72, p. 536. Consulta: 15 de noviembre de 2020.

<https://reader.exacteditions.com/issues/33544/page/20>

1929b "Operatic and Foreign Songs". *The Gramophone*. Londres, Vol. VI. Número 70, p. 449. Consulta: 15 de noviembre de 2020.

<https://reader.exacteditions.com/issues/33514/spread/25>

VERDI, Giuseppe

2013 *Libretti, lettere.* Milán: Arnoldo Mondadori Editore S.p.A.

ZEDDA, Alberto

2014 *Divagaciones rossinianas.* Primera edición en castellano traducida por Carlos Alonso Otero. Madrid: Turner Publicaciones S.L.

1968 "Relazione di Alberto Zedda. 'L'edizione critica del Barbiere di Siviglia'". En FONDAZIONE ROSSINI (editor). *Bollettino del Centro Rossiniano di Studi.* Pesaro: Fondazione Rossini Pesaro, 149-155

ANEXO 1. Ernesto Palacio escribe sobre Alberto Zedda¹⁰³



Figura 1. Ernesto Palacio y Alberto Zedda (Fuente: página oficial de Facebook del Rossini Opera Festival).

Era 1972 y yo participaba en el concurso Voces Nuevas Rossinianas. Una persona, después de una etapa del concurso se acercó a mí y me pidió que me presente ante el maestro Alberto Zedda, ya que estaban por hacer *Un giorno di regno* de Verdi, y esa persona pensaba que la podía hacer. Como Alberto Zedda era el director, él tenía la última palabra. Fui a visitarlo en la casa de Milán donde vivía en aquella época y le canté el rondó del *Barbero*. Si bien le pareció que no era apto para cantar *Un giorno di regno*, me dijo que le había dado una buena impresión y que se acordaría de mí para otras cosas.

¹⁰³ Este mensaje corresponde a un correo electrónico personal que me envió Ernesto Palacio el 6 de marzo de 2017, mismo día del fallecimiento de Alberto Zedda. Con interés periodístico, había escrito a Palacio consultándole sobre su trabajo con él. El mensaje que se incluye aquí está publicado en camelloparlante.com

Así fue. Un año después estábamos trabajando juntos en la Ópera de Roma en la producción de *La gazza ladra*, que inauguraba la temporada 1973/1974 del teatro. Pocos meses después estábamos en Como con *La sonnambula*. También hicimos juntos un *Barbero de Sevilla* en Trieste en 1975, donde canté el rondó *Cessa di più resistere*, siendo el primer tenor que interpretó esa aria en el siglo XX. Luego hicimos tantas otras cosas. Entre ellas, recuerdo algunas como *Il barbiere* en Nápoles y en Bari; *Italiana en Argel* en Palermo; *Stabat Mater* en Lisboa; *Adelaide di Borgogna* en París; *I Puntigli delle donne* en Maiolati Spontini y esa fue la última colaboración que tuve con él en 1997.

Alberto Zedda ha sido un gran músico y ha contribuido de manera determinante al Renacimiento Rossiniano (*Rossini Renaissance*). Pienso que el *Stabat Mater* que dirigía era el más interesante que he escuchado. Era sobre todo un musicólogo y sus trabajos de editor han sido muchísimos y muy valiosos. Como director de orquesta y maestro ponía en práctica su idea de que lo primero en la música de Rossini era la belleza y la libertad.

Zedda fue director artístico del Rossini Opera Festival hasta diciembre de 2015 cuando decidió no renovar su contrato. Suya es la creación de la Academia Rossiniana de dicho Festival, por donde han pasado tantos artistas que hoy tienen una carrera exitosa. Sustituirlo primero como director artístico del Rossini Opera Festival y ahora como director de la Academia Rossiniana significa para mí un gran peso y una enorme responsabilidad. Espero poder proseguir su camino tratando de mantener alto el resultado artístico que él persiguió siempre.

ANEXO 2. Discografía de Ernesto Palacio

Discografía de Ernesto Palacio (como intérprete)				
Año	Sello	Título del registro	Reparto	Formato
1973	ERI Edizioni RAI Radiotelevisione Italiana	<i>Rassegna di Voci Nuove Rossiniane</i> <i>L'italiana in Algeri</i> <i>Gioacchino Rossini</i>	Carlo Oggioni, Yasuko Hayashi, Paola Barbini, Ibrahim Moubayed, Ernesto Palacio, Lucia Valentini Terrani, Giorgio Gatti. Director: Armando La Rosa Parodi. Orchestra Sinfonica di Milano della RAI	LP
1978	Historical Recording Enterprises	Rossini: <i>Adelaide di Borgogna</i> (first recording)	Della Jones, Eiddwen HARRY, Ernesto Palacio, Armistead Wilkinson, Roderick Earle, Penelope Walker. Director: Leslie Head.	LP
1975 (1980)	Voce	Donizetti: <i>Miserere</i>	Margherita Rinaldi, Dora Carral, Giovanna Fioroni, Ernesto Palacio, Carlo Gaifa, Agostino Ferrin, Vito Maria Brunetti. Orchestra and Chorus of RAI Rome. Director: Fernando Previtali	LP
1980	Erato	Rossini: <i>L'italiana in Algeri</i>	Marilyn Horne, Samuel Ramey, Ernesto Palacio, Domenico Trimarchi, Kathleen Battle, Clara Foti, Nicola Zaccaria. I Solisti Veneti. Director: Claudio Scimone.	LP
1981	Fonit Cetra	Franz Schubert: <i>Cori Romantici</i>	Lucia Popp, Ernesto Palacio. Coro del Teatro alla Scala. Director: Romano Gandolfi	LP
1982	Philips	Rossini <i>Mosè in Egitto</i>	Ruggero Raimondi, Siegmund Nimsgern, June Anderson, Ernesto Palacio, Zehava Gal, Keith Lewis, Sandra Browne, Salvatore Fisichella. Ambrosian Opera Chorus. Philharmonia	LP

			Orchestra. Director: Claudio Scimone.	
1984	Erato	Vivaldi: <i>Serenata A Tre</i>	Daniela Mazzucato, Sandra Browne, Ernesto Palacio. I Solisti Veneti. Director: Claudio Scimone.	LP
1985	Philips	Rossini <i>Maometto Secondo</i> (First recording)	June Anderson, Margarita Zimmermann, Ernesto Palacio, Samuel Ramey, Laurence Dale. Ambrosian Opera Chorus, Philharmonia Orchestra. Director: Claudio Scimone.	LP / CD
1985	CBS Masterworks / Fonit Cetra	Gioacchino Rossini: <i>Tancredi</i>	Marilyn Horne, Lella Cuberli, Ernesto Palacio, Nicola Zaccaria, Bernadette Manca di Nissa, Patricia Schuman. Orchestra e coro del Teatro La Fenice. Director: Ralf Weikert.	CD
1985	Bongiovanni	Gaetano Donizetti: <i>Torquato Tasso</i>	Luciana Serra, Simone Alaimo, Ernesto Palacio, Roberto Coviello, Ambrogio Riva, Nicoletta Ciento, Diego D'Auria. Coro e Orchestra del Teatro Comunale di Genova. Director: Massimo de Bernart.	LP / CD
1986	Erato	Vivaldi: <i>Catone in Utica</i>	Cecilia Gasdia, Margarita Zimmermann, Ernesto Palacio, Lucretia Lendi, Susanna Rigacci, Marilyn Schmiede. I Solisti Veneti. Director: Claudio Scimone.	LP / CD
1987	Erato	Baldassare Galuppi: <i>La Caduta di Adamo</i>	Mara Zampieri, Ernesto Palacio, Susanna Rigacci, Marilyn Schmiede. I Solisti Veneti. Director: Claudio Scimone.	LP / CD

1988	CBS Masterworks / Fonit Cetra	Rossini: <i>Il Turco in Italia</i>	Samuel Ramey, Montserrat Caballé, Enzo Dara, Ernesto Palacio, Leo Nucci, Jane Brie, Paolo Barbacini. Ambrosian Opera Chorus. National Philharmonic Orchestra. Director: Riccardo Chailly.	LP / CD
1988	Erato	Rossini: <i>Ermione</i>	Cecilia Gasdia, Margarita Zimmermann, Chris Merritt, Ernesto Palacio, William Matteuzzi, Simone Alaimo, Mario Bolognesi, Elisabetta Tandra. Chœur Philharmonique de Prague. Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo. Director: Claudio Scimone.	LP / CD
1988	Bongiovanni	Gaetano Donizetti: <i>L'esule di Roma</i>	Simone Alaimo, Cecilia Gasdia, Ernesto Palacio, Armando Ariostini, Adriana Molina, Maurizio di Benedetto. Orchestra Sinfonica di Piacenza. Coro dell'Opera Giacosa. Director: Massimo de Bernart.	CD
1989	Bongiovanni	Domenico Cimarosa: <i>I due baroni di rocca azzurra</i>	Bruno Praticò, Domenico Trimarchi, Ernesto Palacio, Martina Musacchio, Valeria Baiano. Orchestra da camera dell'Opera di Praga. Director: Domenico Sanfilippo.	CD
1990	Astrée / Auvidis	Vicent Martin y Soler: <i>Una Cosa Rara ossia Belleza ed Onesta</i>	M.-A. Peters, M. Figueras, G. Fabuel, E. Palacio, I. Fresán, F. Belaza-Leoz, S. Palatchi, F. Garrigosa. La Capella Real de Catalunya. Le Concert Des Nations. Director: Jordi Savall.	CD
1990/9 1	Opus	Gioacchino Rossini: <i>Arie Inedite</i>	Ernesto Palacio. Slovak Philharmonic Choir. Radio Bratislava Symphony Orchestra. Director: Carlo Rizzi	LP / CD

1991	Nuova Era	Haendel: <i>Rinaldo</i>	Marilyn Horne, Cecilia Gasdia, Ernesto Palacio, Christine Weidinger, Natale de Crolis. Orchestra e Coro del Teatro La Fenice di Venezia. Director: John Fisher.	CD
1991	Bongiovanni	Giovanni Paisiello: <i>L'osteria di Marechiaro</i>	Renzo Casellato, Ernesto Palacio, Mauro Buda, Valeria Baiano, Leslie Poleri, Lorna Windsor, Gina Longobardo Fiordaliso, Gennaro Sica, Giancarlo Tosi. La Camerata di Mosca. Director: Domenico Sanfilippo	CD
1993	Arkadia	Francesco Paolo Tosti: <i>Romanze</i>	Ernesto Palacio. Marco Rapattoni, pianista; Hans Liviabella, violín; Gaia Scabbia, flauta; Bruno Giuffredi, guitarra; Cristiana Passerini, arpa; Marco Decimo, cello.	CD
1993	Bongiovanni	Valentino Fioravanti: <i>Le cantatrici villane</i>	Maria Angeles Peters, Giorgio Gatti, Ernesto Palacio, Giovanna Mancini, Floriana Sovilla, Danilo Seraiocco, Marina Mauro. Orchestra Sinfonica del Conservatorio Di Frosinone. Director: Roberto Tigani	CD
1993	Agorá	G. Rossini: <i>Torvaldo e Dorliska</i>	Stefano Antonucci, Fiorella Pediconi, Ernesto Palacio, Mauro Buda, Nicoletta Clinto, Antonio Marano. Orchestra and Chorus Radiotelevisione Svizzera Italiana. Gruppo Vocale Cantemus. Director: Massimo de Bernart.	CD
1994	Arkadia	<i>Metastasio's Kings and Heroes</i> <i>Re ed Eroi di Pietro Metastasio</i>	Ernesto Palacio. Salieri Chamber Orchestra. Director: Tamás Pál.	CD

1994	Bongiovanni	Antonio Sacchini <i>La Contadina in Corte</i>	Cinzia Forte, Susanna Rigacci, Ernesto Palacio, Giorgio Gatti. Orchestra Sinfonica di Sassari. Director: Gabriele Catalucci.	CD
1994	Bongiovanni	<i>Rossini da Camera</i>	Maria Angeles Peters, Adriana Cicogna, Ernesto Palacio, Fulvio Bettini. Massimiliano Carraro.	CD
1994	Bongiovanni	Gioachino Rossini: <i>L'inganno Felice</i>	Ernesto Palacio, Susanna Rigacci, Giorgio Gatti, Roberto Ripesi, Giuliano Casali. Orchestra da Camera In Canto. Director: Fabio Maestri.	CD
1995	Arkadia	Ludwig van Beethoven: <i>Egmont Op. 84 / Musik zu Goethe's traverspiel / Arias and Duett for soprano and tenor</i>	Marisa Vitali, Ernesto Palacio. Orchestra I Pomeriggi Musicali. Director: Massimo de Bernart.	CD
1995	Bongiovanni	Vicente Martín y Soler: <i>Il tutore burlato</i>	Maria Angeles Peters, Ernesto Palacio, Liliana Marzano, Giancarlo Tosi, Marcello Lippi, Juan Diego Flórez. Orchestra da Camera Dianopolis. Director: Miguel Harth-Bedoya	CD
1995	Agorá	Niccolò Zingarelli: Le tre ore dell'agonia del N.S. Gesù Cristo	Ernesto Palacio, Juan Diego Flórez, Simone Alaimo. Director: Pierangelo Pelucchi.	CD
1995	Almaviva Serie Documentos Sonoros del Patrimonio Musical de Andalucía	Manuel García: <i>Yo que soy contrabandista y otras canciones</i>	Ernesto Palacio, Juan José Chuquisengo, Juan Carlos Rivera.	CD

1995	Agorá	Stefano Donaudy: <i>Arie di Stile Antico</i>	Ernesto Palacio. Samuele Pala.	CD
1997	Bongiovanni	<i>Canto al Perú</i>	Ernesto Palacio. Samuele Pala.	CD
1998	Agorá	Gioacchino Rossini: <i>Ciro in Babilonia</i>	Daniela Tessa, Caterina Calvi, Ernesto Palacio, Oriana Ferraris, Stefano Antonucci, Enrico Cossutta, Danilo Serraiocco. Orchestra Sinfonica di San Remo. Coro Francesco Cilea di Reggio Calabria. Director: Carlo Rizzi.	CD
1998	Agorá	G. B. Pergolesi: <i>L'Olimpiade</i>	Bizzi, Negri, Peters, Palacio, Manco, Zaric, Mettre. Director: Marco Armiliato.	CD
1999	Dynamic	Gaspare Spontini: <i>Li puntigli delle donne</i>	Alessandra Ruffini, Susanna Anselmi, Ernesto Palacio, Gianpiero Ruggieri, Nicola Ulivieri, Mario Zeffiri, Susanna Rigacci. Spontini Classic Orchestra. Alberto Zedda	CD
1999	Mondo Musica	Gioachino Rossini: <i>L'italiana in Algeri</i>	Marilyn Horne, Samuel Ramey, Denia Mazzola, Gloria Banditelli, Ernesto Palacio, Domenico Trimarchi, Silvano Pagliuca. Orchestra e Coro del Teatro La Fenice. Director: Henry Lewis.	CD
1999	Mondo Musica	Tre Storie in una Stanza / <i>La Bella Galatea / Le Portrait de Manon / Il Segreto di Susanna</i>	Rosetta Pizzo, Franco Boscolo, Ernesto Palacio, Carlo Gaifa. Orchestra e Coro del Teatro La Fenice. Director: Tiziano Severini.	CD
2019	Nar Classical	Bixio: <i>Songs</i> (Reedición)	Ernesto Palacio. Francesco Libetta.	CD
2020	Nar Classical	Mozart: <i>Tenor Arias</i> (Reedición)	Ernesto Palacio. Salieri Chamber Orchestra. Tamás Pál.	CD

1981 (2004)	Premiere Opera Ltd.	<i>Il barbiere di Siviglia</i>	Vincenzo Sardinero, Ernesto Palacio, Montserrat Caballé, Giuseppe Lamazza, Maurizio Mazzieri. Coro y Orquesta de la Ópera de Nice. Director: Gian-Franco Masini.	CD
1983 (2004)	Premiere Opera Ltd.	<i>Il barbiere di Siviglia</i>	Piero Cappuccilli, Ernesto Palacio, Jolanta Omilian, Domenico Trimarchi, Cesare Siepi, Caterina Secchi, Romano Franceschetto, Eugenio Prando. Coro del Teatro Regio di Parma. Orchestra Sinfonica dell'Emilia-Romagna Arturo Toscanini. Director: Angelo Campori.	CD
1980 (2005)	Premiere Opera Ltd.	<i>Il barbiere di Siviglia</i>	Leo Nucci; Ernesto Palacio; Marilyn Horne; Enzo Dara; Cesare Siepi; Scilly Fortunato; Giuseppe Morresi. Coro y orquesta del Macerata Opera Festival. Director: Nicola Rescigno.	DVD
2006	Opus Arte / Faveo / Televisione Svizzera	Gioacchino Rossini: <i>La Scala di Seta</i>	Tullio Pane, Carmen Lavani, Tiziana Tramonti, Ernesto Palacio, Mario Chiappi, Roberto Coviello. Orchestra della Svizzera Italiana. Director: Marc Andrae	DVD

ANEXO 3. Repertorio de Ernesto Palacio

Repertorio completo de óperas interpretadas por el tenor Ernesto Palacio (en orden de debut, según el registro histórico del propio cantante)				
	Compositor*	Título	Personaje	Lugar y fecha de debut
1	Gioachino Rossini (1)	<i>Il barbiere di Siviglia</i>	Il conte d'Almaviva	1972, San Remo (agosto)** 1972, Sassari, Sardegna (noviembre)***
2	Domenico Cimarosa (1)	<i>I due baroni di rocca azzurra</i>	Franchetto	1972, Napoli, Rai
3	Gaetano Donizetti (1)	<i>L'elisir d'amore</i>	Nemorino	1973, Bilbao
4	Wolfgang A. Mozart (1)	<i>Così fan tutte</i>	Ferrando	1973, Marseille
5	Gioachino Rossini (2)	<i>La gazza ladra</i>	Giannetto	1973, Roma
6	Gioachino Rossini (3)	<i>Il turco in Italia</i>	Don Narciso	1974, Como
7	Vincenzo Bellini (1)	<i>La sonnambula</i>	Elvino	1974, Como
8	Gioachino Rossini (4)	<i>Matilde di Shabran</i>	Corradino	1974, Genova
9	Alban Berg (1)	<i>Lulú</i>	Der Maler (El Pintor)	1974, Spoleto
10	Gioachino Rossini (5)	<i>La cenerentola</i>	Don Ramiro	1974, Torino, Rai
11	Antonio Salieri (1)	<i>La grotta di Trofonio</i>	Artemidoro	1974, Napoli, Rai
12	Domenico Cimarosa (2)	<i>Le astuzie femminili</i>	Filandro	1974, Napoli, Rai
13	Giuseppe Verdi (1)	<i>Falstaff</i>	Fenton	1974, Napoli, San Carlo
14	Gaetano Donizetti (2)	<i>Don Pasquale</i>	Ernesto	1975, Palermo
15	Maurice Ravel (1)	<i>L'Heure Espagnole</i>	Gonzalve	1975 Roma, Rai
16	Gioachino Rossini (6)	<i>La cambiale di matrimonio</i>	Edoardo Milfort	1975, Genova
17	Gioachino Rossini (7)	<i>La scala di seta</i>	Dorvil	1975, Salzburgo
18	Joseph Haydn (1)	<i>Il mondo della luna</i>	Cecco	1976, Reggio Emilia
19	Francesco Cavalli (1)	<i>L'Egisto</i>	Hipparco	1976, Venezia
20	Domenico Cimarosa (3)	<i>Il matrimonio segreto</i>	Paolino	1976, Lugano

21	Wolfgang A. Mozart (2)	<i>Don Giovanni</i>	Don Ottavio	1976, Nancy
22	Francesco Cavalli (1)	<i>L'Egisto</i>	Egisto	1977, Pasadena
23	Domenico Cimarosa (4)	<i>Il mercato di Malmantile</i>	Conte	1977, Pasadena
24	Gioachino Rossini (8)	<i>Tancredi</i>	Argirio	1977, Houston
25	Franz Schubert (1)	<i>Claudine von Villa Bella</i>	Pedro von Castelvecchio	1978 Milano, Rai
26	Jacques Offenbach (1)	<i>Orfeo all'inferno</i>	Orfeo	1978 Torino, Rai
27	Gioachino Rossini (9)	<i>Adelaide di Borgogna</i>	Adalberto	1978 London
28	Gioachino Rossini (10)	<i>Italiana in Algeri</i>	Lindoro	1979, Palermo
29	Wolfgang A. Mozart (3)	<i>La finta giardiniera</i>	Il contino	1979, Lugano
30	Francesco Gasparini (1)	<i>Amleto</i>	Valdemaro	1979, Lucca
31	Joseph Haydn (2)	<i>Le pescatrici</i>	Burlotto	1979, Siena
32	Wolfgang A. Mozart (4)	<i>Il re pastore</i>	Alessandro	1980, Milano, Scala
33	Wolfgang A. Mozart (5)	<i>Il flauto magico (versión italiana de Die Zauberflöte)</i>	Tamino	1980, Venezia
34	Carlo Lombardo (1)	<i>Cin Ci La</i>	Ciclamino	1980, Palermo
35	Gioachino Rossini (11)	<i>Adina</i>	Selimo	1981, Bologna
36	Gaetano Donizetti (3)	<i>La figlia del reggimento (italiano)</i>	Tonio	1981, Torino
37	Gioachino Rossini (12)	<i>Mosè in Egitto</i>	Osiride	1981, London
38	Georg F. Händel (1)	<i>Ariodante</i>	Lurcanio	1982, Milano, Scala
39	Gioachino Rossini (13)	<i>Maometto II</i>	Paolo Erisso	1983, London
40	Ermanno Wolf-Ferrari (1)	<i>I quattro rusteghi</i>	Filipetto	1984, Palermo
41	Gioachino Rossini (14)	<i>Semiramide</i>	Idreno	1984, Anversa
42	Antonio Vivaldi (1)	<i>Catone in Utica</i>	Catone	1984, Monselice
43	Gioachino Rossini (15)	<i>La Gazzetta</i>	Alberto	1984, Agliè
44	Franz von Suppé (1)	<i>La bella Galatea</i>	Pigmalione	1985, Venezia
45	Baldassare Galuppi (1)	<i>L'arcadia in Brenta</i>	Conte Bellezza	1985, Albano Laziale
46	Gaetano Donizetti (4)	<i>Torquato Tasso</i>	Roberto Geraldini	1985, Savona
47	Gioachino Rossini (16)	<i>Ermione</i>	Pirro	1986, Montecarlo

48	Valentino Fioravanti (1)	<i>Le cantatrici villane</i>	Carlino	1986, Palermo
49	Johann Strauss, hijo (1)	<i>Die Fledermaus</i>	Alfred	1986, Lima
50	Gaetano Donizetti (5)	<i>L'esule di Roma</i>	Settimio	1986, Savona
51	Christoph W. Gluck (1)	<i>Alceste</i>	Evandro	1987, Genova
52	Baldassare Galuppi (2)	<i>L'amante di tutte</i>	Conte Eugenio	1987, Palermo
53	Ermanno Wolf-Ferrari (2)	<i>Le donne curiose</i>	Florindo	1988, Palermo
54	Giovanni Paisiello (1)	<i>Re Teodoro in Venezia</i>	Sandrino	1988, Palermo
55	Giovanni Paisiello (2)	<i>L'osterie di Marechiaro</i>	L'Abate	1988, Palermo
56	Gioachino Rossini (17)	<i>Ciro in Babilonia</i>	Baldassare	1988, Savona
57	Vicente Martin y Soler (1)	<i>Una cosa rara</i>	Príncipe Giovanni	1989, Paris
58	Georg F. Händel (2)	<i>Rinaldo</i>	Goffredo	1989, Venezia
59	Giovanni Paisiello (3)	<i>L'idolo cinese</i>	Liconatte	1989, Palermo
60	Domenico Cimarosa (5)	<i>I tre amanti</i>	Don Riccardo	1990, Palermo
61	Giovanni Paisiello (4)	<i>Il barbiere di Siviglia</i>	Il conte Almaviva	1990, Pisa
62	Wolfgang A. Mozart (6)	<i>La Betulia liberata</i>	Ozia	1991, Padua
63	Wolfgang A. Mozart (7)	<i>La finta semplice</i>	Capitano Fracasso	1991, Palermo
64	Antonio Sacchini (1)	<i>La contadina in corte</i>	Ruggiero	1991, Sassari
65	Gioachino Rossini (18)	<i>Torvaldo e Dorliska</i>	Torvaldo	1992, Lugano
66	Giovanni Battista Pergolesi (1)	<i>L'Olimpiade</i>	Clistene	1992, Gerace
67	Gioachino Rossini (19)	<i>L'inganno felice</i>	Duca Bertrando	1992, Narni
68	Giovanni Paisiello (5)	<i>La molinara</i>	Luigino	1993, Palermo
69	Giovanni Paisiello (6)	<i>I Pittagorici</i>	Leofrono	1993, Taranto
70	Rene Koering (1)	<i>Marie de Montpellier</i>	Empresario	1994, Montpellier
71	Domenico Cimarosa (6)	<i>Il marito disperato</i>	Valerio	1994, Palermo
72	Vicente Martin y Soler (2)	<i>Il tutore burlato</i>	Il cavaliere	1994, Gerace
73	Domenico Scarlatti (2)	<i>Tigrane</i>	Mitridate	1994, Milano

74	Vicente Martin y Soler (3)	<i>Il burbero di buon cuore</i>	Cavalier Giocondo	1995, Montpellier
75	Giovanni Paisiello (7)	<i>La Proserpina</i>	Plutone	1995, Taranto
76	Gioachino Rossini (20)	<i>Il signor Bruschino</i>	Florville	1995, Narni
77	Nino Rota (1)	<i>La notte di un nevristenico</i>	Il commendatore	1995, Cerignola
78	Domenico Scarlatti (3)	<i>La dirindina</i>	Liscione	1996, Poggio a Caiano
79	Gaspere Spontini (1)	<i>I puntigli delle donne</i>	Cavaliere del Ciufolo	1997, Maiolati Spontini

*Entre paréntesis se incluye un número como referencia de la cantidad de óperas interpretadas por cada compositor.

**Función al aire libre. Primera ópera completa interpretada por Ernesto Palacio.

***Función en teatro. Debut oficial de una ópera completa en un teatro.

El repertorio de Ernesto Palacio en **Gioachino Rossini** se completa con los siguientes títulos no operísticos:

- *Pianto di armonia sulla morte di Orfeo* (cantata)
- *Dolce aeree che spirate* (aria)
- *La mia pace io già perdei* (aria)
- *Le nozze di Teti e di Peleo* (cantata)
- *Guidò Marte i nostri passi* (escena y aria escrita por Rossini para la ópera *Quinto Fabio* de Giuseppe Nicolini)
- *Il pianto delle muse in morte di Lord Byron* (cantata)
- *Cantata in onore del Sommo Pontefice Pio IX* (cantata)*
- *Stabat Mater* (obra sacra)
- *Petite Messe Solennelle* (obra sacra)

* Esta fue la última obra de Rossini que interpretó en su carrera, bajo la dirección de Neville Marriner en 1998, junto a Juan Diego Flórez.

El repertorio completo total de Ernesto Palacio alcanza los 194 títulos. Su retiro de los escenarios fue el 26 de abril de 1998 interpretando la parte del tenor en la cantata *Pugacev* de Marco Tutino, en Verona.

ANEXO 4. Iconografía

TEATRO ALLA SCALA
(ENTE AUTONOMO)

Rappr. N. 2 **STAGIONE LIRICA 1969/1970** N. 1 Turno A
(381ª dalla fondazione del Teatro)

MARTEDI 9 DICEMBRE 1969 - ORE 21

PRIMA RAPPRESENTAZIONE

IL BARBIERE DI SIVIGLIA

Melodramma buffo in due atti - Libretto di CESARE STERBINI
(della commedia di A. P. Caron de Beaumarchais)
Musica di
GIOACCHINO ROSSINI

Prima rappresentazione in Italia della edizione critica a cura di Alberto Zedda

Personaggi	Interpreti
Il conte d'Almaviva	LUIGI ALVA
Bartolo	FERNANDO CORENA
Rosina	TERESA BERGANZA
Figaro	HERMANN PREY
Don Basilio	PAOLO MONTARSOLO
Fiorillo	MARIO BORRIELLO
Berta	STEFANIA MALAGU'
Un ufficiale	ALFREDO GIACOMOTTI
Amleoglio	FRANCO CALABRESE

Concertatore e direttore d'orchestra
CLAUDIO ABBADO

Maestro del coro
ROBERTO BENAGLIO

Regia di
JEAN-PIERRE PONNELLE

Allestimento scenico del Festival di Salisburgo
su bozzetti e figurini di
JEAN-PIERRE PONNELLE

Direttore dell'allestimento scenico
NICOLA BENOIS

Al cembalo
ELIO CANTAMESSA

Direttore musicale del palcoscenico
RINALDO ZAMBONI

Regista collaboratore
ANTONELLO MADAU DIAZ

Maestro collaboratore
WALTER BARACCHI

Maestro rammentatore
VASCO NALDINI

Capo reparto macchinisti
LUIGI REGAZZI

Capo della sartoria
MARIO SECCHI

Servizio luci
GIANNI ANSALDO

Servizio costruzioni
SERIO COLLIVA

Capo servizio realizzazioni sceniche
CARLO IOHINA

Attrezzerie del Teatro alla Scala

PREZZI

Poltrona di platea L. 10.000 - Poltroncina di platea L. 8.000
Posto in palco L. 7.000 - Ingresso supplementare ai palchi L. 3.000
Prima galleria: poltroncina L. 2.700 - numerato L. 1.600 - ingresso L. 500
Seconda galleria: poltroncina L. 1.500 - numerato L. 1.000 - ingresso L. 400

Sui prezzi sopra esposti è compreso l'ingresso; vi debbono essere applicati il diritto erariale (15%) e l'I.G.E. (1,20%).
Inoltre sui biglietti dei posti riservati o acquistati nei giorni precedenti quello del concerto grava il 10% di servizio prenotazione.

IN PLATEA NON VI SONO POSTI IN PIEDI
Abito scuro per la platea e per i palchi

Durante l'esecuzione dello spettacolo è vietato accedere alla platea e alle gallerie. E' pure vietato muoversi dal proprio posto prima della fine di ogni atto.
Il pubblico è pregato di uniformarsi alle disposizioni che vietano i «bis».

Le gallerie si aprono alle ore 20; platea e palchi alle ore 20.15

Figura 1. Cartel oficial de la primera representación de la edición crítica de *Il barbiere di Siviglia* de Rossini, a cargo de Alberto Zedda, bajo la dirección de Claudio Abbado, el martes 9 de diciembre de 1969 (Fuente: L'archivio Storico del Teatro alla Scala).



Figura 2. Luis Alva como el Conte d'Almaviva en *Il barbiere di Siviglia* de Rossini. Temporada oficial del Teatro alla Scala de Milán 1969-70. Producción de Jean-Pierre Ponnelle. Fotografía de Erio Piccagliani (Fuente: L'archivio Storico del Teatro alla Scala / ID: 69_7698PIN).



Figura 3. Tenor Edoardo Velasco como Podesta' en la representación de *La finta giardiniera* de Mozart, durante la temporada 1969-70 de la Piccola Scala en el Teatro alla Scala de Milán. Fotografía de Erio Piccagliani (Fuente: L'archivio storico del Teatro alla Scala / ID: 70_6455PIN).



Figura 4. Alejandro Granda como Romeo en la producción de *Giulietta e Romeo* de Riccardo Zandonai. Fotografía de febrero de 1941 (Fuente: Teatro La Fenice, Archivo Storico).



Figura 6. Alejandro Granda como Faust en *Mefistofele* de Boito en el Teatro Reale dell'Opera y Terme di Caracalla, hoy Opera di Roma (Fuente: Teatro dell'Opera di Roma).



Figura 7. Alejandro Granda como Mario Cavaradossi en *Tosca* de Puccini, en el Teatro Real dell'Opera y Terme di Caracalla, hoy Opera di Roma (Fuente: Teatro dell'Opera di Roma).



Figura 8. Anuncio de Rossini, Donizetti y Verdi, los tres trasatlánticos de la compañía Italia Navigazione que hacían la ruta de América del Sur y Centroamérica rumbo a Europa. Ernesto Palacio partió hacia Italia en el primero de ellos en marzo de 1968 (Fuente: postermuseum.com).



Figura 9. Antonio Tonini, director frecuente del Teatro alla Scala de Milán, en una fotografía tomada durante la temporada de 1953-54 por Erio Piccagliani (Fuente: L'archivio Storico del Teatro alla Scala / ID: 24820PIN).



Figura 10. Antonio Tonini junto a Giuseppe di Stefano y Maria Callas, durante una sesión de grabación de *Pagliacci* dirigida por Tullio Serafin en la temporada 1953-54. Fotografía de Erio Piccagliani (Fuente: *L'archivio Storico del Teatro alla Scala / ID: 29092PIN*).



Figura 12. Portadas de libretos en italiano y castellano de las óperas representadas en Lima entre los años 1840 y 1843. Se puede observar que aún para esa época, varios años después del retiro de Rossini, Lima seguía presenciando títulos de su producción como *Tancredi* y *L'inganno felice*. En tanto, el libretto de *Lucia di Lammermoor* de Donizetti fue impreso en 1841, seis años después de su estreno mundial en Nápoles; mientras que *Gli arabi nelle Gallie* de Giovanni Pacini se estrenó en 1827 y, se deduce, continuaba presentándose en Lima en la fecha indicada, 1840 (Fuente: colección privada del Dr. Gérard Borrás).



Figura 13. Ernesto Palacio y Juan Diego Flórez en Lima (Fuente: sitio *web* oficial de Juan Diego Flórez).



Figura 14. Ernesto Palacio como Lindoro y Marilyn Horne como Isabella en *L'italiana in Algeri* de Rossini en la temporada 1984 del Teatro La Fenice (Fuente: Teatro La Fenice, Archivo Storico).



Figura 15. Ernesto Palacio como Argirio y Marilyn Horne como Tancredi en *Tancredi* de Rossini, en la temporada 1981-82 del Teatro La Fenice (Fuente: Teatro La Fenice, Archivio Storico).



Figura 16. Ernesto Palacio como Tamino en *Il flauto magico* de Mozart en la temporada 1980 del Teatro La Fenice (Fuente: Teatro La Fenice, Archivio Storico).



Figura 17. Ernesto Palacio como Giannetto en *La gazza ladra* de Rossini, en la temporada 1973-74 del Teatro dell'Opera di Roma (Fuente: Teatro dell'Opera di Roma, Archivio Storico).



Figura 18. Ernesto Palacio como Gonzalve en *L'heure Espagnole* de Ravel en la temporada 1975-76 del Teatro alla Scala de Milán. Fotografía de Erio Piccagliani (Fuente: L'archivio Storico del Teatro alla Scala / ID: 76_0203PIN).



Ernesto Palacio
"Falstaff"
Covent Garden - London

Figura 19. Ernesto Palacio como Fenton en *Falstaff* de Verdi en el Covent Garden de Londres (Fuente: colección digital privada).



Figura 20. Ernesto Palacio como Lindoro en *L'italiana in Algeri* de Rossini en la Metropolitan Opera House de Nueva York (Fuente: colección digital privada).



Figura 21. Juan Diego Flórez y Ernesto Palacio durante actividades de la Accademia Rossiniana "Alberto Zedda" (Fuente: página oficial de Facebook del Rossini Opera Festival).



Figura 22. Ernesto Palacio en una clase de la Accademia Rossiniana "Alberto Zedda" (Fuente: página oficial de Facebook del Rossini Opera Festival).



Figura 23. Ildar Abdrazakov (adelante) saludando al público al final de *Don Carlo* de Verdi, en una puesta del Festival Granda bajo la dirección artística de Ernesto Palacio. Teatro Municipal de Lima, 2012.
Fotografía: Gladys Alvarado (Fuente: Festival Granda).



Figura 24. Aris Argiris interpretando el rol protagónico de la ópera *Atahualpa* de Carlo Enrico Pasta, en el estreno moderno -en versión concierto- de la partitura reorquestada por Matteo Angeloni para la edición 2013 del Festival Granda. Gran Teatro Nacional (Fuente: Ministerio de Cultura del Perú).



Figura 25. Mezzosoprano Chiara Amarù como Rosina y tenor Pietro Adaini como Il conte d'Almaviva en la nueva producción de *Il barbiere di Siviglia* que presentó el Festival Granda en 2019 con cantantes que formaron parte del ROF y la Accademia Rossiniana. Gran Teatro Nacional. Fotografía de Pablo Macalupú Cumpén (Fuente: Festival Granda).

Índice onomástico

- Abbado, Claudio, 25, 29, 32, 127
Abdrzakov, Ildar, II, 14, 79, 86, 87, 99, 103, 147
Abrahamyan, Varduhi, 79
Accademia Rossiniana, II, 10, 14, 16, 20, 21, 31, 34, 40, 76, 79, 86, 89, 90, 91, 92, 93, 95, 99, 101, 104, 111, 146, 149
Adaini, Pietro, 79, 149
Alaimo, Nicola, 79, 90, 97, 117, 118
Albelo, Celso, 79
Alfano, Franco, 48
 Risurrezione, 48
Alva, Luis, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 16, 25, 29, 30, 35, 44, 46, 47, 48, 52, 77, 79, 99, 104, 128
Alzedo, José Bernardo, 8, 18
Amarù, Chiara, 79, 100, 149
Anderson, June, 79, 116, 117
Anduaga, Xabier, 19, 35, 79, 93
Angeloni, Matteo, 100, 148
Antoniozzi, Alfonso, 79, 97, 100
Appolonia, Giorgio, 8, 31, 32, 33, 35, 36, 52, 79, 83, 84, 85
Aragall, Jaume / Giacomo, 53
Araiza, Francisco, 79
Argiris, Aris, 100, 148
Auber, Daniel F., 48
 Fra Diavolo, 48
Ayarza de Morales, Rosa Mercedes, 5, 9, 13, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 50, 102, 106
Ayón, Iván, 99, 100

Badiali, Vladimiro, 5, 52, 53, 54, 56, 102, 105, 137
Ballotta, Arianna, 100
Barbieri, Fedora, 65

Barcellona, Daniela, II, 14, 79, 87, 88, 90, 99, 100, 103
Bartoli, Cecilia, 33, 79
Battle, Kathleen, 14, 75, 79, 116
Bechi, Gino, 57
Belaunde Terry, Fernando, 55
Bellini, Vincenzo, 22, 23, 41, 53, 79, 99, 123
 I Capuleti e I Montecchi, 41
 La sonnambula, 53, 115, 123
 Norma, 41, 99
Beltrami, Antonio, 57
Berg, Alban, 102, 123
 Lulu, 102
 Wozzeck, 62
Berganza, Teresa, 25, 29, 30, 79
Berlioz, Hector, 88
 Les troyens, 88
Berzhanskaya, Vasilisa, 19, 79, 93
Bizet, Georges, 48, 63
 Carmen, 48
 Les pêcheurs de perles, 63
Blake, Rockwell, 79
Boito, Arrigo, 48, 132
 Mefistofele, 48, 132
Bordogna, Paolo, 79, 87, 97
Borras, Gérard, III, 9, 138
Borriello, Mario, 29
Brand-Seltei, Erna, 23
Brownlee, Lawrence, 36, 79
Bruscantini, Sesto, 61

Caccini, Giulio, 24
Cagli, Bruno, 15, 19, 30
Calabrese, Franco, 29
Callas, Maria, 51, 53, 79, 136

Canonici, Luca, 92
 Casa Ricordi, 28, 30, 69, 75, 83, 111
 Castelmary, Armand, 41
 Catalani, Alfredo, 48
 La Wally, 48
 Loreley, 48
 Cecchi, Alfredo, 48
 Celletti, Rodolfo, 15, 23, 24, 93

Chávez, Carmen, 47
 Chichon, Karel Mark, 87

Cigni, Carlo, 100
 Cilea, Francesco, 48
 Adriana Lecovreur, 48
 Cimarosa, Domenico, 17, 30, 64, 118, 123, 124, 125
 Il matrimonio segreto, 30, 56, 123
 Clemente, Saverio, 87
 Compañía Contemporánea de Ópera, 80
 Conforti, Giovanni Luca, 24
 Corbelli, Alessandro, 79, 97
 Corena, Fernando, 21, 25, 29, 79
 Corghi, Azio, 15, 66, 73, 75, 111
 Coro Nacional del Perú, 47
 Cuberli, Lella, 14, 68, 117
 Cueto, Alonso, 43, 46

Da Ponte, Lorenzo, 17
 Dara, Enzo, 25, 61, 79, 118, 122
 David, Giovanni, 36
 De Amici, Andrea, 87
 De Gagliano, Marco, 24
 De Sabata, Giorgio, 30
 De Zela, Raúl, 42, 51
 Decca, 88
 Delibes, Léo
 Lakmé, 63
 Deshayes, Karine, 97
 Dessì, Daniela, 79
 Devia, Mariella, 79
 Dimitrova, Ghena, 54
 Domingo, Plácido, 36
 Doni, Giovanni Battista, 24
 Donizetti, Gaetano, 22, 23, 30, 51, 53, 63, 85, 99,
 116, 117, 118, 123, 124, 125, 138
 Don Pasquale, 30, 53, 123
 L'elisir d'amore, 51, 52, 56, 65, 123
 La favorite, 99
 La fille du régiment, 99
 Lucia di Lammermoor, 80, 85, 138
 Dotto, Francesca, 100
 Duprez, Gilbert-Louis, 24

Erato, 14, 36, 73, 74, 116, 117, 118

Familia Nicolini, 51, 94
 Fanni, Umberto, 97

Festival Granda, 12, 84, 85, 94, 99, 100, 101, 104,
 147, 148, 149
 Filianoti, Giuseppe, 100
 Filippeschi, Mario, 85
 Flórez, Juan Diego, II, 5, 7, 8, 9, 11, 12, 14, 16, 21,
 33, 34, 37, 48, 64, 66, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83,
 84, 85, 86, 87, 88, 90, 92, 97, 99, 100, 102, 103,
 111, 120, 126, 139, 146
 Foción Mariátegui, José, 46
 Fontana, Carlo, 83
 Ford, Bruce, 79, 82
 Foti, Clara, 14, 75, 116
 Franklin, Christopher, 87
 Freni, Mirella, 49, 65
 Frizza, Riccardo, 87, 99
 Frontali, Roberto, 90, 100
 FUPAL. Véase Prolífica

Garanča, Elīna, 87
 Garbi, Bruno. Ver Badiali, Vladimiro
 García, Manuel, 17, 21, 37, 120
 García, Manuel (hijo), 23, 24, 48
 Gatti, Giorgio, 58, 116, 119, 120
 Gavazzeni, Gianandrea, 30
 Gerdes, Federico, 46
 Ghirardini, Emilio, 46
 Giacomini, Giuseppe, 53
 Giacomotti, Alfredo, 29
 Gimadieva, Venera, 100
 Giménez, Eduardo, 53
 Giménez, Raúl, 79
 Ginzburg, Carlo, 9
 Giordano, Laura, 87
 Giordano, Umberto, 48
 Andrea Chénier, 48
 Fedora, 48
 Gluck, Christoph Willibald, 83, 84, 125
 Armida, 83
 Orphée et Eurydice, 84
 González, Dalmacio, 79
 González, Luchy, 80
 Gossett, Philip, 15, 19, 30, 32, 33, 35, 38, 69, 111
 Gounod, Charles, 41, 48, 85, 99
 Faust, 48
 Roméo et Juliette, 41, 85, 99, 100
 Granda, Alejandro, 5, 7, 8, 9, 10, 11, 13, 44, 45, 46,
 47, 48, 49, 50, 51, 77, 99, 100, 101, 102, 106,
 107, 130, 131, 132, 133, 147, 149

Händel, Georg Friedrich, 63, 124, 125
 Harnoncourt, Nikolaus, 18
 Harth-Bedoya, Miguel, 80, 81, 110, 120
 Hayashi, Yasuko, 58, 116
 Hines, Jerome, 62
 Horne, Marilyn, 7, 14, 61, 62, 66, 68, 74, 79, 116,
 117, 119, 121, 122, 139, 140

I Solisti Veneti, 14, 75, 76, 116, 117
 Iaccarino, Camila, 96
 Iacobellis, Maria Laura, 93, 97
 Izquierdo König, José Manuel, 8, 17, 18

Jaho, Ermonela, 99
 Jicia, Salome, 79, 93
 Juva, Matilde, 32

Kasarova, Vesselina, 79
 Klein, Herman, 48
 Kodály, Zoltan, 48
 Psalmus Hungaricus, 48
 Koering, Rene, 102, 125
 Marie de Montpellier, 102, 125
 Korchak, Dmitry, 14, 79, 87, 103
 Kraus, Alfredo, 55, 56, 62, 63, 86, 107
 Kunde, Gregory, 83, 85, 100

Lablache, Luigi, 24
 Labò, Flaviano, 54
 Ladyuk, Vassily, 100
 Lang, Paul Henry, 26, 27, 29
 Lauri-Volpi, Giacomo, 62
 Leguía, Augusto B., 45, 46
 Leinsdorf, Erich, 21, 25, 31, 42, 57
 Leoncavallo, Ruggero
 Pagliacci, 48, 51, 136
 Lissner, Stéphane, 96
 Lombardero, Marcelo, 21
 Longo, Mino, 60
 López Gómez, Manuel, 87, 100
 Loret de Mola, Aurelio, 80

MacNeil, Cornell, 62
 Magri, Ivan, 87, 100
 Malagù, Stefania, 29
 Manca di Nissa, Bernadette, 68, 117
 Mariotti, Gianfranco, 30, 90, 95, 98
 Martín y Soler, Vicente
 Il tutore burlato, 81, 118, 120, 125
 Mascagni, Pietro, 48, 53
 Cavalleria Rusticana, 48, 53
 Iris, 48
 Massenet, Jules, 56, 85
 Werther, 56, 85
 Massi, Riccardo, 100
 Matteuzzi, William, 79, 118
 Merrill, Robert, 21, 25
 Merritt, Chris, 79, 118
 Meyer, Dominique, 96
 Michele Mariotti, Il, 87
 Mila, Massimo, 29, 30
 Mimica, Marko, 79, 100
 Mironov, Maxim, 79
 Molinari, Cecilia, 79, 93

Molinari, Miguel, 80
 Montarsolo, Paolo, 25, 29, 61, 79
 Monteverdi, Claudio, 63
 Mozart, Wolfgang Amadeus, 23, 26, 32, 44, 63, 64,
 102, 121, 123, 124, 125, 129, 141
 Così fan tutte, 123
 Don Giovanni, 56, 124
 Le nozze di Figaro, 26
 Muñoz Cabrejo, Fanni, 41
 Muschio, Claudia, 93, 97
 Muti, Riccardo, 83
 Muzek, Tomislav, 87

Napoli, Jacopo, 57
 Netti, Bruno, 31
 Nikolaeva, Radostina, 87
 Nourrit, Adolphe, 84, 85
 Novikova, Julia, 87
 Nozzari, Andrea, 36
 Nucci, Leo, 103, 118, 122

Oggioni, Carlo, 58, 116
 Orbegozo, Manuel Jesús, 43
 Oré, Oscar, 93, 99
 Orfila, Simón, 100

Paisiello, Giovanni, 17, 64, 119, 125, 126
 Palacio Valdivieso, Ernesto, 55
 Palacio, Ernesto, II, III, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13,
 14, 15, 16, 19, 20, 21, 22, 25, 27, 31, 32, 33, 34,
 35, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 46, 47, 48, 49,
 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62,
 63, 64, 65, 66, 67, 68, 71, 72, 74, 76, 77, 78, 79,
 80, 81, 82, 83, 85, 86, 87, 88, 89, 91, 92, 93, 94,
 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 108,
 110, 111, 112, 114, 116, 117, 118, 119, 120,
 121, 122, 123, 126, 134, 139, 140, 141, 142,
 143, 144, 145, 146, 147
 Pampanini, Rosetta, 48
 Pasta, Carlo Enrico, 100, 148
 Atahualpa, 100, 148
 Pastorino, Renato, 5, 54, 55, 56, 102
 Pavarotti, Luciano, 49, 52, 56, 86
 Peirano, Luis, 40, 41, 42, 46
 Peretyatko, Olga, 79, 90, 97
 Pertusi, Michele, 79
 Peters, Roberta, 21, 25, 118, 119, 120, 121
 Pizzolato, Marianna, 79, 90
 Pollini, Maurizio, 33
 Ponchielli, Amilcare
 La Gioconda, 48
 Ponnelle, Jean Pierre, 29, 32, 128
 Praticò, Bruno, 79, 118
 Pratt, Jessica, 97, 100
 Prevedi, Bruno, 53
 Prey, Hermann, 25, 29, 30
 Prolifrica, 12, 80

Puccini, Giacomo, 48, 52, 53, 101, 133
Il tabarro, 48
La bohème, 48, 53
Madama Butterfly, 48
Manon Lescaut, 48
Recondita Armonia (Tosca), 51
Tosca, 48, 53, 101, 133
Turandot, 48

Radio Filarmonía, 99, 104
 Radiotelevisione Italiana (RAI), 21, 57, 58, 59, 60,
 102, 103, 116

Raimondi, Ruggero, 66, 79, 100, 116
 Ramey, Samuel, 14, 74, 79, 116, 117, 118, 121
 Ravel, Maurice, 102, 123, 143
L'Heure Espagnole, 102, 123

Raygada, Carlos, 8, 41, 100
 Rebagliati, Claudio, 44
 Rebeka, Marina, 79, 90
 Ricciarelli, Katia, 57
 Rivera, Dempsey, 99
 Rocha, Edgardo, 79
 Rodríguez, Gustavo, 82
 Rossi, Gaetano, 67
 Rossi-Lemeni, Nicola, 57, 60

Rossini Opera Festival, II, 6, 10, 11, 15, 19, 20, 21,
 30, 32, 33, 34, 40, 66, 78, 81, 82, 83, 84, 85, 89,
 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 104, 109,
 111, 112, 114, 115, 146, 149

Rossini, Gioachino, II, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 14, 15,
 16, 17, 18, 19, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 30,
 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 39, 42, 43, 53, 57, 63,
 65, 66, 67, 68, 69, 70, 72, 73, 75, 76, 77, 79, 81,
 82, 83, 84, 85, 89, 90, 91, 92, 93, 95, 96, 97, 98,
 99, 102, 103, 104, 106, 109, 110, 111, 112, 113,
 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122,
 123, 124, 125, 126, 127, 128, 138, 139, 140,
 142, 145, 146
Adelaide di Borgogna, 37, 66, 83, 103, 115, 116,
 124
Adina, 37, 103, 124
Armida, 19, 37, 79
Aureliano in Palmira, 37
Bianca e Falliero, 37
Cantata in onore del Sommo Pontefice Pio IX,
 126
Ciro in Babilonia, 37, 121, 125
Demetrio e Polibio, 37
Dolce aeree che spirate, 126
Edoardo e Cristina, 37
Elisabetta, regina d'Inghilterra, 37, 97
Ermione, 37, 118, 124
Guidò Marte i nostri passi, 126
Guillaume Tell, 17, 19, 37, 83, 85, 99, 100
Il barbiere di Siviglia, 10, 17, 18, 19, 21, 25, 26,
 27, 28, 29, 30, 31, 32, 36, 37, 42, 43, 53, 56,
 59, 72, 83, 90, 97, 101, 103, 115, 121, 122,
 123, 125, 127, 128, 137, 149
Il pianto delle muse in morte di Lord Byron, 126
Il signor Bruschino, 37, 83, 97, 126
Il turco in Italia, 17, 37, 79, 118, 123
Il viaggio a Reims, 37, 83, 91, 92, 93, 97, 99
L'equivoco stravagante, 37, 67
L'inganno felice, 37, 97, 125, 138
L'italiana in Algeri, 5, 10, 14, 37, 57, 58, 64, 66,
 67, 72, 74, 75, 83, 103, 111, 116, 121
L'occasione fa il ladro, 37, 97
La cambiale di matrimonio, 37, 67, 80, 95, 96,
 97
La Cenerentola, 10, 17, 19, 27, 37, 64, 83, 123
La donna del lago, 19, 33, 37
La gazza ladra, 30, 37, 115, 123, 142
La gazzetta, 37
La mia pace io già perdei, 126
La pietra del paragone, 37
La scala di seta, 37, 57, 97, 123
Le comte Ory, 37
Le nozze di Teti e di Peleo, 126
Le siège de Corinthe, 37, 97
Maometto II, 19, 37, 66, 103, 124
Matilde di Shabran, 37, 81, 82, 83, 84, 89, 102,
 123
Messa di Milano, 97
Miserere, 97, 116
Moïse et Pharaon, 37, 97
Mosè in Egitto, 37, 66, 116, 124
Otello, 17, 37, 83
Péchés de vieillesse, 17, 97
Petite Messe Solennelle, 82, 126
Pianto di armonia sulla morte di Orfeo, 126
Ricciardo e Zoraide, 36, 37, 82, 83, 97
Semiramide, 19, 37, 67, 83, 99, 124
Sigismondo, 37
Stabat Mater, 115, 126
Tancredi, 5, 14, 17, 19, 30, 37, 67, 68, 69, 70, 72,
 103, 111, 117, 124, 138, 140
Torvaldo e Dorliska, 37, 119, 125
Zelmira, 37, 83, 89

Rubboli, Daniele, 52
 Rubini, Giovanni Battista, 84

Sánchez Nieto, Rubén, 92
 Sánchez, Alejandro, 93, 99
 Santa María, Andrés, 80
 Santolalla, Luis Alberto, 47
 Santunione, Orianna, 54
 Sardinero, Vicente, 53, 121
 Schipa, Tito, 63
 Schippers, Thomas, 32
 Schuman, Patricia, 68, 117
 Scimone, Claudio, 14, 66, 75, 76, 116, 117, 118
 Sequi, Sandro, 30
 Serafin, Tullio, 51, 136

Simionato, Giulietta, 57
 Siragusa, Antonino, 22, 79, 90
 Snowman, Daniel, 17
 Sociedad Filarmónica de Lima, 12, 80
 Sony / Sony Classical, 14, 68, 69, 88
 Spyres, Michael, 36, 79
 Stark, James, 22, 23, 24
 Stendhal, 72, 75
 Stravinsky, Igor, 16, 39

 Taddei, Giuseppe, 65
 Targetti, Luca, 87
 Tello, Aurelio, 47
 Thomas, Ambroise
 Mignon, 63
 Tonini, Antonio, 51, 52, 135, 136
 Torrico Caverio, Manuel, 45, 46
 Toscanini, Arturo, 7, 48, 122
 Tozzi, Giorgio, 21, 25
 Trimarchi, Domenico, 14, 75, 116, 118, 121, 122
 Tucker, Richard, 47
 Tutino, Marco, 126
 Pugacev, 126

 Ulivieri, Nicola, 87, 121
 Universal Music Italia, 100

 Valentini Terrani, Lucia, 58, 59, 61, 79
 Valletti, Cesare, 21, 25, 63, 79
 Velasco, Edoardo (Eduardo), 44, 47, 129
 Verdi, Giuseppe, 8, 19, 23, 30, 33, 48, 52, 53, 57,
 63, 85, 99, 101, 114, 123, 144, 147
 Aida, 48
 Alzira, 8
 Attila, 99, 100
 Don Carlo, 88, 99, 100, 147
 Falstaff, 63, 65, 88, 123, 144
 Forza del destino, 51
 Il trovatore, 48
 La traviata, 44, 48, 53, 55, 63, 101
 Macbeth, 30
 Nabucco, 30
 Rigoletto, 21, 48, 53, 63, 64, 85, 100
 Un ballo in maschera, 48
 Un giorno di regno, 114
 Vitiello, Alessandro, 87
 Voltaire, 67, 68
 Tancredi, 67, 68
 Von Karajan, Herbert, 51
 Von Stade, Frederica, 32

 Wagner, Richard, 8, 19, 22, 23, 48
 Die Meistersinger von Nürnberg, 48
 Weikert, Ralf, 14, 68, 117
 Wolf-Ferrari, Ermanno, 53, 124, 125
 Il campiello, 53

 Ximénez Abril de Tirado, Pedro, 8

 Yende, Pretty, 79

 Zaccaria, Nicola, 14, 68, 75, 116, 117
 Zandonai, Riccardo, 48, 130, 131
 Francesca da Rimini, 48
 Giulietta e Romeo, 48, 130, 131
 Zecchillo, Giuseppe, 64, 65
 Zedda, Alberto, 6, 15, 16, 18, 19, 20, 22, 23, 27, 28,
 30, 32, 35, 68, 72, 90, 91, 93, 95, 103, 112, 113,
 114, 115, 121, 127
 Zingarelli, Niccolò, 82, 120
 Tre ore dell'agonia, 82, 120