

TRAS LAS HUELLAS ARMONIOSAS DE UNA COMPAÑÍA LÍRICA: *LA ROSSI-D’ACHIARDI* EN BOGOTÁ

RONDY TORRES LÓPEZ

Resumen

El presente trabajo es el resultado de una investigación llevada a cabo sobre la prensa publicada en Bogotá en 1874 durante la temporada de la compañía de ópera *Rossi-d’Achiardi*, presentando una descripción de qué eran las compañías itinerantes, en especial en Bogotá. Estudiando el caso específico de la *Rossi-d’Achiardi*, mostramos cómo se desarrollaba la vida cotidiana de aquellos italianos en Bogotá y tratamos de delinear un calendario de las representaciones ofrecidas. Analizamos también la recepción de la ópera, explicando cómo el ideal de progreso y civilización se encontraba relacionado con las representaciones líricas.

Palabras clave: Práctica musical siglo XIX, Ópera italiana en América, Compañía lírica, Música en Bogotá en el siglo XIX, civilización y modernidad.

Abstract

This article is the result of a research made on the newspapers printed in Bogotá in 1874, during the saison of the lyric company *Rossi-d’Achiardi*, presenting who were the itinerant companies, and in the specific case of Bogota. Studding the specific case of the *Rossi-d’Achiardi*, we show how the quotidian life of those Italians in Bogota was, and try to write down the calendar of their representations. We also analyze the reception of the opera, explaining how the ideal of progress and civilization is related to the lyric performances.

Key words: Nineteenth-century musical practice, Italian opera in America, Lyric Company, Music in Bogota in the XIXth century, civilization and modernity.

* * *

Introducción

*Que la navegación [...] les sea benigna a nuestros
deseados huéspedes, i que nuestras bellas i nuestros
cachacos se preparen a admirar i gozar¹.*

El 1º de enero de 1874 hace su debut en el Coliseo de Bogotá la compañía de ópera italiana *Rossi-d'Achiardi*. La espera ha sido larga: un año de gestiones, meses de expectativa para el público, treintaisiete días de travesía para los artistas. El elenco arriba desde Livorno con la promesa de divertir las monótonas noches santafereñas; con su ímpetu civilizador, fomentador de modernidad, entiéndase escuela de *bon goût* y de moralidad. La acogida parece responder a las expectativas de los italianos. La ciudad se apasiona. Se habla de ópera, se escribe sobre la ópera; ¡incluso se escribe y estrena una ópera! Tras el éxito obtenido, las presentaciones se prolongan en una segunda temporada de abono. Pero surgen entonces disensiones. Celos, peleas, *la calunnia è un venticello*: lo que venía siendo el mayor regocijo de los bogotanos se desengrana en medio del desagrado y el hastío. Triste historia que se repite año tras año, compañía tras compañía... la historia de la ópera en Bogotá parece estar marcada por los caprichos de un público inconstante, sensible a los desengaños de los italianos.

La investigación musicológica en América Latina contempla con creciente interés la experiencia operática en el continente. Estudiosos de diferentes países han elaborado una propuesta investigativa en torno a sus géneros líricos nacionales. En el caso colombiano, el trabajo de José Ignacio Perdomo Escobar publicado hace ya más de treinta años sigue siendo referencia². Para la consolidación epistemológica sobre la ópera, una figura esencial necesita aún ser objeto de un cabal delineamiento: la compañía viajera lírica. Personajes *sine qua non* para la difusión de la ópera, sus huellas se encuentran en diferentes países, diferentes épocas y diferentes elencos. Sólo podemos desear que en un futuro cercano se crucen varios ejes investigativos para proponer una cartografía de los itinerarios de estos músicos surcando América.

El siguiente texto es el resultado de una investigación inédita realizada sobre la prensa publicada en Bogotá y Medellín entre 1873 y 1875: *Diario de Cundinamarca, El Tradicionista, El Chino de Bogotá, El Rocío, Revista*

¹ *Diario de Cundinamarca* (V.1184), 14 de noviembre de 1873: 46.

² PERDOMO ESCOBAR, J.I., 1979.

de Colombia, La América, La Igualdad, La Fraternidad, La Ilustración y La Tarde (Bogotá); *El Heraldó y La Sociedad* (Medellín)³. Nuestro propósito ha sido rastrear los pasos de una sola compañía, desde el momento mismo en el que surge la idea de conformarla hasta su dispersión tras meses de actividad. La prolífera prensa ha dejado un testimonio vivo de la temporada, ahondando en detalles, anécdotas, críticas y querellas que nos permiten reconstituir el cotidiano de los artistas y su recepción por parte de los santafereños. Nos hemos limitado al estudio minucioso de la *Rossi-d'Achiardi*, pero creemos que el *modus operandi* de esta compañía es compartido por muchas, ya sea en Bogotá, ya sea en otras capitales americanas, a lo largo del siglo XIX.

Para entrar en materia, presentamos estas compañías foráneas, viajando de una villa a otra. Esto nos permite mirar de cerca el caso de Bogotá y su actividad lírica a partir de 1858. Para la segunda parte de nuestro estudio, hacemos un *zoom* sobre una de estas compañías, la *Rossi-d'Achiardi* (1874). Tras recopilar varios centenares de artículos publicados durante la temporada (una de las más documentadas), nos hemos propuesto recrear la vida de estos artistas, sus actividades musicales, su interacción con la ciudad y sus desacuerdos. Por último presentamos un análisis cultural sobre la recepción de estos espectáculos líricos, desglosando lo que se entendía por "espectáculo civilizador".

Hecho sin precedente, esta compañía estrena la primera ópera colombiana: *Ester* de Ponce de León. Sin embargo no es propósito del presente estudio enancharse con el estudio de la génesis y del estreno de la primera ópera nacional.

* * *

Las compañías líricas itinerantes en América

¿Qué era una compañía lírica itinerante?

¿Qué hubiera sido de la ópera en América sin el empeño de las compañías líricas itinerantes? La ópera era de los pocos espectáculos que se

³ Biblioteca Luis Ángel Arango (Bogotá), Biblioteca Nacional de Colombia y Colección de Periódicos de la Biblioteca de la Universidad de Antioquia.

importaba constantemente e íntegramente de Europa⁴. Un sinfín de compañías locales efímeras no logró sustentar el género en América. Espectáculo moderno, la ópera era la resonancia de lo que sucedía en los teatros de Europa, cuyos géneros sinfónicos o de cámara no consiguieron cruzar con tal prontitud el Atlántico.

Se podría hablar de cuatro circuitos líricos durante el siglo XIX. La Habana y México eran puertas de entrada al continente desde Europa. Punto de encuentro entre el Norte y el Sur, en estas dos ciudades se cruzaban las compañías que partían hacia América del Norte – italianas y francesas – y las que llegaban del Caribe, algunas aventurándose hasta Bogotá y Lima. Con el paso de los años aparecen dos nuevos recorridos líricos, Nueva York y Buenos Aires, cuyos teatros adquieren una fama internacional que el tiempo no ha desmentido.

Una compañía italiana estaba conformada por un empresario, un *maestro* y el elenco de cantantes. El empresario era quien organizaba la temporada en cada ciudad (alquiler del teatro, contratos, precios...) y asumía el riesgo financiero de una empresa pocas veces fructífera. El *maestro*, verdadero factótum, adaptaba la partitura para las orquestas locales, dirigía los ensayos desde su violín, enseñaba la música a los nuevos cantantes, repetía con los coros, trataba de persuadir a las señoritas que cantar en los coros del teatro no era deshonra. Por último, la *troupe* de cantantes se organizaba según una jerarquía vocal que era preferible no alterar: *Prima donna soprano*, *Prima donna contralto*, *primo uomo*, barítono y *basso buffo*, tipología vocal de la ópera italiana romántica.

Hubo compañías que, además de los mencionados, viajaban con instrumentistas; otras traían un pintor para los decorados. Era una empresa ambiciosa que tenía todas las de ganar. Y con la exaltación del drama musical romántico, del virtuosismo de los cantantes, de nuevos instrumentos– *saxhorn*, saxofón, trompeta a pistón –, de un proyecto visual, la ópera era un espectáculo virtuoso que buscaba “civilizar”.

Las compañías líricas en Bogotá

En Bogotá, contadas fueron las compañías europeas que alcanzaron la capital si se le compara con ciudades como La Habana, Buenos Aires o México. Llegar a Bogotá era tortuoso. Hamilton, Bousingault, André, Cané,

⁴ Las compañías de teatro muchas veces contrataban actores nacionales. En cuanto a las compañías de zarzuela, hay que esperar el final del siglo XIX para que su presencia se arraigue en América.

el mismo García Márquez dejaron testimonios de lo difícil que era alcanzar una ciudad aislada por su geografía⁵. El transporte de personas, muebles, baúles y pianos resultaba ser una aventura que no todos estaban dispuestos a emprender: atravesar un océano, remontar ríos entre caimanes y mosquitos abrazados por altas temperaturas. Era un largo viaje que se terminaba estoicamente a lomo de mula para alcanzar los 2600m en donde se irgue Bogotá.

Aislada, pero culta. Bogotá – la Atenas de América como lo sugirió Humboldt – prometía de antemano éxito a los espectáculos. Guiadas por el sueño de nuevas ganancias, acudían a Bogotá compañías extranjeras de teatro, de circo, prestidigitadores. Hasta que en 1858 llegó la primera compañía lírica, la *Bazzani*, abriéndole la puerta a cuatro décadas de fervor lírico.

La ópera... ¿Quién en las lejanas periferias del mundo civilizado no conocía íntimamente la ópera?

“No me preguntaras que tal es esa ópera [Norma] porque la has visto veinte veces en Bogotá, la tocas en el piano, la sabes de memoria, y sabes que ella es la norma de las obras melódicas⁶.”

Era menester de toda persona *culta* conocer de ópera. Las tertulias eran amenizadas por arias cantadas y transcripciones para piano⁷; en las plazas públicas, las retretas militares entonaban fragmentos de óperas. La élite sabía de ópera y tan pronto podía asistir a una verdadera temporada lírica, no desperdiciaba la ocasión.

El siguiente cuadro indica con qué frecuencia Bogotá recibió la visita de compañías foráneas. La recurrencia de guerras civiles, los incidentes

⁵ Diplomáticos o aventureros que han consignado el viaje a Bogotá en sus crónicas de viajes. Ver igualmente la autobiografía de Gabriel GARCÍA MÁRQUEZ, *Vivir para contarla*. Todavía en 1882, cuando ya se ha implantado la navegación a vapor por el río Magdalena, el argentino Miguel Cané relata el viaje de Barranquilla a Bogotá que dura un mes en sus Cuadros de Viajes. (CANÉ, M., *En Viaje*, cap. VII a XI). Llama la atención el largo párrafo que le dedica al encuentro con una compañía lírica rumbo a Caracas (pp. 97-98).

⁶ *La América* (II.154), 22 de enero de 1874: 614.

⁷ Como lo presentan los diferentes cuadros de costumbres o las memorias de la época.

diplomáticos que distancian Colombia de Italia⁸ o la mejoría en las relaciones con España dan el marco político y diplomático en el que se dan los espectáculos líricos:

Año	Compañía lírica
1833-1845	Espectáculos líricos presentados por Francisco Villalba
1858	Compañía italiana <i>Bazzani</i>
1863-1864	Compañía italiana <i>Luisia-Rossi</i>
1865	Compañía italiano-española <i>Sindici-Isaza</i>
1866-1867	Compañía italiana <i>Cavaletti</i>
1868-1869	Compañía italiana <i>Visoni</i>
1874	Compañía italiana <i>Rossi-d'Achiardi</i>
1876	Compañía española de zarzuela <i>Mateo</i>
1879	Compañía italiana <i>Petrelli</i>
1880	Compañía italiana <i>Desantis</i>
1880	Compañía italiana <i>Benic</i>
1882	Compañía española de zarzuela y baile <i>Cutanda Ors</i> Compañía <i>Jiménez</i>
1888	Compañía española <i>Capdevilla</i>
1890	Compañía italiana <i>Zenardo</i>
1891	Compañía italiana <i>Zenardo-Lambardi</i>
1891	Compañía española de zarzuela <i>Pola Maury</i>
1893	Compañía italiana <i>Zenardo-Azzali</i>
1895-1896	Compañía italiana <i>Azzali-Malenchini</i>
1897	Compañía italiana <i>Azzali</i>
1897, 98, 99	Compañía de zarzuela <i>Colón</i>
1900?	Compañía italiana <i>Azzali-Bruni</i>

La lectura de la tabla anterior nos permite delinear diferentes momentos de una historia de la ópera bogotana. La *Bazzani* (1858) da inicio a dos décadas en las que se afianza el espectáculo lírico, que corresponden a las dos últimas décadas de hegemonía liberal. No pasan más de dos años sin

⁸ El caso Cerruti hacia 1880 que por poco desata un grave incidente militar entre Colombia e Italia.

que el Coliseo Maldonado anuncie una temporada italiana; dos décadas en las que los melómanos se familiarizan con el repertorio belcantista; durante las cuales la ópera se inmiscuye en el mundo santafereño, apenas interrumpidas por conflictos armados. A partir de los años 1870 se trabaja para restablecer relaciones con España. Sigue una mayor afluencia de compañías procedentes de España, ya sean musicales, teatrales o mixtas (a diferencia de los italianos que se dedicaron únicamente a difundir la ópera).

A lo largo de las reseñas publicadas en la prensa, se percibe una mejoría de la calidad de los espectáculos. En un inicio las “compañías de óperas cantaban trozos de cada partición, mutilándolos hasta donde les daba la gana”, pero a partir de 1865 se presentan óperas completas ante la exigencia del público. Los empresarios invierten en el Coliseo; lo embelesan y lo modernizan puesto que parte del éxito de las temporadas depende de estos arreglos. La orquesta mejora; los coros se consolidan; aparecen cantantes y compositores nacionales. La ópera distrae, educa, civiliza. Cambian las mentalidades, se permite que las mujeres suban al proscenio. Un día se silba el ballet, al día siguiente se le aplaude. Lo inmoral se torna civilizador, lo civilizador escandaloso. La ópera trae “progreso”, va dejando atrás la *barbarie* frente a un futuro *civilizado*. Se debate. La ópera apasiona.

En 1878 cambia el rumbo político del país. Sopla un viento conservador con la *Regeneración* de Rafael Núñez (1886-1899). El Coliseo, símbolo de dos décadas líricas, es expropiado y demolido. Mucho tarda en erigirse el teatro nacional, actual Teatro del Almirante Colón, y es el Teatro Municipal que se convierte en el nuevo refugio de los italianos a partir de 1890. También surgen otros escenarios y en medio del renovado aprecio por lo español, la zarzuela se gana el aprecio de los santafereños. Ya en el umbral del nuevo siglo, con varios intentos exitosos pero puntuales para promover la ópera, esta no volverá a tener ese mismo resplandor que era ruptura para la invariable vida capitalina, que aún en 1870 tenía mucho de su ritmo colonial¹⁰.

⁹ “Espectáculos civilizadores” (A.C.), *La Opinión* (III.126), 5 de julio de 1865: 211.

¹⁰ MEJÍA PAVONY, G.R., 2000: 467.

El día que la ópera llegó a Bogotá

Grande fue el debate en épocas pasadas para determinar cuál fue la “primera” compañía de ópera que vino a Bogotá en el siglo XIX. Para algunos, se trató de la compañía de Francisco Villalba (1836). Si bien Villalba interpretó algunas “óperas”, sus espectáculos eran ante todo teatrales. Llamaron “ópera” funciones en donde se daban fragmentos de una misma ópera. Era algo nuevo y nadie se opuso a llamarlas “óperas”. Y así se siguieron presentando “óperas” hasta que en 1858 llegó la *Bazzani*, una compañía lírica compuesta por artistas italianos, que cambió definitivamente el panorama.

La compañía lírica *Bazzani* llegó a Bogotá en junio de 1858 y se quedó hasta junio de 1859¹¹. No sabemos con qué frecuencia se presentaron los italianos por más de un año en Bogotá, pero el evento fue magno, y dada la presencia de un elenco especializado en canto lírico, optamos por considerarla como la primera compañía lírica italiana que llegó a Bogotá. Habitantes de los pueblos vecinos venían a la capital a descubrir la ópera de la que tanto se hablaba¹². Fue tan importante que hasta se conoce con detalle el nombre de los instrumentistas y coristas que participaron en esta primera programación¹³.

La llegada de la *Bazzani* se da dentro de un gran proyecto cultural sin precedentes en Bogotá, animado por la aspiración a lo moderno que se da a mediados del siglo gracias a Lorenzo María Lleras. Fundador de la primera *Compañía dramática nacional* (1855), Lleras luchó por un teatro nacional, entiéndase un teatro escrito y actuado por colombianos, sobre temas de la historia nacional. Un teatro “reformador”, vector de progreso por sus mensajes de libertad, de emulación, por medio de la unión de las artes¹⁴. Esta primera temporada de ópera fue un verdadero semillero de artistas

¹¹ Según PERDOMO ESCOBAR (1979: 130) la *Bazzani* abrió temporada el 15 de junio de 1858 y dio su última función el 23 de junio de 1859. LAMUS OBREGÓN (2004: 373-378) especifica que la primera temporada constó de 24 funciones y da a entender que en total fueron cinco temporadas de desigual duración y calidad que se dieron durante ese año.

¹² LAMUS OBREGÓN, M., 2004: 376.

¹³ PERDOMO ESCOBAR, J.I., 1979: 130; LAMUS OBREGÓN, M., 2004: 374.

¹⁴ LAMUS OBREGÓN, M., 2004: 47. Especial importancia tuvo el Colegio del Espíritu Santo, institución dirigida por Lleras, en dónde primaba la enseñanza de las lenguas, las artes y las ciencias. Fueron famosas las representaciones de teatro francés e inglés en su idioma original. Este colegio marcó toda una generación de colombianos que abogó por el *progreso* en los años 1870.

nacionales, que volverán a aparecer sobre la escena a lo largo de las décadas siguientes. Se crearon fuertes lazos con los italianos: muchos de estos cantantes, tras ser aplaudidos en Bogotá, vuelven años después como empresarios de una nueva compañía. Su sólo nombre recordado por todos garantizaba espectáculos de calidad.

¿Cómo llegaban las compañías a Bogotá? Cada Compañía tenía su propio móvil, personaje, circunstancia o coincidencia que persuadía al elenco encaminarse por la cordillera. En el caso de la *Bazzani*, su llegada fue auspiciada por el propio Lorenzo María Lleras: no estaba aún terminada su temporada de teatro de 1857 que llegaron a Bogotá ecos del éxito obtenido por los italianos en Barranquilla. Por medio del telégrafo, Lleras logró arreglar con Bazzani un acuerdo y así organizaron el viaje del elenco a Bogotá¹⁵. Es tal la acogida y el entusiasmo de la generación de 1850 por esa arte *civilizadora* que el impulso dado por Lleras aún estará vivaz a finales del siglo.

Cada compañía tenía su propia hoja de vida: estaban aquellas que durante su paso por América iban improvisando un recorrido en función de su éxito¹⁶. O aquellas cuyas temporadas surgen de encuentros imprevistos entre empresarios. Tal fue el caso en 1878 cuando el empresario Bruno Maldonado y el arquitecto Mario Lambardi viajaban a Italia para organizar una compañía de ópera. Cruzaron en Puerto Cabello (Venezuela) a la compañía de Egisto Petrilli:

. “Viendo que [...] se compone de artistas aventajados, que posee un repertorio selecto, que puede representar óperas de grande aparato, que tiene [...] todos los elementos para sorprender y complacer la sociedad bogotana, entraron en combinaciones y arreglos con Petrelli que tuvieron el más satisfactorio resultado¹⁷”.

¹⁵ LAMUS OBREGÓN, M., 2004: 372.

¹⁶ Tal es el caso en 1876 de la compañía *Colomé* de zarzuela española, compañía que “ha trabajado en los primeros teatros de España i en el gran teatro de Tacón, en la Habana. Ahora viene de Caracas en donde estuvo subvencionada por el Gobierno nacional durante seis meses.” (*Diario de Cundinamarca* (VII.1844), 31 de enero de 1876: 294).

¹⁷ “Ópera Italiana”, *Diario de Cundinamarca* (IX.2334), 16 de julio de 1878: 540. Nótese que el nombre del italiano aparece con diferentes ortografías (lo que es común con el nombre de extranjeros): Petrelli o Petrilli.

Las hay también constituidas directamente en Italia, con el único objetivo de ir a Bogotá. Si este modelo es el más común en la década de 1890, veremos que la *Rossi-d'Achiardi* es una de las primeras en adoptarlo. Existen también compañías híbridas de artistas locales, reorganizadas de manera espontánea bajo la tutoría de italianos que se amañan en Bogotá¹⁸. Estas iniciativas eran siempre saludadas con gran entusiasmo... pero interrumpidas por dificultades insalvables.

En fin de cuentas cada compañía tiene su propia historia y engranaje. Insistimos sobre la ausencia actual de datos e investigaciones que nos permitan acompañarlas a lo largo de sus escalas americanas. Dentro del mismo territorio colombiano se les pierde el rastro: divididas por querellas, las compañías se dispersaban para improvisar espectáculos de “óperas” en diferentes pueblos¹⁹. A la espera de poder colmar este vacío, hemos decidido acompañar muy puntualmente a una de estas compañías italianas durante su estadía en Bogotá en 1874: la *Rossi-d'Achiardi*.

La *Rossi-d'Achiardi*.

“Bogotá se muere de tedio y de hastío por falta de espectáculos cultos”²⁰”

Hace ya varios años que Bogotá no goza de una temporada lírica italiana. La última remonta a 1868 (compañía *Visoni*). Marina Barbieri de Thiolier, *prima donna* aplaudida por todos, hacía parte del elenco. Finalizada la temporada, decide permanecer en Bogotá junto a su esposo, bajo de la compañía. ¿Qué pueden hacer dos artistas italianos que se implantan en Bogotá? Aprovechando de la admiración con que se les ha recibido, Marina de Thiolier se atarea para mejorar la vida musical

¹⁸ Marina de Thiolier y su esposo, Fiorellini de Balma y su esposo, Oreste Sindici, Darío d'Achiardi son algunos italianos que se instalaron en Bogotá, participaron en conciertos, organizaron óperas, además de proponer clases de música.

¹⁹ De la misma manera que hace falta un estudio detallado de los itinerarios que seguían las compañías a través el continente, hace falta explorar con detalle cómo se movían estas compañías dentro del territorio colombiano, siendo Medellín, Socorro, San Gil, Popayán, Cartagena y Barranquilla ciudades en las que se producían estos artistas. El estudio más completo hoy en día lo constituye sin lugar a duda la investigación de Marina Lamus Obregón.

²⁰ “Ópera italiana”, *La Igualdad* (4), 11 de enero de 1873.

santafereña: enseña canto, participa en conciertos, en funciones dramáticas, en certámenes musicales. Pero lo más importante son las óperas que logra representar. Trabajando con el Sexteto de la Armonía²¹, con cantantes locales, logran montar algunos espectáculos, “temporada” dirán algunos. No se puede negar que las condiciones son difíciles:

“¿Por qué se priva Bogotá de oír a la señora Thiolier [...], siendo esto una verdadera felicidad? Vamos a decirlo: porque la compañía de la ópera no es completa, i aquí no se comprende que pueda oírse a un cantante mediano o soportar coros malos, por gozar del placer de oír a una actriz superior²².”

Y son varias las anécdotas que muestran lo difícil que es para la artista realizar sus proyectos: la Cámara de Representantes que por intriga política niega prestarle su Sala para un concierto²³; los principios morales de sus alumnas que, al obtener del dueño del Teatro de Bogotá su recinto, “se [niegan] a cantar en aquel edificio²⁴.” Marina de Thiolier sigue en Bogotá cuando se abre la temporada de la *Rossi-d’Achiardi* y, lo veremos más adelante, va a trabajar un tiempo con esa compañía.

La falta de uso del teatro de Bogotá también tiene sus repercusiones: es grande su deterioro. Los nuevos salones que lo habían recientemente embellecido tienen que alquilarse como “piezas de habitación”. La ciudad se aburre y algunos claman por el regreso del teatro como “elemento moralizador y una necesidad de cultura social²⁵”. Se logra fundar una compañía dramática nacional (septiembre 1873)²⁶ y se percibe un deseo generalizado por divertirse. En estos años, los Estados Unidos de Colombia han gozado de estabilidad política. Existe un público ávido de diversiones,

²¹ Sexteto conformado por Enrique y Darío d’Achiardi y músicos colombianos, es una de las agrupaciones musicales más activas durante la década de 1860.

²² “Teatro”, *Revista de Colombia* (IV.10), 11 de noviembre de 1871: 223-224.

²³ “Concierto en el Coliseo de la Señora Thiolier”, *La Igualdad* (10), 24 de febrero de 1873.

²⁴ “Teatro”, *La Igualdad* (16), 7 de abril de 1873.

²⁵ “Teatro”, *Revista de Colombia* (V.14), 24 de mayo de 1873: 106-107.

²⁶ A cargo de Lázaro María Pérez y luego del español Gutiérrez de Alba. Ponen en escena obras francesas, españolas, colombianas y estrenan la comedia del colombiano Honorato Barriga *El 18 de Julio o Viva la Confederación*, con espectáculos que incluyen música. La *Revista de Colombia* presenta un seguimiento de esta temporada en los números 31, 32, 33, 35, 38, 40, 43 y 44 del año V (1873).

cada vez más decepcionado por una ínfima oferta cultural, inmerso en una “abrumante [sic.] monotonía²⁷”. Los intentos de organizar compañías con artistas locales y extranjeros no logran consolidarse. ¡Qué mejor momento para anunciar una temporada lírica con cantantes traídos de Italia exclusivamente para Bogotá!

Nace la compañía Rossi-d’Achiardi

Un año se demoró el proceso para consolidar la compañía en Bogotá. El 11 de enero de 1873 – un año antes de la apertura de la temporada – aparecen artículos en dos prestigiosos diarios de la capital: se ha abierto una suscripción para traer de Italia una compañía de ópera²⁸. El tenor Enrique Rossi o el violinista Darío d’Achiardi viajarían a Italia para organizar un elenco²⁹. Ya en febrero, cuando aún no ha partido el comisionado, se firma el contrato de arrendamiento con Bruno Maldonado, director del Coliseo³⁰. Es una manera de asegurarse la exclusividad del teatro ya que por esos días los conciertos de los Thiolier tienen como objetivo “suministrar recursos” para ir a Italia y conformar una nueva compañía³¹. ¡En ningún otro momento Bogotá vive con la promesa de dos compañías líricas italianas!

Resultaba natural ir a Italia para contratar cantantes. La ópera se internacionalizó durante el siglo XIX. Por más que surgían escuelas nacionales, la ópera que se exportaba era la italiana:

“Los artistas erraban sobre la plaza de la Scala, a la espera que un agente los contactase para mandarlos donde fuera en Italia o en Europa. No vacilaban en atravesar el Atlántico con la esperanza de mejores paga: en 1889, 1200 personas viajan de Milán a América del Sur³².”

²⁷ “Ópera italiana”, *La Igualdad* (4), 11 de enero de 1873.

²⁸ *La América y La Igualdad*.

²⁹ “Ópera italiana”, *La América* (1.51), 11 de enero de 1873: 201; “Ópera italiana”, *La Igualdad* (4), 11 de enero de 1873.

³⁰ “Teatro”, *La Igualdad* (7), 3 de febrero de 1873.

³¹ “Conciertos en el capitolio”, *La Igualdad* (9), 17 de febrero de 1873.

³² DE VAN, G., 2000: 27.

Ya en 1874 era sabido por todos que Italia presentaba un excedente de cantantes dispuestos a ir a buscar fortuna a otros continentes:

“En Florencia, en Milán o en Nápoles i en la mayor parte de aquella tierra de artistas, se encuentran compañías que están prontas a salir para cualquier parte del mundo, a embelesar con su canto, mediante una cómoda retribución³³.”

Pero una vez sobrellevado el primer entusiasmo no todo parece marchar tan bien para Rossi y d’Achiardi. Al punto que en marzo parte d’Achiardi hacia Italia “por su cuenta y riesgo³⁴”: de la iniciativa colectiva no queda sino la gestión individual. Meses después Rossi también viaja para ultimar detalles. Y no es sino hasta noviembre que la prensa hace mención de la compañía que va rumbo a Bogotá. Zarpa de Livorno el 7 de noviembre de 1873. Viajan cinco cantantes, seis instrumentistas y un “pintor escenógrafo de primer orden³⁵”. Expectativa, curiosidad, diez días antes de su llegada

“se ha puesto a la vista del público, en el escritorio del Club Americano, los retratos de las dos bellas cantatrices i de los cuatro profesores principales, incluso el primer violín³⁶”.

Tras más de un mes de viaje transatlántico y unos diez días remontando el río Magdalena, llegan a Honda los “catorce individuos de la Compañía, gozando todos de perfecta salud³⁷”. Cuatro días más tarde está en Bogotá el “lucido personal” de la compañía³⁸. El 19 de diciembre se anuncia por

³³ “Ópera italiana”, *La Igualdad* (4), 11 de enero de 1873.

³⁴ “Ópera italiana”, *La Igualdad* (14), 21 de marzo de 1873.

³⁵ “Compañía lírica”, *Diario de Cundinamarca* (V.1184), 14 de noviembre de 1873: 46.

³⁶ “Hechos diversos”, *Diario de Cundinamarca* (V.1203), 6 de diciembre de 1873: 122.

³⁷ “Hechos diversos”, *Diario de Cundinamarca* (V.1207), 11 de diciembre de 1873: 138.

³⁸ “Hechos diversos”, *Diario de Cundinamarca* (V.1210), 15 de diciembre de 1873: 149.

carteles y prensa los precios de las treinta funciones de la temporada anunciada para el 1º de enero de 1874³⁹.

¿Quiénes son aquellos que deciden traer la compañía lírica? Enrique Rossi-Guerra es sin duda el nervio de la compañía. Personaje respetado por los bogotanos, es recordado como el primer tenor en llegar a Bogotá en 1858 con la *Bazzani*. Le precedía la notoriedad de su gran recorrido artístico; como cantante y compositor de óperas había tenido éxito en México al finalizar la década de 1830⁴⁰. Más adelante cantó y dirigió su compañía en Montevideo entre 1852 y 1854. Rossi-Guerra estuvo ocho años en América, pasando por Buenos Aires, Chile, Perú, Ecuador, Venezuela, varias islas del Caribe y quizá Nueva York⁴¹. En 1863-64 reside en Bogotá como cantante y empresario de la *Luisia-Rossi*; regresa como tenor en 1866-67 (compañía *Cavaletti*) y abre un restaurante italiano en 1872⁴². Poco se sabe de Rossi después de 1874. Decide quedarse en Colombia pero ya no lo vemos asociado a actividades líricas, salvo en 1880 cuando participa en algunos espectáculos de la compañía *De Sanctis* (1880). En 1883 aprendemos que el gobierno lo ha puesto al mando de los trabajos para remodelar los jardines de la Huerta de Jaime (plaza de los Mártires)⁴³, triste situación para el anciano cuya vida terminará en la miseria y el olvido total:

“Siendo ya muy anciano, el gobierno le dio un refugio como jardinero en la antigua quinta *Segovia*. Allí mismo en esos jardines, había encontrado un dromedario, resto de una pareja de camellos y de otra pareja de dromedarios que el señor Navas Asuero había traído de Argelia, para tratar de aclimatarlos en Anapoima y de obtener cría de ellos. Cuando los trajo a Bogotá para exhibirlos, la pareja de camellos y la hembra del dromedario murieron de pulmonía. El sobreviviente, como ejemplar para un jardín zoológico proyectado, fue comprado por el gobierno y unido al tenor Rossi Guerra en los jardines de la quinta *Segovia*. El italiano [...] nos invitaba de cuando en cuando a la especie de kiosco que en el jardín le servía de morada, a comer *macarroni* maravillosos, llevando la botella de vino. En la

³⁹ Los precios de abono son: palco: \$120; parque de orquesta: \$18 y luneta: \$12. “Compañía lírica”, *Diario de Cundinamarca* (V.1214), 19 de diciembre de 1873: 166.

⁴⁰ LAMUS OBREGÓN, M., 2004: 372.

⁴¹ SALGADO, S., 2003: 11-12.

⁴² *El Rocío* (I.22), 27 de mayo de 1872: 264.

⁴³ *Papel periódico ilustrado* (II.35), 1º de marzo de 1883: 176.

mesa [...] hacía reminiscencias melancólicas de su vida de artista y nos decía:

-Así como me ven ustedes, cuando yo entonaba aquí, en el Coliseo, el aria final de tenor en *Lucia de Lammermoor*: Tu che a Dio Spiegasti..., las más lindas muchachas de Bogotá lloraban a lágrima viva.

Y el ventruado tenor, con la copa de vino en la mano, con voz cascada pero entonación impecable, nos cantaba el aria romántica, y de sus ojos se desbordaban las lágrimas. En tal momento, por la parte más alta de la enredadera, se asomaba la cabeza descarnada y lastimosa del dromedario sobreviviente. Los tres mozos sentían sus ojos humedecerse al contemplar el melancólico ocaso de esos dos seres venidos jóvenes a esta altiplanicie fría y remota, el uno de la florecida Italia, el otro del África reseca, unidos por la suerte de un mismo asilo y que ya se morían a la par de vejez, de soledad y de nostalgia⁴⁴.

Darío D'Achiardi era otro músico cuyo nombre todos conocían en Bogotá. En 1863 llegó como director de orquesta de la compañía *Luisia-Rossi* junto con su hijo Enrique, primer violín de la orquesta. En 1866-67 dirigió la orquesta de la compañía *Cavaletti*. Darío y Enrique eran integrantes del *Sexteto de la Armonía* que acompañó varias presentaciones de óperas⁴⁵. Definitivamente hace ya diez años que su nombre estaba asociado a la ópera italiana en Bogotá, cuando decide convertirse en empresario de la nueva compañía. Rossi y d'Achiardi obraron con empeño para implantar la ópera en Colombia, por llevarla fuera de Bogotá. Son ellos quienes llevan a Medellín la primera temporada lírica⁴⁶ y esperamos que surjan investigaciones que den más detalles sobre su incansable labor por difundir el *bel canto*.

Por último cabe mencionar a Bruno Maldonado, dueño del Coliseo, ferviente miembro del liberalismo radical, en cuyo teatro se reunía la Sociedad Democrática, órgano de los artesanos radicales (Gólgotas). Su firme posición política entró en disonancia con el conservador Rafael Núñez quien sube al poder en 1880. De manera autoritaria Núñez expropió

⁴⁴ Anécdota contada por Laureano García Ortiz (PERDOMO ESCOBAR, 1980: 131).

⁴⁵ Enrique muere en Bogotá en 1871, mientras su padre Darío está en Europa. Sin duda esta conmovedora pérdida hace que el público apoye a d'Achiardi con mayor entusiasmo. ("Los socios de Santa Cecilia", *Diario de Cundinamarca* (V.1360), 17 de junio de 1874: 752).

⁴⁶ GÓNIMA, E., 1909.

y nacionalizó el Coliseo. Bajo y duro golpe para Bruno, quien murió al poco tiempo.

Los artistas de la compañía

Seis cantantes y seis músicos italianos no bastaban para montar óperas. La ópera era posible sólo al congregarse artistas nacionales – instrumentistas, coristas y solistas. Beneficios enormes que aportaban los italianos a los músicos y amateurs locales, supliendo una formación musical aún inexistente en Bogotá. La “expedición lírica⁴⁷” que llega a Bogotá en 1874 es impresionante:

- Virginia Fiorellini de Balma, *prima donna soprano*, formada en el Conservatorio de Milano;
- la romana Felicidad Forlevesi, *prima donna contralto*, conocida en los teatros de Lima, Buenos Aires y Montevideo;
- Juan Colucci, primer tenor de capilla de Pisa, su ciudad natal;
- el barítono de Livorno Juan Zucchi que ha cantado en Florencia y Venecia
- El bajo Augusto Pelletti, igualmente de Livorno.

Tras siete semanas de espectáculos se unen a la compañía la soprano Marina de Thiolier y el barítono Luisia⁴⁸, cantantes italianos que residían en Bogotá. Esto, además de darle un nuevo aire a la compañía, es percibido por los bogotanos como un acto de deferencia: ven con buenos ojos la compañía que da cabida a artistas queridos por todos. Para completar el reparto, los roles secundarios eran interpretados por cantantes colombianos, como el tenor Juan Domínguez que encontramos a lo largo de la década como solista.

⁴⁷ *La América* (II.150), 5 de enero de 1874: 598.

⁴⁸ “Teatro”, *Diario de Cundinamarca* (V.1262), 17 de febrero de 1874: 360. Luisia es sucesivamente cantante, empresario (la *Luisia-Rossi*), profesor de italiano, de francés, traductor del libreto de *Ester* al italiano...

D'Achiardi, conocedor de la situación musical en Bogotá, trajo seis instrumentistas para darle un núcleo profesional a la orquesta⁴⁹. Eran estos tres violines (Emilio Conti⁵⁰, Francisco Giglioli y José Balma, esposo de la *prima donna*), el trombonista Bonafede Pettini, el trompetista⁵¹ Emilio Martini y el contrabajista Emilio Mancini. De los músicos colombianos tan sólo se mencionan los más distinguidos⁵²: [Daniel] Figueroa⁵³ (violín), José María Lora (viola), [Santos] Quijano (cello), Julio Quevedo (contrabajo) y Plácido Pérez (flauta⁵⁴), todos maestros conocidos, compositores y personalidades del mundo de las artes. Para completar la orquesta, D'Achiardi acudió a la única orquesta que existía, la *Sociedad Santa Cecilia*, y a su director Cayetano Pereira, que además de director de la *Sociedad* y de la Banda militar, era cornetista⁵⁵.

Los músicos de la Banda militar de Bogotá completaban los atriles de la orquesta⁵⁶. Si esto le daba variedad a la orquesta, no era sin ciertos inconvenientes: ópera y retretas se daban los jueves y domingos. Y son varios los ruegos del público a los músicos militares para que acudieran directamente al Coliseo una vez terminada la retreta, en vez de irse a festejar y llegar tarde a la ópera. En total, se logra reunir una orquesta de 25 instrumentos repartidos de la siguiente manera:

⁴⁹ “Los Socios de Santa Cecilia” (Darío d’Achiardi), *Diario de Cundinamarca* (V.1360), 17 de junio de 1874: 752.

⁵⁰ Los hermanos Emilio y Manuel Conti jugarán un papel fundamental para la música en Bogotá a finales del siglo XIX, especialmente con la fundación de la Casa Musical Hermanos Conti.

⁵¹ Error: se habla de “clarinete de máquina”. Sin duda error de traducción de *clarin* al español. Varios documentos posteriores permiten esclarecer que Martini era trompetista, y ese “nuevo instrumento” era una trompeta a pistón.

⁵² Indicamos entre paréntesis el instrumento que creemos interpretaron, basándonos en listas de temporadas anteriores, esencialmente de la compañía *Bazzani* de 1858 (LAMUS OBREGÓN, M., 2004: 374).

⁵³ Aunque sólo se nombra a Figueroa, suponemos que es Daniel, violín en la temporada de 1858, pianista en la de 1867 y 1869. Descartamos que se trate de su hermano Ignacio, fagotista en 1858.

⁵⁴ El *Diario de Cundinamarca* del 11 de marzo de 1874 felicita a Pérez por “la limpieza y acierto de su dulce instrumento”, que suponemos ser la flauta en una representación de *La Traviata*.

⁵⁵ “Los Socios de Santa Cecilia” (Darío d’Achiardi), *Diario de Cundinamarca* (V.1360), 17 de junio de 1874: 752.

⁵⁶ “Las bandas militares”, *Diario de Cundinamarca* (V.1246), 28 de enero de 1874: 296.

4 primeros violines, 4 segundos, 2 violas, 2 contrabajos, 3 violoncellos, 1 flauta, 2 clarinetes, 2 trompas, 2 *saxhorns*, 2 trombones y timbales⁵⁷.

En algunas ocasiones se añade un saxofón⁵⁸ y trompetas. Se puede pensar que la orquesta es una de las mejores que ha tenido Bogotá:

“primera vez que forma el pié de nuestro proscenio una fuerza instrumental de tales proporciones⁵⁹”

“Jamás habíamos oído una orquesta más completa, como que en ella toman parte nuestros mejores artistas; i si los instrumentos de cobre fueran tocados mas piano, nos satisfaría plenamente⁶⁰.”

Y definitivamente parece haber una falla en la mixtura de los colores orquestales:

“Los trompeteros de la orquesta se hacen oír demasiado. Será efecto del entusiasmo, o será que nuestro oído es demasiado sensible; pero cuando canta la soprano quisiéramos que el acompañamiento nos dejara oír su magnífica voz⁶¹.”

Esto se explica sin duda por la posición de los músicos en la orquesta, sobre la misma platea. Existe un grabado de Daniel Ayala para la edición del libro *Teatro social del siglo XIX* (1849). Podemos ver una representación teatral en dónde cantan dos actores. La orquesta está sentada en la platea, en una hilera, mirando hacia el escenario. En medio de ellos, el *maestro* dirige con su violín. Es probable que en 1874 esta siguiera siendo

⁵⁷ *La América* (II.150), 5 de enero de 1874: 598; “Revista de Teatro”, *El Tradicionista* (III.270), 3 de enero de 1874: 1201

⁵⁸ Es curioso encontrar en 1874 el saxofón en Bogotá, instrumento que hace su entrada oficial en la ópera de París en 1868 con *Hamlet* de Ambroise Thomas.

⁵⁹ *La América* (II.150), 5 de enero de 1874: 598.

⁶⁰ “Teatro”, *Diario de Cundinamarca* (V.1232), 12 de enero: 239.

⁶¹ “Ópera italiana”, *El Chino de Bogotá* (I.3), 15 de enero de 1874.

la manera de acomodar la orquesta (especialmente en Coliseos que no contaban con una fosa de orquesta).

Para terminar la descripción de los integrantes de la compañía, falta mencionar el coro. Dirigido por Pedro d'Achiardi⁶², hermano del *maestro*, era un coro masculino. Cosas de la época, era mal visto para las señoritas exponerse sobre el proscenio. Y si han de cantar, que lo hagan detrás de escena, creando efectos angelicales⁶³. Los peritos notan que, aunque bien ejecutados, el “interés del diálogo disminuye por la carencia de los coros de las mujeres⁶⁴. Y no sin cierto humor replica la prensa: “el coro de voces de niños del tercer acto, lo cantaron no muy bien, hombres de pelo en barba⁶⁵.”

Muchos de los artistas italianos se quedaron en Bogotá por varios años⁶⁶. Aunque no hay información sobre sus actividades, sus nombres aparecen al azar de las líneas en programas de conciertos o anuncios de clases. El trompetista Emilio Martini participa como solista en un concierto dado en beneficio de las víctimas del terremoto de Cúcuta el 20 de junio de 1875, junto Francisco Giglioli y Manchini que en esta ocasión se desempeñan como pianistas⁶⁷; El bajo Pelletti organiza un concierto en su beneficio al “despedirse de nuestra sociedad” y “emprender su regreso a Italia⁶⁸” el 14 de julio de 1875; el concierto de despedida del violinista Gigliolo se da el 3 de mayo de 1879; el pintor Daville aún reside en Bogotá en 1879, según se deduce al leer en un afiche de teatro para el 21 de diciembre de 1879:

“Siguen trabajándose por el distinguido pintor señor Darvil [sic.], las decoraciones para el sublime *drama Sacro-Biblico*, titulado: Jesús, María y José o El nacimiento del niño dios...⁶⁹”

⁶² “Teatro”, *Diario de Cundinamarca* (V.1316), 24 de abril de 1874: 374

⁶³ Como en el coro de religiosas “Ah se l’orror t’ingomra” de *Il trovatore* o en el “Coro interno de mujeres” que abre el tercer acto de *Ester*.

⁶⁴ “Teatro”, *Diario de Cundinamarca* (V.1281), 11 de marzo de 1874: 435.

⁶⁵ “Revista de Teatro”, *El Tradicionista* (III.326), 19 de mayo de 1874: 1429.

⁶⁶ Cuando parten los cantantes en agosto de 1874, el *Diario de Cundinamarca* nota que “los ejecutantes de la orquesta se han quedado” (V.1406, 17 de agosto de 1874: 935).

⁶⁷ “Anuncios”, *Diario de Cundinamarca* (VI.1659), 19 de junio de 1875: 756.

⁶⁸ *Diario de Cundinamarca* del 8 y del 16 de Julio de 1875 (pag. 813 y 841).

⁶⁹ GUTIERREZ CELY, E., 2007: 105

De octubre de 1875 a enero de 1876, Fiorellini de Balma, su esposo Balma, Rossi-Guerra, Luisia, José María Ponce de León, Cayetano Pereira y músicos locales tratan de montar una compañía nacional de ópera en Bogotá. El proyecto fracasa y los Balma tienen que abandonar Bogotá después de una serie de intrigas en su contra⁷⁰.

Todos estos datos nos llevan a reevaluar lo que era una compañía italiana. Por más *itinerantes*, las compañías eran *tentaculares*; lograban inmiscuirse dentro de la sociedad, aferrarse a su papel *civilizador*, modelos de *buen gusto*, verdadera escuela de costumbres. La penetración de esta ola italiana es aún mayor cuando los músicos deciden quedarse, con la ilusión de obtener una posición como artistas y profesores que no lograrían tener en Europa.

Cronología, repertorio y calendario de la temporada

Rápidamente la *Rossi-d'Achiardi* fue considerada como la compañía “más completa” en haber visitado Bogotá. Además de la orquesta, los espectáculos eran de gran pompa: “la belleza y propiedad de los vestidos que los empresarios han traído de Italia, y las decoraciones trabajadas por el hábil escenógrafo⁷¹” son señaladas con admiración. Es que nunca se había visto en Bogotá un pintor que trabajase a la par con los músicos del elenco. Los coristas no gozan de tal suerte: reutilizan disfraces de espectáculos pasados. Antes de empezar la temporada, Rossi

“suplica a las personas a quienes les ha dado vestido de disfraces, tengan la bondad de devolvérselos a lo más tarde el día 1º de enero, pues teniendo necesidad de ellos para los cuerpos de coros de la ópera, le harían un grave perjuicio con la demora en la entrega⁷².”

⁷⁰ Durante esos meses, el *Diario de Cundinamarca* reseña presentaciones de *Lucia*, *Ernani*, *La Traviata* y *Elisir d'amore*.

⁷¹ “Compañía lírica”, *Diario de Cundinamarca* (V.1226), 3 de enero de 1874: 215.

⁷² Anuncio fechado del 30 de diciembre de 1873, que aparece en el *Diario de Cundinamarca* del 8 de enero de 1874, lo que da a pensar que no todos los vestidos se han entregado.

En 1874 – como siempre lo ha sido desde la época colonial y durante todo el siglo XIX – los espectáculos se dan jueves y domingos, a las ocho de la noche. Se inicia la temporada el 1º de enero y va hasta el 30 de abril. La temporada de abono consta de treinta funciones (sólo se cancelará una velada) y los precios se anuncian por vía de prensa.

Durante esta primera temporada no filtra en la prensa ningún incidente mayor. Todo acontece de la mejor manera. Todo es elogio, a los cantantes, a los músicos, a la ópera en general. Sólo anécdotas, como la indisposición o desmayo de la *prima dona* Fiorellini que tiene que suspender el estreno de la *Traviata*⁷³. Con un público tan entusiasta, una prensa tan fiel a los espectáculos, resulta fácil reconstruir el calendario de esta primera temporada (indicamos en negrilla la *première* de cada ópera):

	Jueves	Domingo
Enero	1 – <i>Ernani</i>	4 – <i>Ernani</i>
	8 – <i>Il trovatore</i>	11 – <i>Il trovatore</i>
	15 – <i>Norma</i>	18 – <i>Norma</i>
	22 – <i>Atila</i>	25 – <i>Atila</i>
	29 – <i>Lucia di Lammermoor</i>	1 – <i>Ernani</i>
Febrero	5 – <i>Lucia</i>	8 – <i>Il trovatore</i>
	12 – <i>Lucrezia Borgia</i>	15 – <i>Lucrezia Borgia</i>
	19 – <i>Norma</i>	22 – cancelado
	26 – <i>La Traviata</i> (incompleto)	1 – <i>Lucia</i>
Marzo	5 – <i>Poliuto o Los mártires</i>	8 – <i>La Traviata</i>
	12 – <i>La Traviata</i>	15 – <i>La Traviata</i>
Abril		5 – <i>Il trovatore</i>
	(lunes 6 y jueves 9) – <i>Jone</i>	12 – <i>Jone</i>
	16 – <i>La Traviata</i>	
	23 – <i>Rigoletto</i>	26 – <i>Rigoletto</i>
	30 – <i>L'Elisir d'amore</i>	

⁷³ “Revista de Teatro”, *El Tradicionista* (III.294), 28 de febrero de 1874: 1297.

Es tal el éxito que el 14 de abril se anuncia una segunda temporada de abono de doce funciones⁷⁴. Sin embargo los ánimos se aturden, aparecen roces entre los actores... para el mes de julio no se vuelve a saber más de la compañía, si no es su regreso a Italia en agosto⁷⁵.

Al iniciarse la segunda temporada se desata el primer conflicto entre Marina de Thiolier y d'Achiardi, ataques personales que publican en la prensa, carteles y hojas sueltas⁷⁶. Y es que la cantante le había pedido al *maestro* cinco días para aprender el papel de Romeo (*Julieta i Romeo*). Pero d'Achiardi, confiado en las capacidades de la soprano, programa la ópera antes de tiempo, desatando la ira de la diva enfurecida que rompe el contrato delante del empresario tras una salida teatral⁷⁷.

Ocurren varios incidentes; el público se empieza a sentir objeto de burla de la compañía que empieza a cancelar función tras función a última hora, mientras se espera se levante el telón:

“Continua la compañía de ópera italiana engañando al público, con el anuncio de funciones que se suspenden a la hora que debiera empezar, haciendo con esto perder a las señoras el tiempo que gastan en su complicado y descomunal peinado i demás agregados que les son consiguientes⁷⁸.”

La culpa es de Thiolier, de Fiorellini, del público que no acude... Las críticas se tornan más duras, la compañía va decayendo. Y a los bogotanos de concluir:

⁷⁴ “Anuncios. Teatro”, *Diario de Cundinamarca* (V.1309), 16 de abril de 1874: 548.

⁷⁵ “Ausencia.”, *Diario de Cundinamarca* (V.1406), 17 de agosto de 1874: 934.

⁷⁶ *Diario de Cundinamarca* (V.1329, 1330, 1331 y 1333) (10 al 15 de mayo de 1874).

⁷⁷ La polémica se da a través de un intercambio de cartas públicas publicadas en los números 1330, 1331 y 1333 del *Diario de Cundinamarca* (11 a 15 de mayo de 1874).

⁷⁸ *La Ilustración* (V.779), 23 de junio de 1874.

“nos viene muy grande la ópera y mejor será que venga una compañía de juglares, equitadores o comediantes a ocupar el teatro, para que haya en él gente, porque al fin... eso se entiende!”⁷⁹”

Una última disputa pública en junio da el golpe de gracia. Esta vez son los músicos de la orquesta que están implicados. Todo se desata al anunciarse el estreno de la ópera colombiana de Ponce de León *Ester*. ¿Conflictos de interés? ¿Celos? En el momento en el que se esperaba mayor solidaridad por parte de los músicos nacionales, se puso en peligro el futuro de la compañía. La querrela se dio una vez más entre d’Achiardi y Cayetano Pereira, “el dueño i señor de todos los músicos que se hallaban en la capital”⁸⁰, presidente de la *Sociedad Santa Cecilia* y directo de la Banda de Bogotá. Como lo dijimos anteriormente, el *maestro* italiano le había solicitado a Pereira los músicos de la *Santa Cecilia* para conformar la orquesta. Es posible que Pereira se haya sentido ofendido al no ser invitado a dirigir alguna de las funciones. Para colmo de males, d’Achiardi no acude a las sesiones de la *Sociedad*. Por tal razón, se le declara fuera de la *Sociedad* poco antes del estreno de *Ester* y se les prohíbe a los músicos acudir a la orquesta. Pero el público se indigna: le pide a la *Santa Cecilia* que no siga “hostilizando a una Compañía de artistas extranjeros que comete el delito de dar distracciones y representar muy bien, buenas óperas...”

Una vez más, cartas cruzadas entre d’Achiardi, Pereira y Ponce de León dan relación de lo que acontece. Se le pide a Ponce de León dirigir el estreno de su obra, solicitud que él declina: “¿Habrá en el mundo un maestro que la noche que se ejecuta por *primera vez* su *primera obra* se atreva a dirigirla?”⁸¹. Finalmente, ante la decepción del público que ve la compañía objeto de mezquinas intrigas, los músicos de la orquesta deciden tocar gratis bajo la dirección de d’Achiardi.

Después del exitoso estreno de *Ester* y sus dos repeticiones (2, 5 y 9 de Julio), es difícil saber qué pasa con la compañía. ¿Se dan las funciones anunciadas para el mes de Julio? La sociedad bogotana parece indignada por la actitud de la compañía en las últimas semanas; los periódicos,

⁷⁹ “Revista de teatro”, *El Tradicionista* (III.341), 23 de junio de 1874: 1490.

⁸⁰ “Remitidos. Los socios de Santa Cecilia” (Darío d’Achiardi), *Diario de Cundinamarca* (V.1360), 17 de junio de 1874: 752.

⁸¹ Carta de Ponce de León publicada (“Remitidos. Los socios de Santa Cecilia” (Darío d’Achiardi), *Diario de Cundinamarca* (V.1360), 17 de junio de 1874: 752.

decepcionados, deciden no gastar más tinta en asuntos líricos; se acercan las vacaciones. “La ópera agoniza”. Por tal razón quedan interrogantes a la hora de establecer el calendario de la 2ª temporada:

	Jueves	Domingo
Mayo		3 – <i>Ernani</i>
	7 – Romeo	10 – <i>Atila</i>
	14 – cancelada	17 – <i>Jone</i>
	28 – <i>Jone</i>	31 – <i>Romeo</i>
Junio	4 – <i>La Traviata</i>	7 – Nabucco
	11 – <i>Nabucco</i>	14 – <i>Norma</i>
	18 –	21 – <i>Il trovatore</i>
	25 – <i>Rigoletto</i>	28 –
Julio	2 – Ester	5 – <i>Ester</i>
	9 – <i>Ester</i>	12
	16	19
	(miércoles 22) – <i>Rigoletto</i>	
	29	

Poco se sabe sobre el final de la temporada. Hasta el 22 de julio se tienen ecos de la compañía en Bogotá. Acontece luego un suceso deplorable: al volver a cancelar la presentación de *Il trovatore* – ópera programada para los festejos de la Independencia – la *prima donna* termina pasando la noche con su esposo en el retén. Y la prensa se desquita: los cantantes no eran tan buenos como se decía, más bien malos actores, bajaban los tonos de las arias, amputan las óperas de sus oberturas o de algunos recitativos⁸².

Con las vacaciones de agosto, desaparece su rastro en la prensa hasta el anuncio de su partida el 16 de agosto⁸³. Y seguro que al irse, queda en deuda por las funciones que no se dieron, según se puede entender en la

⁸² “Últimas noticias de la Compañía-lírica”, *La Ilustración* (V.787), 28 de julio de 1874: 230-231.

⁸³ Ausencia”, *Diario de Cundinamarca* (V.1406), 17 de agosto de 1874: 934.

edición del 27 de agosto de 1874 del *Chino de Bogotá*: “¿Quién pagará las cuatro funciones que faltaron al 2º abono de la ópera italiana?⁸⁴” Tampoco sabemos si la compañía logra trasladarse a Medellín. Desde el mes de junio, los antioqueños querían llevar la *Rossi-d’Achiardi* a su capital:

“Si se pierde esta ocasión, no volveremos a ver aquí la deliciosa Ópera; y se podrá decir con razón que somos refractarios a toda civilización, o que somos muy pobres, no siendo cierta ni una ni otra cosa⁸⁵.”

No hemos encontrado referencias de ópera en Medellín durante el segundo semestre de 1874 en la prensa. Queda por indagar cuáles fueron las actividades de los Balma hasta 1875, ya que se vuelve a tener noticias de ellos en octubre de ese año, como lo vimos más arriba.

La *Rossi-d’Achiardi* logra presentar 16 óperas italianas durante sus dos temporadas, unas cincuenta funciones en seis meses. El siguiente cuadro resume el repertorio de las dos temporadas:

⁸⁴ “Preguntas impertinentes”, *El Chino de Bogotá* (I.34), 27 de agosto de 1874.

⁸⁵ “Ópera italiana”, *El Heraldo* (Medellín, V.2199, 3 de julio de 1874: 120.

Ópera	Dada en Colombia en...	Compositor
<i>Ernani</i> (1844)	1858; 1863; 1868	Verdi (1813-1901)
<i>Attila</i> (1846)	1858; 1863	
<i>Nabucco</i> (1842)	(1858)	
<i>Il trovatore</i> (1853)	1863; 1865; 1866; 1868	
<i>La Traviata</i> (1853)	1863; 1865; 1866	
<i>Rigoletto</i> (1851)	1865; 1866; 1868	
<i>Norma</i> (1831)	1858; 1863; 1866; 1868	Bellini (1801-1835)
<i>Beatrice de Tenda</i> (1833)	(se anuncia)	
<i>Julieta i Romeo</i> (1830)	1858	
<i>Lucrezia Borgia</i> (1833)	1858; 1868	Donizetti (1797-1848)
<i>Lucia di Lammermoor</i> (1835)	1858; 1863; 1865; 1866; 1868; 1871	
<i>L'Elisir d'amore</i> (1832)	1863	
<i>Gemma di Vergy</i> (1834)	(se anuncia)	
<i>Poliuto o Los mártires</i> (1848)	1866	
<i>Jone</i> (1858)	<u>Estreno en Bogotá</u>	Petrella (1813-1877)
<i>Ester</i> (1874)	<u>Estreno absoluto</u>	Ponce de León (1845-1882)

De los cuatro estrenos que se anunciaron para Bogotá (*Beatrice di Tenda*, *Gemma di Vergny*, *Jone* y *Ester*), sólo se presentaron *Jone* y *Ester*. Muchas de estas óperas eran conocidas en Bogotá. Vale recordar que varios de los integrantes de la *Rossi-d'Achiardi* habían cantando en Bogotá, vinculados a otras compañías. Era práctica común trabajar con partituras manuscritas (copias y adaptaciones de las óperas) y es posible que ese mismo material se haya reciclado durante varias temporadas de óperas. Cuando surge el conflicto entre D'Achiardi y Pereira, el italiano acusa públicamente a Pereira de haberse quedado con todas sus partituras y decide interpretar *Nabucco* cercenada de su obertura⁸⁶.

⁸⁶ "Nabucodonosor", *El Tradicionista* (III.335), 9 de junio de 1874: 1466.

Ahora que conocemos los hechos, las labores y desaires de la compañía, vale interrogar sobre la manera cómo los santafereños percibieron esta temporada rica en música y en anécdotas.

Aspectos sobre la recepción

*Ya que estamos en posesión de una Compañía cuyo conjunto no puede ser mejor, que nuestra sociedad está bastante educada para lo bello, que el teatro es el divertimento más civilizador, porque eleva las aspiraciones, templó los dañosos instintos y sublima y ennoblece el alma...*⁸⁷

El advenimiento de la compañía lírica *Rossi-d'Achiardi* se inscribe dentro de una lógica cultural con miras civilizadoras, creando puntos de contacto entre el mundo europeo y el neogranadino, dando muestra de lo que es moderno, contemporáneo y, claro está, edificante. Antes de la llegada de las compañías, se creaban grandes expectativas sobre qué serían sus espectáculos, los cuales prometían marcar una ruptura con la monotonía cotidiana:

“Las semanas se sucedían unas a otras sin mayor variación. Por esta razón, las grandes celebraciones colectivas adquirían un gran valor dentro de la estructura del tiempo que daba forma a las jornadas capitalinas⁸⁸.”

Ópera y teatro eran comparables a esas “grandes celebraciones” (por lo general religiosas o patrióticas); lograban desdemonizar la noche, abrir un espacio diferente al de la tertulia familiar o a de las pulperías, marcando una ruptura en la concepción rígida del tiempo. Siempre se señalaba la ópera como un espectáculo “civilizador”, noción compleja en la que se entretajan consideraciones de *buen gusto*, de educación, moral y patriotismo.

Se entendía por “civilizadores” esos espectáculos que aceleraban una dinámica de progreso: rechazar un pasado *bárbaro*, aspirar a una nación *moderna*. “La ópera contribuye a civilizarnos (y en materia de bellas artes a

⁸⁷ “Teatro”, *Diario de Cundinamarca* (V.1232), 12 de enero de 1874: 239.

⁸⁸ MEJÍA PAVONY, G.R., 2000: 471.

sacarnos de la barbarie)⁸⁹” escribía un columnista tras la llegada de la primera compañía de ópera. Y a partir de este momento la ópera trata de tener resonancia en el proyecto de definir la identidad nacional. Leyendo la prensa de cuatro decenios llegamos siempre a la misma conclusión: para ser patriotas y civilizados, hay que asistir a la ópera.

¿Patriotas y civilizados? Si el patriotismo es un culto afectivo a lo nacional, ¿qué es *lo* nacional?

“La nación era a la vez un proyecto de unificación y diferenciación, en el cual la figura del pueblo era constituida paralelamente a la de a élite nacional⁹⁰.”

Los estudios poscoloniales describen el paso de un sistema colonial a un proceso poscolonial, una vez emancipadas las colonias de España. La nueva élite criolla, euro-descendiente, accede al poder y trata de imponer su modo de vida bajo el apelativo de *lo* nacional. Esta nueva “comunidad imaginada⁹¹”, grupo de eruditos, letrados, políticos, filólogos, gramáticos⁹², *escriben* la nación en un intento de *construir* una nueva realidad⁹³. Se apropian de la ópera para reducir distancias con la manera europea de vivir. La ópera se convierte en vector de diferenciación social. Sus altos costos, sus referencias a una literatura europea, su música codificada, su idioma (italiano), hacen de ella un espectáculo hermético. Si bien existen intentos pedagógicos para acercarla al pueblo⁹⁴, la ópera termina de sellar el modo de vida del *cachaco*, ese bogotano *snob* que trata de vivir a lo europeo.

⁸⁹ *El Día*, 18 de febrero de 1848 (Citado por E. DUQUE, E., 1998: 13).

⁹⁰ ARIAS VANEGAS, J., 2005: vii.

⁹¹ Para retomar la expresión de B. ANDERSON en *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*.

⁹² BUSTOS, G., 2002: 58-81; DEAS, M., 1993: 70.

⁹³ “Este constructo que llamamos América Latina siempre ha estado marcado [...] por un deseo de construcción de lo “real” (RIOS, A., 2002: 2).

⁹⁴ Lorenzo María Lleras y Rafael Pombo editan libretos comentados de óperas. Vale también destacar la serie de artículos firmados por Juan Crisóstomo Osorio en *El Mensajero* (diciembre 1866 a enero 1867) cuya finalidad era explicar la ópera al público y hacer más fácil su escucha.

Espectáculos civilizadores

El goce estético – “admirar y gozar” – estaba intrínsecamente ligado a la noción de *bon goût*. Que sea recuerdo de los excesos del Segundo Imperio francés, de las veladas londinenses, la falta de distracciones en Bogotá se vuelve insostenible para una élite que ha viajado y que desea invertir su tiempo de ocio en distracciones. La ópera como obra de arte permite gozar de su componente musical y obrar una catarsis gracias a su vivencia dramática.

La admiración que despiertan los cantantes de la *Rossi-d’Achiardi* se percibe desde el inicio de la temporada. A lo largo de su atareada temporada, es una constante leer elogios en la prensa:

“En todos es de notarse la trabajosa facilidad con que producen notas aun en los pasajes que exigen supremo esfuerzo, la expresión de dulzura que imprimen a la melodía i el vigor del acento para formar la armonía. Unas veces el Tequendama estruendoso [sic.], otras las fuentes gemidoras⁹⁵.”

Observación interesante, son muy comunes estas comparaciones entre el deleite producido por las voces y la naturaleza, esa naturaleza americana exuberante, incontrolable, que a través de estas metáforas trata de ser sometida a la voluntad del hombre⁹⁶.

Elogios a los coros, a la orquesta, a los decorados... la lista sería larga. Pero lo más importante es entender que de esta manera los espectáculos de la *Rossi-d’Achiardi* son vividos como una escuela de buen gusto, presentando un paradigma de lo que es la estética belcantista, ofreciéndole a los compositores nacionales un contacto directo con la música de Verdi, Bellini o Donizetti.

Además de su valor artístico, el potencial edificador de la ópera radica en su trama que debe, como en el teatro, infundir amor a la virtud, a ciertos valores morales, combatir el vicio, mitigar las pasiones nocivas. La fuerza catártica de la ópera es entonces duplicada:

⁹⁵ “Teatro”, *Diario de Cundinamarca* (V.1232), 12 de enero de 1874: 239.

⁹⁶ Parte de la noción del progreso en la segunda mitad del siglo XIX consiste en tomar posesión de tierras que se encontraban en un estado “salvaje”.

“la gente concurre a la ópera para deleitar sus sentidos i al drama para instruirse, para deleitar su entendimiento i su corazón, para recibir lecciones de moral i para poder decir: *he dado un paso hacia la perfección*”⁹⁷.”

Una obra de alta moralidad parece ser la condición para que una nueva ópera sea bien recibida por el público bogotano. Cuando Rafael Pombo adapta el libreto de la que será la primera ópera colombiana, *Ester*, se apresura en justificar su escogencia:

“La tragedia de Racine es por fortuna tan conocida de los muchos que entre nosotros han estudiada el francés, que su solo nombre debe prevenir a favor de una obra lírica trabajada sobre ella a los padres de familia que desean para sus hijas espectáculos de perfecta moralidad”⁹⁸.”

Pero no es secreto para nosotros – ni lo era hace 140 años – que los temas de la trilogía de Verdi (*Rigoletto*, *Il trovatore*, *Traviata*) o el de *Lucrezia Borgia*, no son ásperos de inmoralidades, encubren temas tabúes como lo son la prostitución, el incesto, el filicidio. Podían chocar y despertar reacciones violentas:

“Un respetado sacerdote censuró acremente a las personas que concurrían a los teatros. Esos conceptos despiertan en nosotros tan solo tristeza; por mucho que digamos que estamos en un país civilizado, en donde existe la tolerancia, estamos como ahora veinte años, en el mismo oscurantismo i en el mismo atraso”⁹⁹.”

Una vez más este ejemplo pone en claro cómo el debate por lo “civilizado”, por el progreso, por salir del “oscurantismo” y “atraso” eran preocupaciones constantes del *cachaco* de la época, lejos de ser elucubraciones de los estudiosos modernos.

Hablar de censura nos permite articular este estudio de la recepción de la ópera con un último punto: consideraciones de género. La ópera es representación del cuerpo, tema complejo en las sociedades latinoamericanas decimonónicas. En una Bogotá excluyente, en dónde se

⁹⁷ “Teatro”, *Diario de Cundinamarca* (V.1351), 6 de junio de 1874: 715.

⁹⁸ POMBO, R., 1874: 5.

⁹⁹ “Teatro”, *Diario de Cundinamarca* (V.1278), 7 de marzo de 1874: 424.

hablaba del *bello sexo* y del *sexo fuerte*¹⁰⁰, hemos insistido ya en que la mujer no debía exhibirse sobre el proscenio. Sin embargo la prensa exalta siempre la *prima donna*: bella, joven, de rasgos europeos, que se convierte en los personajes que encarna, heroínas románticas de Scott, Byron, Lamartine o Hugo. La escena la deshumaniza para convertirla en ese ideal femenino – el *weiblich* romántico – que cantan los poetas y que causa estragos en el público:

“la verdadera belleza no residía en la imagen pura, en la expresión material de la belleza, sino en la impresión que provocaba, en su potencia estética¹⁰¹.”

Un segundo escenario se alza frente al proscenio: los palcos. Escena social como lo es el teatro, el público femenino realza la velada con su presencia y parece fundirse con el decorado. “Flores”, “astros”, aparece una retórica galante en torno a las señoritas que asisten a la ópera:

“Las pupilas azules, color del cielo, girando en órbitas primorosas, i los ojos negros esparciendo rayos de amor i esperanza mezclaban su luz i realzaban con ella la lumbre de las lámparas pendientes a techos en el recinto¹⁰².”

O después de una presentación de *La Traviata*:

“Profusión de luces, lujo de decoraciones, grandes aparatos escénicos, nada de eso faltó anoche. I debemos agregar que la belleza femenina tuvo también sus dignas representantes que sirvieron de ornato i complemento a la función¹⁰³.”

Y es que la mirada que *escribe* y *describe* es masculina, *androcrista*¹⁰⁴. Ya sean las cantantes europeas, ya sean las *señoritas* del

¹⁰⁰ BERMÚDEZ, S., 1993.

¹⁰¹ PEDRAZA GÓMEZ, Z., 2011: 326.

¹⁰² “Compañía lírica”, *Diario de Cundinamarca* (V.1238), 19 de enero de 1874: 262.

¹⁰³ “La Traviata”, *Diario de Cundinamarca* (V.1279), 9 de marzo de 1874: 426.

¹⁰⁴ Neologismo que propone PRATT, M.L., 1992: 193.

público, la mujer es un objeto de contemplación, “the woman is landscape¹⁰⁵”. La mujer es deseo, y la verbalización canaliza ese deseo.

Sin embargo el punto de vista de las mujeres parece ser más reticente a estas presentaciones. A prueba citamos un fragmento del diario del compositor mexicano Melesio Morales, confrontado al mismo problema de convencer a las señoritas mexicanas de cantar en el teatro:

“Se creyeron envilecidas por pisar las tablas y antes de llegar a este *extremo* prefirieron negarse. Si estas niñas, mejor dicho, si sus familias se imaginaron deshonoroso el emplear sus talentos filarmónicos a favor de la niñez, tan sólo porque este paso importaba la necesidad de salir a la escena teatral, ¡miseria humana¹⁰⁶!

La prosa es mucho menos entusiasta y colorida en cuanto a cantantes masculinos se refiere. Con una crítica más objetiva, atenta a lo musical y al juego actoral, los elogios son de todo otro tipo:

“Bien puede decirse de Colucci lo que se dice de nuestro Tequendama, que es terriblemente bello¹⁰⁷.”

Una vez más encontramos una referencia al salto de Tequendama, lugar altamente simbólico en el imaginario de los santafereños. Además de ser una de las destinos predilectos de paseo, está asociado a la grandeza y desmedida de la naturaleza americana, a su profusión y exuberancia incontrolable, que marcó tanto a los europeos al llegar al continente americano¹⁰⁸.

¹⁰⁵ *Ibid.*

¹⁰⁶ MORALES, M. Mns/1999: 58.

¹⁰⁷ “Teatro”, *Diario de Cundinamarca* (V.1256), 10 de febrero de 1874: 337.

¹⁰⁸ A.von Humboldt, pintó en su diario de viaje a América el salto del Tequendama. “Chute du Tequendama” in *Voyage de Humboldt et Bonpland: vue des cordillères, et monuments des peuples indigènes de l’Amérique, première partie : relation historique, atlas pittoresque*. Paris, 1810.

Los límites percibidos por el público

Ya para terminar, creemos importante confrontar esta recepción ideal, en donde todo es ganancia para el público, a una realidad otra. Muchas veces el público parece más atento a la forma que al contenido de la obra; en una interpretación del *Elisir d'amore*, es el asno quien obtiene los aplausos¹⁰⁹; años más tarde, el poeta Rafael Pombo escribe su descontento con un público siempre atento al chiste:

“Cuando oigáis aplaudir furiosamente algún trozo del gran maestro Barbieri, no imaginéis que lo que admiran es la música; mirad por todos lados y descubriréis que algún actor ha hecho una monada, o algún perro ha invadido la escena¹¹⁰.”

Son pocas las miradas críticas, acerbas a las funciones que propone la *Rossi-d'Achiardi*. Pero las hay. Y queremos citar un artículo que describe el envés de una velada, cuyas primeras líneas dan el tono disconforme:

“Señor Director del Diario de Cundinamarca: He leído con mucha frecuencia en los periódicos grandes i encomiados elogios dirigidos al mérito artístico de las diversas compañías líricas [...] que han [visitado] en varias épocas esta ciudad, aliviándonos algo de la eterna monotonía que nos rodea; he visto también con frecuencia a las acusaciones dirigidas a nuestra sociedad por la falta de concurrencia al teatro, tachándola de salvaje [...] y de muy poco afecta a las bellezas de la civilización; pero jamás he leído la más pequeña observación respecto a los grandes inconvenientes que adolecen en general las representaciones en nuestro teatro¹¹¹.”

La dicotomía salvaje-civilizado es recurrente tan pronto se habla de ópera, pero el autor recuerda que si “los espectáculos no corresponden a las aspiraciones de la sociedad” (deleitarse, instruirse, recibir lecciones de moral) a fuer de civilizado, no es de extrañar que el público deserte del teatro. Se hace vocero de inconsistencias que hacen de la velada un verdadero suplicio: la prolongación indefinida de los intermedios; el humo

¹⁰⁹ “Revista de Teatro”, *El Tradicionista* (III.321), 7 de mayo de 1874: 1409.

¹¹⁰ “El Nuevo triunfo de Ponce de León” (Florencio [R. Pombo]), *El Tradicionista* (V.491), 7 de mayo de 1876: 1381.

¹¹¹ “Teatro”, *Diario de Cundinamarca* (V.1351), 6 de junio de 1874:715.

en el teatro; el desorden al entrar y salir; el público que se duerme porque a la una de la mañana aún no ha concluido el espectáculo. Otros despotrican sobre la suciedad del teatro, que parece empeorar año tras año:

“Sentimos que el teatro siga en el lamentable estado de desaseo de que ya hemos dado cuenta. Quisiéramos que los hálitos embalsamados de las flores vivientes que a él concurren no fuesen neutralizados con el ambiente inficionado por la humedad, los desechos del cigarrillo i otras inmundicias que le dan al santuario de Apolo el aspecto de una cárcel o de un hospital descuidado¹¹².”

Por último, las veladas se alargan de manera indefinida, ya sea por la espera de los músicos de la Banda, ya sea porque en los intermedios se presentan algunos números musicales...

“Es bueno sepa la compañía que los santafereños somos un poco dormilones, y que después de las doce de la noche no estamos en disposición de admirar las bellezas artísticas¹¹³.”

Y concluye nuestro primer autor:

“Los intermedios largos, el desorden i la incivilidad, son la muerte del teatro bogotano [...] Salir de la función a las dos i media de la mañana!... salir con fiebre de fastidio, lleno de contusiones i oliendo a humo!... tener que levantarse a las seis a trabajar, echar a perder todo lo que se hace i estar de un humor infernal!... esto no es gran delicia que digamos¹¹⁴.”

El Rocío (periódico literarios dedicado al bello sexo y a la juventud) no hace mención alguna de la gran temporada de ópera en curso. La única alusión pone en claro el punto de vista conservador de esta publicación y sirve como termómetro para medir otro aspecto de la recepción de la ópera:

¹¹² “ópera cómica”, *Diario de Cundinamarca* (VII.1867), 28 de febrero de 1876: 385.

¹¹³ “Teatro”, *El Tradicionista* (III.334), 6 de junio de 1874: 1462.

¹¹⁴ Teatro”, *Diario de Cundinamarca* (V.1351), 6 de junio de 1874:715.

“¿Habéis oído cantar a los turpiales, a la armoniosa mirla, a los canarios? Encantan, es verdad, pero no inspiran; halagan el oído, mas no enseñan¹¹⁵.”

El Chino de Bogotá, editado por la misma casa de *El Rocío*, saluda la temporada de manera poco habitual: “*El Chino* salió bien disgustado de la primera presentación de la ópera.¹¹⁶” aunque rápidamente cambia de parecer - “Muí bien! muí bien¹¹⁷!”-.

Son comentarios como los anteriores los que balancean el ciego entusiasmo que parecía ser unánime en cuanto a la presencia de los italianos en Bogotá y que ha sido transmitido por varios musicógrafos hasta el presente. Pero resulta difícil imaginarse que esos espectáculos se dieran sin vapuleos y gracias a este estudio minucioso de la prensa de 1874 hemos recobrado una mirada más objetiva, basada en testimonios de personas inconformes con la propuesta cultural del momento.

Conclusión

Las compañías líricas que recorrieron América durante el siglo XIX siguen siendo actores poco conocidos, sepultados en el olvido. Alimentaron las aspiraciones culturales de las nuevas naciones americanas; irrigaron con su promesa civilizadora los anhelos de una oligarquía pro-europea. Pero sobre todo exportaron a lejanos horizontes un lenguaje musical que llegó a ser común denominador en Milán, París, San Petersburgo.

A lo largo de estas líneas nos hemos enfocado sobre una sola temporada ofrecida en Bogotá en 1874. Gracias a una nutrida documentación en fondos de hemerotecas, hemos querido proponer una lectura anecdótica y analítica de lo que era una temporada lírica en la década de 1870, tomando el caso de la *Rossi-d'Achiardi*. Si bien nos restringimos al caso bogotano, el quehacer cotidiano de estos artistas coincide seguramente con los de otros italianos en otras villas americanas¹¹⁸. En Bogotá, crearon un entusiasmo lírico que, aunque no logró sostenerse en el tiempo, fue sinónimo de modernidad. La ópera era cantada por la élite e incluso tenía una proyección popular gracias a las retretas militares. Pero además de sus altos

¹¹⁵ *El Rocío* (III.23), 16 de junio de 1874: 269.

¹¹⁶ “Gacetilla”, *El Chino de Bogotá* (I.2), 8 de enero de 1874: 11.

¹¹⁷ “Ópera italiana”, *El Chino de Bogotá* (I.3), 15 de enero de 1874.

¹¹⁸ Las memorias del compositor mexicano Melesio Morales describen en términos similares las compañías italianas radicadas en México (MORALES, M., Mns/1999).

costos, fue imposible su penetración dentro de la sociedad por la ausencia de una malla de casas líricas. La imposibilidad de crear una “ópera nacional” radica en la obvia razón que Bogotá escaseó de una escuela de música; y aunque fundada en 1882, la Academia Nacional de Música tardó en dar sus primeros frutos.

Este trabajo se incluye dentro de una propuesta que busca estudiar en profundidad la ópera decimonónica en Colombia. Con él hemos puesto énfasis en uno de sus tantos aspectos, la compañía lírica como vector de difusión, mostrando así que el estudio del fenómeno lírico no se extingue con su sólo análisis poético-musical. “Es función de toda musicología ser en realidad etnomusicología¹¹⁹”, entendiendo por etnomusicología una disciplina en donde se enfatiza la componente antropológica. Quedan aún preguntas por resolver: ¿dónde vivían los integrantes de la compañía? ¿Cómo se organizaban cuando armaban expediciones para llevar la ópera a pequeñas ciudades? Como lo planteamos al principio de este ensayo, ¿cuáles eran las redes transcontinentales que lograban tejer estos italianos itinerantes? Queda también por realizar en futuros trabajos el estudio de *Ester*, ópera colombiana presentada al público por la compañía italiana *Rossi d'Achiardi*.

La ópera encanta: es un espectáculo nuevo, de gran aparato escénico, anunciado con antelación, codiciado en los medios cultos de la ciudad. La ópera canta, “*dramma per música* que debe hacer llorar, estremecerse y matar al público al través del canto¹²⁰”, unión de la música y de la poesía con el drama. Pero, hay que decirlo, la ópera desencanta. Traduce la imposibilidad de un proyecto que se quiere *civilizador* y resulta ser una práctica excluyente de distinción social. A pesar de esto, las compañías, verdaderas estrellas fugaces de paso en el baldío panorama musical, trajeron consigo algo nuevo, fascinante y “civilizador” que los anfitriones aguardaban con recelo, dejando un firme recuerdo en el imaginario colectivo:

“No hace diez años nuestro gusto musical dormía. Uno que otro meteoro luminoso alumbraba las sombras dejando una huella armoniosa i luego se

¹¹⁹ F. L. Harisson, *Musicology*. Englewood cliffs: Princeton University Press, 1963 (Citado por WAISMAN, L., 1989: 15).

¹²⁰ Le escribía Bellini a su libretista F. Romani.

iba, dejando recuerdos como los primeros de la infancia, como los de un sueño que pasó¹²¹

* * *

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Prensa de 1874

Diario de Cundinamarca, El Tradicionista, El Chino de Bogotá, El Rocío, Revista de Colombia, La América, La Igualdad, La Fraternidad, La Ilustración y La Tarde (Bogotá); El Heraldo y La Sociedad (Medellín).

Prensa de otros años

La Opinión (1865), El Iris (1866), El Mensajero (1866), El Rocío (1872), Papel Periódico Ilustrado (1883).

ARIAS VANEGAS, Julio Andrés

2005 *Nación y diferencia en el siglo XIX colombiano. Orden nacional, racialismo y taxonomías poblacionales.*
Bogotá: Universidad de los Andes-CESO.

BERMÚDEZ, Suzy

1993 *El bello sexo: la mujer y la familia durante el Olimpo radical.* Bogotá: Universidad de los Andes.

BUSTOS, Guillermo

2002 “Enfoque subalterno e historia latinoamericana: nación, subalternidad y escritura de la historia en el debate Mallon-Beverley” in FLÓREZ, Alberto y MILLÁN, Carmen (dir.), *Desafíos de la transdisciplinariedad.* Bogotá: CEJA-Instituto Pensar, pp. 58-81.

¹²¹ “Ópera”, *El Iris*. 8 de diciembre de 1866. El autor hace referencia a una serie de conciertos que hubo en Bogotá en 1851 en los cuales participaron virtuosos europeos como Moesser, Lubeck y Coenen.

- CANÉ, Miguel
1884/1968 *En Viaje (1881-1882)*. Buenos Aires: Editorial
Universitaria de Buenos Aires.
- DE VAN, Gilles
2000 *L'opéra italien*. Paris: PUF.
- DEAS, Malcom
1993 "Miguel Antonio Caro y amigos: gramática y poder en
Colombia", *Del poder y la gramática y otros ensayos
sobre historia, política y literatura colombiana*. Bogotá:
Tercer Mundo.
- DUQUE, Ellie Anne
1998 *La música en las publicaciones periódicas colombianas
del siglo XIX (1848-1860)*. Bogotá: Fundación de
Música.
- GÓNIMA, Eladio
1909 *Historia del teatro de Medellín y vejeces*. Medellín:
tipografía de San Antonio.
- GUTIERREZ CELY, Eugenio
2007 *Historia de Bogotá Siglo XIX*. Bogotá: Villegas editores.
- LAMUS OBREGÓN, Marina
2004 *Teatro siglo XIX: compañías nacionales y viajeras*.
Bogotá: círculo de lectura alternativa.
- MEJÍA PAVONY, Germán Rodrigo
2000 *Los años de cambio. Historia urbana de Bogotá 1820-
1910*. Bogotá: CEJA.
- MORALES, Melesio
Mns/1999 *Mi libro verde de apuntes e impresiones*. México:
Memorias mexicanas.

- PEDRAZA GÓMEZ, Zandra
2011 *En cuerpo y alma. Visiones del progreso y de la felicidad. Educación, cuerpo y orden social en Colombia (1830-1990)*. Bogotá: Universidad de los Andes – CESO.
- PERDOMO ESCOBAR, José Ignacio
1979 *La Ópera en Colombia*. Bogotá: Arco.
- POMBO, Rafael
1874 *Ester, ópera bíblica en tres actos*, Bogotá: imprenta de La América.
- PRATT, Mary Louise
1992 *Imperial Eyes. Travel writing and transculturation*. Londres: Routledge.
- RIOS, Alicia
2002 “Los Estudios Culturales y el estudio de la cultura en América Latina” in MATO, D. (dir.) *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en Cultura y Poder*. Caracas: CLACSO.
- SALGADO, Susana
2003 *The teatro Solís: 150 years of opera, concert and ballet in Montevideo*. Middletown: Wesleyan University Press.
- WAISMAN, Leonardo
1989 “¿Musicologías?”, *Revista Musical Chilena*, XLIII/ 172, Santiago de Chile: Universidad de Chile, pp. 15-25.

* * *

Rondy Torres López se desempeña como profesor de Planta en el departamento de música de la Universidad de los Andes en Bogotá (Colombia). Es doctor en Música y Musicología de la Universidad Paris IV - Sorbona en donde realizó una tesis de doctorado sobre la ópera en Colombia en el siglo XIX. Estudió igualmente