

DE NUEVA ESPAÑA A MÉXICO

EL UNIVERSO MUSICAL MEXICANO ENTRE CENTENARIOS (1517-1917)

Editado por Javier Marín-López

un
i Universidad
Internacional
de Andalucía
A

EL POLÉMICO ESTRENO DEL *OTELLO* DE VERDI A FINALES DEL SIGLO XIX EN MÉXICO

FERNANDA MUÑOZ SALAZAR
Universidad Veracruzana, Xalapa

Introducción

En 1887, la sociedad mexicana vivió un evento singular en el Teatro Principal: una ópera de la talla de *Otello* de Giuseppe Verdi se estrenaba en México, después de Milán y antes que en otras capitales culturales importantes. Sin embargo, las circunstancias especiales del estreno causaron un revuelo que marcó de forma negativa tal proeza. Para Enrique de Olavarría y Ferrari, la versión montada fue una “grosera falsificación”¹, mientras que para Luis Reyes de la Maza fue un robo “descarado”², y para el musicólogo norteamericano James A. Hepokoski el *Otello* presentado en México fue “una versión pirata”³. Por tal motivo, el estreno de *Otello* en México es un tema que no había sido estudiado, porque aún lo rodea un aura de vergüenza y prejuicios que será importante esclarecer.

Reyes de la Maza y Olavarría trataron el asunto en sus libros sobre el teatro en México. Ambos concuerdan que el estreno de *Otello* de Verdi fue un acontecimiento importante porque, por primera vez, México y no París, sería la primera ciudad en escuchar la ópera más reciente del maestro italiano, estrenada ese mismo año en febrero en la Scala de Milán. Sin embargo, para Olavarría la ópera misma no fue tan importante como “satisfacer la vanidad de muchos” que esperaban conocer la obra antes que el resto de Europa. Desafortunadamente “el público de México fue el primero que *no oyó* la verdadera obra de Verdi” porque la compañía de ópera presentó una *versión apócrifa*⁴.

Aunque *Otello* se estrenó en noviembre, la historia se remonta a agosto, cuando la compañía del empresario de zarzuela Isidoro Pastor⁵ dejó el Teatro Nacional para ser ocupado por la Compañía de Ópera Italiana de Napoleón Sieni. Según Reyes de la Maza, estos dos empresarios se asociaron para traer un buen conjunto de cantantes, y, sobre todo, algo que nunca había hecho hasta entonces ninguna compañía de ópera: traer sus propios coros. Entre las novedades de la temporada de ópera se

¹ Olavarría y Ferrari, Enrique de. *Reseña histórica del teatro en México 1538-1911*, prólogo de Salvador Novo. México, Editorial Porrúa, 1961 [3ª edición], vol. 2, p. 1202.

² Reyes de la Maza, Luis. *El teatro en México durante el porfirismo (1880-1887)*. México, Imprenta Universitaria, 1964.

³ Hepokoski, James A. *Giuseppe Verdi: Otello*. Nueva York, Cambridge University Press, 1987, p. 119.

⁴ Olavarría y Ferrari, E. *Reseña histórica...*, vol. 2, p. 1202.

⁵ Isidoro Pastor fue un tenor cómico español. Llegó a México en 1882 con un cuadro de zarzuela que acompañaba a la estudiantina Fíguro de España. A finales de ese año, Pastor se quedó en México junto con otros compañeros suyos y abrió una compañía lírica. Fue empresario de zarzuela. *Ibid.*, pp. 1064-1065.

encontraban el estreno de *Otello* de Verdi para el primer abono y *El pescador de Perlas* de Bizet en el segundo. Pastor escribió dos veces a la Casa Ricordi en Italia para pedir la instrumentación, pero le negó los derechos de la ópera argumentando que no lo haría hasta no verla representada en París. Como Pastor ya había prometido la ópera a su público, pagó a un amigo suyo en Milán para que asistiese a las funciones. Su amigo copió a mano la música nota por nota, luego la instrumentó a su gusto y la envió a México. Pastor confesó a su público la verdad para que no se sintiesen engañados por “si llegaba a conocerla más tarde”. El estreno de la versión apócrifa de *Otello* fue un éxito rotundo. Olavarría cuenta que la puesta en escena contó con hermosas decoraciones y la soprano Lina Cerne y el tenor Giannini tuvieron un gran desempeño en los papeles de Desdémona y Otello⁶.

Un estudio detallado de las críticas y crónicas de la prensa capitalina entre diciembre de 1886 y diciembre de 1887 nos permiten entender que la mayoría de los mexicanos de ese entonces se sintieron orgullosos por ver representada una ópera antes que Europa o Estados Unidos, sin importarles mucho que fuera un arreglo. La reconstrucción de este episodio en la historia de la música en el México porfiriano nos permite entender algunas de las aspiraciones de la sociedad cosmopolita mexicana de finales del siglo XIX y cómo se veía a sí misma esta sociedad frente a Europa. El estudio también ahonda en otras prácticas como la crítica musical dividida entre *dilettanti* y conocedores, la crítica escrita para educar al público, la actitud de este frente a una *obra original* o un arreglo y la relación entre la casa Ricordi con las compañías de ópera italiana para mostrar cómo el contexto nos permite entender de dónde parten los juicios de los críticos.

En torno al estreno de *Otello* en Milán

Para entender el valor que el estreno de *Otello* tuvo para los mexicanos de ese entonces, es necesario entender el gran furor que su estreno causó en febrero de 1887 en la Scala de Milán. A finales de 1886, la ópera de Verdi y el libretista Arrigo Boito se convirtió en un evento esperado por los amantes del género lírico-dramático porque significó el regreso del maestro italiano a la vida operística después de trece años de retiro. En Europa, los periódicos como *Le Figaro* o *Le Menestrel* estaban al tanto del proceso de la nueva ópera de Verdi. No solo el Viejo Mundo esperaba con ansias el gran acontecimiento musical, también en México se siguió de cerca el ansiado estreno. *El Siglo Diez y Nueve* publicó en diciembre de 1886 la siguiente noticia:

El maestro Verdi trabaja activamente en la instrumentación de su nueva ópera. La parte creadora está ya completa, faltándole solo instrumentar un acto. Verdi trabaja diariamente desde las diez y media de la noche hasta la una de la madrugada, para reanudar su faena desde las seis de la mañana hasta las nueve, y luego por la tarde, de dos a cinco⁷.

A esta noticia le siguieron otras informando al público sobre el avance de los ensayos del *Otello*. Se esperaban los pormenores de las decisiones tomadas por el compositor, el director de orquesta Franco Faccio, el editor Ricordi, el libretista Boito, el Teatro de la Scala de Milán, los cantantes⁸, el vestuario, la

⁶ *Ibid.*, p. 1202.

⁷ *El Siglo Diez y Nueve*, 14.619 (4 de diciembre de 1886), p. 2.

⁸ Los roles principales fueron asignados a Romilda Pantaleoni como Desdémona, Francesco Tamagno como Otello y Víctor Maurel como Yago.

escenografía, etc. Las expectativas crecieron hasta el grado de inventar hechos, como la siguiente nota publicada en *El Tiempo*:

Para la interpretación de esta nueva ópera, del maestro Verdi, este ha inventado para la orquesta nuevos instrumentos de viento y ha introducido para los violines una quinta cuerda. Además, ha construido un instrumento especial de madera, cobre y piel de asno, que emite una nota en extremo lúgubre y extraña, para el momento en que Otello asfixia a Desdémona⁹.

La noche del 5 de febrero se estrenó la ópera en Milán. El evento reunió a celebridades importantes como los críticos Edward Hanslick, Camille Bellaigue y Auguste Vitu, compositores de la talla de Jules Massenet y Ernest Reyer, así como aristócratas importantes¹⁰. El éxito alcanzado por la nueva ópera acrecentó la fama de Giuseppe Verdi en todo el mundo. Periódicos mexicanos como *El Diario del Hogar*, *El Nacional*, *El Tiempo*, *El Monitor Republicano*, *El Siglo Diez y Nueve* y *Trait d'Union* –periódico mexicano publicado en francés– siguieron de cerca los sucesos posteriores a la representación de febrero. Mientras que la mayoría de las notas publicadas en estos periódicos eran crónicas, revisiones del libreto escrito por Boito o comparaciones de los cambios que hizo a la tragedia de Shakespeare, dos críticos serios dejaron correr su pluma: Campa y *Titania*¹¹. Campa publicó el primero de seis artículos titulados *Estudio crítico musical: Verdi y Otello*¹², en los que analizó la ópera a partir de una reducción a piano, a poco más de un mes cumplido el estreno de la ópera en Milán¹³. Cabe destacar que, en dicho estudio, Campa dialogó con los juicios antiwagneristas emitidos por Bellaigue en su crónica musical “El *Otello* de Verdi”¹⁴. Aunque el mexicano no había visto una representación de las óperas de Wagner, sí conocía su música al piano y estaba al tanto de las discusiones sostenidas entre los críticos franceses.

Es importante tener presente que estos debates tuvieron lugar en Europa después del estreno de *Otello* en Milán y, por lo mismo, había mexicanos que siguieron de cerca esas discusiones. Desde las columnas de *El Diario del Hogar*, *Titania* alertaba al público sobre las novedades en el lenguaje de Verdi: “Esta composición no se parece a la música alemana ni a la música italiana; no tiene nada de Wagner ni del mismo Verdi; ni aun del Verdi de la incomparable *Aida*. [...] ¿Cuándo oiremos la obra en

⁹ *El Tiempo*, 1029 (18 de enero de 1887), p. 2.

¹⁰ *La Juventud Literaria*, 3 (27 de marzo de 1887), p. 4.

¹¹ *Titania* fue uno de los seudónimos con los que firmaba la excantante Fanny Natali de Testa (1830-1891).

¹² El estudio crítico musical se publicó en una serie de seis artículos entre marzo y junio de 1887. En noviembre del mismo año, Ireneo Paz publicó en forma de folleto el artículo completo. La *Ilustración Musical Hispano-Americana* de Felipe Pedrell también lo publicó con la siguiente introducción: “Porque el estudio dedicado a la ópera de Verdi está hecho a fondo y porque su autor, el distinguido crítico musical y eminente compositor mexicano, Don Gustavo E. Campa, es autoridad de primera fuerza en la materia que trata, hacemos nuestra e insertamos con gusto a continuación toda la parte técnico-crítica referente a dicho estudio, que creemos leerán con placer los inteligentes”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, 68 (15 de noviembre de 1890), p. 384.

¹³ La partitura no estaba a la venta, solo la versión para piano y voces. Desconozco los motivos por los que Campa tuvo la reducción a piano de la ópera antes que sus demás colegas. Es posible que algún conocido suyo se la haya enviado desde Francia o Italia.

¹⁴ En la prensa musical mexicana se discutía si el *Otello* de Verdi era igual o diferente de las óperas de Wagner. Estas discusiones fueron alentadas por el siguiente comentario de Bellaigue: “Después de dos audiciones y de repetidas lecturas, *Otello* parece la obra maestra de Verdi y una de las obras maestras de nuestra época. Se buscaba ansiosamente el nuevo molde del drama lírico: ¡helo ahí! He ahí la reforma de la ópera, llevada a cabo modestamente, sin charlatanería ni farsa: he ahí los nuevos senderos abiertos a la música moderna por el decano de los compositores. El arte, con *Otello*, ha dado un gran paso hacia adelante”. *La Revue des deux mondes*, 69 (1 de marzo de 1887), traducción de Manuel Álvarez del Castillo en *La república literaria*, 3 (marzo 1887-1888), pp. 51-65. Los párrafos citados por Campa en su estudio crítico son traducciones suyas. En noviembre, *Cero a la izquierda* también tradujo el principio de la crítica de Bellaigue en *El Siglo Diez y Nueve*, 14.919 (19 de noviembre de 1887), p. 1.

México?”¹⁵ No pasó mucho tiempo para que la pregunta de *Titania* obtuviera respuesta. El 23 de agosto se publicó en *El Siglo Diez y Nueve* que la compañía de Napoleón Sieni, en combinación con la Gran Compañía de Ópera Italiana de Isidoro Pastor¹⁶, darían inicio a la temporada de ópera el 13 de septiembre. Las nuevas óperas por estrenar en México serían *Los pescadores de perlas* de Bizet y *Otello* de Verdi:

Fácilmente puede calcular el público los sacrificios e inconvenientes que habrá tenido la Empresa para lograr traer a México, antes que en ningún teatro de América, la última producción del renombrado compositor Verdi, titulada: *Otello*, cuya ópera será puesta en este teatro con todo el decorado, atrezzo y gran vestuario que su argumento requiere, pues dada la importancia de la obra, la empresa se ha alejado de toda economía para montarla como en los primeros teatros de Europa¹⁷.

Así, el estreno de *Otello* en México se convirtió en el gran acontecimiento artístico del año. Nunca había ocurrido en este país que se montara una ópera tan nueva. A diferencia de *Otello*, que ese mismo año tuvo su primera representación en Europa, los *Pescadores de Perlas* de Bizet databa de 1863.

El orgullo de estrenar *Otello* antes

Los grandes centros culturales se disputaban el estreno de la nueva ópera de Verdi. Desde el estreno de *Otello* en la Scala, ya se sabía que el libreto de la ópera se estaba traduciendo al francés para estrenarse en París a finales del año¹⁸. Sin embargo, no fue posible porque Verdi retiró su compromiso al serle negada la actuación de la soprano Rosa Caron para interpretar a Desdémona¹⁹. El 15 de septiembre se publicó en *El Tiempo* que, según el *Herald* de Nueva York, el *Otello* se estrenaría en aquella ciudad para noviembre²⁰. Aunque anunciaron el nombre de la compañía que pondría en escena la monumental obra, al final no se concretó. En México parecía que todo marchaba bien para la temporada de ópera. Pero el 29 de septiembre, *Titania* publicó un comentario inquietante, pero sin ahondar en ello: “Han llegado a nuestros oídos noticias muy alarmantes respecto de la instrumentación de *Otello*; pero esperamos sean falsas”²¹. En cambio, *Mignon*, la cronista semanal de *El Nacional*, puso el dedo en la llaga:

Ignoro de todo punto lo que haya de cierto en semejante especie; pero sepa el excelente señor Sieni que ese rumor trae desasosegados e inquietos a nuestros *dilettanti*; y que, si por desgracia fuera exacto, el público se manifiesta muy dispuesto a hacer *una que suene* en caso de que se le pretenda dar gato por liebre. En cualquiera obra es una profanación insigne poner la mano sobre lo que hace un autor; pero tratándose de algo como el *Otello* [*sic*], en que la armonía y la instrumentación desempeñan caso el principal papel, sustituir esta última por una falsificación

¹⁵ *El Diario del Hogar*, 143 (3 de marzo de 1887), p. 2.

¹⁶ Mientras que la compañía de Sieni era extranjera, la compañía de Pastor se formó expresamente para el Teatro Nacional. *El Siglo Diez y Nueve*, 14.843 (23 de agosto de 1887), p. 3. Léase: “En agosto, Pastor tuvo que dejar el teatro a la compañía de ópera italiana. [...] Se retiró también porque él era parte de la empresa de ópera al asociarse con Napoleón Sieni para poder traer un buen conjunto de cantantes y, sobre todo, algo que nunca había hecho hasta entonces ninguna compañía de ópera: traer sus propios coros”. Reyes de la Maza, L. *El teatro en México...*, p. 57.

¹⁷ *El Siglo Diez y Nueve*, 14.843 (23 de agosto de 1887), p. 3.

¹⁸ *La Juventud Literaria*, 3 (27 de marzo de 1887), p. 4.

¹⁹ *El Siglo Diez y Nueve*, 14.922 (23 de noviembre de 1887), p. 1.

²⁰ *El Tiempo*, 1210 (15 de septiembre de 1887), p. 3.

²¹ *El Diario del Hogar*, 11 (29 de septiembre de 1887), p. 2.

audaz, sería un crimen que el público no perdonaría y quizás, quizás castigaría muy severamente. [...] Y si es falso, desmíentalo sin rodeos y presente las pruebas necesarias de la autenticidad de su instrumentación. No hay otro camino para librarse de un chasco muy pesado²².

Si no iba a presentarse la orquestación de Verdi, entonces ¿qué escucharía el público mexicano? Así fue como empezó el problema de la orquestación apócrifa mencionado por el musicólogo Hepokoski en su libro sobre *Otello*²³. La orquesta de la ópera del Teatro Nacional inició los ensayos con una versión instrumentada de una reducción para piano²⁴ por Pietro Vallini, director de la orquesta de la Compañía italiana²⁵. Tanto el público como los periódicos temieron no ver representada la ópera durante la presente temporada. En respuesta a la controversia latente, el empresario Isidoro Pastor, fusionado con la Compañía de Sieni, se vio obligado a emitir una carta pública justificando sus decisiones:

Señor Director del *Monitor Republicano*²⁶. Casa de usted, 8 de octubre de 1887.

Muy estimado amigo:

He visto en *El Nacional* del sábado último un párrafo en que se dice que hay grande indignación en el público porque el señor Sieni va a hacer oír una instrumentación del *Otello* distinta de la original.

Debo de hacer saber a usted, señor Director, que el señor Sieni mandó construir y se encuentra en la actualidad en México, el vestuario y *atrezzo* de la famosa obra de Verdi; y solicitó comprar o alquilar la instrumentación respectiva, habiéndose redondamente negado a venderla o alquilarla por ningún precio el editor señor Ricordi. Queriendo yo, por mi amor a México, que el *Otello* se represente aquí, antes que en París (cosa que no quería el señor Ricordi), dije al señor Sieni que trajera la obra y yo me encargaría de hacer traer la instrumentación, valiéndome de los medios que otras veces he puesto en práctica para traer la instrumentación de óperas españolas y francesas. En el momento di orden a mi corresponsal de que, a cualquier precio, obtuviera el instrumental citado, y con la eficacia que le caracteriza, ha hecho que dos maestros copiasen dichos papeles en las noches de su representación. Se ha dado este paso después de hacer varias propuestas al señor Ricordi, habiéndosele ofrecido por cablegrama quinientos pesos por solo autorizar la representación de la obra, pero no queriendo dicho señor que nos adelantásemos al estreno en París, se negó y tuve que valerme de los medios indicados.

Ya ve usted, señor Director, que no he medido obstáculo para lograr que México vea, con toda oportunidad y antes que otras naciones, la aplaudida y renombrada obra del famoso Verdi.

Así pues, el rumor que se ha hecho circular carece de todo fundamento y no puede tener más objeto que desagradar al público o causar mal a la Empresa.

Me repito con este motivo, de usted adicto amigo y seguro servidor.– *Isidoro Pastor*²⁷.

La carta anterior despertó un gran revuelo. La opinión entre el público se dividió: mientras que unos estaban a favor de la representación con la orquestación de Vallini, otros lo veían sospechoso, como *Titania*; e incluso estaban quienes se oponían al *atentado artístico*²⁸. Los problemas no impidieron que el programa de la Compañía de Sieni siguiera adelante. A finales de octubre ofreció *La Judía* de

²² *El Nacional*, 79 (2 de octubre de 1887), p. 1.

²³ “El 18 de noviembre de 1887 en la Ciudad de México, la ópera tuvo su primera ejecución fuera de Italia, de una manera dudosa: se montó una versión pirata”. Hepokoski, J. A. *Giuseppe Verdi...*, p. 119.

²⁴ *Diario del Hogar*, 23 (13 de octubre de 1887), p. 1.

²⁵ Hepokoski escribe el nombre de Pietro Vallini como Paolo Villane; Reyes de la Maza como Pedro Ballini; y Enrique de Olavarría y Ferrari como Paolo Valline. No hay información sobre este director de orquesta que vino a México, contratado por la compañía de Sieni.

²⁶ Esta carta se imprimió en *El Monitor Republicano* y después se reprodujo en otros periódicos.

²⁷ *El Diario del Hogar*, 23 (13 de octubre de 1887), p. 1.

²⁸ *Ibid.*, p. 1.

Halévy para finalizar el segundo abono. Con el tercero y último, se presentaron *El Poliuto* y *La linda de Chamounix*, ambas de Donizetti y el tan ansiado *Otello*. En *El Nacional* del 8 de noviembre se publicó una nota muy particular que recuerda el comentario de *Titania* sobre la música de la ópera de Verdi como algo diferente, alejado de la tradición del bel canto a la que estaban acostumbrados los músicos y el público mexicano:

Continúa en estudio el *Otello*, con gran desesperación de los miembros de la orquesta que jamás las habían visto más gordas. Los pobres músicos están ya literalmente aburridos con esos ensayos en los que, según la expresión de uno de ellos, *no hay una sola frase inteligible*. Ese *Otello* es mucha música para nosotros. No estamos todavía suficientemente educados para comer sopa de nidos de golondrinas, ni comprender músicas como el *Otello*²⁹ o *El Anillo del Nibelungo*³⁰.

Mignon también advirtió a sus lectores sobre las novedades musicales de *Otello*:

Los inteligentes saben ya, y bueno es que lo tenga entendido el público en general, que en la audición del *Otello* no vamos a asistir a uno de esos melodramas líricos llenos de ternuras *fioritas*, de melodías llorosas, o de arias y *duettinos* amanerados, ¡no! [...]. El *Otello* es una creación *sui generis*, con personalidad propia, que no se amolda a las maneras ni al proceso musical de nadie³¹.

Si los problemas ya eran agobiantes y la presión crecía conforme se acercaba la fecha del estreno, *El Siglo Diez y Nueve* publicó el 12 de noviembre una *Declaración Inhibitoria* escrita por Tito Ricordi (1811-1888)³², dueño de Casa Ricordi y poseedor de los derechos de la música de Verdi. Esta carta acusaba a la compañía por presentar una versión apócrifa. La crisis se ahondó más:

Con motivo de la próxima representación de la ópera de aquel título, que debe efectuarse en el Teatro Nacional, se nos ha remitido lo siguiente para su publicación:

“México, noviembre 11 de 1887. –Señores redactores del Siglo XIX.– Presente. –Muy señores nuestros y amigos: Por encargo del señor Tito di Gio. Ricordi, editor de música en Milán, suplicamos a ustedes tengan a bien dar cabida en su acreditado diario a la Declaración Inhibitoria, cuyo original en francés y traducido al español tenemos el honor de acompañarles.

Enviamos a ustedes nuestros agradecimientos por este favor, y nos es grato suscribirnos de ustedes muy afectísimos, atentamente, su servidor– *H. Nagel sucesores*”.

Declaración Inhibitoria.

La casa Tito di Gio. Ricordi, editor de música en Milán (Italia), propietaria en todos los países de la ópera del Maestro Verdi *Otello*, teniendo noticia que, contraviniendo a sus derechos de propiedad, se ha organizado una Compañía artística de canto para representar en México dicha ópera *Otello*, protesta contra esa reproducción no consentida por ella y declara que la obra que dicha Compañía representa es *apócrifa* por no estar las partes instrumentales conformes con el original del Maestro Verdi, cuya posesión es exclusiva de la casa Ricordi.

No se trataría, pues, de dar a conocer al público mexicano la gran creación original del Maestro Verdi, sino un simple arreglo, puesto en conjunto arbitrariamente con las partes instrumentales apócrifas, lo que constituiría una contravención a los derechos de la casa Ricordi, propietaria de la obra en todos los países, un verdadero

²⁹ *Otello* volvió a representarse al año siguiente, en 1888 y también en 1890. *La Valquiria* de Wagner se estrenó en abril de 1891.

³⁰ *El Nacional*, 108 (6 de noviembre de 1887), p. 3.

³¹ *El Nacional*, 114 (13 de noviembre de 1887), p. 1.

³² Tito Ricordi (1811-1888), hijo de Giovanni Ricordi (1785-1853), fundador de Casa Ricordi y padre de Giulio Ricordi (1840-1912).

oprobio para el arte y un engaño al público mexicano.

Al mismo tiempo, la casa Ricordi declara reservarse toda libertad de acción para proceder de acuerdo con los artículos 412 y 432 del Código Penal Mexicano contra cualquiera persona que pudiera tener participio en esa contravención.

Tito de Gio. Ricordi

Editor de Música en Milán³³.

Obligado a responder la afrenta del editor italiano, Isidoro Pastor escribió una segunda carta pública emitida en el mismo periódico dos días después de la de Ricordi:

Señores redactores del *Siglo XIX*. –Su casa, noviembre 14 de 1887.

Muy señores míos:

Con natural sorpresa he visto en el acreditado periódico de ustedes, el número correspondiente al sábado 12, un remitido del señor Tito de Gio. Ricordi, editor de música de Milán, que pretende con falsas apreciaciones y con lamentos hipócritas lesionar mis intereses.

Se trata de la representación del *Otello* de Verdi, del cual el señor Ricordi se llama propietario en todos los países del mundo, y dice que el público de México va a ser engañado porque la instrumentación no es la original.

El señor Ricordi podrá ser todo lo propietario que quiera de las óperas del maestro Verdi, en los dominios italianos y en los países con los que Italia haya celebrado convenios internacionales y en los términos que dichos convenios y las leyes dispongan; pero en México no tiene adquiridos ningunos derechos y es ocioso por demás discutir este punto con el insidioso editor de Milán.

La partitura para piano de la obra que se va a representar en el teatro Nacional está impresa en Milán, en la misma casa del señor Ricordi, y está a la disposición del público para que pueda examinarla. En cuanto a la instrumentación, el público y los inteligentes podrán juzgar de ella, y me atrevo a sostener que es idéntica a la instrumentación con la que esa obra se ha representado en Italia.

Lo que hay en el fondo de todo esto, y que ya había callado por lo indiferente que me son las decisiones del señor Ricordi, es que la anterior Empresa del señor Sieni, para proteger a esa casa editorial, solicitó su permiso, le ofreció dinero por el cable y la casa Ricordi se propuso que no había de ver *Otello* en México antes que en Nueva York y París. Yo, que nada tengo que agradecer a esos públicos y sí todo al de México, me he propuesto que sea esta capital la primera ciudad americana que admire la última obra de Verdi.

He conseguido mi objeto, y esto ha irritado al señor Ricordi.

Siento haber molestado las atenciones de ustedes, y suplicándoles la inserción de las anteriores líneas, me repito su afectísimo amigo y su seguro servidor –*Isidoro Pastor*³⁴.

En México, las opiniones se dividieron una vez más. Por un lado, estaban los periodistas que defendieron la empresa de Pastor, alegando que, si los empresarios de París, Londres, Viena, Madrid y otros lugares no habían podido arreglarse con el Editor Ricordi para poner en escena *Otello*³⁵, México sería la segunda ciudad después de Milán donde se representaría. La noche del estreno, un periodista escribió “debemos estar agradecidos a la Empresa que nos ha proporcionado esta primacía y la satisfacción que vamos a tener esta noche”³⁶. *Mignon*, emocionada, defendía “la noble cruzada de Pastor”:

por primera vez en la historia de nuestros teatros, vamos a tener el orgullo de ver en nuestra escena una de las creaciones magistrales de la música antes que puedan saborearla los públicos de París, de Londres, de Viena, de

³³ *El Siglo Diez y Nueve*, 14.913 (12 de noviembre de 1887), p. 1.

³⁴ *El Siglo Diez y Nueve*, 14.914 (14 de noviembre de 1887), p. 2.

³⁵ El editor Ricordi adquirió el *Otello* por la cantidad de 300 000 francos. *El Tiempo*, 1264 (18 de noviembre de 1887), p. 3.

³⁶ *Ibidem*, p. 3.

Berlín, de Saint [sic] Petersburgo o de Nueva York. [...] Justo es que sintamos alguna vanidad por esta primacía, y más justo aún que nos sintamos satisfechos de la Empresa que nos ha proporcionado, a gran costo, una satisfacción de este género³⁷.

Por otro lado, estaban los periodistas que encontraron reprochable y censurable la presentación de una instrumentación distinta a la escrita por Verdi. También hubo mentes más críticas que encontraron sospechosos tantos problemas y cuestionaron las respuestas contradictorias emitidas por Pastor. Así lo deja ver el siguiente periodista de *El Nacional*:

Dijimos cuando se anunciaba, durante el primer abono de la Compañía de Ópera Italiana, la representación del *Otello* de Verdi, que la instrumentación no era la verdadera. Contestó el señor Pastor en *El Monitor* en términos no muy explícitos pretendiendo desmentirnos. Lo invitamos entonces a decir terminantemente si la instrumentación era o no la original, y nos dio la llamada por respuesta³⁸.

Nadie dio más explicaciones y si la carta de Ricordi parecía ser contraproducente porque mancha la imagen de la compañía, tanta polémica funcionó como propaganda para atraer al público.

Recepción del público *dilettanti* y los críticos serios

La noche del viernes 18 de noviembre se estrenó el tan ansiado *Otello* de Verdi. El tenor Francesco Giannini interpretó al León de Venecia, el barítono Joaquín Arago a Yago y la soprano Lina Cerne interpretó a Desdémona. La compañía presentó cuatro decoraciones vistosas y vestuarios lujosos que superaron las expectativas del público. El público se mostró receloso en el primer acto pero, conforme el drama de la ópera fue avanzando, empezó a ser más receptivo hasta que estalló en aplausos³⁹. Para los *dilettanti*, la ópera fue un éxito rotundo:

Acabamos de salir agradablemente impresionados de la nueva obra de Verdi. Se había dicho tanto acerca de la falta de autenticidad de la música, que el público ha sido sorprendido al escuchar una partitura en la cual no cabe engaño, pues solo Verdi, o alguno de su talla, que no abundan, podría escribirla. La ejecución admirable, las decoraciones preciosas y los trajes, que son lujosísimos, recibidos de Milán. La obra ha gustado mucho⁴⁰.

Puede ser que una de las razones por las que los críticos *dilettanti* no presentaron mayor objeción al escuchar otra orquestación se debía a que era una práctica común en el México decimonónico: sustituir los instrumentos marcados en la partitura por otros, sin importar si el color del timbre cambiaba el resultado sonoro⁴¹. Las críticas posteriores al estreno se enfocaron, una vez más, en contar anécdotas sobre Verdi mientras trabajaba en su nueva obra, la historia de la creación de esta última ópera, comparar superficialmente las similitudes y diferencias entre la obra de Shakespeare y el libreto de Boito, así como volver a abordar la noche de su estreno en Milán. La novedad era la descripción del *mise-en-scène* y los vestuarios lujosos. La mayoría de los críticos aseguraron que la música era maravillosa, aunque

³⁷ *El Nacional*, 79 (2 de octubre de 1887), p. 1.

³⁸ *El Nacional*, 116 (6 de noviembre de 1887), p. 2.

³⁹ *El Diario del Hogar*, 56 (20 de noviembre de 1887), p. 1.

⁴⁰ *El Siglo Diez y Nueve*, 14.843 (23 de agosto de 1887), p. 3.

⁴¹ Entrevista personal de la autora a Áurea Maya, 17 de mayo de 2017.

seguramente les pareció extraña. Su atención se centró en el inicio del primer acto, el “Credo” de Yago y el cuarteto del segundo acto, la canción del Sauz y el “Ave Maria” del cuarto acto. Pocos críticos mencionaron que faltó más color en la orquesta y señalaron algunas desafinaciones en los músicos y cantantes. Solo un incauto agregó, desde *La crónica musical*, que la versión escuchada en el teatro era la de Verdi⁴² y alguien más escribió en defensa de Pastor que “[...] deben ser contraproducentes los inexactos comentarios que por malevolencia han hecho algunas personas con respecto a la partitura”⁴³.

Pero, ¿qué pensaron al respecto los críticos conocedores en materia de música y ópera? ¿Y cuáles fueron sus opiniones sobre el tema de la instrumentación de Vallini? *Titania*, quien había estudiado la reducción a piano, se mostró muy complacida al ver la obra en su totalidad y, aunque la versión representada no fue la original, vibró de emoción “al oír los sublimes pensamientos del más inspirado y más fecundo compositor de la época”⁴⁴. Opinó que, a pesar de no tener la instrumentación original, fue “una bellísima imitación y en algunos trozos está copiada enteramente de la de Verdi. Esta instrumentación hace mucho honor al maestro que la hizo”⁴⁵. Según *Titania*, Vallini se ayudó de “apuntes tomados en las representaciones de la obra, que oyó en Italia”⁴⁶, logrando que la representación fuera casi idéntica a la de Verdi, con excepción del final del tercer acto, que suprimieron. La escritora se dedicó más a narrar el libreto de *Otello*, intercalando al mismo tiempo algunos comentarios escuetos sobre el efecto que le causaron pasajes de la obra. El dúo de amor entre Otello y Desdémona, del primer acto, arrancó un tono burlón:

Algunas personas nos han dicho que no comprenden este dúo, estas personas deben ser admiradoras de las escenas amorosas trazadas por Zola con un realismo brutal, siendo demasiado ideal para ellas el dúo que ha compuesto Verdi, trozo que respira una voluptuosidad, envuelta en poesía y que es la expresión más delicada del amor que se ha escrito⁴⁷.

Para *Titania*, la interpretación de los cantantes dejó algo que desear; ella, que fue cantante y maestra de la soprano mexicana Rosa Palacios, expresó su disgusto por la interpretación de Lina Cerne. *Titania* señaló que Cerne no contaba con las cualidades necesarias para cantar el papel de Desdémona y analizó los problemas que la cantante extranjera presentó en el dúo de amor del primer acto, la canción del Sauz y el “Ave María”: “En todo el papel le falta la poesía y el idealismo [...]. Nos tomamos la libertad de aconsejar a la hermosa Lina Cerne estudie más este bellissimo papel, y procure comprender bien las intenciones del compositor”⁴⁸. A Arago, en el papel de Yago, le aconsejó estudiar los trinos que su educación en la escuela italiana le impedía realizar efectivamente. Estos adornos eran importantes porque indican la hipocresía del personaje. Para divertir a sus lectores, *Titania* finalizó su crítica citando los párrafos de los incautos que creyeron escuchar la versión de Verdi y concluye con la siguiente frase: “Es una verdadera calamidad para una Empresa lírica el tener defensores tan ignorantes en materia de música”⁴⁹.

⁴² *La crónica musical*, 69 (20 de noviembre de 1887), p. 3.

⁴³ *Ibid.*, p. 3.

⁴⁴ *El Diario del Hogar*, 59 (24 de noviembre de 1887), p. 1.

⁴⁵ *El Diario del Hogar*, 56 (20 de noviembre de 1887), p. 1.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 1.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 1.

⁴⁸ *Ibid.*, pp. 1-2.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 2.

Otro crítico musical que dio su opinión sobre la instrumentación del director Vallini fue *Ego*, quien, oculto bajo el seudónimo, se mostró como un conocedor del arte de la orquestación:

[...] reclamar la autenticidad de la instrumentación no significa más que un lujo de exigencia artística como complementaria de un conjunto y nada más. Por desgracia aún distamos, y mucho, para comprender la verdadera e importante misión de orquestación, y a la verdad se puede asegurar que no estableceríamos la artística diferencia entre trabajos de ese género. Por mi parte, no estimo imposible a una o más buenas instrumentaciones del *spartito* de Verdi, pues [es] bien sabido que para esto bastan dos cosas, conocimientos del instrumental y buena experiencia práctica. Que para la instrumentación hay trabajos de la fantasía nadie puede dudarlos, ¿y sería imposible estancar el sentimiento de un instrumentador tan solo porque no era la partitura obra de su inventiva?

Casos se podrían citar en que la instrumentación hecha por extraña mano ha embellecido y levantado alguna obra⁵⁰.

Solo después de opiniones repetitivas, la crítica más detallada y extensa de Gustavo E. Campa salió a la luz. Con veinte cuatro años de edad, el joven crítico ya era una autoridad en materia musical dentro de la sociedad mexicana. *Cero a la izquierda* en *El Siglo Diez y Nueve*⁵¹, *Titania* en *El Diario del Hogar*⁵² y *Héctor* en *La Patria*⁵³ lo mencionan como el experto en la materia. En la crítica de la primera representación, el joven músico, que no se dejaba engañar fácilmente, explicó a sus lectores por qué no era viable que los músicos contratados por Sieni y Pastor asistieran al estreno del *Otello* en Milán para copiar la instrumentación:

la instrumentación no puede ser la original, puesto que el más ignorante músico comprende que una partitura de orquesta no se copia taquígraficamente a la audición, ni se obtiene por otros medios menos lícitos en Italia, donde Ricordi es una entidad y garantiza estrictamente sus derechos al ceder una obra, no solo en propiedad, sino en alquiler, como es costumbre con las obras modernas⁵⁴.

El censurable *atentado artístico* de Vallini se tornó en felicitaciones al “considerar la dura tarea que se impuso, y el talento que reveló en su realización”⁵⁵. El mismo Campa, quien también fue compositor, reconoció la ardua labor que debió representar el trabajo en la partitura de *Otello*, donde la parte sinfónica predomina, “siendo esta el alma del drama musical, el múltiple personaje que comenta la acción desenvuelta en el escenario”⁵⁶. La crítica de Campa destaca por la comparación que hizo entre la versión de Verdi y la de Vallini. Durante los ensayos en el Teatro Nacional, el músico se preparó para tener una noción de cómo sonaría la orquestación de Verdi:

Preparándonos para asistir a los ensayos y ejecuciones de la obra, tuvimos la escrupulosidad de entresacar, de una magnífica colección de críticas europeas acerca de *Otello*, un gran número de datos relativos a la instrumentación original, y nos complacemos en afirmar que la mayoría de los efectos indicados están reproducidos más o menos fielmente en el trabajo de Vallini.

⁵⁰ *El Cronista Musical*, 30 (20 de noviembre de 1887), p. 1.

⁵¹ *El Siglo Diez y Nueve*, 14.919 (19 de noviembre de 1887), p. 1.

⁵² *El Diario del Hogar*, 56 (20 de noviembre de 1887), p. 1.

⁵³ *La Patria*, 3211 (20 de noviembre de 1887), p. 2.

⁵⁴ *El Siglo Diez y Nueve*, 14.922 (23 de noviembre de 1887), p. 1.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 1.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 1.

Respecto a la negativa de Ricordi para ceder la ópera, Campa mantuvo una posición neutra, observando que el editor italiano cuidaba las razones comerciales tanto suyas como de Verdi. La opinión abierta de Campa fue la única publicada, quizá porque el nombre de Tito Ricordi infundía autoridad y respeto.

La orquestación de Vallini carecía de la maestría de Verdi, lo que impidió apreciar ciertos elementos importantes que la orquesta reitera en el drama lírico como la tormenta del inicio, a la que le faltaron los “grandes efectos de claro-oscuro que hicieran resaltar los múltiples contrastes de que está sembrada, sin embargo, produjo buen efecto [...]”⁵⁷. En la crítica musical que Campa escribió sobre *Otello* en abril argumentaba que a la sola lectura del piano era imposible apreciar el efecto en la escena del brindis, que tantos elogios había ganado por parte de los que asistieron a la representación⁵⁸. Ahora que Campa había escuchado el pasaje orquestado, exclamó:

El brindis, que a la lectura no nos había producido impresión alguna, nos ha cautivado en la escena, gracias a su original y semi-burlesca instrumentación; Arago hizo lo que pudo en su desempeño, pero a nuestro juicio dista mucho de merecer los aplausos de los inteligentes; la escala cromática a la conclusión de cada estrofa pierde su efecto al ejecutarse sin precisión, y la emisión del *La* agudo es demasiado esforzada para el órgano vocal del cantante en cuestión⁵⁹.

Campa también comentó el dúo de amor del primer acto orquestado por Vallini:

En la instrumentación observamos también una inexactitud, según los datos que tenemos de la original, que sometemos a la escrupulosidad del maestro Vallini. La primera frase de *Otello* debe estar acompañada exclusivamente por violoncellos con sordinas divididos en cuatro partes, y en las representaciones ese pasaje se ha ejecutado por dos o tres de esos instrumentos y violas, sin obtenerse el resultado del reparto original, ¿no habría medio de aproximarse ligeramente a este?⁶⁰

El “Credo” escrito por Arrigo Boito para presentar la maldad innata de Yago, en el segundo acto, fue una de las partes musicales de *Otello* que más impactó al público europeo durante su estreno en Milán a principios de año; por lo mismo, también ocupó la atención de la prensa mexicana. Pero Campa le dedicó pocas líneas: “[...] el “Credo”, que nos venía precedido de gran fama, fue bastante aplaudido, a pesar de su género, que impide gustarse a la primera audición”⁶¹. Seguramente la interpretación del cantante y la orquestación de Vallini no cumplieron sus expectativas.

Tanto Campa como *Titania* se permitían aconsejar a los músicos de la Compañía de ópera. Entre las múltiples sugerencias que Campa hizo en su crítica, llama la atención por acercarnos a su faceta como compositor:

Viene ahora el caso insistir acerca de la pobreza de la cuerda, pues el diseño de violines con sordinas, de una transparencia tan deliciosa, se pierde absolutamente en el conjunto. Ya que el cuarteto es tan reducido, ¿no opina el maestro Vallini que se deberían abolir las sordinas en el pasaje indicado?

⁵⁷ *Ibid.*, p. 1.

⁵⁸ *La Juventud Literaria*, 5 (10 de abril de 1887), p. 36.

⁵⁹ *El Siglo Diez y Nueve*, 14.922 (23 de noviembre de 1887), p. 2.

⁶⁰ *Idem*, p. 2.

⁶¹ La cita presente y todos los entrecomillados en *El Siglo Diez y Nueve*, 14.924 (25 de noviembre de 1887), pp. 1-2.

Sobre la música en el tercer acto dice:

El preludio no es escuchado jamás por el público con la atención debida, y bien valía la pena de que atacase la orquesta sus primeras notas, hasta que el silencio se hubiese restablecido en el salón. Es costumbre entre nosotros el pasar desapercibidos todos los exordios instrumentales, y tiempo es ya de que exista algún interés, tratándose, por lo menos, de páginas tan bellas como la que nos ocupa. Este preludio y el del último acto tienen intenciones filosóficas y poéticas, que serán apreciadas [en otras] audiciones.

Sobre el concertante al final del acto, Campa escribió: “[...] no podemos emitir opinión alguna, pues fue un verdadero extracto el que se nos ofreció; mutilóse censurablemente tan hermosa pieza al suprimirse un total de veintisiete páginas”. Campa, que se caracterizaba por promover la representación de las óperas más recientes, concluyó con la siguiente reflexión: “¡Quiéralo Dios! Su franca aceptación equivaldría a la conquista, en México, de un arte nuevo, ofuscado hasta hoy por la ignorancia y avasallado por la rutina más abominable. ¿No estará llamado *Otello* a franquear la difícil introducción de las obras de Wagner?”

En esta misma crítica, Campa anunció que México perdió “su momento de gloria” al ser representada en San Petersburgo cuatro días antes, en ocasión del cumpleaños de la Emperatriz. Si Verdi impidió la representación de su obra más reciente en la Ciudad de la Luz porque no obtuvo a la cantante Rosa Caron para el papel de Desdémona, ¿por qué permitiría que *Otello* se representara en México antes que en otros centros culturales más exigentes? Esta ruda franqueza caracterizó a Campa a lo largo de su carrera. El periódico madrileño *La España* publicó la siguiente información en septiembre: “El *Otello* de Verdi será representado en el Teatro Imperial de Pietroburgo [sic] en el invierno próximo. Es probable que la primera representación tenga lugar el 14 de noviembre, cumpleaños de la emperatriz”⁶². Ignoro en dónde leyó Campa dicha información porque el estreno en Rusia no tuvo lugar en noviembre, sino el 8 de diciembre⁶³.

Las dos representaciones que siguieron al estreno los días 20 y 22 de noviembre obtuvieron un gran éxito. Como México ya no era la segunda nación donde se había montado el *Otello*, ya nadie mencionaba el tema en la prensa. Eso sí, hubo descontento con la soprano Lina Cerne por no comprender el papel de Desdémona, y el éxito alcanzado por la orquestación apócrifa seguía debatiéndose. Entonces pasó algo inesperado: el maestro Pietro Vallini se vio obligado a escribir una carta pública rectificando que la obra no era de su producción, sino que solo había cumplido con su contrato laboral:

Casa de ustedes, noviembre 22 de 1887. –Señores Redactores del *Tiempo*.–Presente.– Muy señores míos: Por tratarse de un asunto que públicamente se ha querido hacer recaer en contra de los intereses de la Empresa de Ópera Italiana que actúa en el Gran Teatro Nacional, de cuya compañía formo parte, y se han propalado especies que, aunque honrosas para mí, perjudican mis intereses particulares en Italia, he de merecer a ustedes se sirvan de dar cabida en su ilustrado y popular diario a las siguientes líneas, por cuyo favor anticipo a ustedes mi más profundo agradecimiento, suscribiéndome su muy atento y su servidor – *Pietro Vallini*. Se me ha informado que alguno o algunos periódicos de la Capital, con motivo de la protesta hecha en carta que vio la luz pública, del señor Tito de Gio. Ricordi de Milán, respecto a la originalidad de la ópera *Otello* del gran maestro Verdi, que se ha representado por la Compañía en que soy director de orquesta, han manifestado que la instrumentación de dicha ópera fue obra mía, elogiándola al mismo tiempo, me veo en el

⁶² *La España*, 25 (7 de septiembre de 1887), p. 398.

⁶³ Parker, Stephen L. “Otello. Performance History.” *Opera Glass*, 8 de diciembre de 2003, <<http://opera.stanford.edu/Verdi/Otello/history.html>> [consulta 02-12-2016].

imprescindible deber de declarar públicamente y de la manera más solemne, como cumple a un caballero, que carece en lo absoluto de verdad esa especie, pues no he tomado más participio en esa obra que el que me impone el cumplimiento de mi contrato como director de orquesta, es decir, estudiar y haber hecho estudiar a los artistas de la compañía la obra para que fuese representada, dirigiéndola a la vez.

La Empresa Isidoro Pastor y Compañía, que como ya lo ha dicho por la prensa, se proporcionó la obra por medio de sus agentes en Italia, sin que sea de mi incumbencia averiguar cómo procedieron para obtenerla, puso en mis manos la obra para el trabajo de estudio, y como servidor de ella he cumplido con mis obligaciones, lo cual nadie podrá reprocharme, y sí podré ser objeto de la crítica si mis conocimientos y práctica no han sido bastantes para que el desempeño de la ópera no haya llenado los deseos de los más exigentes.

Respeto y admiro como el que más al grande e ilustre maestro [que] hace cincuenta años empuña el cetro de la música en Italia y asombra al mundo con sus magníficas concepciones, y por lo mismo, incapaz me declaro para profanar una producción suya, pretendiendo instrumentarla y hacerla oír del público, cometiendo además la ofensa de que, siendo un pigmeo en el arte, quisiera aplicar mis conocimientos a aquello en que solo el gran maestro ha podido hacer resplandecer su brillante genio.

Así, pues, protesto de la manera más formal respecto al trabajo que se me atribuye, y si él merece elogios, digno será de recogerlos su autor, pero que declino por no tener la costumbre de engalanarme con lo que no es mío. –*Pietro Vallini*⁶⁴.

Aparentemente, la carta de Vallini fue un comunicado oficial que, como bien dice el mismo autor, fue necesario para evitarle futuros problemas en Italia. Por imposible que parezca, ni *El Diario del Hogar*, ni *El Tiempo* ni *El Monitor Republicano* mencionaron algo al respecto. Sin embargo, no cabe duda alguna que hay contradicciones entre las cartas de Pastor y esta otra. Para el final de la temporada, la atención se centró en las últimas representaciones de *Otello* los días 29 y 30 de noviembre, de *Los pescadores de perlas* y *Lucrezia Borgia*. A principios del mes de diciembre, los periódicos se despedían de la Compañía Sieni y lamentaban su partida.

La ópera como negocio

La ópera también fue (y sigue siendo) una forma de consumo donde los empresarios planeaban estrategias de venta, por lo que este acontecimiento musical también podría estudiarse desde una perspectiva comercial. En septiembre de 1887, la publicación madrileña *La España* imprimió un comunicado de *La Gaceta de Música* de Milán (revista oficial de la Casa Ricordi), advirtiendo a los empresarios que solicitaban la ópera de Verdi, que no podría “*ser representada* en ningún teatro que no tenga aceptado *el diapason normal*”⁶⁵. De acuerdo con las fuentes consultadas, este comunicado por parte de Milán no apareció en los periódicos mexicanos. Puede ser una de las razones por las que Ricordi se negó a ceder los derechos a Sieni o a Pastor para la representación de la obra de Verdi. Habría que estudiar cómo operaban las redes comerciales y las leyes en esos años ya que, en la *Declaración Inhibitoria*, Ricordi apeló a los artículos 412 y 432 del Código Penal Mexicano. Pastor se defendió declarando que Ricordi no tenía derechos adquiridos en México, lo cual podría ser cierto. La amenaza de Ricordi parece no haber tenido consecuencias para los empresarios, quienes ganaron mucho dinero.

⁶⁴ *El Tiempo*, 1271 (26 de noviembre de 1887), p. 2.

⁶⁵ *La España*, 37 (7 de septiembre de 1887), p. 588.

En *Verdi y España* Víctor Sánchez dice que “*Otello* se convirtió en la ópera deseada por todos los teatros, a pesar de su complejidad musical”⁶⁶. En España el estreno de *Otello* se demoró tres temporadas porque, según Sánchez, el Teatro Real de Madrid no encontraba un tenor que estuviese a la altura de nivel exigido por el rol protagónico. Finalmente, *Otello* se estrenó en Madrid en octubre de 1890 con Eugène Durot⁶⁷. El tema del tenor que interpretase a Otello era un tema fundamental para Verdi por su dificultad, “escrito para una voz dramática y oscura”⁶⁸. Como arriba se mencionó, en el estreno de la ópera en Milán, la voz del León de Venecia estuvo a cargo de Francesco Tamagno, quien se convirtió en la referencia de dicho papel⁶⁹. En México, *Otello* estuvo a cargo de Francesco Giannini quien, según las críticas de los conocedores, desempeñó bien su papel, pero la interpretación de Desdémona por Lina Cerne fue reprochable. En parte puede ser porque los buenos cantantes cobraban fuertes sumas de dinero por función, como acostumbraba Tamagno⁷⁰. Sin embargo, la puesta en escena con cantantes medianos no solo ocurría en México, sino también en Italia. Verdi llegó a quejarse de Giuseppe Oxillia por las malas representaciones que ofrecía de *Otello* en La Scala: “¡Pobre Otello! Está destinado a sufrir los experimentos de gargantas roncas y de los terribles pregoneros de provincias”⁷¹. En México no existía una compañía fija en el Teatro Nacional como en Madrid o París, ni en ningún otro teatro de la capital mexicana, razón por la que las compañías extranjeras traían las óperas novedosas o atractivas para el público mexicano. ¿Por qué Sieni y Pastor eligieron traer *Otello*? ¿Habrán pensando que la autoría de Verdi la hacía muy atractiva y no se imaginaron que Ricordi dificultaría la renta del *spartito* orquestado que no estaba a la venta del público? ¿Será que por su novedad ni Sieni ni Pastor alcanzaron a ver las exigencias de esta ópera tan compleja?⁷². Pero volvamos, como conclusión, al controversial estreno del *Otello* de Verdi en México, asunto central del presente capítulo, y a la acusación de Ricordi.

Conclusiones

El motivo de la disputa entre el empresario Isidoro Pastor y Tito de Gio. Ricordi fue, en el fondo, el choque de intereses comerciales entre dos compañías. A finales del siglo XIX, la Casa Ricordi, editor de Verdi, se enfrentaba a otras casas rivales como la Casa Lucca y la Casa Sonzogno, que “procuraba monopolizar los derechos y controlar el mercado de distribución”⁷³. Para los empresarios Sieni y Pastor, esta otra versión desautorizada de *Otello* no ocasionó conflictos mayores, no hubo multas ni ningún tipo de escarmiento para ambas empresas. Por el contrario, con *Otello*, Sieni ganó mucho dinero⁷⁴. Habría que estudiar más a fondo la relación comercial entre Napoleón Sieni e Isidoro Pastor, ya que fue Pastor quien en las dos ocasiones respondió públicamente a las acusaciones del dueño de una de las

⁶⁶ Sánchez Sánchez, Víctor. *Verdi y España*. Madrid, Akal, 2014, p. 258.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 258.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 259.

⁶⁹ Tamagno interpretó *Otello* en México en enero de 1890, en la 15ª función del primer abono de la Compañía Sieni.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 260.

⁷¹ *Ibid.*, p. 259.

⁷² *Ibid.*, p. 258.

⁷³ Zárate Toscano, Verónica; y Gruzinsky, Serge. “Opera, imaginación y sociedad. México y Brasil, siglo XIX. Historias conectadas: *Ildegonda* de Melesio Morales e *Il Guarany* de Carlos Gómez”. *Historia mexicana*, LVIII, 2 (2008), pp. 803-860, p. 845.

⁷⁴ *El Nacional*, 165 (15 de enero de 1888), p. 2.

empresas musicales más poderosas del mundo. Mientras tanto, Sieni se siguió presentando en México cada año durante las décadas de 1880 y 1890.

La compañía de ópera vendió la puesta en escena de *Otello* argumentando que esta sería la primera representación fuera de Italia, superando a París, Nueva York y otros centros culturales. Para la sociedad porfiriana, la representación de la última ópera de Verdi se convirtió en un motivo de orgullo porque, por primera vez, México estaba a la moda. Entre los críticos conocedores, solo Campa y *Ego* encontraron deficiente la orquestación de Vallini, especialmente Campa porque comprendía a nivel musical la función que la orquesta cumple en *Otello*. En cambio, *Titania* se mostró condescendiente con la música, ya que consideraba que seguía siendo la música escrita por Verdi. Eso sí, fue exigente con el público que defendía a Pastor. A la mayoría de los mexicanos no les causó angustia escuchar *Otello* porque era común utilizar los instrumentos que se tuvieran a la mano, sin importar si el color del timbre cambiaba el resultado sonoro. Además, es posible que la educación musical de la mayoría del público no fuera tan exigente.

Es cierto que en 1887 el público mexicano “no oyó la verdadera obra de Verdi”, como Olavarría comentó en su *Reseña histórica del teatro*, pero al año siguiente la Compañía Sieni montó la ópera con la instrumentación original y tres años después la misma compañía volvió a presentarla con Francesco Tamagno en el papel principal. Por lo tanto, la información presentada por Reyes de la Maza en su libro está incompleta porque Pastor aseguró que Ricordi no cedió la instrumentación por querer verla puesta en París antes que en otro lugar. Sin embargo, el diario *La España* reprodujo en septiembre un comunicado de *La Gaceta de Música* de Milán, advirtiendo a los empresarios que la ópera no podía representarse en otro teatro que no tuviera el *diapasón normal*. Entre los periódicos mexicanos consultados no leí un comunicado de este tipo. Es probable que Casa Ricordi bajo la dirección de Tito Ricordi no tuviera control en América Latina.

El estreno de *Otello* de Verdi en México, al igual que las óperas estrenadas en la década de los 80 por las compañías de ópera, es un tema inexplorado que resulta importante para entender las prácticas musicales de finales del siglo XIX, las relaciones e intercambios culturales entre México y las potencias europeas de esta época y los procesos de modernización musical durante los años de paz porfiriana. La importancia del estreno de una ópera contemporánea supuso demostrar, aunque solo fuera en el imaginario colectivo de la élite porfiriana, que México podía competir con centros culturales importantes.