

Dos de ópera y una de zarzuela Tres compañías extranjeras en Medellín, 1891-1894*

Cenedith Herrera Atehortúa*

Resumen

A finales del siglo XIX, Medellín aún conservaba rasgos que la conectaban con su pasado colonial de pequeña villa. La *vida monótona* sin más diversiones que ir a la iglesia a la misa matinal y la Fiesta de la Virgen de La Candelaria, que había perdido la escasa pero no nula espectacularidad del siglo XVIII, eran, a decir de los periódicos locales, los únicos *ratos de solaz* que tenían lugar allí. No obstante, durante esa última década, Medellín degustó la ópera y la zarzuela que trajeron tres compañías extranjeras, a las tablas del único escenario con el que contaba en ese entonces. Y esas compañías entregaron lo mejor de sus caracterizaciones y un poco más de su música, e hicieron vibrar a los concurrentes al Teatro Principal con lo más escogido del repertorio italiano, español y francés. Así mismo, dichas compañías se unieron a causas nobles, entregando el producido de algunas de sus funciones para apoyar la labor de instituciones de caridad locales. De igual manera, algunas compañías dieron de qué hablar a los críticos de teatro de los periódicos de entonces y fueron estos últimos los que se tomaron la tarea de condenar o aprobar lo que las compañías ponían en escena.

Palabras clave: Medellín, ópera, zarzuela, Teatro Principal, actores, actrices, críticos, público.

* Artículo recibido el 30 de agosto de 2008 y aprobado el 17 de febrero de 2009. Artículo de investigación científica. El presente artículo hace parte de la investigación “Entre máscaras y tablas: teatro y sociedad en Medellín, 1890-1950”, presentada por el autor para optar al título de Historiador en 2005 y dirigida por la Profesora Diana Luz Ceballos Gómez.

* Historiador de la Universidad Nacional de Colombia, Sede Medellín. Profesor de la Universidad Pontificia Bolivariana. Dirección de contacto: cenedith@yahoo.es

Abstract

Towards the end of the 19th century, Medellín still had many features which demonstrated a close connection to its small-town colonial past. The monotony of life, interrupted only by afternoon mass and the Virgin of La Candelaria celebrations - no longer as spectacular as in the preceding century but still important - were, as popular expression had it, the only enjoyable breaks in everyday routine. However, during the last decade of the century, Medellín started to taste the pleasures of opera and operettas brought in by foreign companies and played out in the only theatre the city possessed at that time. These companies provided good performances and even better music, moving the audiences of the Main Theatre with a fine selection of Italian, Spanish and French works. Additionally, these companies helped out with the city's good deeds, donating the proceeds of some of their performances to local charitable causes. However, this kind of activity was not the only cause for comment about the companies' activities and behavior, and local theatre critics used both extremes of social behavior to either praise or condemn the artistic performances.

Key words: Medellín, opera, operetta, Main Theatre, actors, actresses, critics, public.

Escena Uno

Medellín: Un *pueblo grande* con pocas diversiones¹

¹ Los periódicos locales de la última década del siglo XIX se quejaban constantemente de la *monotonía de la vida local*, refiriéndose a la falta de más funciones de teatro, ópera y zarzuela, es decir, a la falta de diversiones “cultas” que igualaran la vida cultural de otras latitudes, v. gr. la de Bogotá o, absurdamente, la de algunas ciudades europeas. No quiere decir que no había otras diversiones, sino que los cronistas, “reporteros” y críticos de espectáculos de la época les daban poca o ninguna importancia a las mismas. Vale anotar que desde la época colonial, la provincia de Antioquia, incluida la Villa de La Candelaria, tuvo diversiones de muy variada índole, que muchas veces fueron perseguidas por las autoridades o por los ojos avizores de algunos vecinos. Al respecto véase LONDOÑO GIRALDO, José Guillermo, “Juegos, naipes, diversiones y otros delitos en la Antioquia borbónica”, *Memorias Primer Foro de Estudiantes de Historia*, Medellín, Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas

El Medellín del siglo XIX ofrecía el aspecto de un *pueblo grande*, imagen que se asemejaba a la que pintara Tomás Carrasquilla en sus *Enredos e incongruencias*, refiriéndose a la vida cotidiana de la Villa de La Candelaria durante el siglo XVIII². Un pueblo bucólico y monótono con casas de uno o dos pisos, construidas alrededor de la Plaza de Berrío, el antiguo centro colonial de la Villa³; casas a las que se

y Económicas, 2002, pp. 101-112.

² CARRASQUILLA, Tomás, *Medellín*, Medellín, Universidad de Antioquia, Colección Memoria de Ciudad, 1995, pp. 109-129.

³ Cf. OLANO, Ricardo, “Historias y crónicas de la plaza de Berrío”, *Repertorio Histórico*, XV (148), Medellín, Academia Antioqueña de Historia, 1941, pp. 222-245.

unían algunas más suntuosas, las *quintas*, propiedad de hombres adinerados, construidas allende la quebrada Santa Elena, y otras más precarias ubicadas al Sur, en el Camellón de Guanteros, hogar de los menos afortunados, que fue desplazado, hacia la última década del XIX, por el barrio Guayaquil, sitio en el que habitaron personajes que iban en contra de la moral establecida en el centro de la vieja Villa y que fue relacionado con el infierno mismo⁴.

En ese escenario transcurría la vida, en medio del humo de las cocinas, el baño semanal en las por ese entonces limpias aguas del río Medellín; los paseos dominicales por sus orillas atestadas de árboles y arbustos; los latinajos pronunciados en la iglesia por el sacerdote de turno, que empataban con el rezo del rosario a las seis de la tarde, al amparo de los muros de la casa; un doble de campanas a las ocho de la noche, para pedir por las ánimas del Purgatorio, a las luz de las velas de sebo y, tal vez, de una luna que se regaba por las calles desiertas de la Villa, llenándolas de seres de otro mundo. Y al interior de las casas, uno que otro juego de baraja y el dulzón aroma del tabaco para espantar el sueño, antes de recomenzar el rezo e irse a dormir.

En este mismo escenario, se distinguían, unos pocos gracias al dinero conseguido en el comercio y la minería,

y una considerable población campesina, cuyo interés primordial radicaba en el cultivo de la tierra y un culto casi pagano a los ancestros que, daría origen al mito de la *raza antioqueña*. De vez en cuando, los pudientes y unos pocos que se podían dar el lujo dedicaban algo de su tiempo para asistir al único Teatro y divertirse con funciones de ópera, zarzuela y drama, algunas veces, o con espectáculos de maroma, acrobacia o prestidigitación, otras más. Medellín batallaba con su imagen. Se hacía ciudad, con todo lo que esta nueva cara exigía. El hacinamiento hacía surgir nuevos personajes, muchas veces marginales, que tenían que recurrir a la caridad pública o al robo para sobrevivir y hubo que regular el espacio en una guerra a pequeña escala, en la que todos luchaban por hacerse un lugar en el nuevo Medellín.

Ricos, pobres, vagos, mendigos, doctores, estudiantes, damas y no tan damas; caballeros, calaveras y pelafustanes, en una mezcla única, construían entonces nuevos imaginarios y se sentían parte de un todo llamado Medellín; un todo con una marcada diferenciación social, la misma que se mezclaba dentro del Teatro, lugar en el que casi todos, al abrigo de las luces mortecinas, podían sentirse más cerca y dar a conocerse tal y como eran. De ahí que el Teatro funcionase como un espacio en el que la mirada de unos y otros se encontraba: los pudientes criticando el mal comportamiento de los menos adinerados y los menos adinerados haciendo parte del juego social de los pudientes, quienes

⁴ Cf. BETANCUR GÓMEZ, Jorge Mario, *Moscas de todos los colores. Historia del Barrio Guayaquil de Medellín, 1894-1934*, Bogotá, Ministerio de Cultura, 2000.

veían en el teatro una oportunidad para mostrar, con toda la pompa posible, el alcance de su poder adquisitivo.

Para llegar a Medellín hay que sortear ríos y malos caminos

Antes de llegar a Medellín, las compañías debían batallar con la abrupta geografía colombiana, repleta de caminos que serpenteaban, una y otra vez, por montañas y valles; geografía a la que se sumaban los cambios climáticos, el incesante zumbido de los mosquitos, el acecho de animales salvajes y el deslumbramiento de una vegetación exuberante, factores todos que hacían del viaje una empresa de locos, de apasionados. Un viaje difícil, cuyo eje principal era el río Magdalena hasta el interior del país, si se venía desde el Caribe, aunque otras compañías preferían entrar por el Golfo de Maracaibo y hacer el recorrido, por mar o por tierra, pasando o estableciéndose una o dos temporadas en las ciudades costeras de Riohacha, Santa Marta, Cartagena y Panamá; o llegaban a Panamá y hacían un recorrido similar hasta arribar a Venezuela. Si las compañías llegaban primero a Buenos Aires, Lima, Guayaquil o cualquier otra ciudad suramericana, la ruta incluía a ciudades como Cartago, Palmira, Buga y Cali, hasta llegar a Bogotá y luego a Medellín. Pero el río Magdalena fue tal vez la vía más importante para la entrada de las compañías extranjeras a las ciudades del interior colombiano, dado el gran número de afluentes que conectaban con éste:

Bogotá tenía siete vías diversas para comunicarse con el Magdalena y desde allí con otras regiones; sin embargo, la preferida fue la de Bogotá a Honda, que a pesar de los grandes inconvenientes era la más importante por ser la ruta del comercio; por allí entraban la mayoría de las compañías teatrales, algunas de las cuales se presentaban en Honda. En Antioquia la conexión más importante entre los ríos Magdalena y Cauca fue ruta privilegiada para el teatro. Se desembarcaba en Puerto Nare, se seguía a Rionegro, Medellín y Santa Fe de Antioquia. Desde Medellín, tomando el camino real, se llegaba a Rionegro y Sonsón; aquí se desprendían dos caminos: uno daba al Magdalena, y el otro a los distritos del sur, cuya ciudad más importante fue Manizales, desde la cual se podía ir a Pereira y Cartago⁵.

Todas las compañías que llegaban al país venían cargadas con su propia escenografía, vestuario y utilería, equipaje al que se sumaban el elenco y el avituallamiento para el viaje. Tanto unos como otros se transportaban a lomo de mula, si se transitaba por caminos; a bordo de barcos de vapor o de pequeñas embarcaciones, si se remontaba algún río, hasta llegar al lugar destinado para dar las representaciones, en medio de un halo mágico, proveniente de otras tierras; halo que levantaba el velo de la monotonía cultural que cubría los ojos de los lugareños, mostrándoles a los

⁵ LAMUS OBREGÓN, Marina, *Teatro en Colombia: 1831-1886. Práctica teatral y Sociedad*, Bogotá, Ariel, 1998, pp. 243-244.

medellinenses una parte de ese mundo que se movía y cambiaba a un ritmo constante, mediante montajes del repertorio italiano, español y francés, que hicieron rebosar de aplausos el Teatro Principal.

Escena dos

Tres Compañías extranjeras en Medellín, 1891-1894⁶

Compañía de Ópera Italiana Zenardo y Lambardi

Finalizaba el año de 1891. Medellín no había crecido mucho y aún se debatía en el dilema de *pueblo grande* y ciudad pequeña. No obstante, se empezaban a dar transformaciones importantes que iban desde las mejoras en los servicios públicos y en la infraestructura urbana, hasta cambios en lo cultural y lo social, que influyeron la vida cotidiana de los medellinenses⁷. Los cambios se exten-

dieron hasta 1920, época en la que ya podría decirse que Medellín era una ciudad más definida, menos edénica; la misma que más tarde se convertiría en una de las primeras ciudades industriales de Colombia.

A ese Medellín en transformación llegó la compañía lírica de los empresarios Francisco Zenardo y Mario Lambardi, para deleitar los oídos de los pudientes con lo más escogido de la ópera italiana. Se anota *los pudientes* y no otros, puesto que las localidades se vendieron a altos precios, para pagar “[...] los grandes gastos [que] le ocasiona a la Compañía su crecido personal [...]”⁸, conformado por doce actores y un excelente músico, también italiano, Augusto Azzali, quien hacía las veces de Director de orquesta y Maestro concertante. Este personaje se había embarcado hacia América en 1891, procedente de la ciudad francesa de Saint-Nazaire y llegó a Bogotá, por la ruta río Magdalena-Honda, el 20 de junio de ese mismo año, tal como consta en sus *Cartas a bordo*⁹. Quién era y qué

⁶ Antes de estos años, ya habían arribado a Medellín importantes compañías extranjeras, a saber: Rossi Guerra y Luisia (1865), Juan del Diestro (1866), Zafrané (1871 y 1875), Fernández Gómez y Birelli (1875), Albieri, Pocoreli y Sanctis (1878), y Monjardín e Iglesias (1888). Incluso, entre 1884-1886, se formó y presentó con éxito la local Compañía Infantil de Zarzuelas, dirigida por los caucanos Francisco Javier Vidal y Lino Ricardo Ospina Silva. Agradezco esta información al colega Luis Carlos Rodríguez Álvarez, quien ha investigado de manera amplia sobre el particular.

⁷ Al respecto véase REYES CÁRDENAS, Catalina, *La vida cotidiana en Medellín, 1890-1930*, Bogotá, Colcultura, 1996 y GARCÍA LONDOÑO, Carlos Edward, *Niños trabajadores y vida cotidiana en Medellín 1900-1930*, Medellín, Universidad de Antioquia, 1999. Para los cambios urbanos, Cf.

BOTERO HERRERA, Fernando, *Medellín, 1890-1950. Historia urbana y juego de intereses*, Medellín, Universidad de Antioquia, 1996 y NARANJO G., Gloria y Marta Inés VILLA M., *Entre luces y sombras. Medellín: Espacio y políticas urbanas*, Medellín, Corporación REGIÓN, 1997. Para el nacimiento de la ciudad, BOTERO, Fabio, *Cien años de la vida en Medellín. 1890-1990*, 2ª edición, Medellín, Universidad de Antioquia-Municipio de Medellín, 1998, pp. 3-223.

⁸ *El Espectador*, (149), Medellín, enero 8 de 1892, p. 207.

⁹ AZZALI, Augusto, “Cartas a bordo” (traducción, introducción y notas de José Ignacio Perdomo Escobar), *Gaceta*, II (14), Bogotá, Colcultura,

preparación musical tenía lo dice un artículo en *El Consueta* de Bogotá, en agosto de 1893:

Azzali nació en Ravena en el año de [1863], y ya en Noviembre de 1886 se hacía aplaudir por su ópera *Ermengarda*. Esta hermosa creación fue estrenada en el teatro Andreani de Mantua con espléndido éxito como lo acreditan los periódicos italianos de la época, en los cuales vemos que el autor fue llamado a escena veinte veces en la primera representación. [...] Es Azzali un inteligente y entusiasta Director de orquesta y posee sólidos conocimientos adquiridos en el Conservatorio de Milán, en donde hizo sus estudios bajo la dirección de [Antonio] Bazzini y [Amilcare] Ponchielli. La energía y el colorido que sabe dar su batuta han sido admirados en el Teatro Reinach de Parma, en Empoli, Intra, Florencia, Varelli, Ravena, Piacenza, Bolonia, Ancona, [y] Cremona [...]¹⁰.

Una vez en Bogotá, Azzali y su elenco se presentaron en el Teatro Municipal¹¹, con la ópera *El Trovador* (drama en cuatro partes; música de Giuseppe Verdi y libreto de Salvatore Cammarano, a partir del drama *El Trovador* de Antonio García-Gutiérrez). Poco después se unieron a Zenardo

y Lambardi, conformando la compañía que vendría a Medellín a fines de diciembre de 1891¹². Ya a finales de noviembre de 1891, un periódico local pedía a las familias ricas de Medellín que redujeran la *temporada de campo* que pasaban en los solariegos terrenos ubicados en el sector de El Poblado, para que disfrutaran de *las delicias del teatro lírico*, puesto que la Compañía Zenardo y Lambardi permanecería por poco tiempo en la naciente ciudad¹³.

Meses antes, diversión y caridad se daban la mano, gracias a que la Sociedad de San Vicente de Paúl, institución fundada en 1882, para dar alivio a *los pobres vergonzantes* de Medellín¹⁴, or-

¹² Además de los empresarios y del Director de orquesta, de la compañía hacían parte Rosina Aymo, primera dama y soprano seria; Anina Orlandi de Alberti, contralto; Alicia Panzani, segunda soprano; Achille Alberti, primer barítono; los señores Arnaldo Ravagli, primer tenor; Pietro Osti, tenor ligero; Luis Bergami, bajo; Pedro Bugamelli, barítono; Felipe Benincore, Adolfo Magni; las señoritas Cristina Sprugnoli, segunda tiple, y Ercolessi, corista. Por la lectura de las revistas, publicadas en *El Espectador* de finales de 1891 y comienzos de 1892, se sabe que de los coros hacían parte, además de las coristas italianas, algunas mujeres locales; lo mismo sucedió con los músicos de la orquesta. Para la trayectoria artística de A. Alberti, véase *El Espectador*, (152), Medellín, enero 28 de 1892, p. 227, y para la de A. Orlandi de Alberti, véase *El Espectador*, (153), febrero 12 de 1892, p. 233.

¹³ Cf. *El Espectador*, (145 y 146), Medellín, noviembre 30 de 1891, p. 89.

¹⁴ Véase BOTERO HERRERA, F., "La Sociedad de San Vicente de Paúl de Medellín y el mal perfume de la política, 1882-1914", *Historia y Sociedad*, (2), Medellín, Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas y Económicas, diciembre de 1995, pp. 39-74.

1977, pp. 18-24.

¹⁰ *El Consueta*. Periódico de teatros y variedades, (41), Bogotá, agosto 12 de 1893, p. 322.

¹¹ Este escenario fue inaugurado por la Compañía Zenardo y Lambardi en 1890.

ganizaba un concierto instrumental en el Teatro Principal para el 20 de junio de 1891. Los músicos locales de ese entonces, así como la Sociedad Musical de Santa Cecilia, dieron el sí para participar de tan buena obra, pero las “damas artistas” no quisieron hacer parte de ella; según comentaba *El Espectador*

[...] la negativa, si no vamos errados, tiene por justísima causa el recuerdo asaz ingrato de lo ocurrido hace pocos años con ocasión de un concierto semejante al que se prepara. Parte no pequeña del público correspondió entonces muy mal al sacrificio que nuestras tímidas y modestas paisanas hicieron en bien de los necesitados, y la crítica no supo tampoco apreciar aquel acto de abnegación ni estimar en su justo valor, que fue muy alto, el tesoro de armonías con que ellas contribuyeron para aliviar á los pobres en aquellos días¹⁵.

Aún así la expectación del público era grande, pues antes de la fecha señalada para el concierto ya se habían reservado catorce palcos en el Principal, es decir, los más adinerados habían empezado a hacer gala de su caridad y, sobre todo, de su dinero. “No dejaremos de observar [anotaba una vez más *El Espectador*] que la obra de la Sociedad de San Vicente va á ser dos veces caritativa, y por ello doblemente digna de apoyo: á los pobres se les va á aliviar con el producto de la fiesta, y á

la ciudad –sedienta de distracciones y totalmente privada de ellas– con la fiesta misma”¹⁶. Pese a las buenas intenciones, la Sociedad de San Vicente, “en atención al reciente luto de una respetable familia, desistió [...] de dar el concierto de beneficencia”¹⁷. No obstante, la Sociedad Musical de Santa Cecilia decidió no dejar el concierto preparado y “[...] destinó el producto de la función para los menesterosos á quienes socorre la Sociedad del Corazón de Jesús, con lo cual logró cumplir el caritativo propósito que inspiró la preparación de la velada musical”¹⁸. El día del concierto todo salió a pedir de boca, exceptuando un molesto repique de campanas que acompañó toda la velada y la lluvia que impidió la salida de los asistentes; pero lo más preocupante fue que

[...] cierta porción del público, escasa por fortuna, [...] apenas terminado el concierto y cuando aún estaban los palcos llenos de damas, tuvo la incivil ocurrencia de ponerse á golpear el suelo con pies, paraguas y bastones, y á silbar y á decir tonterías. ¡Lástima grande que fiesta tan hermosa, tan bien intencionada y tan noblemente culta, haya sido afectada al fin con ese lunar, digno de los tiempos que nuestro

¹⁵ *El Espectador*, (115), Medellín, junio 4 de 1891, p. 67.

¹⁶ *El Espectador*, (115), Medellín, junio 4 de 1891, p. 67. Cursiva agregada. El programa del concierto aparece publicado en: *El Espectador*, (116), Medellín, junio 11 de 1891, p. 71.

¹⁷ *El Espectador*, (118), Medellín, junio 25 de 1891, p. 79.

¹⁸ *El Espectador*, (118).

teatro era gallera y lo alumbraban candilejas con sebo!¹⁹.

De manera que si quienes iban al teatro no medían sus actos, estaban expuestos a ser comidilla de los periódicos locales, los que no reparaban en tinta a la hora de criticar todo cuanto se les ponía en frente y más aún si tenía que ver con el comportamiento en lugares públicos. Volviendo ahora a la compañía sobre la que se venía comentando, vale la pena anotar un anuncio aparecido en las páginas de *El Espectador*, un mes después de la llegada de la Zenardo y Lambardi; anuncio que es un buen indicio para inferir cómo vestían y, cabe decir, adornaban los medellinenses adinerados para asistir a la ópera:

Ópera italiana

Para concurrir con elegancia á las representaciones que da en esta ciudad la magnífica compañía que tenemos entre nosotros, acaban de llegar al *Bazar francés* los siguientes artículos:

Guantes para hombres y para señoras, flores artificiales, adornos para la cabeza, sereneros, binóculos de primera calidad, géneros lindísimos de seda, zapatillas de cuello [sic] amarillo, negro, blancas y de colores, abanicos, corbatas, medias y medias-me-

días de seda, de hilo de Escocia y de algodón blanco y de colores, *guarda-brazos*, zapatones de caucho, ganchos para rizar la *capoul*, corsées, cinturones de cuero y peluche, espejos de tres faces para hacer espléndidos peinados, penachos blancos, sacos elásticos (Jersey), varillas forradas, botines de satín, paraguas, adornos, pasamanerías, galones, pañuelos grandes de seda, blancos, negros y de colores &^a. &^a. Además, el surtido completo de perfumería no deja qué desear, tanto por sus calidades como por sus aromas. Los hay de Guerlain, Piver, Atkinson y Pinaud; esencias, extractos para el pañuelo, aguas de Colonia y verbena, pomadas, aceites, brillantina para la barba, cosméticos, polvos de arroz, de las gracias y velutina, jabones, aguas de Botot y de Pierre para aromatizar el aliento y limpiar los dientes, y en fin mil artículos más.

Ocurrid á nuestro almacén, frente a D. Vicente B. Villa. GUTIÉRREZ, PIEDRAHITA Y C^a.²⁰

Ir a la ópera, y en general a todos los espectáculos, que tenían lugar en el Teatro Principal, era entonces entrar a un universo totalmente nuevo, no sólo por el contacto con esa otra manera de decir las cosas que posibilitan las tablas, sino porque allí, entre el público mismo, también tenía lugar un espectá-

¹⁹ *El Espectador*, (118). El concierto recaudó un total de \$413,50, cantidad que fue entregada a la tesorera de la Sociedad del Sagrado Corazón de Jesús, Liberata Arango. Al respecto, véase “Datos relativos al concierto dado á beneficio de los pobres, por la ‘Sociedad Musical’, el 20 del presente mes”, *El Espectador*, (118).

²⁰ *El Espectador*, (149), Medellín, enero 8 de 1892, p. 205. Mayúsculas, cursivas y versales en el texto.

culo de aromas y maneras de ser otro, de sentirse transportado a otro lugar; un espectáculo del que también participaban los menos elegantes, esto es, los menos adinerados, con sus propios aromas, con los pies desnudos, quizá, y con ropas menos “decentes” para el gusto a la europea de los favorecidos por el dios dinero.

Ahora bien, las primeras cinco funciones, en las que se llevaron a escena *Ernani*, *El Trovador*, *Rigoletto* y *Norma*²¹, hicieron poner el grito en el cielo a más de uno de los asistentes, no por la calidad del espectáculo, sino por la frecuencia de las funciones, tres por semana, y por el alto costo de la boletería. Sin embargo, tal como lo aclaró *El Espectador*,

[...] si se consideran cuán grandes gastos le ocasiona á la Compañía su crecido personal, se ve al punto que ella no puede ni reducir aquel precio ni desperdiciar tiempo para sus representaciones; y si se atiende á que [la] ópera es en Medellín *un espectáculo de cada diez años*, y teatro en general, *cosa de cada dos ó tres*, se convendrá en que bien se pueden condensar en dos ó tres meses el gasto de dinero y la pérdida [sic] de sueño correspondiente á esos largos períodos de economía y juicio forzosos²².

Exageraba sobremanera el que escribía esas líneas para justificar a la Zenardo y Lambardi, al anotar que la ópera y el teatro se veían con poca frecuencia en Medellín, pues si bien no gozaba para la época de una prolija producción de espectáculos de ópera y teatro propios, sí era visitada con frecuencia por compañías extranjeras, por lo menos desde 1843²³. Así, una vez más un crítico local se daba a la tarea de ayudar con sus ocurrencias al bienestar de una compañía foránea, en vez de vituperarla y entorpecer, con el discurso, el ejercicio de divertir al público. Y sobre este último también caía la pluma del crítico, quien criticaba la costumbre de fumar en algunos sitios cercanos al salón del Principal:

[...] y noches hay en que el aire se nubla y se vicia completamente. Las damas se quejan con razón de este desacato; los artistas se ven en apuros para cantar bien en una atmósfera que los ahoga, y hasta los simples mortales del sexo sin gracias ni prerrogativas, sentimos incomodidad y disgusto. Sabemos que la Empresa está decidida á prohibir en absoluto que se fume dentro del Teatro, y que la Policía la secundará sin vacilación alguna. Toca á los concurrentes anticiparse á las medidas que se ha hecho forzoso tomar contra tan inconveniente costumbre²⁴.

²¹ Véase al respecto: PERICO (Seud.), “La ópera italiana en Medellín”, *El Espectador*, (150), Medellín, enero 15 de 1892, p. 213.

²² *El Espectador*, (150), p. 207. Cursiva agregada.

²³ Cf. GÓNIMA, ELADIO, *Apuntes para la historia del teatro de Medellín y vejeces*, Medellín, Tipografía San Antonio, 1909.

²⁴ *El Espectador*, (150), Medellín, enero 15 de

Pero no todo estaba perdido para el público, pues ya empezaba a controlar, al menos en esas cinco funciones, la manía de aplaudir a destiempo. Lo que sí no corrigieron algunos de los concurrentes, “gente de peor gusto y seso más perdido”, fue el “vicio” de desaprobador el espectáculo ayudándose de silbidos, tal como ocurrió en la función siguiente, en la que se presentó *El Barbero de Sevilla*²⁵ (drama cómico en un acto; música de Gioacchino Rossini y libreto de Cesare Sterbini). A la ópera se le criticó que el director le hubiera incluido escenas de “sainete aldeanil”, que hacían estallar en aplausos a la parte “menos culta” del público: “Esos aplausos vienen de la parte desautorizada del público, que es, por lo mismo, la más bulliciosa: de los muchachos y la turba más atrasada”. En suma, para agradar al público “culto”, las óperas, y por extensión el teatro y la zarzuela, no debían incluir escenas grotescas, puesto que, escribía el crítico de *El Espectador*, “lo grotesco aplebeya demasiado los espectáculos, y cuando se llega á ese resultado, mejor es no asistir a ellos”²⁶. No sobra aclarar que ambas críticas dan cuenta del gusto teatral, o gusto visual si se prefiere, de una y otra parte de la sociedad de la época: los que se identificaban como “cultos” preferían ver las cosas tal y como eran, “reales”, serias, mientras que “la turba atrasada”

prefería la risa inevitable que permite lo grotesco.

La ópera que más aceptación tuvo por parte del público local, y esta vez sin distinciones de ningún tipo, fue *Aida*, una de las inmortales obras de Verdi, que en Medellín fue catalogada como una “obra portentosa y elevada”, que logró el aprecio inmediato gracias a sus bien elaboradas melodías. La opinión de Augusto Azzali es ilustrativa respecto de la riqueza musical de la ópera:

Sirve de prelude una sinfonía fugada y ejecutada *pianísimo*. El trabajo armónico es tan notable como el de la expresión. La música del primer acto incuestionablemente original; parece que Verdi ha tomado algunos temas de cantos africanos y los acompañado de una armonía excelente y hábil *contrapunto*. Es muy bello el coro de mujeres que abre este acto, precedido de acordes de arpa de una tonalidad rara. El coro triunfal –*Gloria all'Egitto*– es sonoro y magistral y ofrece una modulación de efecto brillante de *lá* bemol á *sí* natural, ó más correctamente, *dó* bemol.

En el segundo acto y en el tercero domina el sentimiento dramático. La oración de Aida –*O ciel aszuri* [sic]– es muy melancólica y está acompañada con gran delicadeza; tiene semejanza con el *Miserere* de *El Trovador*. El dúo de Aída y Amonasro es de las mejores joyas de Verdi; la evocación de la sombra de la madre de Aída está expresada con notables ritmos de armonía; el *crescendo* en que

1892, p. 207.

²⁵ *El Espectador*, (150).

²⁶ *El Espectador*, (150), p. 213.

Aída se arroja á los pies de su padre, hábilmente conducido, se detiene repentinamente para pasar á un *pianísimo* en las palabras: *O patria, quanto mi costi!* En el dúo del cuarto acto, es muy bella la frase: *O terra, addio*, sobre todo cuando al acompañamiento vienen á agregarse los trémolos agudos. La catástrofe final termina en un *pianísimo*, lo cual es un modo no usado de terminar la ópera²⁷.

Una opinión acertada y, puede decirse sin temor alguno, extremadamente conocedora. Pero las opiniones generales eran menos detalladas y se reducían a los afectos que el público tenía por uno u otro artista, tal como lo ilustra el diálogo a continuación:

Un dependiente de almacén y un empleadillo de tres al cuarto entablan el siguiente diálogo:

-Qué tal estuvo la función?

-Detestable, amigo.

-Lo hicieron muy mal?

-Pésimamente; figúrate que no cantaron ni la Aymo, ni la Orlandi, ni Alberti.

-Bien hice en no ir á pesar de tener un taburete contratado con Benjamín para ir al *gallinero*.

-Te aseguro que no perdiste gran cosa.

-Si repitieran la *Norma*... pero bien, y la música no te pareció bonita?

-Francamente no me fijé. Desde que ví el programa y me enteré de que no trabajarían los que me gustan, no volví a saber nada de la tal *Traviata*²⁸.

Cosa bien complicada lo del gusto local por los géneros teatrales, ya que no sólo dependía de un afecto personal, resultado, muchas veces, de una primera impresión, sino que contaba también la aprobación que daban los periódicos, sus críticos, con respecto a lo que se estaba llevando a escena, aprobación que no era más que “[...] la inconsciencia con que nos dejamos arrebatar por la corriente de la opinión pública”²⁹, a la que, desde luego, se sumaba la opinión que al respecto tuvieran el púlpito y sus ministros, no siempre a favor de lo que pudiera significar el descarrío de sus ovejas. De tales opiniones bebía la crítica escénica de ese entonces.

Conviene resumir ahora, con ayuda de la Tabla I, las óperas que en Medellín fueron llevadas a escena por la Compañía Zenardo y Lambardi.

²⁷ *El Proscenio*, citado en *El Espectador*, (151), Medellín, enero 23 de 1892, p. 219. Cursivas en el texto.

²⁸ *El Espectador*, (151), Medellín, 23 de enero de 1892, p. 219.

²⁹ *El Espectador*, (151).

Tabla I. Compañía de Ópera italiana Zenardo y Lambardi. Funciones en Medellín

Diciembre de 1891-Marzo de 1892

Obra	Autores	Día
<i>Ernani</i>	Giuseppe Verdi (Música); Francesco Maria Piave (Libreto)	Sin datos
<i>El Trovador</i>	Verdi; Salvatore Cammarano	Sin datos
<i>Rigoletto</i>	Verdi; Francesco Maria Piave	Sin datos
<i>Norma</i>	Vicenzo Bellini; Felice Romani	7 de enero
<i>El Barbero de Sevilla</i>	Gioacchino Rossini; Cesare Sterbini	9 y 22 de enero
<i>La Traviata</i>	Verdi; Piave	14 de enero
<i>Aida</i>	Verdi; Antonio Ghislanzoni	16, 24 y 26 de enero
<i>Rigoletto</i>	Verdi; Piave	21 de enero; 2 y 4 de febrero
<i>Don Crispin y la comadre</i>	Luis y Federico Ricci	23 y 30 de enero
<i>Un Baile de máscaras</i>	Verdi; Antonio Somma	28 de enero; 11 de febrero
<i>Carmen</i>	Georges Bizet; Henri Meilhac y Ludovic Halévy	8 de febrero
<i>Un Baile de máscaras</i> <i>Rondó de Lucia de Lammermoor</i>	Verdi; Somma Gaetano Donizetti; Salvatore Cammarano	13 de febrero
<i>Ernani</i>	Verdi; Piave	14 de febrero
<i>La Favorita</i>	Donizetti; Alphonse Royer y Gustave Vaëz	18 de febrero
<i>Lucrecia Borgia</i>	Donizetti; Romani	20 de febrero
<i>Fausto</i>	Charles Gounod; Jules Barbier y Michel Carré	23 y 25 de febrero; 1 de marzo
<i>Gioconda</i>	Amilcare Ponchielli; Tobías Gorrió	Sin datos
<i>Ernani</i> <i>Romanza de Macbeth</i>	Verdi; Piave Sin datos	12 de marzo
<i>Fantasia</i> , ejecutada por Gonzalo Vidal y Rafael D'Alemán	Sin datos	Sin datos

Fuente: *El Espectador*, Medellín, enero 8 a marzo 19 de 1892; *Dizionario dell'Opera*, Milano, Baldini & Castoldi, 2001.

La Tabla I muestra que Medellín disfrutó de lo mejor del repertorio verdiano, además de degustar de algunas obras maestras de la ópera italiana, representadas en las composiciones de Donizetti, Ponchielli, Bellini y Rossini, y de la ópera francesa, con Bizet y Gounod. Dejando de lado el resumen,

otra ópera que merece mención es *Carmen* (ópera en cuatro actos; música de G. Bizet y libreto de H. Melihac y L. Halévy, a partir de la novela homónima de Prosper Mérimée), dada la crítica que se le hizo por tener relación directa con una afición española que, en el Medellín de 1892, no era vista con buenos ojos:

las corridas de toros. Según anotaba *El Espectador*, “esa barbaridad que enloquece á los españoles” no había logrado calar en el gusto local y agregaba:

Gracias á Dios que, á pesar de esfuerzos que no han faltado, ese antipático y salvaje espectáculo de las corridas de toros no se ha podido aclimatar en Medellín, como se ha aclimatado en varios lugares latinoamericanos, inclusive la culta capital de Colombia. Ojalá que, para bien no haya jamás Gobierno ni especulador alguno que lo haga tomar afición á esas repugnantes escenas, propias tan solo para el rebajamiento del nivel moral de hombres y naciones.

Aquí en este como paréntesis cabe la observación del contraste extremo que forman tal afición y el gusto por la música y por otras diversiones cultas y delicadas; y cabe también la de que el país que ha dado muchos toreros [España] ha producido pocas óperas [y muchas zarzuelas, género muy apetecido por el público local]. Veamos, pues, con júbilo que en el lenguaje de nuestro pueblo sean voces desconocidas *chulos*, *banderilleros*, *el espada*, *picadores &c.*, al paso que la tecnología lírica [sic] le es casi familiar³⁰.

Pese a la crítica, a los actores se les aplaudió el que hubiesen dejado

³⁰ *El Espectador*, (153), Medellín, 12 de febrero de 1892, p. 233. Cursiva en el texto. Las corridas de toros están presentes en Medellín desde la época colonial.

la “inconveniente costumbre” de interrumpir la escena para agradecer a los aplausos del público con venias de agradecimiento y “llevada de las manos al pecho”. Se les recomendaba a los actores de la compañía que en casos como esos “El artista [...] debe proceder como si la acción que representa fuera verdad, y como si no hubiera tal público delante”, es decir, debía hacer verosímil su actuación hasta el punto de abstraerse de lo que sucedía en la platea, los balcones y el gallinero o, lo que es lo mismo, zafarse de los bulliciosos murmullos de los espectadores y de sus comentarios inoportunos cuando menos se esperaban. Así mismo, se anotó que “Apenas en función de volatines salen bien estas cortesías; porque después de una peligrosa zapateta, vienen como de molde las gracias al público porque aplaude y á la suerte por que ha sacado con vida al volatinero”³¹. Sin embargo, la función, que dicho sea de paso fue ofrecida como beneficio de la contralto Anina Orlandi de Alberti, fue bien recibida por el público, quien regaló una “[...] lluvia de coronas y flores”, como muestra de aprecio y cariño hacia la beneficiada.

Otro beneficio que no puede pasarse por alto es el de Rosina Aymo, función dada en la noche del 25 de enero de 1892, en la que se llevó a escena *Fausto* (ópera en cinco actos; música de Charles Gounod y libreto de Jules Barbier y Michel Carré, adaptado del *Fausto* de Goethe). Ese día le fue entregada a la

³¹ *El Espectador*, (153).

actriz “[...] una corona de oro y piedras preciosas que á nombre de la sociedad medellinense le ofrecieron los señores José María Vásquez T., Emilio B. Johnson, Juan Vásquez U., Patricio Pardo, Juan F. Jaramillo, Germán Botero, Daniel Botero, Rafael D. Uribe, Carlos Patin y Abraham García, y que le fue presentada [...] por el Sr. Lino R. Ospina con palabras adecuadas y directas”³². Vale la pena anotar la descripción que de la joya hacía *El Espectador*, valiéndose de los datos aportados por alguien que la observó con detenimiento:

La guirnalda de oro que se hizo para obsequiar á la Sra. Aymo, primera dama soprano seria, consta de dos tallos de oro macizo, de color amarillo, cerrados para formar un óvalo con diámetros de 20 centímetros por 15 proxima-mente [sic]. Los dos tallos están unidos en su parte más gruesa con un anillo de color rojo, con tres piedras preciosas -brillante, zafiro y rubí- colocadas en el sentido del diámetro mayor. Junto á este anillo arrancan del tallo 5

hojas de color verde mate, a cada lado, alternadas con otros tantos botones de color rojo brillante, con sus pedúnculos en espiral para que se muevan por su propio peso. En la parte más delgada del doble tallo, hay en caracteres góticos esta inscripción: A Rosina Aymo de V. Estas letras son brillantes y en color rojo, y ocupan próximamente [sic] un tercio del óvalo. La guirnalda fue colocada para el obsequio en un cofre de pelucha [sic] con guarniciones de metal niquelado, al cual se le pusieron en una chapeta de plata las iniciales R. A.³³.

Situación similar, pero menos suntuosa, tuvo lugar el día del beneficio de Augusto Azzali, en el que también se representó la ópera *Fausto*. Se le ofreció a Azzali, de parte de algunos de sus amigos admiradores y por intermedio de Lino R. Ospina, una medalla de oro conmemorando su función de gracia y, de sus compañeros de orquesta, algunas coronas de laurel³⁴. Se ve entonces que a la hora de rendir homenaje a sus actores preferidos, los personajes destacados de Medellín no tenían ningún reparo en gastar algo de su dinero, para ofrecer un obsequio que hablara bien de su poder adquisitivo, así como tampoco descuidaban los elogios que les regalaban, al ponerlos en boca de un buen orador.

La última función de la temporada, que tuvo lugar el 12 de marzo de 1892

³² *El Espectador*, (156), Medellín, 5 de marzo de 1892, p. 249. Las palabras dirigidas por Lino R. Ospina a Rosina Aymo son como siguen: “SEÑORA: Varios distinguidos caballeros de esta ciudad, en su propio nombre y en el de la sociedad de Medellín en general, me han discernido la honra, como cultivador de la escuela dramática en mi patria, de elegirme para saludaros en esta noche de vuestra función de gracia, y para presentaros y colocar en vuestra frente esta sencilla corona en homenaje á vuestros méritos artísticos y personales. Aceptadla, señora, y que ella os sirva en vuestra peregrinación teatral, y entre los muchos lauros que seguiréis cosechando, como un recuerdo de esta tierra colombiana, que os miró con distinción”. *El Espectador*, (156). Versales en el texto; cursivas agregadas.

³³ *El Espectador*, (156). Versales en el texto.

³⁴ *El Espectador*, (156).

con la representación de *Ernani*, dio paso a otras “diversiones” menos profanas, con la celebración de la Semana Santa. Sin embargo, la compañía pretendía iniciar una nueva temporada una vez finalizaran las festividades religiosas, idea a la que se opuso el Gobernador Botero Uribe por considerar que la repetición de algunas de las óperas que se habían llevado a escena, expresamente *Rigoletto*, *Baile de Máscaras*, *Gioconda* y *Fausto*, era “perniciosa para las buenas costumbres”, conclusión a la que llegó luego de asistir él mismo a la gran mayoría de las funciones de la primera temporada y disfrutar como aficionado a los espectáculos teatrales que era. De acuerdo con *El Espectador*, su actitud era un poco contradictoria en términos del gusto:

El señor Gobernador conocía esas óperas, decimos, y debía de conocerlas á fondo por ser quien es; mas acaso por el mismo gusto que les sacaba no había advertido cuán peligrosas podían ser para la salud de las almas, ó si lo había advertido, era tal el hechizo que en él obraba la maga de la Música, que le había sido imposible sacudirlo para bien propio suyo y de su pueblo. Pero llegó la Cuaresma; Su Señoría se creyó en el deber de abandonar el teatro por esa circunstancia; [...] y, lejos entonces de la embriagadora armonía, libre del halago inmediato de la tentación y recogido á solas con su conciencia, halló sin duda la serpiente del pecado bajo la verde y fresca hierba del arte [*anguis in herba*], y decidió en su

ánimo aplastarla bajo el calcañar, ya que para ello le había calzado el Código de Policía la férrea bota de la censura. Resuelto y hecho, si fue que las cosas pasaron como las suponemos: “No se repetirán en la Pascua tales y cuales óperas, dijo el señor Gobernador; y en cuanto á las nuevas que se pretenda llevar a escena, la autoridad de policía pondrá en vigor el artículo 111 del Código respectivo”³⁵.

De ahí que sea posible afirmar que la oposición, para llevar a cabo una segunda temporada de la compañía en Medellín, se debía, más que a cuestiones políticas, a algo del orden moral, que no religioso. Dicha oposición no tuvo eco en el “espíritu de partido”, razón por la que el Gobernador desistió de la medida, para beneplácito del público local, siempre deseoso de todo espectáculo que lo sacara del esquema cotidiano de la naciente ciudad. Así, la nueva temporada, de la que no va a hablarse para dar paso a otras compañías, dio inicio el primer domingo de Pascua, permitiendo la llegada de “las DULCES É INOCENTES FRUICIONES DEL TEATRO”, tal como lo anotaba en su editorial un diario conservador de la época³⁶. Se confirma entonces que la oposición al teatro era una cuestión de moral.

³⁵ *El Espectador*, (158), Medellín, 19 de marzo de 1892, p. 259.

³⁶ *El Eco de Antioquia*, reproducido en *El Espectador*, (158). Mayúsculas en el texto.

Compañía de Ópera italiana Zenardo

A comienzos de octubre de 1893, el Teatro Principal se llenó de las arias y cavatinas de las óperas de Verdi, Donizetti y Bellini. Procedente de Bogotá, llegó la Compañía de Ópera italiana de Francisco Zenardo, el mismo empresario de la compañía que había estado en el Principal a finales de 1891. Con la Zenardo, regresó el Maestro Augusto Azzali, quien antes de arribar a Medellín daba una temporada de ópera en Bogotá, acompañado de los artistas italianos Egisto Nicoli, Francisco Bartolomasi, Enzo Fucili, Ida Poli Rosa, Ernesta D'Antoni, Felipe Benincore, Adolfo Magni, Amelia Conti Foroni, Adelina Fanton Fontana, Virginia Cardinali, Carlos Cristalli, Alberto Sangiorni, Lina Cassandro y Celestina Sarrugia, elenco que, en su mayoría, lo acompañó en su viaje a Medellín; viaje del que los antioqueños tuvieron pronta noticia, gracias a una *revista* publicada en un periódico local:

Ópera. En [sic] la semana pasada, salió de Bogotá, en vía para esta ciudad, la afamada Compañía de Ópera, que ha deleitado durante varios meses al público de la culta capital. Cuenta entre su repertorio, la aplaudida ópera nacional, *Florinda*, música de Ponce de León y letra de Rafael Pombo. Además, una original del Sr. Azzali, estrenada en Bogotá con gran éxito, la noche de su beneficio. [Así como las óperas *El barbero de Sevilla*, *La Gioconda*, *Fra Diavolo* y *Ruy Blas*]. Deseamos

para los artistas ruidosos triunfos y para todos, especialmente para el empresario Sr. Zenardo, compensación pecunaria por los ingentes sacrificios hechos para traernos tan culto y civilizador espectáculo³⁷.

Ocho días después de la noticia, en un anuncio publicado en el mismo periódico, se leía algo que deja ver hasta dónde llegaba en Medellín el gusto por la ópera: “LIBRETOS, LIBRETOS. De Africana, Roberto el Diablo y de todas las óperas que puso en Bogotá la Compañía que ha llegado a esta ciudad, vende Carlos A. Molina, á 10 c[entavo] s. el ejemplar. A quien compre toda la colección se le darán tres retratos de los principales artistas de la Compañía”³⁸.

De los periódicos locales de la época, los que más se ocuparon en seguir los avatares de la Compañía Zenardo fueron *Las Novedades* y *La Correspondencia*. Las revistas de teatro allí publicadas dan cuenta de que esta compañía tuvo sus días de esplendor a comienzos de octubre de 1893 y comenzó a caer en picada a fines del mismo mes, en la función en la que se llevó a escena *La Fuerza del Destino* (drama en cuatro actos; música de Giuseppe Verdi y libreto de Francesco Maria Piave, adaptado del drama *Don Álvaro o la fuerza del sino* de Ángel Pérez de Saavedra). A decir del crítico de *Las Novedades*, esa noche tanto los

³⁷ *El Esfuerzo*, (21), Medellín, septiembre 1 de 1893, p. 2. Subrayado en el texto.

³⁸ *El Esfuerzo*, (22), Medellín, septiembre 8 de 1893, p. 3. Versales en el texto.

actores, como la orquesta, hicieron bien su papel, lo que falló fue la iluminación del Teatro, que estuvo “[...] brillante, por lo excesivamente oscuro; el señor Zenardo... en bancarota; la Compañía, decepcionada; los cantineros... hicieron negocio, como de costumbre; la situación, prosigue de mal en peor y á todo correr; los periodistas, *La Fuerza del Destino* les obliga a ocuparse de estas cosas. La acción... pasa en Medellín, a fines del siglo XIX!”³⁹.

Pese a los contratiempos, el empresario de la compañía no escatimaba esfuerzos para atraer público a las funciones de ópera. Así, para el 5 de noviembre de 1893 programó una “función miscelánea”, a beneficio del Manicomio de Medellín, obra benéfica que contó con una “Comisión organizadora”, encabezada por Alonso de Toro, Alberto Jaramillo G., Emilio B. Johnson y Alejandro Echavarría, personajes importantes dentro de la vida local de la época. De acuerdo con el programa, publicado en *La Correspondencia*, dicha función se organizó en tres partes:

1ª PARTE

1^{er} acto de *La Traviata*

Aria de “La Calumnia” de *El Barbero de Sevilla*

2ª PARTE

3^{er} acto de *El Baile de Máscaras*

³⁹ *Las Novedades*, (8), Medellín, octubre 27 de 1893, p. 31.

Dúo de *Bocaccio*

3ª PARTE

Gran concertante de *Hernani* [sic]⁴⁰.

Según anotaba este mismo periódico, “la noche [de la función] fue horrible: un aguacero torrencial que duró desde la oración hasta pasadas las ocho, nos impidió a muchos, que deseábamos ir, la asistencia al teatro. No obstante tan desagraciada circunstancia, la concurrencia fue numerosa, bien que de personas que por amor al arte y á la caridad debieron estar mojadas de pies a cabeza”⁴¹, lo que indica que el producto de la entrada sí compensó el esfuerzo de la compañía y sirvió para ayudar al Manicomio. Gracias al buen resultado, Francisco Zenardo comenzó a ganarse el buen nombre de *caritativo*.

Sin embargo, antes de esta función la Compañía Zenardo sufría un nuevo revés. A mediados del mes de octubre, el Maestro Azzali, por problemas de dinero, decidió abandonar la dirección de la orquesta y regresar a Bogotá⁴². Su cargo fue asumido por otro músico italiano, el Coronel Fernando Mancini, desde el 26 de octubre de 1893⁴³. De Mancini, *La*

⁴⁰ *La Correspondencia*, (4), Medellín, noviembre 2 de 1893, p. 15. Mayúsculas y cursivas en el texto.

⁴¹ *La Correspondencia*, (7), noviembre 14 de 1893, p. 29.

⁴² Azzali reaparece en la vida teatral de la capital en 1895, participando en la inauguración del Teatro Colón con la ópera *Ernani* de Verdi.

⁴³ Cf. *Las Novedades*, (9), Medellín, noviembre 3 de 1893, p. 35.

Correspondencia publicó una crónica que lo pintaba con varias caras:

[...] Para sus copartidarios políticos, Mancini es el bravo Capitán de la 2ª Compañía del Batallón Zapadores, en la batalla de “Los Chancos”. Para los que no profesan las mismas ideas de él, Mancini es el caballeroso oficial que consagró todo su celo y energía, después del 5 de abril de 1877, á impedir los desmanes de las fuerzas vencedoras, para la [sic] cual tuvo que comprometer seriamente su vida varias veces. Para los hombres de corazón es el artista; para los militares sean del bando que fueren, es el colega valerosísimo; para los extranjeros, es el que como ellos, está fuera de su patria, y para todos, sin distinción, es el desterrado. *Mancini debe salir de la República, en virtud de orden del supremo Gobierno, antes del 9 de Diciembre próximo, y ha de llevar consigo, puesto que es jefe de honrada familia, á su mujer y á sus dos hijos pequeños*⁴⁴.

La decisión de destierro se impuso “[...] para que [Mancini] no vuelva a caer en la tentación de decir que es liberal y de llamarse Coronel”⁴⁵. No obstante y pese a la oposición del gobierno, el nuevo Director de orquesta ya había cosechado grandes afectos entre los medellinenses, gracias a “su

buena conducta”; por esta razón el 9 de noviembre, día de su beneficio, “[...] *muchas personas pobres, que no van a la ópera por lo costosa, fueron esa noche sólo por concurrir [a la función de gracia] del Maestro Mancini*”⁴⁶. La caída de la compañía era inminente, gracias también a que *la parte pudiente de Medellín “[...] que es la llamada á concurrir á esta clase de espectáculos, toda vez que el precio de éstos no es posible que esté al alcance de la clase acomodada, y mucho menos de la parte obrera ó del pueblo, dió [sic] su contingente en la medida que se trazó de antemano, durante las primeras exhibiciones, y agotado el presupuesto, tocó retirada unánimemente, como movida por golpe eléctrico*”⁴⁷.

De lo anterior se deduce que el principal problema de la compañía, además de la falta de un Director de orquesta, tenía que ver con la falta de público, debido a los altos costos de la boletería, puesto que las compañías extranjeras no tenían otra solución a la mano para recuperar la inversión del viaje y para pagar los servicios del elenco.

No obstante, no debe caerse en el error de afirmar, como lo hace la revista citada, que la ópera era una diversión exclusiva para los pudientes: las funciones de ópera, teatro y zarzuela juntaban en un mismo lugar a pobres y ricos; allí se daba un intercambio cultural único

⁴⁴ *La Correspondencia*, (6), Medellín, noviembre 9 de 1893, pp. 22-23. Subrayado agregado.

⁴⁵ *La Correspondencia*, (7), Medellín, noviembre 14 de 1893, p. 29.

⁴⁶ *La Correspondencia*, (7), Subrayado agregado.

⁴⁷ *El Esfuerzo*, (37), Medellín, noviembre 21 de 1893, p. 4. Subrayado agregado.

-similar al que tenía lugar en las fiestas públicas-, aunque los pudientes ocuparan los lugares más “lujosos” del teatro y los menos favorecidos estuvieran en *el gallinero*⁴⁸.

Volviendo a la compañía, al comienzo de la temporada ésta dio funciones de ópera cuatro y hasta cinco veces por semana, con una boletería a altos precios que sólo podían pagar unos pocos; sin embargo, ningún bolsillo local soportó que se le drenara de esa manera, razón por la que, al final de la temporada, la compañía dio pocas funciones, tal como lo muestra la Tabla II.

Tratando de atenuar el problema de la falta de público, Francisco Zenardo ideó un gancho publicitario, que creía iba ser efectivo: en la función del 11 de noviembre, en la que se llevó a escena *La Africana* (ópera en cinco actos; música de Giacomo Meyerbeer y libreto de Eugène Scribe), el empresario de la compañía anunció “[...] que el baile del penúltimo acto se ejecutaría por bailarinas que en calidad de tales no se habían estrenado en este teatro [...]”⁴⁹. Pero la idea no funcionó como él lo esperaba, pues “[...] si bien atrajo regular concurso á las lunetas [lugar de algunas de las gentes menos acaudaladas], disminuyó

notablemente el de palcos”⁵⁰, que era el sitio preferido de los pudientes y de sus “respetables” señoras e hijas. De acuerdo con *La Correspondencia*, la apatía de esta parte del público se debía a “gazmoñerías de reciente data”:

Bailarina y pecado diríase que hayan sido sinónimos últimamente para las damas de Bogotá y Medellín. Allí parece que las señoras, al empezar un baile en el teatro, se salían á las galerías... á verlo con menos comodidades pues lo hacían por los agujeros y rendijas de las puertas. Aquí creyeron mejor quedarse en sus casas. Perdónesenos que esas son gazmoñerías de reciente data. En Bogotá, la ciudad bailadora, jamás se les había ocurrido esas exageraciones; y en Medellín, ahora treinta años, todas las virtuosísimas damas que hoy son abuelas modelos y matronas respetabilísimas, colmaban el teatro para ver á la antigua Luque⁵¹ hacer piruetas hiperbólicas.⁵²

A esta crítica seguía una anotación con respecto a los “bailes teatrales libidinosos” y a los “bailes de salón”, prácticas que rompían con el pudor y la decencia establecidos para la época. Al “arte coreográfico” se le reconocía el papel de medio para mostrar la belleza

⁴⁸ Con ese nombre se conocía el lugar del Teatro al que iban los pobres, localizado lejos del escenario; lugar en el que siempre reinaba el desorden, pero ¿qué otra cosa podría hacerse en un teatro con una iluminación insuficiente para ver en todo su esplendor las maravillas de la ópera?

⁴⁹ *La Correspondencia*, (7), Medellín, noviembre 14 de 1893, p. 29.

⁵⁰ *La Correspondencia*, (7).

⁵¹ Se refería a Soledad Alba de Luque, de la compañía del español Julio Luque, que se presentó en Medellín en 1879. Al respecto, véase *El Noticioso*, (1-5), Medellín, septiembre 19 a octubre 16 de 1879.

⁵² *La Correspondencia*, (7). Subrayado agregado.

Tabla II. Compañía de Ópera italiana Zenardo. Funciones en Medellín

Octubre-Noviembre, 1893

Obra	Autores	Día
<i>Aida</i>	Giuseppe Verdi (Música); Antonio Ghislanzoni (Libreto)	10 de Octubre
<i>Ernani</i>	Verdi; Francesco Maria Piave	11 de Octubre
<i>La Traviata</i>	Verdi; Piave	12 de Octubre
<i>Fausto</i>	Charles Gounod; Jules Barbier y Michel Carré	14 de Octubre
<i>Los Puritanos</i>	Vicenzo Bellini; Carlo Pepoli	15 y 17 de Octubre
<i>La Africana</i>	Giacomo Meyerbeer; E. Scribe	16 de Octubre
<i>La Favorita</i>	Gaetano Donizetti; Alphonse Royer y Gustave Vaëz	19 de Octubre
<i>La Africana</i>	Meyerbeer; Scribe	
<i>Nabucodonosor</i>	Verdi; Temistocle Solera	21 de Octubre
<i>La Gioconda</i>	Amilcare Ponchielli	22 de Octubre
<i>Lucía de Lammermoor</i> ENTREACTOS "La Habanera" de <i>Carmen</i> ; aria de "La Calumnia" de <i>El Barbero de Sevilla</i> ; ter- cetto de <i>Don Crispin y la</i> <i>comadre</i>	Donizetti; Salvatore Cammarano Georges Bizet; Verdi; L. y F. Ricci	26 de Octubre
<i>Un Baile de Máscaras</i>	Verdi; Antonio Somma	28 y 31 de Octubre
1 ^{er} Acto de <i>La Traviata</i> ; dos últimos Actos de <i>Aida</i>	Verdi	29 de Octubre
<i>La Fuerza del Destino</i>	Verdi; Piave	Sin datos
<i>Los Puritanos</i>	Bellini; Pepoli	1 de Noviembre
1 ^{er} Acto de <i>La Traviata</i> ; Aria de <i>La Calumnia</i> ; 3 ^{er} Acto de <i>Baile de Máscaras</i> ; dúo de <i>Boccaccio</i> ; Gran con- certante de <i>Ernani</i>	Verdi	5 de Noviembre
<i>Los Foscari</i>	Verdi; Piave	7 de Noviembre
4 ^o Acto de <i>El Trovador</i>	Verdi; Cammarano	9 de Noviembre
<i>La Africana</i>	Meyerbeer; Scribe	11 de Noviembre
<i>Fra Diavolo</i>	Daniel F. E. Auber; Scribe y Casimir Dela- vigne	18 de Noviembre
<i>Fausto</i>	Gounod; Barbier y Carré	23 de Noviembre

Fuente: *Las Novedades*, (5-9), Medellín, octubre 6 a noviembre 3 de 1893; *La Correspondencia*, (1-10), Medellín, octubre 19 a noviembre 26 de 1893, *Dizionario dell'Opera*.

humana, más aún si lo hacía “una mujer gentil bailando con gracia y conocimiento del arte”; lo que se criticaba era el abuso que se hacía de este arte a la hora de emplearlo como recurso teatral, ya que invitaba al pecado a los pacatos lugareños y desdecía de la “pureza” de las damas medellinenses. Con respecto a los bailes de salón, se criticaba que una “invención” de ese tipo hubiera desplazado el respeto y “las prudentes distancias”, que antaño se seguían a la hora de bailar en pareja, dejando “[...] en su lugar el derecho que tiene todo invitado á un baile, de tomar una niña en los brazos, pecho con pecho, rostro con rostro, y lanzarse á correr y dar vueltas como locos rematados, hasta que jadeantes y sudorosos tienen que pararse á reposar, para volver luego a ese ejercicio de poseídos”⁵³. La estocada final apuntaba a las damas locales, quienes se santiguaban ante los bailes de teatro y luego iban “[...] sin escrupulo ninguno a bailar ellas mismas, cuando son jóvenes, ó ver bailar á sus hijas, cuando las tienen, *la mazurka, y el boston, y el strauss, y la polka, y todos esos bailes propios para despertar sensaciones agitadas*”⁵⁴.

No obstante y pese a la falta de “público culto”, el baile que se verificó la noche del 11 de noviembre de 1893 no dejó nada que desear a los que asistieron, razón por la que a la función siguiente, que tuvo lugar la noche del 13 de noviembre,

[...] en una postrera repetición del *Baile de Máscaras* [ópera en tres actos; música de G. Verdi y libreto de Antonio Somma, adaptado del drama *Gustave III ou Le bal masqué* de Eugène Scribe], hubo buena concurrencia de señoras, aunque estaba anunciado que en el acto final habría baile de mujeres vestidas de hombres. Este se verificó, en efecto con tal corrección, modestia y elegancia, que puede servir de modelo para bailes de salón⁵⁵.

De seguro, movidas por la curiosidad de ver a una mujer en el rol de hombre, las señoras dejaron de lado sus “principios” y permanecieron atónitas en los asientos del teatro, contemplando una escena que, por fortuna, mereció más aplausos que santiguos y “moralina”. Pero a esa buena noticia se sumó una dura crítica a los bailarines de la época, a quienes se les demeritaba en beneficio de las mujeres:

Indudablemente el baile es un arte puramente femenino. Ya sea en traje de hombre, ya en el de su sexo, las mujeres bailando personifican la gracia; mientras que á los hijos de Adán maldita la que les hace semejante ocupación. Ya se verá por esto que el placer de bailar, en un ser viril, [no] ha de estar en otra parte que en el gusto de hacer piruetas. Sólo los afeminados y maricas son amigos del baile como cosa exhibible por ellos en fiestas y teatros⁵⁶.

⁵³ *La Correspondencia*, (7).

⁵⁴ *La Correspondencia*, (7). Subrayado agregado.

⁵⁵ *La Correspondencia*, (7). Cursivas en el texto.

⁵⁶ *La Correspondencia*, (7).

¿Y qué beneficio tuvo para la compañía el éxito momentáneo obtenido con la representación de la ópera de Verdi? Ninguno, puesto que el ánimo del empresario y de todo el elenco de la Zenardo había decaído totalmente; de ahí que Francisco Zenardo anunciara la última función de la compañía, en Medellín, para el 23 de noviembre de 1893, en la que se llevó a escena *Fausto* de Gounod. Ese día sería su “función de gracia” y reaparecería en escena el “grupo coreográfico de la Compañía”. Según *La Correspondencia*, “[...] Este precioso adorno del baile; el ser estas las últimas armonías que oiremos en esta temporada, y final y principalmente el tratarse de la función de gracia de un hombre que por su conducta correcta, su moderado carácter y sus rasgos de generosidad se ha ganado las simpatías de este público, todas estas circunstancias hacen esperar que la concurrencia sea tan numerosa como lo merecen el beneficiado y el espectáculo”⁵⁷. En efecto, la previsión de este periódico se cumplió, pues a esa última función asistió un buen número de público, entre el que se encontraba gran parte de las damas locales, quienes en esa ocasión no tuvieron ningún “artificial aspaviento”, como los de las funciones pasadas. Como ya se anotó, en esa función, el baile retomaría la escena y, por extensión, las páginas de *La Correspondencia*, en una revista que daba la última puntada al tema del baile teatral:

Todos vieron que el baile en las tablas puede servir para algo más importante que ostentaciones de impudor, cuando a los ojos que miran los anima espíritu de complacencia artística y no preveniciones de ordinariez y grosería; todos vieron que ese baile puede circunscribirse precisamente á mostrar hasta dónde puede llegar la expresión de la belleza en la mujer, sin rebajamientos indignos, y conservando sí el decoro y la pulcritud debidos, juntamente con toda la gallardía de que es susceptible toda forma humana⁵⁸.

En esta función, Francisco Zenardo hizo gala de su altruismo, al ofrecer el producto de ésta para salvar “[...] la mala situación pecuniaria de la Casa de Beneficencia”, pero como no se pudo organizar a tiempo una

[...] Junta de señoras a quienes se le iba á dar la Dirección [sic] del asunto, el señor Zenardo se vió obligado á dejar correr la función por su sola cuenta, destinando sí, el diez por ciento del producto bruto de la venta de boletas y palcos para el instituto en referencia. A éste [...] fin, dos distinguidos caballeros, los señores Camilo Botero y Julio Isaza, han aceptado el encargo de recaudar en la oficina de billetes del teatro ese diez por ciento, y además las mayores cantidades que las personas caritativas y filantrópicas quieran dar como regalo, cantidades que se

⁵⁷ *La Correspondencia*, (9), Medellín, noviembre 22 de 1893, p. 37; véase también *El Esfuerzo*, (37), Medellín, noviembre 21 de 1893, p. 4.

⁵⁸ *La Correspondencia*, (10), Medellín, noviembre 26 de 1893, p. 41.

destinarán única y exclusivamente para la Casa de Beneficencia. Como *para esta función el señor Zenardo ha reducido á la mitad los precios establecidos*, bastaría que las personas menos pudientes complementaran esos precios, y que las de mayores recursos donaran algo más, para reunir una suma regular que vaya á aliviar siquiera la escasez [sic] rayana en hambre que hoy padecen las pobrecitas huérfanas⁵⁹.

Así, dejando de lado cualquier prelación social, tanto ricos como pobres vieron con buenos ojos la propuesta de Zenardo y ayudaron a llevarla a feliz término. Pero, pese a sus buenas intenciones, la compañía ya había decidido partir en busca de mejores pastos. Y los encontró en Barranquilla a comienzos de 1894, ciudad en la que debutó con *El Trovador*⁶⁰ (ópera en cuatro actos, música de Verdi y libreto de Salvatore Cammarano).

Compañía Lírico Dramática Azuaga

Corría el mes de marzo de 1894. Medellín continuaba su metamorfosis y adquiriría más aspecto de ciudad. Hacía ya cuatro meses que la Compañía de Ópera italiana Zenardo había partido a otras tierras y las puertas del Teatro Principal se habían cerrado como to-

cadadas por la monotonía. Sin embargo, dos días después de la partida de la compañía, el 25 de noviembre de 1893, “[...] tuvo lugar el concierto reglamentario de la Escuela de Música de Santa Cecilia”⁶¹, establecimiento fundado a finales de 1888, por iniciativa del jesuita Pablo E. Montiel, con el ánimo de que en Medellín hubiera un lugar adecuado para el estudio de la música⁶².

Para dicho concierto, se seleccionaron piezas musicales pertenecientes a dos óperas de Verdi y dos de Donizetti: la Obertura de *Nabucodonosor*, ejecutada por la Orquesta de la Escuela; el solo de flauta de *Lucrezia Borgia*, por Manuel Molina V., con acompañamiento del Maestro Daniel Salazar; un solo de violín, parte de *El Trovador*, por el Maestro Rafael D’Aleman, quien además era el director de la Escuela para ese entonces, y “[...] el trío de la Ópera *Poliucto* [sic] desempeñado por los alumnos Mondragón, Posada y Morales”⁶³. Dicho sea de paso, el concierto tenía como fin “[...] allegar recursos para la reconstrucción del

⁵⁹ *La Correspondencia*, (10). Subrayado agregado.

⁶⁰ Véase *El Esfuerzo*, (40), Medellín, enero 12 de 1894, p. 3.

⁶¹ *El Esfuerzo*, (39), Medellín, diciembre 5 de 1893, p. 5.

⁶² Véase PELÁEZ, Marco Antonio, “Memoria histórica del Presidente del Consejo Directivo de la Escuela de Música de Santa Cecilia, correspondiente al primer año escolar que principió con la inauguración verificada en sesión solemne el día 22 de Septiembre del año de 1888, y que concluye el día de hoy, 23 de Noviembre de 1889”, *Notas y Letras*. Periódico quincenal de Literatura y Música, (10), Medellín, diciembre 7 de 1889, pp. 77-78.

⁶³ *El Esfuerzo*, (39), Medellín, diciembre 5 de 1893, p. 5. Subrayado en el texto.

Templo de San José⁶⁴, obra benéfica que de seguro trajo a la memoria de los medellinenses la figura de Francisco Zenardo. Pero, dada la escasa concurrencia, el concierto no recaudó el dinero suficiente para contribuir a la reconstrucción del templo; el concierto pasó sin pena ni gloria. Tiempo después, *La Correspondencia* daba una Buena nueva a los medellinenses:

Anuncia por telegrama, desde Bucaramanga, el señor don Arcadio Azuaga, distinguido actor lírico-dramático y empresario que en el próximo Abril visitará esta capital con el excelente personal que constituye su Compañía lírico-dramática, en la cual figuran como artistas de primera escala, su señora madre, doña Evarista González de Azuaga; sus hermanas señoritas Altagracia, Leonor y Refugio, y algunos otros artistas cuyos nombres no se transmiten.

¿Y quiénes eran estos personajes y qué clase de espectáculos ofrecerían a Medellín?

Por varias revistas de periódicos de algunas Repúblicas suramericanas y de importantes ciudades de los Departamentos de Bolívar y Santander [continuaba *La Correspondencia*], hemos tenido ocasión de informarnos de que tanto el señor Azuaga (cuyo padre, el veterano actor don José M^a Azuaga, falleció hace pocos meses en Cartagena) como la

señora González de Azuaga y sus referidas hermanas, forman por sí solos un valioso elenco lírico-dramático, que en su larga odisea artística ha sido objeto de la atención del público donde quiera que se ha exhibido. Formados los espectáculos de *obras serias* [dramas] y *cómicas*, nuevas y de reconocida moralidad, de *preciosas zarzuelas y cantos sueltos del mejor sabor español*, proporcionan con su esmerada ejecución horas de amenísimo recreo⁶⁵.

La Compañía Azuaga extendió su temporada en Bucaramanga y sólo arribó a Medellín avanzado el mes de mayo de 1894. Y se le esperaba con ansiedad, tal como lo deja ver un anuncio publicado en *Las Novedades*, el día antes de su función de estreno:

[...] Llega á nosotros la Compañía en los momentos en que *el tedio empezaba á invadir todos los espíritus por la falta de espectáculos amenos y civilizadores*. No dudamos que todos los medellinenses, muy especialmente las familias de posibles, le darán la buena acogida que merece y

⁶⁵ *La Correspondencia*, (21), Medellín, marzo 10 de 1894, pp. 90-91. Subrayado agregado. Ningún periódico local publicó los nombres de todo el elenco de la compañía; sin embargo, por la lectura de algunas de las revistas que se hicieron sobre la Azuaga, logré rescatar, al menos en parte, a otros de los integrantes del elenco: Luis de Castro, primer galán joven; R.G. Tinoco, segundo galán joven; Prieto y García, actores cómicos, y el Maestro Saumell, director de orquesta. De esta última hacían parte “[...] bastantes profesores y músicos de la ciudad”. *La Correspondencia*, (38 y 39), Medellín, mayo 26 de 1894, p. 162.

⁶⁴ *El Esfuerzo*, (39).

recompensarán con creces los esfuerzos de tan distinguidos artistas⁶⁶.

Para la función de estreno, 19 de mayo de 1894, la compañía eligió la comedia *Lo que está de Dios*, obra del español Enrique Zumel, y la zarzuela *El hombre es débil*, del también español Francisco Asenjo Barbieri⁶⁷, fundador del Teatro de la Zarzuela de Madrid y personaje al que la península ibérica debe la revaloración de la zarzuela, a mediados del siglo XIX. Según anotaba *Las Novedades*, de manera un poco jocosa, el estreno se llevó a cabo

Sin el rimbombo acostumbrado por cuantas Compañías han visitado a Medellín “al anunciar los trabajos del *eminente primer actor don Fulano* con la *chistosísima Comedia* en tres actos y en verso, obra del inmortal Perano, que al ser llevada á la escena por primera vez en la capital de España enloqueció al público, quien la hizo repetir por veinte noches consecutivas”, sin ese tamborileo de estilo entre líricos y dramáticos y directores de Orquesta [...] ⁶⁸.

Con respecto a *Lo que está de Dios*, este mismo periódico anotaba que “[...] Desde la primera escena se advierte en ella la fiel interpretación de algunos de

los más relevantes signos característicos de las costumbres españolas y el chiste permanente y nada vulgar peculiar en los hijos de aquella privilegiada tierra, en una de tantas ilustraciones”; de *El hombre es débil*, sólo se mencionó que ya se había llevado a escena en Medellín y que “[...] agradó mucho por el felicísimo desempeño que á ella se dio en esta vez”⁶⁹. En la tercera función, dada el 26 de mayo de 1894, se llevaron a escena la comedia *El octavo no mentir*, del español Miguel Echegaray (hermano del dramaturgo José Echegaray, premio Nobel de Literatura en 1904) y la zarzuela *Echar la llave*, de Manuel Bretón de los Herreros. Para esta función, “[...] la concurrencia masculina, [fue] numerosa; [la] femenina, una sola familia. Parece esto último se debe al especial interés que alguna persona respetable ha desplegado contra la Empresa. Guerra de faldas!”⁷⁰; guerra en la que *Las Novedades* implicó al primer galán joven de la compañía, Luis de Castro. No obstante, este lío de faldas no pasó de ser un simple chisme, como lo deja ver la *Aclaración* que al respecto publicó el mismo periódico:

Como algún individuo, interpretando á todas luces mal nuestro juicio acerca del señor Luis de Castro [...] ha creído que en él calificamos, á más del artista al hombre, no tenemos inconveniente en asegurar que nuestro concepto se refirió única y ex-

⁶⁶ *Las Novedades*, (38), Medellín, mayo 18 de 1894, p. 151. Subrayado agregado.

⁶⁷ *La Correspondencia*, (37), Medellín, mayo 19 de 1894, p. 155.

⁶⁸ *Las Novedades*, (39), Medellín, mayo 24 de 1894, p. 155. Cursiva en el texto.

⁶⁹ *Las Novedades*, (39).

⁷⁰ *Las Novedades*, (40), Medellín, junio 1 de 1894, p. 159.

clusivamente al primero y no al último. Qué teníamos que ver nosotros con el sujeto al juzgar las buenas ó malas dotes, atributo del actor? De un temperamento demasiado neurótico, exageradamente delicado y quisquilloso se necesita ser, para hallar términos groseros y conceptos deshonorosos en nuestro aludido juicio respecto al expresado señor. Lo sentimos por lo que ha perdido con semejante arranque el buen sentido en que teníamos el criterio de quien no supo entendernos⁷¹.

Otro actor que recibió las “bien intencionadas” críticas de otro periódico local fue Prieto, a quien, sin dejar de reconocer su valía como cómico “[...] muy hábil en el arte de hacer reír”, se advertía que

[...] en el teatro de Medellín hay, por obra de cierta porción del público, un escollo del cual deben cuidarse los actores de su género: nos referimos a la exageración [sobreactuación], defecto a que hemos visto arrastrados por exigentes aplausos de esta parte de nuestro público, á artistas de mérito. En *La colegiala*, zarzuela que se cantó el jueves [24 de mayo, junto con el drama *El nudo gordiano* de Eugenio Sellés], nos pareció que el señor Prieto estaba á punto de poner la proa hacia el escollo, y por eso nos tomamos la libertad de advertirle la existencia del peligro⁷².

Se anotaba, además, que la concurrencia a esas primeras funciones había sido numerosa, sobre todo la de público masculino; se esperaba “[...] que la buena fama de la Compañía Azuaga, llevada á *la sociedad elegante y de posibles*, por los espectadores de esta semana, atraerá pronto al teatro gran concurrencia. Si así no sucediere, debemos renunciar á *las constantes y amargas quejas contra la monotonía de la vida medellinense y contra la falta de cultos pasatiempos en la ciudad*”⁷³. En este punto conviene, para no hacer muy extenso este aparte, resumir todas las funciones que dio la compañía, especificando el día, las obras, el género y sus autores, con ayuda de la Tabla III.

La Tabla III muestra que la mayoría de las obras llevadas a escena fueron comedias y zarzuelas del repertorio español, lo que no iba en contra de la preferencia local por todo lo que hiciera reír, en detrimento de las tragedias y dramas de gran aparato escénico; algo similar a lo que sucedía con la ópera, al preferir más las de corte cómico, pertenecientes al repertorio italiano o francés.

Volviendo al asunto de la concurrencia a las funciones de la Compañía Azuaga, vale anotar que el crítico de *La Correspondencia* echaba en falta al público femenino, que, según él, hacía más agradable las funciones de teatro:

⁷¹ *Las Novedades*, (43), Medellín, junio 22 de 1894, p. 170.

⁷² *La Correspondencia*, (38 y 39), p. 162.

⁷³ *La Correspondencia*, (38 y 39). Cursiva agregada.

Tabla III. Compañía Lírico Dramática Azuaga. Funciones en Medellín
 Mayo-Agosto, 1894

Obra	Género	Autor	Día
<i>Lo que está de Dios</i>	Comedia	Enrique Zumel	19 de mayo
<i>El hombre es débil</i>	Zarzuela	Francisco Asenjo Barbieri	
<i>El nudo gordiano</i>	Drama	Eugenio Sellés	24 de mayo
<i>La colegiala</i>	Zarzuela	Alejandro Rinchan; Juan de Mollberg	
<i>El octavo no mentir</i>	Comedia	Miguel Echegaray	26 de mayo
<i>Echar la llave</i>	Zarzuela	Manuel Bretón de los Herreros	
<i>Una suegra en el siglo XIX</i>	Comedia	Enrique Zumel	31 de mayo
<i>El lucero del alba</i>	Zarzuela	Mariano Pina; Manuel Fernández Caballero	
<i>Inocencia</i>	Comedia	M. Echegaray	2 de junio
<i>Echar la llave</i>	Zarzuela	M. Bretón de los Herreros	
<i>La Papillione</i>	Comedia	Victorien Sardou	7 de junio
<i>La tesorera de los pobres</i>	Drama	Adaptación de Ortíz de Pinedo	9 de junio
<i>Lo que está de Dios</i>	Comedia	Enrique Zumel	10 de junio
<i>El gran galeoto</i>	Drama	José Echegaray	13 de junio
<i>Dos amigos para una dote</i>		Mariano Zacarías Cazorro	
<i>El octavo no mentir</i>	Comedia	M. Echegaray	17 de junio
<i>Ángel</i>	Drama	Javier Santeros	21 de junio Función cancelada
<i>El octavo no mentir</i>	Comedia	M. Echegaray	16 de junio
<i>La mujer de Ulises</i>	Zarzuela	Eusebio Blasco	
<i>El gran galeoto</i>	Drama	J. Echegaray	23 de junio
<i>La colegiala</i>	Zarzuela	Rinchan; Mollberg	
<i>Levantar muertos</i>	Comedia	Sin datos	24 de junio
<i>La tesorera de los pobres</i>	Drama	Ortíz de Pinedo	5 de julio
<i>Very well</i>	Comedia	Víctor y Federico Martínez Rivas	
<i>La pasionaria</i>	Drama	Leopoldo Cano y Masas	6 de julio
<i>No hay humo sin fuego</i>	Comedia	Sin datos	
<i>Echar la llave</i>	Zarzuela	M. Bretón de los Herreros	7 de julio
<i>La careta verde</i>	Comedia	Sin datos	
<i>Ángel</i>	Drama	J. Santeros	12 de julio
<i>Consuelo</i>	Comedia	Adelardo López de Ayala	19 de julio
<i>El empresario y la actriz</i>	Comedia	Luis Ortega de la Flor	
<i>La Saboyana</i>	Drama	Sin datos	13 de julio
<i>Suma y sigue</i>	Comedia	Mariano Pina y Bohigas	14 de julio
<i>Bruno el tejedor</i>	Comedia	Ventura de la Vega	15 de julio
<i>Marido y amante</i>	Comedia	Sin datos	
<i>Mariana</i>	Drama	J. Echegaray	26 de julio
<i>Brindis de la ópera Galatea</i>		Sin datos	
<i>La gallina ciega</i>	Zarzuela	Miguel Ramos Carrión Manuel Fernández Caballero	16 de agosto
<i>Bruno el tejedor</i>	Comedia	V. de la Vega	
<i>Felipe Derblay</i>	Comedia	Jorge Ohnet	30 de agosto
<i>El galeotito</i>	Parodia	Sin datos	

Fuente: *La Correspondencia*, (37-61), Medellín, mayo 19 a agosto 15 de 1894; *Las Novedades*, (38-52), Medellín, mayo 24 a agosto 24 de 1894; *La Juventud*, Medellín, septiembre 1 de 1894; *Inventory of the Manuel Areu Collection of the Nineteenth-Century Zarzuelas, 1849-1932*, Collection number MSS 516 BC, University of Nuevo Mexico, General Library Center for Southwest Research.

Tornamos á lamentar la concurrencia de señoras al teatro sea tan escasa; porque las reuniones de agrado pierden, cuando la mujer falta en ellas, parte muy considerable de sus atractivos, y porque es natural que los artistas desfallezcan cuando en el aplauso que premia sus esfuerzos no se oye la más delicada, armoniosa y expresiva nota de la voz social; cuando una lágrima de mujer no brilla en la corona del actor dramático; cuando la fresca y sonora risa femenina no va á decirle al actor cómico: tu sal es fina, tu chiste de buena ley, tu gracia decorosa y discreta⁷⁴.

Como muchos de los críticos locales y nacionales, a lo largo del siglo XIX, el de *La Correspondencia* se valía de un adjetivado lenguaje para invitar al público a las funciones teatrales o para alejarlo de los palcos y lunetas del Teatro Principal, si el repertorio o los integrantes de tal o cual compañía no eran de su agrado. Y refiriéndose precisamente a lo que era bueno para el público local, en el No. 47 de *Las Novedades*, otro crítico anotaba que “[...] A los medellinenses, para mantener viva y abundante la fuente de lágrimas, ó al menos la de la más profunda de las tristezas, nos basta y nos sobra con las desgracias de la Patria: por eso *preferimos en el Teatro lo que nos haga salir de ese lamentable estado; lo que produzca un efecto contrario en nuestros desolados espíritus: lo que nos haga reír, en*

⁷⁴ *La Correspondencia*, (41), Medellín, junio 2 de 1894, p. 171.

una palabra”⁷⁵. Esta opinión pone en evidencia cómo en Medellín, todavía durante el siglo XIX, se mantenía vivo el *Castigat ridendo mores*, consigna de corte moral que había asumido el siglo XVII y que había alcanzado cierto grado de perfección a partir de la *Commedia dell’arte* y sus personajes de carácter bufo⁷⁶.

Gracias a la sugerencia de *Las Novedades*, la Compañía Azuaga trató de llevar a escena más comedias y zarzuelas, dejando de lado el género dramático, para complacer al exigente público local. Sin embargo, a pesar de sus esfuerzos, ni público, ni críticos estaban plenamente satisfechos con el cambio, tal como lo deja ver la revista que ese mismo periódico publicó, refiriéndose a la función de gracia de la actriz Leonor Azuaga, en la que se llevó a escena la zarzuela *La gallina ciega* de Miguel Ramos Carrión y Manuel Fernández Caballero, y la comedia *Bruno el tejedor* de Ventura de la Vega. Según el crítico:

El numeroso y selecto público que asistió a la representación salió muy satisfecho de la primera pieza y muy descontento de la última, culpa del mal repertorio ó de la mala selección de la Compañía. A nuestra sociedad se le irroga un positivo ultraje con representa-

⁷⁵ *Las Novedades*, (47), Medellín, julio 20 de 1894, p. 187. Subrayado agregado.

⁷⁶ Cf. D’ANGELI, Concetta y Guido PADUANO, *Lo cómico*, Madrid, A. Machado Libros, Colección “La Balsa de Medusa”, Serie Léxico de Estética, vol. 114, 2001.

ciones como la de la incalificable comedia en que nos ocupamos, en la cual *lo único bueno que notamos fue la caída del telón en el último acto*. Baste con decir que la consabida pieza no pudo arrancar un aplauso ni aun á las gentes del *Paraíso*. Así tendría de frutas prohibidas [...] ⁷⁷.

La comedia fue una mala elección, puesto que ni siquiera avivó los ánimos de los menos pudientes que siempre iban al *Paraíso*, la parte más alejada del escenario, los mismos que siempre aplaudían a destiempo y muchas veces sumaban, a ese “mal gusto”, silbatinas y miradas imprudentes a los palcos. El crítico de otro periódico local coincidió con el de *Las Novedades*, al anotar que “[...] La *high-lige* [sic] que abundó en esta noche se retiró llena de indiferencia si no de fastidio. Es que con piezas de esa clase son inútiles los esfuerzos de los actores por agradar á un público que, como el nuestro, tiene ya tan desarrollada la filia del buen gusto y que tan bien sabe distinguir lo bello de lo vulgar” ⁷⁸. ¿Se refería al público en general? Lo dudo. Hablaba del “buen gusto” del público adinerado. Y a renglón seguido escribía:

Pero ¡pásmense ustedes! En medio del general desagrado que produjo la representación de Bruno, se pudo observar desde el primer acto una expectación

grandiosa. Todo el mundo estaba impaciente aguardando algo. El descenlace [sic]? No podía ser puesto que no había trama. Qué era entonces, lo que tan inquieto tenía al numeroso auditorio y lo que lo hacía mover continuamente en sus asientos? Qué aguardaba? Que cayera el telón para retirarse. Resumen: La música de la zarzuela, buena. Algunos chistes excelentes. En el tercer acto, sueño en las lunetas. En el cuarto acto, bostezos en los palcos. A la salida ¡alegría general! ⁷⁹

El público local era de gusto cambiante, puesto que si el repertorio elegido por una compañía no era de su agrado, sin importar que en una misma temporada hubiese momentos de ovaciones de pie, éste se encargaba de “dar muerte” a las funciones. Así ocurrió con la Compañía Lírico Dramática Azuaga, que dijo adiós a Medellín el 30 de agosto de 1894, día en el que se llevó a escena, a beneficio de G. R. Tinoco y Luis de Castro, la comedia francesa *Felipe Derblay* ⁸⁰. Con la partida de la compañía, el Teatro Principal volvió a cerrar sus puertas y Medellín se quedó sin “cultos pasatiempos”. Pero el cierre no duraría mucho, ya que dos meses después llegaría al Principal una nueva compañía, la Hispanoamericana de Zarzuela Dalmau-Ughetti, que hizo las delicias del público local hasta bien entrado el año de 1895 ⁸¹.

⁷⁷ *Las Novedades*, (52), Medellín, agosto 24 de 1894, p. 206. Subrayado agregado.

⁷⁸ *La Juventud*, (4), Medellín, septiembre 1 de 1894, p. 15. Cursivas en el texto.

⁷⁹ *La Juventud*, (4).

⁸⁰ *La Juventud*, (4).

⁸¹ Para ésta y otras compañías extranjeras a finales

Telón final

Ópera y zarzuela se pasearon por las tablas del Teatro Principal de Medellín, traídos en las maletas de compañías foráneas que, como se vio, llenaron de solaz las horas de los medellinenses, quienes “tocaron” otros mundos a través de las puestas en escena que, en ocasiones, les recordaban su diario vivir. Los hombres soñaron con las actrices extranjeras, cuyas voces y representaciones los hicieron rendirles homenajes, en los que había una fuerte cuota del poder adquisitivo local, el mismo que aparecía en escena a la hora de apoyar obras benéficas para los menos afortunados. Las mujeres tuvieron contacto con la moda y envidiaron o ensalzaron, a su manera, a las divas extranjeras. Y en esa comunión presente en el Principal, la misma que sólo era fácil de encontrar en las fiestas religiosas, se dieron cita tanto *los de arriba*, como *los de abajo*, partícipes todos de la *otra representación* que se daba en el público, de ese juego de *mirar y ser mirado*⁸².

del siglo XIX en Medellín véase HERRERA ATEHORTÚA, Cenedith, *Entre máscaras y tablas: teatro y sociedad en Medellín, 1890-1950*, Trabajo de Grado para optar al título de Historiador, Medellín, Universidad Nacional de Colombia, 2005, pp. 62-90.

⁸² Se usa el término *otra representación*, entendido como el otro que es visto como agente diferente al uno y que establece la relación tolerancia/intolerancia entre sí. Cf. HERRERA ATEHORTÚA, *Entre máscaras y tablas*, pp. 137-149, y véanse, entre otros, ENAUDEAUD, Corinne, *La paradoja de la representación*, Buenos Aires, Paidós, 1999; HELBO, André, et. al., *Semiología de la representación*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978 y GINZBURG, Carlo, *Ojazos de madera. Nueve reflexiones sobre la distancia*, Barcelona, Península, 2000. Esa *otra*

representación también puede analizarse desde los imaginarios colectivos. Cf. ESCOBAR, Juan Camilo, *Lo imaginario. Entre las ciencias sociales y la historia*, Medellín, Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2000.