DOI: http://dx.doi.org/10.15446/hys.n29.50598

La Compañía de Ópera Bracale en Colombia (1922-1933), un agente de la cultura musical del país*

*Daniel Cárdenas Velásquez***

Resumen

La compañía de ópera de Adolfo Bracale visitó Colombia en varias ocasiones entre 1922 y 1933. Realizó aportes al medio musical de este período al traer consigo cantantes, instrumentistas y directores de ópera del momento, reconocidos internacionalmente, e incorporó repertorio no escuchado antes. Con las temporadas de ópera el ambiente musical del país se vio enriquecido por la movilización de diferentes factores culturales, sociales y comerciales. La última función de la compañía de ópera de Bracale tuvo lugar en Medellín en 1933, pocos meses antes de quebrar. Debido a este hecho, algunos de los músicos de esta compañía, incluido el propio Bracale, tomaron la decisión de establecer su residencia en el país, y así contribuyeron a la formación de músicos y orquestas que hicieron parte de la cultura musical del momento y de las generaciones siguientes.

Palabras clave: Historia de la música, historia cultural, musicología histórica, industria musical, Adolfo Bracale, ópera, Medellín.

---

* Artículo recibido el 28 de julio de 2014 y aprobado el 9 de marzo de 2015. Artículo de reflexión.

** Pianista de la Universidad de Antioquia. Estudiante de la Maestría en Música, Énfasis en la línea de Musicología histórica de la Universidad EAFIT. Medellín-Colombia. Dirección de contacto: dcarden5@eafit.edu.co

Abstract
The opera company of Adolfo Bracale visited Colombia several times between 1922 and 1933. This opera company made contributions to the musical environment of that period. It brought opera singers, orchestral members and conductors internationally recognized at the time, and incorporated repertoire not heard before in Colombia. The musical environment of the country was also enriched by the mobilization of a series of cultural, social and commercial factors that had to do with these opera seasons. The last performance of the Bracale opera company took place in Medellín in 1933, some months before it went bankrupt. Because of this, some of its musicians, including Bracale, decided to stay in the country, and thus they contributed to the formation of musicians and orchestras that made part of the musical culture of the moment and of generations to come.
Keywords: History of Music, cultural history, historical musicology, musical industry, Adolfo Bracale, Opera, Medellín.

1. Adolfo Bracale y su Compañía de Ópera

Adolfo Bracale, que nació en Nápoles en el año de 1873, fue músico y empresario. Ha sido reconocido ante todo por su compañía de ópera, con la cual viajó alrededor del mundo. Al igual que otras compañías de ópera, esta era de carácter itinerante y estaba compuesta por figuras destacadas o que estaban empezando a incursionar en el campo operístico; tal es el caso del tenor italiano Enrico Caruso (1873-1921), por mencionar tan solo uno. Más adelante veremos que además de Caruso, muchas de las principales figuras del mundo de la ópera de finales del siglo XIX y principios del XX hicieron parte de la compañía del señor Bracale. A lo largo de su vida, en su labor como empresario, Bracale no solo contrató distinguidos cantantes de ópera, sino también artistas de la talla de los legendarios pianistas polacos Ignaz Paderewski[1] (1860-1941) y Artur Rubinstein (1887-1982), la bailarina rusa Anna Pavlova (1881-1931) y el compositor italiano Pietro Mascagni (1863-1945).

1. "El título de mejor pianista del mundo pasó del húngaro [Franz] Liszt al ruso [Anton] Rubinstein y luego al polaco Ignaz Paderewski. Paderewski se convirtió en el mejor pagado de los pianistas [...]". Harold C. Schonberg, *Los virtuosos* [The Glorious Ones], trad. Lilian Schmidt (Argentina: Javier Vergara Editor S.A., 1986), 139.

Uno de los montajes que tuvo a cargo y por el cual es más reconocido fue la puesta en escena en 1912 de la ópera *Aida* de Giuseppe Verdi (1813-1901) en las pirámides de Egipto. Esta presentación puso de manifiesto la calidad de su trabajo y el alcance de Bracale como distinguido personaje del mundo de la ópera. Además confirmó su reputación al garantizar no solo buenos músicos sino también buenos espectáculos. Este evento ocurrió mientras se desempeñaba como coordinador del Teatro de la Ópera de El Cairo entre 1908 y 1912.

La compañía de ópera Bracale, como tantas otras desde el siglo XIX, realizó varias giras por el mundo y tuvo una particular afinidad con los países latinoamericanos, especialmente con Cuba (centro de operaciones durante algún tiempo), Venezuela, Argentina y Colombia, este último en cuya capital –Bogotá– fallecería Bracale en 1935. El período de mayor número de giras por Latinoamérica está comprendido entre 1915 y 1933 (año este último de la visita a Medellín, tras la que su compañía de ópera quebró). En Latiniamérica Bracale estrenó algunas óperas que hacía poco habían aparecido en la escena musical europea y que se convirtieron luego en íconos del repertorio operístico. Así contribuyó a la difusión de la ópera en estos países durante el período señalado y, a la vez, coincidió con otros agentes relacionados con la industria musical de los años veinte, como se verá más adelante. Después de todo, "la ópera siempre ha sido un fenómeno social, económico y político"[2].

2. Adolfo Bracale por sí mismo

Adolfo Bracale estuvo en contacto con importantes figuras internacionales de la música. Por este motivo tuvo que tratar con la otra cara de la moneda en el campo arte: tanto con artistas caprichosos (y sus representantes), como con empresarios, dirigentes políticos, autoridades eclesiásticas y críticos musicales. Teniendo esto en cuenta, no es de extrañar que Bracale escribiera su autobiografía, gracias a la cual podemos hacernos una imagen de quién fue este personaje destacado en el mundo escénico, máxime cuando se encuentran pocos datos suyos dentro de la bibliografía musical existente.

2. Daniel Snowman, *La ópera. Una historia social* [The Gilded Stage. A Social History of Opera], trad. Ernesto Junquera (México D. F.: Fondo de Cultura Económica y Ediciones Siruela, 2013), 10.

Mis Memorias, como titula Bracale su autobiografía, se inicia sin dar cuenta de sus antepasados o de su infancia. Cuenta *su vida* a partir de la época en la que se enroló en una compañía de ópera como chelista, y de ahí en adelante muestra cómo "una cosa llevó a la otra", hasta convertirse en el gran empresario que llegó a ser y que logró tener a su cargo la calidad de músicos con quienes trabajó. En el libro están narradas también de una manera amena las intrépidas jugadas de tipo económico que debió emprender para iniciar su carrera como empresario. Realmente sorprende lo detallado de la narración, como aquella vez en 1895 en que contrató al tenor Enrico Caruso, desconocido aún, quien "en esa época era un joven delgado, temeroso de los agudos. Pero ya había algo en su canto que atraía al público"[3]. Bracale se dio a la tarea de contratarlo como fuera posible para garantizar el éxito de una temporada de ópera que tenía en mente, confiando únicamente en lo que le había contado un amigo suyo acerca de la espectacular voz del tenor, y sin tener el dinero suficiente para montar el espectáculo que deseaba. Se percibe toda una aventura en la búsqueda de Bracale para lograr su meta, en la que tuvo que hacer acopio de mucho ingenio diciéndole a los involucrados en el negocio en el Cairo que: "mi socio era un banquero de allá de Alejandría y a los de Alejandría decía que mi socio era del Cairo"[4].

La autobiografía fue publicada en Venezuela en 1931 por la editorial Caracas Litografía y abarca la vida de Bracale desde su juventud hasta el año 1920, lo que nos impide observar los puntos de vista del autor sobre sus visitas a Colombia, que se iniciaron a partir de 1922. La segunda edición en español[5] colombiana no lleva fecha de publicación y puede observarse en la página final el plan que tenía el autor de realizar una segunda parte. Bracale finaliza sus memorias de la siguiente manera:

> Con esta frase que no todos pueden exclamar en su valor humano, concluyo mi sentir: – ¡He vivido la vida!
>
> Dejo para el segundo tomo –cuyos relatos preparo y abarcan hasta 1931– el resto de mis Memorias como hombre de empresas teatrales, que en multitud de circunstancias se ha visto enriquecido y que también, de la noche a la mañana se ha encontrado en la vida sin un céntimo.
>
> Quien dijo que recordar es volver a vivir, ha esculpido una bella frase en la existencia.

3. Harold C. Schonberg, *Los virtuosos*, 166.
4. Adolfo Bracale, *Mis memorias*, 2ª ed. (Bogotá: Editorial ABC, s. f.), 62.
5. Adolfo Bracale, *Mis memorias*, portadilla.

> Sólo que a mí me angustia –a la vez que me llena de placer– confesar estos agradables y terribles recuerdos que entrego, no a la imparcialidad de la crítica, sino a aquellas personas que gustan de estas lecturas sencillas, novelescas y sobre todo para quienes opinan de mi vida sin conocerla a fondo. Creo, por otra parte, contribuir con mi larga experiencia a la mejor formación de las almas que se inician en el desarrollo de las empresas de Ópera.[6]

Luego deja esbozado el plan de la segunda parte con capítulos que tienen títulos como: "*A caballo por la cordillera de los Andes.– Viajes en el Río Magdalena.–* [...] *Los tres centenarios: Perú, Ecuador y Venezuela.–* [...] *Yo empresario de Mascagni.–* [...]"[7]. La edición colombiana del libro parece haber sido distribuida solamente entre un grupo selecto de amigos del señor Bracale, tal como nos lo indica la siguiente nota de prensa:

> Es de lamentar, verdaderamente, que "Las Memorias de Bracale" no estén por ahora destinadas a circular más que entre el selecto grupo de los amigos íntimos del maestro, pues ello priva a Bogotá, y en general a la gran legión de sus admiradores, de conocer más de cerca la vida y la obra artística de quien tan gratas horas de elación espiritual ha sabido proporcionar a nuestro público en las cuatro "tournés" que con la presente lleva ya realizadas por Colombia
> E. Anzola Alvarez
> De "El Espectador", lunes 23, abril[8]

Una rica información proporciona su libro Mis Memorias que, aunque no es el objeto de estudio de este artículo, sí es una entretenida narración de su vida, que lo muestra como un hombre no sólo lleno de éxitos, sino también como alguien que reconoce sus errores y que pasó por momentos difíciles, puesto que ser empresario en el mundo del arte es una tarea arriesgada.

3. A lomo de mula...

Desde el siglo XIX las compañías extranjeras de ópera y de opereta y zarzuela fueron inundando el continente americano con sus giras, propagando repertorios e

6. Adolfo Bracale, *Mis memorias,* 193-194.

7. Adolfo Bracale, *Mis memorias,* 195.Cursivas en el original.

8. Anzola E. Álvarez, "Las memorias de Bracale", *El Colombiano*, Medellín, 26 de abril de 1933, 2. Negrillas en el original.

incentivando la construcción de espacios de socialización para presentar dichos espectáculos: "La primera mitad del siglo [XIX] mostró así un amplio abanico de representaciones operísticas a cargo de compañías, europeas en su mayoría, y el teatro se convirtió en espacio primordial de socialización y difusión del género"[9]. Hacia mediados del siglo XIX se fue haciendo más reiterativo que estas compañías teatrales visitaran territorios americanos. En aquel entonces era difícil desplazarse por estas regiones tropicales debido a la variable topografía y a los precarios medios de transporte, como lo evidencian la iconografía de la época y la historiografía afín. Resulta fácil imaginar las travesías que tuvieron que hacer estas compañías para visitar países tan lejanos, pues estaban conformadas por gran número de integrantes y equipadas con bastante utilería. Al estar de gira por esta región, se arriesgaban al trepar "estos picos andinos haciendo frente a los ardientes calores del Magdalena, sin que los mosquitos y los agrios repechos de las cordilleras los atajaran en el largo y penoso trayecto. A lomo de mula, prácticamente con los bártulos a espaldas, arremetían por caminos y vados, venciéndolo todo. Casi como en los días de la Conquista"[10].

Desde entonces[11] y hasta principios del siglo XX, el panorama de rutas no había cambiado mucho. La construcción de vías para trenes había aumentado: "En los 39 años transcurridos entre 1871, cuando se inicia la construcción del ferrocarril de Bolívar, y 1910 se tendieron 937 kilómetros de línea, a un ritmo de 24 kilómetros por año"[12]. A pesar de estas nuevas construcciones, la situación del transporte en Colombia aún estaba atrasada en comparación con otros países en proceso de desarrollo:

> En el segundo decenio del presente siglo [XX] las vías de comunicación del país estaban compuestas por ferrocarriles, carreteras, caminos de herradura, cables aéreos y vías

9. Consuelo Carredano y Victoria Eli, "El teatro lírico", en *Historia de la Música en España e Hispanoamérica, vol. 6. La música en Hispanoamérica en el siglo XIX,* ed. Consuelo Carredano y Victoria Eli (Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2010), 153.

10. José Ignacio Perdomo Escobar, *Historia de la música en Colombia*, corregida y aumentada, 5ª ed. (Bogotá: Plaza & Janés, 1980), 135.

11. Para apreciar las rutas que usaban las compañías teatrales para llegar a Medellín hacia finales del siglo XIX, véase la sección "Para llegar a Medellín hay que sortear ríos y malos caminos", en Cenedith Herrera Atehortúa, "Dos de ópera y una de zarzuela. Tres compañías extranjeras en Medellín, 1891-1894", *Historia y Sociedad* n.º 16 (2009): 116-117.

12. Marco Palacios, "Colonizaciones y exportaciones colombianas en la segunda mitad del siglo XIX", en *Historia de Colombia*, ed. Gonzalo Hernández de Alba (Barcelona, Bogotá: Salvat Editores Colombiana, 1987), vol. VI, 1388.

> fluviales [...] pese a la gran significación y a los efectos multiplicadores de los ferrocarriles, la red construida hasta los días de la primera Guerra Mundial estaba considerada como verdaderamente precaria: en 1916 se decía que en los 1113 kilómetros que existían, comparados con la población, situaban a Colombia, que ocupaba "la cabeza del mapa de Suramérica", exactamente en la "cola" de los países de esta región. [...] el sistema de transporte se había construido obedeciendo primordialmente a las necesidades del comercio exterior. En este orden, cada región había buscado la salida de sus productos construyendo un ferrocarril hacia el mar o el río Magdalena.[13]

Para llegar a Medellín desde Bogotá en 1916, tomamos el siguiente ejemplo:

> **Una llegada a Medellín**
> Está descrita con minuciosidad en la Guía de Jean Peyat [...] Vale la pena destacar su itinerario o programa:
> El viajero que viene de Bogotá o de la Costa en 1916 (fecha de la Guía) llega generalmente por barco a Puerto Berrío. Allí toma el tren que sale a las 6 a.m. y en cinco horas y media lo transporta al paso de montaña de La Quiebra –el túnel no se construirá hasta 1929–. Allí inicia el transbordo, en automotor o a caballo con carreta de equipajes en caso necesario; si el transbordo no es en automóvil, es del caso programar el almuerzo en la cumbre del paso donde hay un buen "paradero". Al otro lado, en Santiago, el tren para Medellín sale a las 4:30 p.m. Los tiempos están bien coordinados, y el programa se cumple fácil. El tren llega a Medellín a las 7:30 de la tarde –o noche–, a la Estación Central de Cisneros; pero es bien probable que lo estén esperando en la Estación Villa, donde desde las 6 p.m. los medellinenses se reúnen a tomar un refresco, o "fresco", en espera del tren.[14]

Para 1920, el país contaba con 1318 kilómetros de vías férreas.[15] Un año antes, a finales de 1919, Bracale hizo el primer intento de visitar Bogotá del que se tiene conocimiento. En aquella oportunidad "viajaba del Perú rumbo a la Habana"[16]. El autor José Ignacio Perdomo Escobar culpa a la dificultad del transporte en Colombia de la situación que se generó: "Quizas [*sic*] la *trouppe* [*sic*] tembló al saber que la espera-

13. Bernardo Tovar Zambrano, "El Estado y los problemas del desarrollo", en *Historia de Colombia*, ed. Gonzalo Hernández de Alba (Barcelona, Bogotá: Salvat Editores Colombiana, 1987), vol. VII, 1564-1566.

14. Fabio Botero, *Cien años de la vida de Medellín. 1890-1990* (Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 1998), 210-211. Negrillas en el original.

15. Delimiro Moreno, "Un siglo de comunicaciones y transportes en Colombia", en *Nueva Historia de Colombia* (Bogotá: Editorial Planeta, 1989), vol. VI, 153.

16. José Ignacio Perdomo Escobar, *La ópera en Colombia*, (Bogotá: Litografía Arco, 1979), 88.

ban las mulas en el paso del Quindío"[17]. La ciudad se "quedó preparada"[18] a la espera de la Compañía de Ópera y un tiempo después el asunto quedó en el olvido. El uso de las mulas era común en la época por los altos costos que tenían otros medios de transporte:

> El problema de los transportes no consistía exclusivamente en la falta de vías o en la necesidad de mejoramiento de las existentes, sino que implicaba también la cuestión de las altas tarifas. En efecto, las tarifas de los ferrocarriles eran tan altas, se decía, que en muchos trayectos el transporte a lomo de mula o en carros tirados por bueyes les hacían notable competencia.[19]

El panorama solo mejoraría un poco en el decenio de 1920, cuando los servicios a los viajeros se renovaron, pero los trayectos seguían siendo prácticamente los mismos. El propio Hipólito Lázaro (1887-1974), reconocido tenor español que vino con la compañía en la temporada de 1927, recordaba "las penurias del viaje por los caminos intransitables de esa época entre Cali y Manizalez"[20]. No se debe olvidar que la compañía del señor Bracale viajaba con sus decorados, los vestidos y numerosas personas que ayudaban a los montajes. Para la temporada de 1927 en Medellín, la orquesta estaba formada por "35 profesores, de los cuales 22 son procedentes de los más grandes Teatros de Italia"[21]. Y para el final del segundo acto de Aida "figurarán en escena 150 personas"[22], entre las que se cuentan los coristas y bailarines que también venían con la Compañía.

Muchas veces ocurrió que las compañías itinerantes permanecían durante varios meses en el país. Así, mientras cumplían con sus presentaciones, los músicos extranjeros ejercían algún tipo de labor pedagógica o se involucraban y colaboraban en el montaje de algunas obras nacionales o en presentaciones con artistas nacionales (quienes engrosaban la planta orquestal o vocal). Esto fue recurrente en el continente americano desde el siglo XIX y, como veremos más adelante, la compañía de Bracale

17. José Ignacio Perdomo Escobar, *La ópera en Colombia*, 88.

18. José Ignacio Perdomo Escobar, *La ópera en Colombia*, 88.

19. Bernardo Tovar Zambrano, "El Estado y los", 1567.

20. Nota al pie n.º 46 de Alejandro Morales Vélez, *Zarzuela, opereta y ópera en Medellín, 1864-2009: Compañías, obras, teatros y artistas* (Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2012), 105.

21. *El Colombiano*, Medellín, 7 de octubre, 1927, 7.

22. *El Colombiano*, Medellín, 11 de octubre, 1927, 7.

no fue la excepción. No está de más recordar que, con una de las primeras compañías que visitó nuestro país en el siglo XIX, venía en calidad de cantante, como tenor, el músico Oreste Síndici (1837-1904), quien se radicó en el país y es más conocido actualmente por ser el compositor de la música del *Himno Nacional* de Colombia.

Cabe mencionar aquí algunas de las más representativas compañías de ópera que visitaron la ciudad de Medellín en el siglo XIX, lo que hacían generalmente luego de sus presentaciones en Bogotá. La primera en llegar e interpretar una ópera completa en la ciudad fue la Compañía de Ópera Mazetti[23] (su nombre se debe a que la artista principal era la cantante Asunta Mazetti), que estrenó en Medellín en el año de 1865 la ópera *Lucia di Lammermoor*, escrita por el compositor italiano Gaetano Donizetti (1797-1848) en 1835 y estrenada en Nápoles ese mismo año.

En 1866, la visita corrió por parte de la Compañía de Ópera de Juan del Diestro, que trajo consigo a la soprano Matilde Cavaletti, también ella empresaria de la compañía y esposa de Juan del Diestro. Esta compañía se presentó con un repertorio que ya había interpretado la compañía anterior, con obras como: *I Lombardi* (1843) y *La Traviata* (1853) de Verdi, y *La favorita* (1840) de Donizetti. Como se puede observar, estas compañías trajeron obras de actualidad que circulaban en ese momento por Europa, principalmente en Francia e Italia, e incorporaron nuevos repertorios que no habían sido escuchados en el país. Es bien conocido el incidente que se presentó cuando Cavaletti, unos años después de estar en la ciudad trabajando en iniciativas musicales de géneros líricos más pequeños, fuera invitada a cantar en un acto parroquial en la Iglesia de La Candelaria[24], lo que produjo enojo por parte de la Iglesia. La disputa se volvió pública, motivo por el cual la cantante se vio obligada a trasladarse a Bogotá.

Otra compañía que trajo consigo músicos que ejercieron su influencia en el quehacer y desarrollo de la música, no solo en la ciudad sino en el país, fue la Compañía de Ópera Zenardo y Lambardi[25], la cual, al arribar al país a finales de diciembre de

23. Alejandro Morales Vélez, *Zarzuela, opereta y ópera,* 33-34.

24. Esta iglesia, ubicada a un costado del Parque Berrío, en el centro de la ciudad, fue la Catedral de Medellín entre el 8 de diciembre de 1868 y el 11 de agosto de 1931. A partir de esta fecha, la Arquidiócesis de Medellín se trasladó a la actual Catedral Metropolitana de Medellín en el Parque Bolívar, también en el centro de la ciudad. Desde entonces, la Catedral de Villa Nueva empieza a ser la iglesia principal de la ciudad.

25. Para un estudio más profundo sobre las visitas de esta compañía, véase Cenedith Herrera Atehortúa, antes mencionado: "Dos de ópera y una de zarzuela. Tres compañías extranjeras en Medellín, 1891-1894".

1891, contaba entre sus filas con los maestros Augusto Azzali y a Rafael D'Aleman.[26] Ambos fueron músicos de primera categoría que impartieron durante varios años clases de Armonía y Composición, tanto en la Escuela de Música Santa Cecilia de Medellín (existió con este nombre entre 1888 y 1910) como en la Academia Nacional de Música[27] de Bogotá, con las mismas materias, además de Contrapunto. Directores ambos de Bandas de música de las dos ciudades, tuvieron una actividad musical prolífica en Colombia y en otros países de Latinoamérica. La venida a estos países de músicos europeos estuvo caracterizada por las grandes dificultades que tuvieron que sortear para llevar a cabo sus giras. Cabe mencionar aquí que "la presencia de compañías de ópera italianas se vio interrumpida a raíz de la Reclamación Cerruti 1897, incidente político entre Colombia e Italia, y sólo en 1910 se reinició la presentación de óperas a cargo de compañías integradas por italianos"[28].

4. Teatros, óperas, operetas y zarzuelas

Los teatros representan una parte importante de las memorias de las ciudades. El teatro es "un espacio arquitectónico cargado de significados socialmente compartidos"[29]. Es motivo de orgullo y una muestra del progreso y civilización de las ciudades. Especialmente en el período entre los siglos XIX y XX, "la importancia de teatros y circos como lugares de socialización fue central en el desarrollo de la cultura de masas, antes del auge de la radio y del cine"[30].

26. Luis Carlos Rodríguez Álvarez, "Músicas para una ciudad", en *Historia de Medellín,* ed. Jorge Orlando Melo (Bogotá: Compañía Suramericana de Seguros, 1996), vol. 2, 655.

27. Sobre esta importante institución y su fundación: "[El inglés] Jorge [George] W. Price, hijo de Enrique [Henry] Price, se educó en Nueva York, ciudad a la cual emigró la familia en 1854. Arquitecto de profesión, poseía conocimientos musicales y emprendió la difícil tarea de revivir la Sociedad Filarmónica [fundada en 1847] que había creado su padre... [Luego] de constatar la carencia de instituciones que atendieran la formación académica en la música logró fundar [el 31 de enero de] 1882 la Academia Nacional de Música, nombre bajo el cual funcionó hasta 1910, cuando cambió su nombre por el de Conservatorio Nacional [bajo la dirección del maestro Guillermo Uribe Holguín]". Carolina Iriarte, "Colombia. IV. Siglo XIX. Creación y vida musical", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, ed. Emilio Casares Rodicio (Sociedad General de Autores y Editores, 1999), vol. 3, 824.

28. Carolina Iriarte, "Ópera. V. Colombia", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, ed. Emilio Casares Rodicio (Sociedad General de Autores y Editores, 1999), vol. 8, 119.

29. Juan Pablo González y Claudio Rolle, *Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950* (Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2004), 293.

30. Juan Pablo González y Claudio Rolle, *Historia Social de*, 292.

Las temporadas de ópera de la Compañía Bracale en Medellín se llevaron a cabo en los tres teatros principales de la ciudad: El Teatro Bolívar[31], el Teatro Junín[32] y el teatro Circo España. En ciudades hispanoamericanas como Bogotá, Caracas, Buenos Aires, San José de Costa Rica y La Habana, que también contaron con las presentaciones de compañías extranjeras en sus principales teatros, la ópera se convirtió en otro más de los modelos socioculturales que venían desde Europa. A partir de ella se abrirían espacios para la socialización y se afectarían los procesos musicales y culturales en dichas ciudades. Santiago de Chile es ejemplo de lo que paralelamente sucedía allí desde mediados del siglo XIX en adelante:

> Desde mediados del siglo XIX hasta la década del Centenario (1910-1920) el mito parisino no hará sino aumentar, de manera que una buena cantidad de prácticas sociales y culturales se modelan sobre lo que sucedía a orillas del Sena. De este modo, el máximo ejemplo de actividad social en torno a la música en el nuevo modelo metropolitano lo constituía la ópera, que monopolizará la actividad musical pública en el país desde la década de 1840 a la de 1920. Son numerosos los testimonios que nos hablan de la ópera como espacio de encuentro y prestigio social.[33]

Este prestigio social se reflejaba en el público que asistía, del cual se esperaba buen comportamiento y buen vestir:

> El teatro, por ser el espacio de entretenimiento por excelencia, impuso costumbres sociales bien claras en cuanto al uso de una vestimenta adecuada y una serie de normas de comportamiento. Aunque muchos autores insisten con frecuencia en el "correcto" comportamiento del aficionado a la ópera –se hablaba de buenas maneras, [buen

31. Teatro Bolívar o "Teatro Elegante", como se le conocía, se distinguía por la muy buena acústica que poseía: "El Bolívar fue abierto al público en 1918 en la calle Ayacucho, entre Junín y Sucre. Fue demolido treinta y seis años después para darle paso a locales comerciales, aunque su arquitectura quedó en la memoria de los medellinenses de la época. Contaba con una sala circular que repartía democráticamente el sonido gracias a la acústica de su diseño. [...] La edificación también sirvió de gallera en las tardes antes de las funciones nocturnas. Cuentan las voces de la época que para permitir el ingreso del público, barrían plumas y desechos de los gallos en la platea para ambientar la velada reservada para la ópera". Juan Diego Ortiz, "Tras las huellas de los teatros desaparecidos de Medellín", *Diario ADN*, Medellín, 2013, http://diarioadn.co/cultura-y-ocio/cine-y-televisi%C3%B3n/especial-de-teatros-teatros-desaparecidos-de-medell%C3%ADn-1.81202. (consultado el 4 de abril de 2014).

32. Considerado junto con el Teatro Bolívar como uno de los más recordados y queridos de la ciudad, porque albergó una actividad musical sin precedentes durante su existencia.

33. Juan Pablo González y Claudio Rolle, *Historia Social de*, 31.

tono], etc.–, abundan hacia las postrimerías del siglo [XIX] las referencias a lo contrario, casi siempre dirigidas, por cierto, al público masculino.[34]

Un ejemplo representativo de este hecho se encuentra en la prensa durante la temporada de Bracale de 1922 en Medellín:

> Observaciones: Es de mal gusto y de pésima educación entrar a los teatros una vez comenzado el espectáculo. En Europa las puertas interiores de los teatros (las que conducen a los "lunetarios") se cierran a la hora precisa, anunciada para el comienzo de la representación; y las personas que por algún inconveniente involuntario se ven obligadas a llegar después, se aguardan hasta el próximo entreacto para no fastidiar a los concurrentes.
>
> En Medellín, algunos entran tarde a los teatros por darse visos de "aristocráticos", olvidando que esta costumbre es la menos aristocrática que conocemos, puesto que ella demuestra: en primer lugar, el poco o ningún interés que se tiene por la obra que va a presenciarse; y segundo, el desconocimiento absoluto de los protocolos de urbanidad y cortesía.
>
> El sacolevita y la levita no se usan para asistir a funciones y espectáculos durante las horas de la noche. Son trajes de etiqueta para el día.
>
> Lo más indicado para funciones teatrales durante las horas de la noche es el "smoking", o el frac cuando se va a palco con señoras. En ausencia de estos trajes un simple saco negro o de color oscuro los reemplaza admirablemente bien.
>
> El "smoking" y el frac requieren guantes blancos; y tanto estos trajes como el sacoleva y demás vestidos de etiqueta, se usan siempre con cuello parado, de punta doblada, estilo francés, y en ningún caso con cuello flojo o de forma americana. No es indispensable para asistir a teatros llevar zapatos de baile aun cuando se vista de etiqueta. Unos de charol los reemplazan admirablemente bien.
>
> El frac o casaca se usa siempre con corbata blanca y chaleco del mismo color; el smoking [sic] suele usarse con chaleco y corbata blancos; pero lo más acostumbrado de rigurosa etiqueta es llevarlo siempre con chaleco y corbata negros.
>
> Hacemos estas observaciones porque hemos notado mucha elegancia en nuestro Teatro y es conveniente que Medellín, ciudad ya importante, vaya entrando por la corriente civilizadora y refinada de los grandes centros
>
> Es igualmente de mal gusto y pésima educación aplaudir antes de terminar un pasaje importante de una ópera o de un drama, odiosa costumbre que va en contra del éxito de los artistas y del placer de los espectadores.
>
> Marzo 29 de 1922
>
> El señor de Phocas[35]

34. Consuelo Carredano y Victoria Eli, "El teatro lírico", en *HMEH*, vol. 6, 166.

35. *El Colombiano*, Medellín, 21 de marzo de 1922, s. p. Negrillas del autor.

En cuanto al repertorio, desde la visita de las primeras compañías de ópera a Colombia, "cabe anotar que la música operística italiana –centrada en los tres nombres claves de Rossini, Donizetti y Bellini– era la única que se apreciaba y conocía en los círculos intelectuales y 'cultos'"[36]. Esta tríada representa a los primeros exponentes del *bel canto,* quienes, junto con Verdi[37], constituyen los compositores más interpretados por las compañías de ópera durante este período, además de algunos compositores franceses como Charles Gounod (1818-1893), con óperas como *Fausto*, y alemanes, como Franz Léhar (1870-1948) con *La viuda alegre*. Un evento excepcional en la historia de la ópera en Colombia lo constituyó la presentación en Bogotá de *Lohengrin* de Richard Wagner (1813-1883) en 1916 (primera ópera de este compositor que se presentó en el país), por parte de la Compañía de Americo Mancini. Este evento significó "una verdadera novedad para la ciudad"[38], ya que óperas como esta requerían de unas condiciones especiales para la escenografía. Por otro lado, no tenía buena acogida por parte del público este tipo de ópera diferente de la escuela del *bel canto*.

En cuanto al repertorio de opereta y zarzuela, se puede decir que: "aunque actualmente puede establecerse una clara diferencia entre las compañías de ópera y las de zarzuela, en la historia colombiana coexistieron y muchas veces la misma agrupación representaba obras de los dos géneros"[39]. El impacto de la zarzuela en Hispanoamérica luego de la década de 1860 "se hizo cada vez más obvio. Varios teatros se convirtieron en escenarios idóneos, tanto para las compañías de ópera como para las de zarzuela que llegaban de Europa, y, en la medida en que el género cobraba importancia se construyeron otros dedicados específicamente a las representaciones del repertorio zarzuelero"[40]. La capital colombiana nos ofrece una muestra de la recepción de estos géneros en las otras ciudades del país:

36. Hernando Caro Mendoza, "La música en Colombia en el siglo XX", en *Nueva Historia de Colombia* (Bogotá: Editorial Planeta, 1989), vol. VI, 275. Comillas en el original.

37. "G. Verdi (1813-1901) representa la síntesis de las diferentes tendencias que la ópera italiana presentaba en los primeros decenios del siglo XIX. Todas las corrientes confluyen en él, que las integrará en un arte profundamente italiano. Giovanni Pacini y Giuseppe Mercadante, ambos célebres en su tiempo, habían preparado el camino para Verdi. Estos dos compositores funcionan como el nexo de unión entre la tríada Rossini-Bellini-Donizetti y Verdi". Gottfried R. Marschall, "La ópera romántica", en *Historia de la Música. La música occidental desde la Edad Media hasta nuestros días*, ed. Marie-Claire Beltrando-Patier (Madrid: Espasa Calpe, 1997), 585.

38. Carolina Iriarte, "Ópera. V. Colombia", 119.

39. Carolina Iriarte, "Ópera. V. Colombia", 118.

40. Consuelo Carredano y Victoria Eli, "El teatro lírico", 201.

> Estos dos importantes géneros de música teatral [la ópera y la zarzuela] no compitieron para logar el favor del público de la ciudad aunque sin duda la ópera se estableció primero y creó un importante nicho en la cultura de la ciudad. Una y otra satisfacían necesidades diferentes, como sigue ocurriendo hoy en día. La zarzuela y la comedia continuaban la tradición hispánica mientras que la ópera puso en contacto al ambiente musical local con la gran tradición internacional.[41]

Desde el siglo XIX y durante el XX estas compañías de ópera presentaban las obras más representativas de sus géneros. En algunos casos sus estrenos en las ciudades latinoamericanas no distaban mucho de sus estrenos mundiales[42] en Europa, con lo que se podría afirmar que parte del repertorio era realmente reciente.

5. Bracale en Colombia

La actividad operística de Bracale en Colombia con su compañía se desarrolló durante las visitas que realizó en los años 1922 y 1933. Tras su fallido intento de visita en 1919, en 1922 Bracale hizo finalmente su primera aparición en nuestro país con una comentada gira durante la cual recorrió algunas ciudades como Manizales, Bogotá y Medellín. En esta oportunidad venía como director de la orquesta el renombrado maestro chileno Alfredo Padovani, los cantantes Tina Paggi y José Palet, además de otros reconocidos artistas de la época. De esta visita data el incidente de Tina Paggi, que se asemeja a lo ocurrido treintaicinco años antes con Matilde Cavaletti:

> **Competencia desleal**
>
> La compañía suspendió sus presentaciones hasta el 15 de abril durante la Semana Santa. Tina Paggi asistió a la procesión que salió de la Iglesia de San Juan de Dios a la de La Candelaria; deseosa de ver las figuras que iban en las andas, le pidió permiso a un cochero para que la dejara subir a su coche, pero ocurrió que su elegante vestimenta y su fama la convirtieron, sin que ella se lo hubiera propuesto, en la figura principal del

41. Egberto Bermúdez, *Historia de la música en Santafé y Bogotá 1538-1938,* ed. Fundación de Mvsica (Bogotá: Fundación de Mvsica, 2000), 89.

42. Algunas óperas estrenadas en Colombia no tenían más de quince años de diferencia con sus estrenos mundiales. Entre ellas, de Giuseppe Verdi: *Rigoletto* (1851), *Il trovatore* (1853), *La traviata* (1853), *Aida* (1871) y *Otello* (1887). De Franz Lehár, *La viuda alegre* (1905). De Giacomo Puccini, *La Bohème* (1896), *Tosca* (1900) y *Madame Butterfly* (1904). Cf. José Ignacio Perdomo Escobar, *La ópera en Colombia*, 101-103.

> piadoso evento; avergonzada, bajó del coche y siguió caminando tras las andas, como cualquier parroquiano más.[43]

Estos dos incidentes, aunque distantes en el tiempo y aparentemente triviales, sin embargo, dejan entrever una posición cerrada de la iglesia frente a lo que distrae al público de los rituales católicos. También son una muestra de cómo los artistas de ópera que acaparaban la atención del público y las páginas de los periódicos eran mirados por muchos con cierto recelo y temor. Las cantantes de ópera más reconocidas eran consideradas grandes estrellas que se convertían en centro de atracción y modelos para seguir e imitar, tal como ocurre en la actualidad con las estrellas del espectáculo.

Lo más relevante de este período fueron los cambios que ocurrieron dentro de la cultura musical del país, principalmente cuando Guillermo Uribe Holguín asumió la dirección del Conservatorio Nacional en 1910.[44] Desde entonces se implementaron nuevos programas de estudio basados en los de la Schola Cantorum de Francia. Se dotó la biblioteca con mayor cantidad de partituras, se adquirieron nuevos instrumentos y, además, se elevó la calidad profesional de los profesores.[45] El panorama musical del primer tercio del siglo XX lo ofrece el historiador musical Egberto Bermúdez, así:

> Entre 1900 y 1935 el ejercicio de la música en Colombia y particularmente en Bogotá, es ecléctico, intenso y controvertido. Ante todo, está teñido por la discusión apasionada en torno al nacionalismo musical, la omnipresencia de una música popular en constante desarrollo y crecimiento, la amplia diseminación del evento sonoro por medios fonográficos y radiales, la multiplicidad de escenarios y el afán por actualizar el estado de la música de corte academizante con respecto a la música similar en Europa y Estados Unidos. Hay un rasgo muy destacado en la música nacional en las primeras décadas del siglo: ni los músicos ni el público bogotanos tienen la claridad que tiene el mundo académico de la diferencia entre una música elaborada y una música de corte popular. La confusión venía desde el siglo XIX, por la ignorancia del repertorio europeo y el convencimiento de que la pieza de salón era sinónimo de composición de factura académica. El público bogotano no acepta que las composiciones de Pedro Morales Pino, Gumersindo Perea, Emilio Murillo, Luis A. Calvo, etc., no sean "clásicos" a los ojos del mundo académico.[46]

43. Alejandro Morales Vélez, *Zarzuela, opereta y ópera,* 85.

44. Conservatorio Nacional fue el nombre que le dio Uribe Holguín a la Academia Nacional de Música al año siguiente de ser nombrado director. Véase Nota al pie 27.

45. Egberto Bermúdez, *Hisotria de la música*, 144.

46. Egberto Bermúdez, *Hisotria de la música,* 141.

En este contexto se dan las visitas de Bracale al país. En 1923, Bracale regresó Colombia, no exento de controversia, esta vez directamente con Guillermo Uribe Holguín (1880-1971), a raíz de una publicación de Emilio Jaramillo[47] en que este criticaba los repertorios de las compañías de ópera italianas. Esta publicación fue acogida por Uribe Holguín, quien escribió una carta con el título de "Falso Arte" y con la que aparentemente criticaba la música que no derivaba de Wagner o Debussy. Esto ocurría en una época en la que en el marco internacional el repertorio operístico tradicional italiano estaba recibiendo fuertes críticas al confrontarse con las óperas de Wagner y con las armonías más modernas de compositores como Debussy. El musicólogo Paul Henry Lang ofrece una clara perspectiva sobre estas dos corrientes operísticas:

> Casi todo lo que tuvo lugar en la música de la última parte del siglo XIX estuvo, en cierto modo, relacionado con la vida y la obra de dos compositores nacidos en 1813, Verdi y Wagner. [...] aquí tratamos no solo con dos temperamentos diametralmente opuestos, sino también con una estética diametralmente opuesta que se interfirió incluso en las mismas obras de arte, dando origen a una controversia que aún no ha sido resuelta.
>
> Un grupo de partidarios sostiene que las obras de Wagner representan la cima de la ópera, y que las de Verdi, con excepción de las últimas óperas, son poco más que música de organillo. La otra facción ve en Verdi la culminación de casi tres siglos de historia operística, concediendo a Wagner sus méritos musicales, pero deplorando su ideal operístico.[48]

Circulaba la idea de que la música de Verdi era para disfrutar y la de Wagner para pensar. Dentro de las dos corrientes que enumera Lang, se enmarcan las de Bracale y Uribe Holguín frente al repertorio operístico. En el país, la ópera tenía una doble recepción; por una lado era un espectáculo de *arte noble* para *gente culta*, y por otro, se consideraba un género popular, en el sentido de que, especialmente con el repertorio italiano, los argumentos no eran complicados y el género se entendía como un espectáculo meramente de entretenimiento para todo el público, instruido o no. Por este motivo, encontramos funciones en las que podrían estar invitados personajes

47. "Médico, político, periodista. Fundador, en asocio con Eduardo Uribe Escobar, del periódico *El Diario* en 1930 y director hasta su muerte." Nota al pie 41, en Alejandro Morales Vélez, *Zarzuela, opereta y ópera*, 95.

48. Paul Henry Lang, *La experiencia de la Ópera* [The Experience of Opera], trad. Juan Mion Toffolo (Madrid: Alianza Editorial, 2011), 235.

como el "Presidente [y los] Ministros"[49] (algo que indudablemente le daba status a la Compañía y, recíprocamente, le daba status a los gobernantes al acudir a este tipo de conciertos) y otras ofrecidas para un público menos selecto:

> La temporada oficial del Teatro Bolívar ha terminado de manera definitiva... El Cav.[50] Adolfo Bracale ha querido **popularizar** en Colombia sus óperas y por eso ha resuelto dar únicamente seis funciones, con precios reducidos, **al alcance de todos**, en el Circo-Teatro España. Aplaudimos esta determinación del Cav. Bracale.
>
> El Señor de Phocas[51]

Esta discusión hace que Bracale entre a formar parte de la polarización en la década de 1920 respecto a las posiciones que se asumían en Colombia en cuanto a diversos criterios musicales que se aprecian en la anterior cita de Egberto Bermúdez. Por un lado, Bracale perpetuaba la gloria del *bel canto* con sus elaboradas puestas en escena del repertorio operístico italiano, y por el otro se encontraba Guillermo Uribe Holguín, quien desde 1910 "dirige ininterrumpidamente el Conservatorio durante veinticinco años hasta 1935"[52], período en el cual "se pusieron las bases de lo que sería el desarrollo de toda la música 'culta' en el país"[53]. Uribe Holguín provenía de una formación europea francesa que tomaba distancia frente al explotado repertorio operístico italiano, y estudió –como se dijo anteriormente– en la Schola Cantorum. Esto hace que se refleje en su obra la "herencia de sus maestros franceses, Franck, d'Indy, los impresionistas, y no pocas huellas estructurales de Wagner, desde luego, pero también de Richard Strauss, cuando no el colorido de muchas páginas de Falla o de Turina, por lo demás compañeros suyos en el París de comienzo de siglo"[54]. Su ópera *Furatena* se enmarca "en la línea del drama lírico wagneriano"[55].

---

49. *El Diario*, Medellín, 24 de abril de 1933, 8.

50. Cav. (*Cavallieri* o Caballero) y Com. (*Commendatore* o Comendador) son órdenes de distinción italianas, con un mayor rango la de Comendador. Varios de los artistas de la compañía eran comendadores o caballeros del Reino de Italia. Italia se convirtió en República a partir de 1946.

51. El Señor de Phocas, "Gran acontecimiento artístico", *El Colombiano,* Medellín, 28 de abril de 1922, s. p. Negrillas agregadas.

52. Hernando Caro Mendoza, "La música en Colombia", 276.

53. Hernando Caro Mendoza, "La música en Colombia", 276. Comillas en el original.

54. Hernando Caro Mendoza, "La música en Colombia", 277.

55. Hernando Caro Mendoza, "La música en Colombia", 277.

Volviendo al contenido de la carta que desató toda esta polémica, Bracale arremetió contra Uribe Holguín diciéndole que en su país a "las personas que sufren enfermedad mental no se les permite pasear libremente por las calles"[56]; y sobre el aspecto musical afirmó:

> Usted, ilustre Maestro, no posee diploma de alta composición; es un mal segundo violín; usted es un mal director de orquesta, como pude comprobarlo yo mismo en la temporada pasada; usted no es un pianista; usted no ha compuesto nada, aunque sea del estilo debussiano o wagneriano, afortunadamente para el país; si no fuera por el simpático colombiano Sr. Don Emilio Murillo y por Luis A. Calvo, y algunos otros músicos de veras, en el extranjero no se conocería nada de producción colombiana.[57]

Así recordaba Uribe Holguín el incidente en su autobiografía:

> Escribí al Dr. Emilio Jaramillo, a Medellín, felicitándolo por un artículo de su pluma en el cual decía mil verdades a la Compañía de ópera de Bracale. [...] Este empuñó su espada y se me vino encima, declarándome mal preparado para ser Director del Conservatorio y mediocre como músico, todo porque a mí, como al Dr. Jaramillo, no me satisfacía ese miserable repertorio que exhibían de costumbre las compañías italianas que solían venir [...][58]

En cuanto al Dr. Jaramillo, este se había sentido agredido:

> Adolfo Bracale le contestó en términos desobligantes, lo que dio lugar a que el doctor Jaramillo se considerara ofendido en su honor y le enviara una tarjeta de desafío por conducto de Ricardo Uribe Escobar y Charles Donovan el 8 de febrero. Afortunadamente, las cosas no llegaron a mayores y el asunto fue arreglado en forma amistosa por los padrinos.[59]

El maestro Uribe Holguín cuestionaba el repertorio que presentaba con más frecuencia Bracale,[60] "pero como se ve, no había base para una polémica en las aserciones denigrantes para mí de Bracale, y cesó el ruido que ellas produjeron después de unos cortos tiroteos. Muy buen amigo mío vino a ser más tarde Bracale, y grande admirador de mi obra en el Conservatorio"[61]. La disputa no pasó a mayores, pero

56. Alejandro Morales Vélez, *Zarzuela, opereta y ópera*, 87.
57. Alejandro Morales Vélez, *Zarzuela, opereta y ópera*, 88-89.
58. Guillermo Uribe Holguín, *Vida de un músico colombiano* (Bogotá: Librería Volntad, 1941), 124.
59. Alejandro Morales Vélez, *Zarzuela, opereta y ópera*, 95.
60. Bracale ya había presentado fuera de Colombia obras de Wagner.
61. Guillermo Uribe Holguín, *Vida de un*, 195.

quedó como un reflejo de las posiciones y del tenso ambiente musical que se vivía en la época entre la música popular y la música *culta*. Con este incidente concluyó esta visita y Bracale continuó con su compañía la gira hacia el Perú.

La Compañía regresó nuevamente a Colombia en 1927. Para entonces el empresario Bracale era una figura distinguida y respetada dentro de la alta sociedad bogotana y del país, además de ser admirado por sus suntuosos montajes y la calidad de los diferentes artistas que traía. Es sintomático que durante esta visita ya había un público que esperaba sus presentaciones, puesto que "ese renuevo de emociones es de una gran trascendencia a nuestra sociedad saturada de los ruidos del jazz y de la monotonía torturante de los fox-trots"[62]. En esta oportunidad, su recorrido fue más extenso de lo acostumbrado. En Bogotá se presentó en el mes de septiembre, y luego de la temporada de ópera en Medellín, que finalizó el 30 de octubre, se presentó en Cartagena y otras ciudades:

> La compañía continuó su gira en Cartagena hasta el 14 de noviembre, en Ciudad de Panamá, donde se presentaron en el Teatro Nacional hasta el 22, y en Colón [ciudad panameña], hasta el 25. Allí se embarcaron el 26 en el barco Ucayali rumbo a Buenaventura, y luego en tren a Cali; finalizada su temporada se presentaron en Buga, Popayán, Manizales y Pereira.[63]

Fue durante esta gira cuando tuvieron lugar dos hechos musicales muy significativos para el país en los que Bracale aparece nuevamente como un agente de la cultura musical: con la ópera *Il Trovatore* de Verdi y la participación del afamado tenor español Hipólito Lázaro[64], Bracale inauguró el Teatro Municipal de Cali el 30 de noviembre.[65] Esta constituyó la primera temporada de ópera en dicha ciudad. Luego, al llegar a Popayán, inauguró también el Teatro Municipal de la ciudad,[66] con el mismo repertorio y elenco.

---

62. *El Colombiano*, Medellín, 2 de noviembre de 1927, 4.

63. Alejandro Morales Vélez, *Zarzuela, opereta y ópera,* 104-105.

64. Hipólito Lázaro fue considerado en su época el sucesor de Enrico Caruso. "De Cali decía Hipólito Lázaro, alma y motor de la Compañía que sus mujeres eran simplemente lindísimas y garbosas como en la Andalucía española." Nota al pie no. 45 de Alejandro Morales Vélez, *Zarzuela, opereta y ópera*, 105.

65. Cf. Fernando González Cajiao, *Historia del teatro en Colombia*, Colección Autores Nacionales (Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1986), 179.

66. José Ignacio Perdomo Escobar, *Historia de la música,* 195.

6. Medellín, 1933: Breve crónica de la última temporada de la Compañía de Ópera Bracale

En Medellín tuvo lugar la última temporada de ópera del señor Bracale. Se anunció con gran expectativa, fue bien recibida e, inesperadamente, en poco más de dos meses, se estaba liquidando la compañía hasta vender el último de sus bienes.

Inicialmente la compañía debía llegar a Medellín para estrenar la ópera de Verdi *Rigoletto* el jueves 27 de abril de 1933 en el Teatro Bolívar. El elenco completo para esta temporada era el siguiente: Leila Garden (soprano lírico), Nerina Ferrari (soprano ligero), Cav. Mario Albanese (primer barítono), Com. Nino Ederle (primer tenor lírico), Gregori Melnik (primer bajo), Com. Fortunato di Angelis, Mario Guibiani, Abele Carnevali, Anita Chaparro (colombiana) y Manuel Guerrero (colombiano). El programa, *Rigoletto, Thais, Otello, El barbero de Sevilla, La Bohemia, La Traviata, Marina, Fausto, Manon, Elixir de amor y Payasos.*[67] En aquel entonces la ópera tenía ya una connotación de *espectáculo de élite*:

> En este momento [1933], la ópera italiana se había consolidado en la ciudad en su doble condición de espectáculo de élite e indispensable evento social. Es sintomático el hecho de que en la crónica periodística sobre sus presentaciones se hicieran interminables listas de los apellidos de los asistentes a cada una de ellas. Ya en los años 1880 los propietarios de los palcos del Teatro Maldonado pertenecían a la aristocracia de la ciudad, que se fue ampliando con la llegada de comerciantes, profesionales e inversionistas que fueron engrosando sus filas y que se plegaron a sus exclusivistas usos culturales.[68]

En 1933 ciertamente existía un público amante *del bel canto* en Medellín que esperaba con expectativa la temporada de ópera, y los solistas recibían amplia publicidad a través de reseñas y fotos artísticas en los periódicos. Otro tipo de notas que se encuentra en la prensa tiene que ver con las personas que de una u otra manera estaban involucradas en la logística de los eventos al contribuir con el soporte económico necesario para sus presentaciones, como representantes y empresarios notables

67. *El Diario*, Medellín, 20 de abril de 1933, 5. De las obras anunciadas aquí no se representaron *Manon, Marina ni El barbero de Sevilla.* En su lugar, sí estuvo en escena ***Aida***, obra tan significativa en la vida del señor Bracale, y para la cual "se formó una orquesta de ochenta ejecutantes." Alejandro Morales Vélez, ***Zarzuela, opereta y ópera***, 113.

68. Egberto Bermúdez, ***Hisotria de la música,*** 98.

de la ciudad. Con notas como la que apareció en la sección "Apuntes de la vida social" del periódico *El Diario*, la ciudad esperaba con expectativa el inicio de la temporada de ópera desde mediados de abril:

> LA OPERA BRACALE
>
> A todos los **amantes del bell** [*sic*] **canto**, tenemos el gusto de informar que a fines del presente mes de abril, tendrá lugar en el Teatro Bolívar de esta ciudad, una corta temporada de la Opera que es Empresario y Director el Cav. Adolfo Bracale, cuyo solo nombre es una prueba inequívoca de garantía, toda vez que el Maestro Bracale, no coloca su nombre sino al frente de artistas de positivo valor, máxime cuando se trata de su Compañía del Género Lírico, de las cuales ha tenido siempre los mejores cantantes del mundo bajo su batuta, y sin que empresario alguno de Europa o América, pueda presentar jamás una lista más completa de artista contratados.
>
> La Compañía que nos presenta el Maestro Bracale en esta ocasión, no deja nada que desear, figuran en el cuarteto de cantantes, artistas de verdadero renombre, y de los cuales nos ocuparemos en próximas ediciones.
>
> El representante de la Compañía, nuestro amigo señor Carlos Betancourt, llegará mañana a la ciudad, por lo que nos es muy grato anticiparle nuestro atento saludo.[69]

Bracale venía desde Bogotá. Estaba terminando su temporada allí y recibía cada vez más elogios tanto de su compañía como de los solistas. La siguiente nota sobre un concierto en favor del barítono Cav. Mario Albanese evidencia la acogida que tenían Bracale y su elenco, y hace referencia al tipo de público que asistió a esta presentación de *rigurosa etiqueta,* en donde estuvo además el maestro Antonio María Valencia[70]**:**

> PANORAMA
>
> OTRO TRIUNFO DE LA BRACALE EN BOGOTÁ
>
> Anoche, en el teatro Colón, subió a escena por sexta vez, como beneficio del gran barítono Cav. MARIO ALBANESE, la inmortal ópera de Verdi "RIGOLETTO". El teatro estaba pleno habiéndose agotado la localidad íntegramente desde temprano. Asistió el maestro Valencia, el general F. J. Díaz, los diplomáticos acreditados en la capital, mi-

69. *El Diario*, Medellín, 11 de abril de 1933, 6. Negrilla agregada.

70. Antonio María Valencia (1902-1952). Pianista y compositor caleño. Protagonista de las disputas que se dieron a principios de la década de 1930 en torno a la educación musical en Colombia con la publicación de un texto en 1932 titulado precisamente ***Breves apuntes sobre la educación musical en Colombia*** (Bogotá: Editorial A. J. Posse), en el que critica fuertemente al Conservatorio Nacional, dirigido hasta 1935 por Guillermo Uribe Holguín.

> nistros del Despacho, etc. La función fue de rigurosa etiqueta. El protagonista fue ovacionadísimo.
> Por deferencia especial para con el homenajeado la eminente diva colombiana, soprano señorita ANITA CHAPARRO, de la alta sociedad bogotana, desempeñó el encantador papel de "Gilda" [...]
>
> Corresponsal.[71]

Para esta temporada, la figura central del espectáculo era la cantante bogotana Anita Chaparro, quien ya había viajado al exterior y había recibido muy buenas críticas.

En materia de relaciones internacionales esta no era una fecha cualquiera para Colombia, puesto que se encontraba desde septiembre de 1932 en guerra con el Perú por la toma de unos soldados peruanos del Puerto de Leticia. "La guerra, luego de varias batallas entre los ejércitos comprometidos, terminó con la firma del protocolo de Rio de Janeiro en 1934, después de previos convenios el año anterior, habiéndose ratificado el tratado de límites de 1922"[72]. A raíz de este incidente "al país lo recorre un movimiento nacionalista"[73]. El Presidente Enrique Olaya Herrera "convocó a todo el pueblo colombiano para que diera su aporte en dinero y joyas para financiar la compleja operación a la que daba lugar el enfrentamiento"[74]. Contrariamente a lo que se supondría hubiera podido pasarle a la economía del país al verse afectada por el gasto militar, el apoyo de la población a través de sus donaciones se sumó a otros factores financieros que sacaron a la economía de la gran depresión antes de que esto sucediera en los países industrializados.[75] En tiempos de Guerra la música se convierte en arma o mensaje de paz (según la conveniencia). Nuevamente, Bracale es llamado por las autoridades gubernamentales[76] en un momento crítico para el país y su parti-

71. *El Diario*, Medellín, 21 de abril de 1933, 3. Mayúscula en el original. El corresponsal escribe martes, pero se refiere al debut de la Compañía programado para el jueves 27 de abril de 1933.

72. Ignacio Arizmendi Posada, ***Presidentes de Colombia, 1810-1990*** (Bogotá: Editorial Planeta, 1989), 231.

73. Mario Latorre Rueda, "1930-1934. Olaya Herrera: un nuevo régimen", en ***Nueva Historia de Colombia*** (Bogotá: Editorial Planeta, 1989), vol. I, 292.

74. Ignacio Arizmendi Posada, ***Presidentes de Colombia, 1810-1990***, 231.

75. Germán Arciniégas, "Aspectos de Olaya Herrera y su gobierno", en ***Nueva Historia de Colombia*** (Bogotá: Editorial Planeta, 1989), vol. I, 303.

76. Otra oportunidad en la que fue convocado por dichas autoridades fue cuando lo llamaron para participar en el homenaje al poeta Julio Flórez Días antes de su muerte: "–En el homenaje que se rendirá

cipación consiste en dos presentaciones para la Cruz Roja que serían transmitidas por radio para los soldados que se encontraban en el Sur defendiendo la frontera. Por tal motivo se pospuso el debut en Medellín, previsto para el jueves 27 de abril de 1933:

> **Noticiario**
>
> ULTIMA HORA
>
> [...] Teniendo cumplir irremediablemente exigencia expresa háceme Cruz Roja Colombiana para beneficiarla, así como obligación contraída con Ministro Guerra para difundir por radio en el Sur dos óperas completas, imposible salir mañana como planeábalo. Avise profusamente debut para semana entrante siempre con "Rigoletto", ópera que lleva siete llenazos aquí.
> El triunfo de Anita Chaparro en "Traviata" y "Rigoletto" no tiene precedentes en la historia del arte nacional. Imposible describirle éxito asombroso. Teatro plenísimo. Asistencia Presidente, Ministros, quienes felicitáronla efusivamente. Trátase innegablemente de la mejor voz existente hoy en sopranos líricas.
> Salúdolo.
> BRACALE[77]

Después de las razones expresadas anteriormente, se esperaba que la Compañía saliera "hacia Medellín [vía Honda] en un barco expreso de Naviera Colombiana el día martes próximo con el objeto de llegar a la ciudad en la noche, debutando el jueves [27 de abril] a las 9 p. m. [...]"[78]. Los días pasaban y la publicidad indicaba que el debut se realizaría el jueves 4 de mayo. Pero un día antes, el miércoles 3, a través de un aviso publicitario y una nota en la prensa, se avisaba al público que Bracale llegaría el viernes. El miércoles 3 de mayo, Bracale envía un saludo al público de Medellín, ciudad que "recordaba con cariño noble [...] por ser en Colombia innegablemente verdadera capital del **arte puro**"[79]**.**

De esta manera, es obvio que el estreno no se pudo realizar el jueves 4, y fue así como tan anticipado debut se realizó finalmente el sábado 6 de mayo en el Teatro

---

al poeta Julio Flórez el domingo próximo con motivo de su solemne coronación, varios artistas de la Opera Bracale cantarán canciones con música de [Emilio] Murillo y letra de Flórez.–CORRESPONSAL". *El Colombiano*, Medellín, 13 de enero de 1923, s. p. Mayúsculas en el original.

77. Se transcribe la nota exactamente como aparece en la publicación de: *El Diario*, Medellín, 24 de abril de 1933, 8. Mayúsculas y negrilla en el original.

78. *El Diario*, Medellín, 28 de abril de 1933, 7.

79. *El Diario*, Medellín, 4 de mayo de 1933, 3. Negrilla agregada.

Bolívar con la puesta en escena de la ópera *Rigoletto*. Así se dio inicio a la que sería la última temporada de ópera de la compañía de Adolfo Bracale. El estreno estuvo bajo la dirección musical del maestro Pietro Mascheroni[80]. Bracale no asistió al estreno puesto que llegó el 10 de mayo:

> **El debut de la Bracale**
>
> A teatro pleno hizo su aparición en Medellín el grupo de artistas líricos que nos trae ahora el Maestro Bracale. Fué [sic] elegida para debut la popular ópera de Verdi "RIGOLETTO".
>
> Un grupo completo, bien conjuntado, de elementos estupendos en su generalidad. Destacan, desde un principio, el barítono, arrogante figura, pleno dominio en escena, voz extensa, bien modulada, mucha escuela.
>
> [...] Total, y pese a nuestros infatigables lechuguinos que todo lo comentan y todo lo discuten y que en la mayoría de las veces no son aptos para distinguir entre un aria de Verdi y una rumba cubana, La Compañía de Opera que nos visita es muy buena, es magnífica, mayormente teniendo en cuenta el precio fijado para taquilla.
>
> *Revistero XX*.[81]

Con buenos augurios y comentarios de la prensa sobre el espectáculo comenzó esta última temporada, además de que hubo quejas sobre el público *inculto*, como se aprecia en la anterior cita. A su término siguieron unas presentaciones a cargo de los solistas de la Compañía. El bajo Gregori Melnik y Leila Garden ofrecieron un espectáculo de gala en el Teatro Junín en el mes de julio, con fragmentos de ópera en los que impresionaron con su técnica vocal y entusiasmaron al público de Medellín.

---

80. El maestro Mascheroni vino por primera vez al país en el año de 1933, a cargo de la dirección musical de la compañía de Bracale. Recibió muy buenas críticas por su destreza tanto en la dirección orquestal como en la interpretación del piano. Fue acogido rápidamente por el mundo musical medellinense y, gracias a su agilidad técnica, tanto en el piano como en la dirección, se radicó en la ciudad y fundó una escuela de piano. Su esposa, la pianista Luisa Manighetti, llegó al año siguiente para establecerse también en la ciudad y continuar con la formación de pianistas, primero en Bellas Artes y luego en su propia Academia de Música, la cual contaba con el programa de estudios del Conservatorio de Milán. Mascheroni empezó tocando a dúo con el violinista checo Josep Matza, continuó su labor dirigiendo agrupaciones como la Orquesta de la Unión Musical, dirigió en años posteriores la Orquesta de la Voz de Antioquia y fundó la Compañía Antioqueña de Ópera. Se desempeñó como profesor en el Instituto de Bellas Artes y promovió cantantes nacionales como Alba del Castillo (Libia Ochoa), Ebelio Pérez y el barítono Gonzalo Rivera. Se convirtió rápidamente en una figura representativa, emblemática e influyente en el ambiente y desarrollo musical de Medellín.

81. *El Diario*, Medellín, 9 de mayo de 1933, 7. Negrilla en el original.

El señor Adolfo Bracale, como lo recordaba dolorosamente el crítico Zulategui, "a quien Colombia debe mucho en el campo del arte, comenzando por los refinados espectáculos que trajo al país y acabando por haber muerto en la miseria"[82], liquidó su empresa luego de que esta cayera en la quiebra en Medellín en 1933, ciudad que alojó la última temporada de ópera de esta Compañía con la que Bracale logró renombre con sus giras por todo el mundo, haciendo así realidad el sueño del joven chelista de aquella orquesta de ópera italiana de Egipto.

Bracale pasó los últimos dos años de su vida en Bogotá. Estaba a punto de materializar su idea de conformar una Compañía de Ópera Nacional[83] con la ayuda de Gustavo Santos, en aquel momento Director Nacional de Bellas Artes. No obstante, murió el 27 de agosto de 1935, justo antes de recibir la ayuda necesaria, que hubiera sido un reconocimiento a su labor y le serviría para la cancelación de las deudas que había adquirido tras la liquidación de su compañía de ópera.

Finale

Las visitas de la Compañía Bracale al país la hicieron un agente de la cultura musical: Bracale inauguró dos teatros importantes en Colombia. Los artistas que integraban la compañía estrenaron obras de compositores colombianos y participaron en eventos convocados por las autoridades gubernamentales, tanto de índole política como cultural. Fue una práctica común que los instrumentistas colombianos fueran llamados para engrosar la orquesta de la ópera. A su vez, Bracale estuvo indirectamente envuelto en las discusiones musicales de la época a raíz del repertorio que presentaba en el país, repertorio con el cual se fue conformando un gusto y un público para este tipo de espectáculos. Esto propiciaba la participación, mientras estaban activas las temporadas, de respetados músicos que con sus escritos aprovechaban esta oportunidad para educar al público de entonces. Un ejemplo de ello fue la publicación de Gonzalo Vidal del artículo "A propósito de la ópera"[84], en el que explicaba con un

82. Margarita María Velásquez, "Luis Miguel de Zulategui y Huarte: Crítica musical completa. Compilación y revisión crítica" (Medellín: Universidad de Antioquia, 2002), tomo IV, 74.

83. Para una información más completa sobre este proyecto, véase "Hacia una ópera nacional", en Fernando Gil Araque, "La ciudad que En-Canta. Prácticas musicales en torno a la música académica de Medellín, 1937-1961" (Tesis de Doctorado en Historia, Universidad Nacional de Colombia, 2009), 437-442.

84. Gonzalo Vidal, "A propósito de la ópera", *El Colombiano*, Medellín, 29 de enero de 1923, s. p.

lenguaje simple las partes que la componen y usaba ejemplos del repertorio que se presentaba en esa temporada. También durante estas estas temporadas el comercio aprovechaba la oportunidad para hacer publicidad de sus productos, lo que se aprecia en la prensa, que ubica avisos como los siguientes en la misma página en que se anuncian los programas de la compañía:

> **Para la Opera** [*sic*]
>
> Paño finísimo especial para sobretodos de señora y salidas de Teatro en colores azul oscuro, verde y café.
>
> P. Jaramillo & Cía.
> (Bajos del Banco Republicano)[85]

Además:

> **Opera Bracale**
>
> En las GRAFONOLAS COLUMBIA con discos COLUMBIA puede Ud. oír en su casa trozos de las Operas [*sic*] que pondrá esta Compañía aquí.[86]

Las compañías extranjeras frecuentemente se disolvían en estas giras y algunos de sus artistas al establecerse en estas ciudades ayudaron al desarrollo cultural y musical de las mismas. De esta manera recordaba Luis Miguel de Zulategui a la compañía de ópera de Bracale: "La Opera Bracale cayó, como tantas otras compañías, en el embrujo tropical de La Nueva Granada. La acción de encantos y encantamientos ahuyentó las armonías de Verdi, Mascagni y Leoncavallo, y los colaboradores de Bracale acabaron por enraizar en territorio colombiano. Merced a estas 'liquidaciones', Colombia goza de elementos valiosísimos para su progreso artístico"[87].

Finalmente, como se señaló, Adolfo Bracale es una figura icónica en el desarrollo de la música en Latinoaméica y en Colombia. A partir de su gestión empresarial y musical se dinamizó una industria que giró en torno a la ópera, que tuvo difusión en los teatros y en la radio. Temas como este han sido poco abordados en la historiografía nacional.

85. "Para la Opera", *El Colombiano*, Medellín, 11 de marzo de 1922, s. p. Negrilla en el original.

86. *El Colombiano*, Medellín, 18 de marzo de 1922, s. p. Mayúsculas y negrillas en el original.

87. Margarita María Velásquez, "Luis Miguel de," tomo IV, 74.

Bibliografía

Fuentes primarias

Periódicos

El Colombiano, Medellín, febrero-mayo de 1922.

El Colombiano, Medellín, enero-marzo de 1923.

El Colombiano, Medellín, septiembre-noviembre de 1927.

El Colombiano, Medellín, abril-septiembre de 1933.

El Diario, Medellín, abril-septiembre de 1933.

Libros

Bracale, Adolfo. *Mis memorias*. Bogotá: Editorial ABC, s.f.

Uribe Holguín, Guillermo. *Vida de un músico colombiano.* Bogotá: Librería Volntad, 1941.

Valencia, Antonio María. *Breves apuntes sobre la educación musical en Colombia.* Bogotá: Editorial A. J. Posse, 1932.

Fuentes secundarias

Arciniégas, Germán. "Aspectos de Olaya Herrera y su gobierno". En *Nueva Historia de Colombia*. Bogotá: Editorial Planeta, 1989, Vol. I, 299-304.

Arizmendi Posada, Ignacio. *Presidentes de Colombia, 1810-1990*. Bogotá: Planeta Colombiana Editorial, 1989.

Bermúdez, Egberto. *Historia de la música en Santafé y Bogotá 1538-1938*, editado por Fundación de Mvsica. Bogotá: Fundación de Mvsica, 2000.

Botero, Fabio. *Cien años de la vida de Medellín. 1890-1990*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 1998.

Caro Mendoza, Hernando. "La música en Colombia en el siglo XX". En *Nueva Historia de Colombia*. Bogotá: Editorial Planeta, 1989, Vol. VI, 273-302.

Carredano, Consuelo y Victoria Eli. "El teatro lírico". En *Historia de la Música en España e Hispanoamérica. Vol 6. La música en Hispanoamérica en el siglo XIX,* editado por Consuelo Carredano y Victoria Eli. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2010, 153-220.

Gil Araque, Fernando. "La ciudad que En-Canta. Prácticas musicales en torno a la música académica de Medellín, 1937-1961". Tesis de Doctorado en Historia, Universidad Nacional de Colombia, 2009.

González Cajiao, Fernando. *Historia del teatro en Colombia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1986.

González, Juan Pablo y Claudio Rolle. *Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2004.

Herrera Atehortúa, Cenedith. "Dos de ópera y una de zarzuela. Tres compañías extranjeras en Medellín, 1891-1894". *Historia y Sociedad* n.º 16 (2009): 113-142.

Iriarte, Carolina. "Colombia. IV. Siglo XIX. Creación y vida musical". En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares Rodicio. Sociedad General de Autores y Editores, 1999, Vol. 3, 821-825.

Iriarte, Carolina. "Ópera. V. Colombia". En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares Rodicio. Sociedad General de Autores y Editores, 1999, Vol. 8, 118-120.

Lang, Paul Henry. *La experiencia de la Ópera*. Traducido por Juan Mion Toffolo. Madrid: Alianza Editorial, 2011.

Latorre Rueda, Mario. "1930-1934. Olaya Herrera: un nuevo régimen". En *Nueva Historia de Colombia*. Bogotá: Editorial Planeta, 1989, Vol. I, 269-298

Marschall, Gottfried R. "La ópera romántica". Trad. por Elena Del Amo. En *Historia de la Música. La música occidental desde la Edad Media hasta nuestros días,* editado por Marie-Claire Beltrando-Patier. Madrid: Espasa Calpe, 1997, 578-655.

Morales Vélez, Alejandro. *Zarzuela, opereta y ópera en Medellín, 1864-2009: Compañías, obras, teatros y artistas.* Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2012.

Moreno, Delimiro. "Un siglo de comunicaciones y transportes en Colombia". En *Nueva Historia de Colombia.* Bogotá: Editorial Planeta, 1989, Vol. VI, 153-176.

Ortiz, Juan Diego. "Tras las huellas de los teatros desaparecidos de Medellín". *Diario ADN,* 2013, http://diarioadn.co/cultura-y-ocio/cine-y-televisi%C3%B3n/especial-de-teatros-teatros-desaparecidos-de-medell%C3%ADn-1.81202.

Palacios, Marco. "Colonizaciones y exportaciones colombianas en la segunda mitad del siglo XIX". En *Historia de Colombia,* editado por Gonzalo Hernández de Alba. Barcelona, Bogotá: Salvat Editores Colombiana, 1987, Vol. VI, 1379-1397.

Perdomo Escobar, José Ignacio. *Historia de la música en Colombia.* Corregida y aumentada. Bogotá: Plaza & Janés, 1980.

Perdomo Escobar, José Ignacio. *La ópera en Colombia*. Bogotá: Litografía Arco, 1979.

Rodríguez Álvarez, Luis Carlos. "Músicas para una ciudad" En *Historia de Medellín,* editado por Jorge Orlando Melo. Bogotá: Compañía Suramericana de Seguros, 1996, Vol. 2, 651-666.

Schonberg, Harold C. *Los virtuosos*. Traducido por Lilian Schmidt. Argentina. Javier Vergara Editor, 1986.

Snowman, Daniel. *La ópera. Una historia social*. Traducido por Ernesto Junquera. México D.F.: Fondo de Cultura Económica y Ediciones Siruela, 2013.

Tovar Zambrano, Bernardo. "El Estado y los problemas del desarrollo". En Hi*storia de Colombia*, editado por Gonzalo Hernández De Alba. Barcelona, Bogotá: Salvat Editores Colombiana, 1987, Vol. VII, 1561-1593.

Velásquez, Margarita María. "Luis Miguel de Zulategui y Huarte: Crítica musical completa. Compilación y revisión crítica". Medellín: Universidad de Antioquia, 2002.