

Torres López, Rondy F.

La ópera colombiana: una investigación musicológica con miras a la restitución

Novena Jornada de la Música y la Musicología, 2012
Jornadas Interdisciplinarias de Investigación
Facultad de Artes y Ciencias Musicales - UCA

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central "San Benito Abad". Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la Institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

Torres López, Rondy F. "La ópera colombiana : una investigación musicológica con miras a la restitución" [en línea]. Jornada de la Música y la Musicología. Jornadas Interdisciplinarias de Investigación, IX, 9-11 octubre 2012. Universidad Católica Argentina. Facultad de Artes y Ciencias Musicales; Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega", Buenos Aires. Disponible en:
<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/opera-colombiana-investigacion-musicologica.pdf> [Fecha de consulta:]

(Se recomienda indicar fecha de consulta al final de la cita. Ej: [Fecha de consulta: 19 de agosto de 2010]).

LA ÓPERA COLOMBIANA. UNA INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA CON MIRAS A LA RESTITUCIÓN

RONDY F. TORRES LÓPEZ

Resumen

A través de esta comunicación, el autor pretende presentar los avances y resultados de una investigación que abarca el estudio y la restitución de las óperas escritas por el compositor colombiano Ponce de León durante la década de 1870. Además de analizar este repertorio bajo sus componentes musicales y poéticas, se propone presentar la simbiosis existente entre una producción artística y las contingencias de una época en donde el aspecto social y la *función* misma de la ópera entran a hacer parte de aspiraciones complejas en un momento histórico en el que los nuevos estados americanos buscan definirse como estados nacionales.

Se detallarán los diferentes estados de la investigación, la metodología y las fuentes manuscritas o impresas que están al alcance del investigador. Pasando ya a tecnicismos musicales, se quiere ilustrar con ejemplos musicales el lenguaje musical de Ponce, lenguaje italianizante que por momentos adopta influencias parisinas o populares. Consideraciones armónicas, modelos melódicos y discusiones sobre la instrumentación permiten describir algunos aspectos musicales de este repertorio. El estudio de las reseñas publicadas en la prensa da testimonio de una recepción del género tan variada y diversa como el público que atendió los espectáculos.

Palabras clave: Ópera colombiana, ópera latinoamericana, Ponce de León

Abstract

This paper presents different stages and results from a research on the operas written by the Colombian composer Ponce de León during the 1870's. The repertoire, presented under a musical and a poetical view, is also thought as a discussion engaged in social context during a historical moment when the young American nations are looking for diverse issues to define themselves as *nations*.

The different phases of research are presented, its methodology and sources. The musical language of the composer is illustrated with harmonic and melodic analysis, as well as the instrumentation of his works. The press published during the 19th century shows how the opera was received by the public and generate esthetical and social debates.

Last but not the least, this musicological research has a musical implication: to restore the opera to our theaters. The ways to reach that purpose will be pointed.

Key words: Colombian opera; latin-american opera, Ponce de León

* * *

Observaciones preliminares: la necesidad de rescatar un patrimonio

Durante los últimos treinta años, los aficionados de música barroca han aparecer grabaciones de óperas y oratorios que yacían olvidados. Nuevos compositores vuelven a tener su época de gloria y aún en 2005 se descubría una partitura de Vivaldi (la ópera *Montezuma*). La curiosidad

por la música antigua se desplazó a América. Explorando los caminos del barroco,¹ se constituyó un movimiento de restitución del repertorio barroco latinoamericano. Intérpretes como Gabriel Garrido abren una nueva línea interpretativa unida a la investigación que ha florecido en los diferentes países del continente. Así se ha vuelto a escuchar la música de las catedrales, de las misiones jesuitas, de las fiestas barrocas y de las funciones de teatro de seminarios.

Tenemos razones de preguntarnos ¿por qué la ópera decimonónica americana no ha gozado de tal entusiasmo por parte de investigadores? La *Ildegonda* de Melesio Morales, presentada y grabada en México, habla por sí sola de la riqueza y belleza de este repertorio americano. Y es que la lista de creaciones americanas durante el siglo 19 es larga. México, La Habana, Caracas, Bogotá, Lima, Buenos Aires... apadrinaron creaciones líricas. Mas son óperas que hoy en día no existen. Y por *existir* entendemos la posibilidad de tenerlas sobre un soporte material – partitura o grabación – que permita su difusión.

¿Qué nos ha mantenido con tanta reserva al mirar este repertorio? ¿Prevención ante lo *colossal* de la ópera romántica? ¿El temor a hallar obras que serán opacados por sus grandes modelos europeos? Estos interrogantes encontrarían solución en la *musealización* del repertorio, es decir adueñándose de un espacio o, en el caso de la música, de un espacio/tiempo. El concierto, la grabación (video o audio), incluso la partitura editada son medios que permitirían dar a conocer estas expresiones del patrimonio intangible.

¿Qué entendemos entonces por “restituir” un patrimonio musical? El informe de investigación que presentamos es una primera aproximación a darle respuesta a esta pregunta. Una investigación sobre el género lírico en Colombia iniciada hace ya unos años, adoptando la forma de un *work in progress*. Queremos presentar la situación en la que se encuentra el repertorio lírico colombiano y las posibilidades para que este surja algún día a luz pública.

Después de describir el repertorio y su estado de conservación, presentaremos la metodología que hemos estado siguiendo para un análisis polifacético. Tras algunas consideraciones sobre el lenguaje musical de las óperas colombianas, señalaremos puntos sorprendentes para finalmente entender estas creaciones en de su contexto social y cultural marcado por el cuestionamiento sobre lo nacional.

Presentación del repertorio

Durante las últimas décadas del siglo 19 y las primeras del siguiente, se escribió en Bogotá un gran número de composiciones líricas cuyo objetivo era entretener y divertir las veladas privadas. Se habla de zarzuela, término al que le adjuntamos el adjetivo *chica*, para usar la denominación ambigua “con que se designa a todas las obras teatrales breves, en un solo acto [...] definibles generalmente por su carácter cómico”.² Son “juguetes líricos” que pasan desapercibidos en la historia, ya sea por su carácter breve y ligero, ya sea por no aspirar sino a una presentación entre amigos. Por tal razón hablar de zarzuela en Colombia es difícil. Se conocen nombres, compositores, incluso fechas... pero al examinar los diferentes repositorios musicales, la idea misma de restituir este repertorio se desvanece.

Contrastando con este repertorio, el género serio –ópera y zarzuela *grande* – tiene en Colombia pocos representantes. José María Ponce de León (1845-1882) fue el único compositor que se ilustró en este género. En 1874 un elenco italiano estrena su primera ópera *Ester, ópera bíblica en tres actos*; en 1876 unos españoles montan su zarzuela grande en tres actos *El castillo misterioso* y en 1880 *Florinda, ópera mayor española en cuatro actos* es estrenada por otra compañía italiana. ¡Y hasta ahí el repertorio lírico serio en Colombia! Tres óperas, es decir tres

¹ Referencia al trabajo de investigación de Alain Pacquier.

² CASARES RODICIO, E., 2006: 968.

obras colosales si se tiene en cuenta la producción de miniaturas musicales propia a la época, que son estrenadas en el Coliseo Maldonado por compañías viajeras extranjeras.³ Si bien hubo más intentos de escribir óperas, los compositores no lograron llegar a sus fines. Tal es lo que deducimos al leer sobre esta obra desconocida:

“Oímos con sumo placer el trozo de *La Americana*, ópera que ha compuesto nuestro hábil profesor el señor Daniel Figueroa, porque nos pareció de una robustez i elegancia muy notable”.⁴

Por último están esas zarzuelas [chicas] estrenadas con gran pompa, con acompañamiento orquestal. La compañía de ópera italiana *Cavaletti* pasó a la historia por haber estrenado en 1867 tres zarzuelas colombianas en el Coliseo Maldonado. *El Vizconde* de Ponce de León, *El Postillón de la Rioja* de Juan Crisóstomo Osorio y *Jacinto* de Daniel Figueroa mostraban por vez primera el “adelanto del país”⁵ en lo que a música se refiere. El estreno de la zarzuela de Teresa Tanco *Similia Similibus* en 1883, fue un evento tan importante que el *Papel Periódico Ilustrado* le dedicó ocho páginas entre las cuales está la partitura de una cavatina, el libreto, una pequeña reseña y el grabado “que recuerda algunas escenas de la simpática fiesta, que terminó entre una tempestad de merecidos aplausos”.⁶

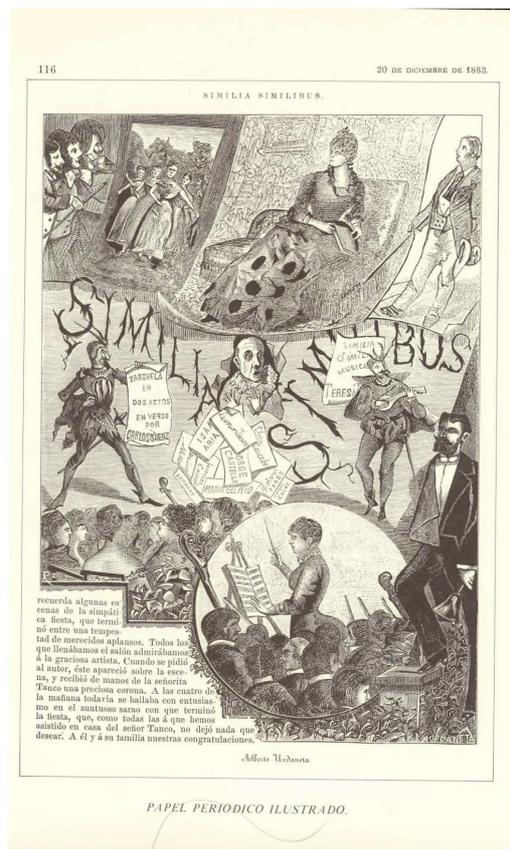


Imagen 1. Grabado de Alberto Urdaneta en *Papel Periódico Ilustrado*

³ El Coliseo Maldonado es el teatro de Bogotá en donde se presentan durante todo el siglo 19 las compañías extranjeras y nacionales de teatro y ópera. En su lugar se erige hoy el Teatro del Almirante Colón.

⁴ “Concierto”, *Diario de Cundinamarca* (VI.1681), 16 de julio de 1875: 841.

⁵ “Teatro”, *La República* (2), 10 de julio de 1867. Citado por LAMUS OBREGÓN, M., 2004:384.

⁶ URDANETA, A., 1883: 116. El volumen completo se puede consultar en el enlace http://www.banrepcultural.org/sites/default/files/lablaa/historia/paperi/v3/v3_55.pdf.

Este grabado, además de poner en valor el estilo caricatura de Urdaneta, puede dar indicios en cuanto a la disposición de los músicos en torno a la compositora y directora, Teresa Tanco.⁷

Conservación del repertorio

Ninguna obra lírica colombiana ha sido jamás editada;⁸ este repertorio se conocerá sólo si los manuscritos le han ganado al paso del tiempo. El clima de Bogotá ha favorecido su conservación. Más dañina ha sido la falta de conciencia patrimonial. Al no ser por la labor del musicólogo José Ignacio Perdomo Escobar (1913-1980), parte de este patrimonio estaría hoy desaparecido.⁹

Hay zarzuelas cuya música está perdida. O de las que tan sólo existen fragmentos tan cortos que queda descartada toda tentativa de recuperación. Existen obras de las que se ha conservado parte del material original de orquesta. La partitura de los 1º Violines del *Vizconde* de Ponce de León, zarzuela escrita por un compositor de 21 años, permanece íntegra en la colección “Perdomo Escobar”.¹⁰ Si bien se ha perdido las partes vocales de *Similia Similibus* de Tanco, se podría tener una idea acertada de su música estudiando las partes de orquesta que se han conservado en su integralidad. En estos dos casos, la reconstrucción de la partitura le concede un margen de libertad al re-creador. Nunca se llegará a conocer la obra en su estado original,¹¹ pero ¿no es acaso más justo que esta música pueda volver a sonar, evitando condenarla al olvido completo?

Pero también existen aquellas obras que se han perfectamente conservado. La trilogía “seria” de Ponce de León – usemos esta apelación para *Ester*, *El castillo misterioso* y *Florinda* – ha vencido el paso del tiempo, como si los diferentes dueños de estos manuscritos hubieran tenido conciencia de su valor. De estas óperas no sólo se conserva la partitura general, sino que existen partes instrumentales, partes vocales, reducciones para piano y canto.¹² Con tales condiciones, *musealizar* este repertorio es un reto fácil de levantar.

⁷ Alberto Urdaneta es el autor de unos bocetos para los decorados de la ópera *Ester*. Verónica URIBE HANABERGH ha escrito un interesante artículo “La infructuosa búsqueda de dos bocetos para *Ester*” que se publicará en noviembre de 2012 para el estreno de dicha ópera.

⁸ Existen fragmentos muy cortos (una o dos páginas) de *Florinda* de Ponce y de *Similia Similibus* de Tanco editados por el *Papel Periódico Ilustrado* (nº 37 y 55).

⁹ El Fondo “Perdomo Escobar” de la biblioteca Luis Ángel Arango (BLAA) de Bogotá es uno de los fondos más importantes para el estudio de la música en Colombia. Además de manuscritos, el Padre Escobar coleccionaba artículos, afiches, programas de conciertos e incluso instrumentos.

¹⁰ Ver nota anterior.

¹¹ Aunque la historia de la música en Colombia nos ha mostrado como pueden aparecer (o desaparecer) manuscritos,

¹² Este material se encuentra en la BLAA y en el Centro de Documentación de Bogotá. Hace unos años el manuscrito de la ópera *Florinda* desapareció de manera misteriosa de biblioteca del Conservatorio Nacional de Música.



Imagen 2. Partitura manuscrita de los 1º violines de la ópera *Ester* de Ponce de León (Centro de Documentación Musical de Bogotá)

Una investigación completa sobre el género lírico en Colombia, en tales condiciones, tendría dos objetivos: recuperar y difundir las obras del repertorio serio que se han conservado; escribir una historia sobre las zarzuela presentadas durante esa misma época, con la posibilidad que nunca se llegue a escuchar ese repertorio.

Nuestro trabajo investigativo ha tenido como punto de partida la *Ester* de Ponce. Basados en esta experiencia, queremos presentar los pasos de una investigación que nos ha llevado a rescatar, valorizar y difundir esta ópera, como preámbulo a una aventura lírica que queremos extender a otras obras colombianas.

Metodologías y acercamientos

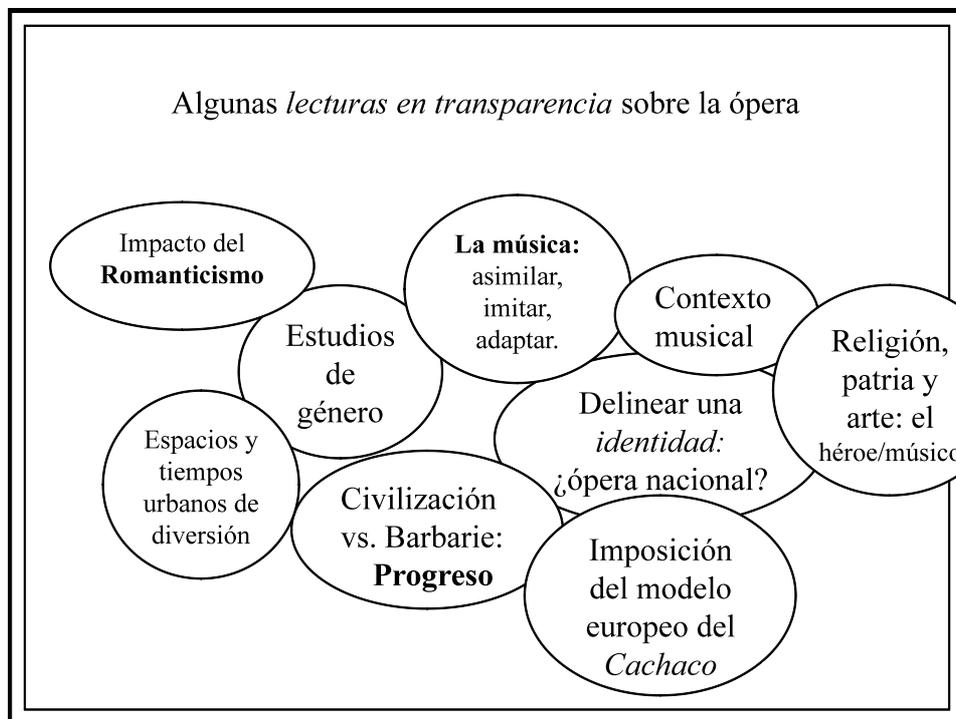
El relato sobre la vivencia lírica en Bogotá sigue siendo parcial. Conocemos los nombres de las compañías y sus cantantes. Hemos reconstituido los calendarios de algunas temporadas líricas.¹³ Pero esta información es un conglomerado de anécdotas que nos hemos propuesto revisar y articular en torno al prisma de la crítica cultural. Las preguntas referentes a lo musical son importantes: ¿Cuáles eran los instrumentos de la orquesta? ¿Cómo se adaptaban las partituras a cada ciudad? ¿Podían los coros ser mixtos? Más allá de estas consideraciones básicas hay un punto en donde lo *musical* se cruza con lo *social*, lo *técnico* con lo *antropológico*. Es esa enmarañada que nos hemos propuesto estudiar. Pretendemos mostrar cómo la ópera, además de ser una obra de arte cuya finalidad es la contemplación y el goce estético, es un objeto cultural que se articula dentro de un momento histórico preciso. Cómo la ópera, a la luz de ese contexto, permite varias lecturas en transparencia.

¹³ TORRES LÓPEZ, R. 2012.

Nuestra propuesta investigativa se inscribe dentro de lo que ya viene siendo una tradición en cuanto a cernir el objeto musical y sus manifestaciones con un pensamiento conceptual transdisciplinario. Para el repertorio latinoamericano, recordamos que

La musicología no es una disciplina: es más bien el área de confluencias de varias subáreas de disciplinas generales; un encuentro casi accidental de una parte de la antropología con una parte de la historia, una parte de la sociología, y partes de la psicología, la física, la filosofía, etc.¹⁴

La ópera, además del objeto artístico que se cierne con el análisis poético-musical, es una práctica cultural, un espacio social, y pronto va a ser presentada como una institución de *progreso*, integrada al proyecto de la nación colombiana que obsesiona parte del siglo 19. El estudio de la recepción de la ópera colombiana nos invita a desdoblarse el fenómeno lírico en un estudio multidimensional, en permanente cambio. Hemos llamado *lecturas en transparencia* ese fenómeno de capas epistemológicas que se van revelando a medida que se ahonda en el análisis de la recepción de la ópera.



Al interrogarlos sobre su génesis y su desarrollo (las presentaciones), los manuscritos son mudos. Ciertamente *son* la música; además revelan nombres (de cantantes o instrumentistas), fechas (del manuscrito o de su copia), tachaduras, palimpsestos que se convierten en acertijo para el investigador.

Aunque no existe “guión” alguno que, día tras día, exponía los detalles de las realizaciones de las óperas colombianas, hemos logrado reescribirlo a *posteriori* ayudándonos de la prensa. Reseñas firmadas por músicos, aficionados, críticos, literatos o políticos abundan en detalles, especialmente al tratarse de eventos importantes como algún estreno de Ponce de León. Y son estos escritos los que permiten crear lecturas en transparencia que mencionamos (en el cuadro anterior) pero no trataremos en el marco de esta presentación.¹⁵

¹⁴ WAISMAN, L., 1989: 17.

¹⁵ Ver TORRES LÓPEZ, R., 2012. Tomando como ejemplo la compañía lírica italiana que en 1874 llega a Bogotá y estrena *Ester*, hemos delineado diferentes aspectos de esa crítica cultural.

¿Cuál es la pertinencia de este análisis al de restituir la música? Contextualizar. Ser conscientes del entorno cultural, del pensamiento de los creadores, y así evitar la comparación de este repertorio con sus modelos europeos.

Paralelamente a este estudio crítico, la ópera como objeto de arte que se ha conservado tiene que pasar por un proceso de edición crítica.¹⁶ Proceso sencillo en el caso del *Castillo misterioso* y *Florinda* por existir de estas dos obras una sola versión; proceso complejo para *Ester*. Ópera escrita de prisa y estrenada a las pocas semanas de su gestación (Julio de 1874), Ponce de León la revisó y modificó ante la promesa de volver a verla en el teatro en 1879 y 1880. Finalmente la versión “revisada” de *Ester* – algunas partes llevan la mención “revisado” como se puede leer en la Imagen 2 – nunca se estrenó.¹⁷ Cotejando los manuscritos con las reseñas de teatro, hemos logrado diferenciar la música de las dos versiones (denominadas versión de 1874 y versión de 1879). Sin duda este trabajo de revisión de las diferentes fuentes exige paciencia y concentración, pero los trazos, tachones o mutilaciones del papel van tomando un sentido nuevo a medida que se excava en la partitura.

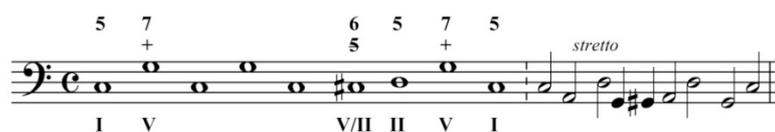
Sin edición musical, no hay posibilidad alguna de difusión de este repertorio. Ya impresa la música, la ópera se puede presentar, grabar, filmar. Queda *grabada* sobre soportes materiales o digitales que permiten la *musealización* de este patrimonio.

Elementos del lenguaje musical

El lenguaje musical de Ponce de León es un lenguaje italiano. Bien es sabido que la ópera belcantista se difundió por doquier durante el siglo 19. San Petersburgo, Nueva York y Buenos Aires aclaman las mismas obras, los mismos compositores. Rossini, Donizetti, Bellini y Verdi pronto se conocerán en Bogotá gracias a las compañías italianas que llegan al Coliseo. Así el *belcanto* es el paradigma del género lírico para intérpretes y compositores locales. Recordemos que Ponce de León fue consueta durante una temporada lírica.¹⁸ Muy pocos en Bogotá tenían acceso a las partituras de las óperas, y menos la obligación de tener que estudiarlas para cada función. No es de extrañarnos si años más tarde, la pluma de Ponce se nutre de esta experiencia única en la vida de un compositor.

Queremos presentar elementos del lenguaje musical de Ponce de León basados en su ópera *Ester*. Damos pistas de un análisis musical cuyo detalle no tendría cabida en este trabajo.

El discurso musical se organiza según una dialéctica de tensión-distensión propia al estilo de los años 1850 en Italia. El Tríó del n°9 presenta un recorrido armónico propio al estilo de Ponce:



Ejemplo musical 1. Reducción armónica del Tríó (n°9) de *Ester*

El acompañamiento orquestal de este Tríó, primero en pizzicatos (nótese el 3 contra 2 en las cuerdas en el ejemplo 2) crea una base armónica y mecánica sobre la que se desprenden líneas vocales rápidas, ejemplo del *parlar cantando* del género bufo en esta ópera seria. Con la entrada de los metales, el crescendo orquestal adquiere un poder dionisiaco que culmina en un *stretto* final:

¹⁶ Las partituras de *Ester* (partitura general, reducción canto-piano y partes) estarán editadas a finales de 2012 por el Ministerio de Cultura de Colombia y la Universidad de los Andes. El 26 de noviembre de este año se presentará el reestreno de *Ester* bajo la dirección de Rondy TORRES.

¹⁷ En la programación de las temporadas líricas de 1879 y 1880, el *Diario de Cundinamarca* y *El Zipa* anuncian el reestreno de *Ester* y el estreno de *Florinda*. Finalmente sólo *Florinda* se logrará estrenar en noviembre de 1880.

¹⁸ POMBO, R., 1874 : 9

Introducción coral	Nº 1. <i>Introducción y Coro</i> . Plantea la atmósfera de la situación inicial
Nº 2 - Cavatina de Ester	
Escena	« Dobleemos humildes la frente ». Recitativo y arioso: la narración
Cantabile	« <i>Jerusalén</i> » con intervenciones del Coro
Tempo di mezzo	Coro: « <i>oculta tu dolor Reina querida</i> »
Cavaletta	« <i>Él es mi Rey</i> » con intervenciones del Coro

La gradación retórica conlleva a la cadencia final, virtuosa y elegante.¹⁹ El *canto spianato* del Cantabile le permite a Ester alcanzar su registro agudo gradualmente; la precipitación del ritmo orquestal y el crescendo instrumental de la cavaletta acompañan un canto cada vez más virtuoso, descrito para voz de coloratura,²⁰ que se proyecta hasta la cadencia de solista. Esta Cavatina contiene rasgos típicos del legado italiano tales como:

- Acompañamiento ínfimo del canto adornado
- Métrica cada vez más presente apuntando hacia la mecanización del lenguaje orquestal (Cavaletta)
- Las maderas y el Coro subrayan las articulaciones formales
- Crescendo hacia la peroración (cadencia de solista)
- Fijación extática sobre formulas cadenciales.

Algunas veces, la relación armónica I-V es enriquecida por acordes inesperados. En el dúo de amor, centro del centro de la ópera, el tinte armónico de 9ª de dominante (resultado de varias apoyaturas tan preciadas por el estilo belcantista) que marca el clímax de la línea de tenor (Asuero) dibuja con notas el misterio del amor:

The musical score shows Ester and Asuero's duet. Ester's line is in the treble clef, and Asuero's line is in the bass clef. The key signature has one flat (B-flat major), and the time signature is 3/4. The harmonic progression is indicated below the bass line: FA, I, IV, V/V, V, I. The V/V chord is a diminished seventh chord (F7b9). The score includes fingerings for both parts.

Ejemplo musical 4. Dúo (nº5) de *Ester*. Compases 134-137

El acorde de séptima disminuida, señal si lo hay en música del malestar, resalta la intensidad dramática de algunas situaciones. Es tal el temor de Ester al presentarse delante de un Asuero furioso, que se desmaya. Violines, flauta y clarinetes repiten una célula cromática sobre un *tutti* orquestal que martillea una séptima disminuida:

¹⁹ *Elegante* en referencia a la noción de *buen gusto* tan preciada por quienes buscan a imitar los modelos europeos.

²⁰ La escritura del rol de Ester recuerda de cerca al de Violetta (*La Traviata*), en donde la cantante pasa de ser soprano coloratura a ser soprano dramática a lo largo de los tres actos.

66 C (entra acompañada de dos jóvenes hebreas, y cae desmayada.)

¡Sos - tén! ¡Ay! yo mue - ro!

Ejemplo musical 5. Dúo (n°5) de *Ester*. Compases 66-71

Al condenar a muerte a su ministro Amán, Ponce de León encadena acordes de 7^a disminuida sobre una progresión cromática en el bajo que concluye sobre un acorde turbador con sexta añadida:

101 **Piu mosso**

¡Trai - dor!; Hasta la Rei - na/al - zas la ma - no! ¡Trai - dor!; Hasta la Rei - na/al - zas la ma - no! ¡Guardias! ¡Guardias, a-

Ejemplo musical 6. Plegaria de Amán (n°10) de *Ester*. Compases 101-109

Apoyaturas, notas de paso y bordaduras cromáticas construyen líneas melódicas diseñadas según los patrones del lenguaje italiano. Hay páginas que recuerdan los grandes dúos de Verdi (Gilda y Rigoletto; Violetta y Alfredo); hay momentos muy cercanos al *Don Carlo* (la ópera de Verdi se estrena en 1867, cuando Ponce llega a París). Incluso encadenamientos armónicos usados en *Roméo et Juliette* de Gounod²¹ que Ponce pudo escuchar en París.

La partitura de *Ester* reúne los elementos de ese estilo que aparece durante la segunda mitad del siglo 19, en donde la estética italiana ha incorporado arquitecturas del *Grand Opéra parisien*, dándole la espalda a las novedades de un Wagner o de los nacionalismos de compositores eslavos.

Algunas extravagancias

Ester y *El castillo misterioso* presentan elementos que a primera vista sorprenden. Saxofón, saxhorn, trompeta “cromática a cilindros”... La plantilla orquestal contiene bastantes metales,²² dándole a estas obras un brillo particular. De los veinticinco músicos que componían la orquesta en 1874 y 1876, diez eran viento.²³ Esto debido a que en Bogotá no existía una orquesta profesional y el compositor debía conformarse con lo que había, aunque

²¹ La Plegaria de Ester (n°9) repite la serie armónica de la escena en donde Frère Laurent le da a Juliette el elixir que la duerme.

²² Orquestación de estas dos obras: flauta, 2 clarinetes, 2 cornos, 2 pistones, 2 trombones, saxofón, timbales y cuerdas.

²³ TORRES LÓPEZ, R., 2012.

Es imposible que una [orquesta] de veinte instrumentos responda a la intención de quien al imaginar y componer está oyendo sesenta y cuatro, o cuarenta por lo menos. Aquella orquesta reducida a su menor expresión es muy poco caballo para tan poderoso jinete.²⁴

Las veladas en el coliseo congregaban profesores de música, intérpretes y aficionados, a quienes se sumaban los músicos de la banda militar de Bogotá. Al coincidir los días de retreta (jueves y domingo) con las noches de ópera, estos llegaban tarde al Coliseo: los músicos militares tenían la costumbre de celebrar después de la retreta... y antes del teatro:

No gusta el público, que como en la noche última lo tengan esperando congregado hasta las nueve y cuarto por esperar a que uno o dos músicos vengan de la retreta.²⁵

La consecuencia es que instrumentos militares como el saxhorn o el saxofón²⁶ aparecen más por necesidad que por gusto por lo novedoso en la orquesta de Ponce de León. Al querer interpretar estas obras hoy en día, hay que cuidar en buscar las sonoridades frágiles de las cornetas de antaño, de los cornos naturales, del saxhorn, tan diferentes de los instrumentos modernos.

Otro aspecto sorprendente es la presencia o ausencia de coros femeninos en las diferentes temporadas líricas. *Ester* se estrena con un coro masculino (la única intervención del coro femenino se hace entre bambalinas). Dos años después, la partitura del *Castillo Misterioso* es para coro mixto; en 1880 el coro de *Florinda* es nuevamente masculino. En cuanto a la revisión de *Ester* (1879 o antes), se reintroduce el coro mixto... Aunque no existe un órgano de censura oficial, podemos deducir que eran decisiones tomadas por los organizadores de las temporadas. Haber presentado durante varios años *Traviata* o *Il trovatore* sin coro de mujeres exasperó parte de la crítica que veía en esta costumbre una herencia viva del “oscurantismo colonial”. Pero la llegada en 1879 de un cuerpo de ballet escandalizó tanto que es posible que se haya pecado por conservadurismo al año siguiente.

Son aspectos importantes que condicionan la edición crítica de estas partituras. Las decisiones editoriales tienen como objetivo una edición práctica y funcional, que tenga en cuenta las prácticas modernas.

Situaciones extravagantes para la época, las hay. En el segundo acto de *Florinda*, aparece un *Intermezzo* escrito para “un gran teatro” – y por consiguiente que no se logrará poner en escena en 1880 en Bogotá²⁷ – en donde la sala del castillo se transforma a vista del público en un jardín a orillas del Tajo bajo la bóveda estrellada, con puentes fantásticos y lejanos pabellones. Ángeles coronan *Florinda*. El trono se desprende y sale flotando como un barco. Coros diversos (hombres, mujeres, niños), dos orquestas y un ballet celebran el idilio de los amantes. Este episodio, eco lejano de la *tragédie lyrique* barroca, presentaba demasiadas dificultades materiales para poder ejecutarlo en el Coliseo Maldonado. Pero para el gran conocedor de óperas que era Rafael Pombo, libretista de *Florinda*, ¿cómo no querer embellecer su poema con lo espectacular, elemento constitutivo de las escenas parisinas del Segundo Imperio?

Propongo [...] el título de ópera mayor en el sentido del francés *grand'opéra*, es decir, ópera de mayores proporciones y espectáculo, para todas las voces, y con baile oportuno en su argumento.²⁸

²⁴ “El nuevo triunfo de Ponce de León” (R. Pombo), *El Tradicionista* (V.491), 2 de mayo de 1876: 1381.

²⁵ “Algo sobre zarzuela española”, *El Verjel colombiano* (20), 24 de febrero de 1876: 154.

²⁶ Incluso el barítono, bombardino y requinto en la Banda sobre la escena de *Ester*.

²⁷ Tampoco se presentará en 1892 al ser reestrenada la ópera.

²⁸ POMBO, R., 1880: 4.

Un contexto patriota y nacional

El análisis de la recepción de las óperas colombianas siempre tiene un trasfondo “patriota” que nos proponemos explicar brevemente. El creador de una ópera *nacional* es presentado como un nuevo Prócer de la patria, héroe descendiente de familia europea, de “sangre pura”,²⁹ patriota, devoto y culto. Rafael Pombo, biógrafo de Ponce, recuerda en él el soldado que tomó armas durante la guerra civil de 1860; saluda al mártir salvado de una bala certera por un crucifijo que llevaba sobre el pecho; insiste sobre el talento del joven compositor que escribe música desde temprana edad.³⁰ Patria, religión y arte: Pombo da una imagen hagiográfica del compositor. La ópera *nacional* aparece como protegida por una divina providencia.

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

Personas conocedoras dicen que la *Ester* tiene grandes bellezas y pronostican un éxito brillante a la función. Si ella sale bien, como lo esperamos, merced al esmero con que se ha preparado, la nueva ópera será una gloria nacional...³¹

Los estudios poscoloniales han señalado la transferencia de un sistema colonial a un proceso poscolonial durante el siglo 19 en América Latina. La nueva élite euro-descendiente accede al poder y busca imponer sus costumbres bajo el apelativo de *lo* nacional. Esta nueva *comunidad imaginada*,³² grupo de eruditos, hombres de letras, políticos, filólogos, gramáticos,³³ *escriben* la nación en un intento de *construir* una nueva realidad.³⁴ Pero ¿cómo lograr la unidad en un país marcado por la diferencia regional? *Unidad y diferencia* impiden definir serenamente una identidad nacional:

La nación era a la vez un proyecto de unificación y diferenciación, en el cual la figura del pueblo era constituida paralelamente a la de a élite nacional.³⁵

La ópera, al reducir distancias con el modelo de vida europeo, se convierte en vector de diferenciación social. Sus altos costos, sus referencias a la literatura europea, su música codificada, su idioma (italiano), hacen de ella un espectáculo hermético. Si bien existen intentos pedagógicos para acercarla al pueblo,³⁶ la ópera termina de sellar el modo de vida del *cachaco*, bogotano *snob* o *mondain*. ¿Fracaso anunciado? Al no haber podido articular un legado popular, *lo nuestro*, dentro del margen erudito de la ópera, este género excluido de aquellas creaciones que vienen a definir lo nacional.

²⁹ CASTRO GÓMEZ, S., 2005: 114.

³⁰ R. Pombo escribió una biografía en dos partes del compositor Ponce de León, editadas junto con los libretos de *Ester* (1874) y *Florinda* (1880).

³¹ “Cundinamarca. Crónica local. Ópera”, *El Tradicionista* (III.344), 30 de junio de 1874: 1502.

³² Para retomar la expresión de B. ANDERSON en *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*.

³³ DEAS, M., 1993: 70.

³⁴ “Este constructo que llamamos América Latina siempre ha estado marcado [...] por un deseo de construcción de lo “real”” (A. Ríos, *Los Estudios Culturales y el estudio de la cultura en América Latina* » in D. Mato (dir.) *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en Cultura y Poder*. Caracas: CLACSO, 2002: 2).

³⁵ ARIAS VANEGAS, J., 2005: vii.

³⁶ Lorenzo María Lleras y Rafael Pombo editan libretos comentados de óperas. Vale también destacar la serie de artículos firmados por Juan Crisóstomo Osorio en *El Mensajero* (diciembre 1866 a enero 1867) cuya finalidad era explicar la ópera al público y hacer más fácil su escucha.

En conclusiones

Recordando las cuatro etapas que G. Béhague distingue en la historia musical de América Latina – asimilación, imitación, recreación y transformación del repertorio³⁷ – podemos acercar la ópera colombiana a las dos primeras fases. Sólo así la noción de ópera *nacional* toma sentido, entendiéndose como una producción local, con intérpretes locales (a diferencia de los *nacionalismos* europeos que buscan la originalidad en particularismos regionales):

Teniendo el país autores e intérpretes propios, no necesitaremos extraños para crear y elevar un arte nacional.³⁸

La crítica poscolonial ha pensado la asimilación y la imitación con nuevas herramientas epistemológicas, que se dan en *zonas de contacto*,³⁹ espacios privilegiados de la transculturación. El Coliseo es uno de esos *contact zones* en donde se ponen en contacto individuos separados por la geografía y la historia en un mismo espacio/tiempo. Estos discuten e interactúan dentro de una relación asimétrica de dominación y subordinación. Esta zona de contacto facilita la transculturación – paso de cultura, de conocimientos – para que el sujeto colonizado se pueda representar él mismo con los términos del colonizador.⁴⁰ En este sentido la ópera fomenta una cultura europea, incluso un sentimiento de ser europeo, noción que encaja perfectamente, según las mentalidades de la época, con *progreso* o *civilización*. “La ópera contribuye a civilizarnos (y en materia de bellas artes a sacarnos de la barbarie)”⁴¹ escribía un columnista tras la llegada de la primera compañía lírica. Y desde ese momento se buscará a articular la ópera al proyecto de definición de una identidad nacional.

La búsqueda de una identidad colombiana se construye a la sombra de un ideal europeo. Pensadores como Saïd, Bhabha o Spivak, nos describen un poscolonialismo que, además del proyecto territorial y económico, busca la construcción de nuevos sujetos según esa idea que “la identidad europea es superior en comparación a los pueblos y culturas no europeas”⁴².

La ópera puede entonces ser recuperada como una “herramienta cultural constructora de sentido”⁴³. Y en el caso que estudiamos, sentido de pertenencia a una élite. ¿Fracaso anunciado? En tiempos de interrogación sobre lo que es ser colombiano, la ópera es uno de los eslabones de esta dinámica sociológica: punto culminante de una cultura hegemónica que quiere reproducir lo de la metrópolis (música española, italiana o francesa) y desgarrar en el momento de su *articulación* con lo local. Entendemos por articulación la proyección de la música sobre una población por medio de un discurso contradictorio que busca justificar la permanencia de la ópera, más importante que el de su producción artesanal.⁴⁴

En la Bogotá de entonces, ciudad marcada por conflictos militares y sociales, el teatro lírico se presenta como catalizador y disipador de tensiones.⁴⁵ Por lo tanto no es válido medir su importancia según la calidad del repertorio interpretado, el número de obras presentadas, la cantidad de obras nacionales o las polémicas de la recepción. Cuando por fin volvamos a escuchar las obras de Ponce de León o de Teresa Tanco, no podremos olvidar que su música, además de responder a un ideal de belleza, tuvo en su momento una misión importante: edificar, elevar; dar los cimientos para el ciudadano ideal.

* * *

³⁷ BÉHAGUE, G., 1979 : 285.

³⁸ Palabras del compositor mexicano Melesio Morales en 1866. Citado por K. Bellinghausen en la introducción de MORALES, M., 1999 : XXV.

³⁹ PRATT, M. L., 1992: 80.

⁴⁰ SARUP, M., 1999:22. Es una de las ideas claves presentadas por E. Saïd en *Orientalism*.

⁴¹ *El Día*, 18 de febrero de 1848.

⁴² SARUP, M., *Op. cit.*.

⁴³ VILA, P., 2002: 23.

⁴⁴ VILA, *op. cit.*

⁴⁵ B. YEPES, 1997.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Prensa colombiana del siglo 19: El Tradicionista (1874); Diario de Cundinamarca (1875); El Verjel colombiano (1876); Papel Periódico Ilustrado (diciembre de 1883).

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

BÉHAGUE, Gérard
1979 *Music in Latin America, an Introduction. Englewood Cliffs.* New Jersey: Prentice-Hall.

CASARES RODICIO, Emilio
2006. “Zarzuela. III. El género chico. El sainete y la revista”, *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica*, T.2. Madrid: ICCMU.

CASTRO GÓMEZ, Santiago
2005 *La hybris del punto cero: ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)*. Bogotá: Universidad Javeriana.

DEAS, Malcolm
1993 “Miguel Antonio Caro y amigos: gramática y poder en Colombia”, *Del poder y la gramática y otros ensayos sobre historia, política y literatura colombiana*. Bogotá: Tercer Mundo.

LAMUS OBREGÓN, Marina
2004 *Teatro siglo XIX. Compañías nacionales y viajeras*. Bogotá: Círculo de lectura alternativa.

MORALES, Melesio
MSN/1999 Mi libro verde de apuntes e impresiones. México: Memorias mexicanas.

PERDOMO ESCOBAR, José Ignacio.
1979 *La ópera en Colombia*. Bogotá: Litografía Arco.
1980 *Historia de la música en Colombia*. Bogotá: Plaza & Janes.

POMBO, Rafael
1874 *Ester, ópera bíblica en tres actos*. [Libreto de la ópera]. Bogotá: La América.
1880 *Florinda o la Eva del reino godo español*. Ópera mayor española; poema dramático en cinco actos en verso. Bogotá: Imprenta de Medardo Rivas.

PRATT, Mary Louise
1992 *Imperial eyes. Travel writing and transculturation*. Londres: Routledge.

SARUP, Madan
1999 “Imperialismo y Cultura”. En: CASTRO-GÓMEZ, Santiago y GUARDIOLA-RIVERA, O. y MILLÁN DE BENAVIDES, Carmen, *Pensar (en) los intersticios: Teoría y práctica de la crítica poscolonial*. Bogotá: CEJA – Instituto Pensar, pp. 21-43.

TORRES LÓPEZ, Rondy
2012 “Tras las huellas armoniosas de una compañía lírica: la Rossi-d’Achiardi en Bogotá”, *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”* n° 26. Buenos Aires: UCA, pp. 161-200.

URDANETA, Alberto
1883 “Similia Similibus”, *Papel Periódico Ilustrado*, número 55 – año III. Bogotá.

VILA, Pablo.
2002 “Música e identidad. La capacidad interpeladora y narrativa de los sonidos, las letras y las actuaciones musicales”. En: OCHO, Ana María y CRAGNOLINI, Alejandra, *Músicas en transición (Cuadernos de la nación)*. Bogotá: Ministerio de Cultura, pp. 15-44.

WAISMAN, Leonardo
1989 “¿Musicologías?”, *Revista Musical Chilena* LV/172, Santiago (Chile): Universidad de Chile, pp.15-25.

YEPEZ, Benjamín
1997 “Noticias y zarzuela en Colombia 1850-1880”, *Cuadernos de Música iberoamericana* (2-3). Madrid: ICCMU.

* * *

Rondy Torres López ha enfocado su investigación en el estudio de la ópera en Colombia durante el siglo 19. Doctor en Música y Musicología de la Universidad Paris 4 (Sorbona), es Profesor Asistente en el departamento de Música de la Universidad de los Andes (Bogotá, Colombia). Es igualmente diplomado del Conservatorio Nacional de Música de París CNSMDP en donde estudió en las clases de Análisis, Cultura Musical y Escritura Musical. Estudió dirección de orquesta en la Escuela de Música de Évry (Francia) y en la Academia Real de Música de Estocolmo (Suecia). Su labor por rescatar el repertorio lírico colombiano lo lleva a dirigir la ópera Ester de Ponce de León, tras más de 130 años de silencio, en el marco del Festival Ópera al Parque en Bogotá (2007). Rondy Torres realizando una edición musicológica de las óperas del compositor colombiano Ponce de León, junto a una extensa labor investigativa sobre este mismo tema.

* * *