

**El teatro lírico nacional y extranjero en el Ecuador hasta la
primera mitad del siglo XX**

Ketty Wong

Revista Argentina de Musicología, Vol. 21 Nro. 1 (2020): 101-126

ISSN 1666-1060 (impresa) – ISSN 2618-3072 (en línea)

El teatro lírico nacional y extranjero en el Ecuador hasta la primera mitad del siglo XX

Este artículo explora la actividad artística que las compañías extranjeras de ópera, opereta y zarzuela desarrollaron en Guayaquil y Quito en la segunda mitad del siglo XIX y primera mitad del siglo XX. También examina la influencia que ejercieron los músicos extranjeros residentes en el país en la formación de los primeros cuadros líricos nacionales. Con este fin se examina el rol que tuvieron los teatros, conservatorios, sociedades artísticas, empresarios y estudiantes de canto y declamación en las primeras producciones nacionales, tanto en Quito (1926-1932) como en Guayaquil (1932-1947). Las temporadas líricas que las compañías extranjeras presentaron en el Ecuador no solo dieron a conocer las famosas óperas, operetas y zarzuelas europeas del siglo XIX, sino que también fomentaron en la comunidad artística el deseo de realizar producciones nacionales de las mismas. A su vez, esta actividad generó entre los compositores ecuatorianos el deseo de cultivar un teatro lírico con temáticas y escenarios propios del país, un repertorio que actualmente es desconocido por falta de preservación de las partituras.

Palabras clave: Ecuador, compañías líricas, ópera, Angelo Negri

National and Foreign Lyrical Theater in Ecuador Until the First Half of the Twentieth Century

This article explores the artistic activities that foreign opera, operetta and zarzuela companies developed in Guayaquil and Quito in the second half of the 19th– and first half of the 20th centuries. It also examines the influence that foreign musicians exerted in the formation of the first national lyrical groups. To this end, I examine the role of theaters, conservatories, artistic societies, businessmen, and students of singing and declamation in the first lyrical productions, both in Quito (1926-1932) and in Guayaquil (1932-1947). The lyrical seasons that foreign companies presented in Ecuador not only popularized the famous European operas, operettas and zarzuelas of the 19th century, but also promoted in the artistic community the desire to make local productions of them. Likewise, this activity promoted in Ecuadorian composers the desire to cultivate similar compositions with themes and scenarios of the country, a repertoire that is currently unknown due to the lack of preservation of the scores.

Keywords: Ecuador, Lyrical Companies, Opera, Angelo Negri

Introducción

Hacía mucha falta en Quito, donde las noches son tan monótonas, un espectáculo artístico y realmente bello como la zarzuela... y la opereta. Y más mérito si los artistas son nacionales.¹

Guayaquil y Quito estaban en la ruta que las compañías extranjeras de ópera, opereta y zarzuela realizaban en Sudamérica a lo largo del siglo XIX y primera mitad del XX. Sus moradores esperaban la llegada de estas compañías con gran entusiasmo ya que éstas presentaban espectáculos fastuosos que animaban la apacible vida de las urbes. Fue a través de estos cuadros líricos que las famosas óperas, operetas y zarzuelas de la época se conocieron y popularizaron en la región. Cabe destacar que las compañías itinerantes comenzaron a llegar con más frecuencia al Ecuador en las primeras décadas del siglo XX, especialmente para las conmemoraciones de las fiestas patrias, como el Primer Grito de la Independencia (10 de agosto de 1809) y la Independencia del Ecuador (24 de Mayo de 1822), y la celebración de eventos importantes, como la inauguración del ferrocarril o de un teatro recientemente construido. Guayaquil era la parada obligatoria, como puerto principal del país, y desde allí subían a Quito por la cordillera en un largo, pesado y costoso viaje que podía extenderse hasta quince días, razón por la cual algunas compañías preferían tomar rutas menos complicadas en sus giras por el continente. El camino a la capital se volvió más asequible y seguro cuando en 1908 empezó a funcionar el ferrocarril, acortando el tiempo de viaje a solo veinticuatro horas.

Este artículo explora la actividad artística que desarrollaron las compañías extranjeras de ópera, opereta y zarzuela en Guayaquil y Quito en la segunda mitad del siglo XIX y primera mitad del siglo XX, así como la influencia que ejercieron los músicos extranjeros asentados en el país en la formación de los primeros cuadros líricos nacionales. Con este fin se examina el rol que tuvieron los teatros, conservatorios, sociedades artísticas, empresarios y estudiantes de canto y declamación en las primeras producciones líricas con elementos nacionales, tanto en Quito (1926-1932) como en Guayaquil (1932-1947). Este estudio está basado en la revisión de archivos históricos, fotos, anuncios de periódicos, y entrevistas a figuras centrales de la lírica nacional, algunas de las cuales aparecen en estudios publicados sobre el teatro lírico en el Ecuador.

1. Nancy Yáñez, *Memorias de la Lírica en Quito* (Quito: Banco Central del Ecuador, 2005), 145. Cita tomada de una reseña sobre la Compañía Nacional de Zarzuela y Operetas de Quito.

Con estos antecedentes sugiero que las temporadas que las compañías extranjeras presentaban en Quito y Guayaquil no solo dieron a conocer el repertorio de las famosas óperas, operetas y zarzuelas europeas del siglo XIX, sino que también fomentaron en la comunidad artística el deseo de realizar producciones locales de las mismas. Por otro lado, esta actividad fomentó en los compositores ecuatorianos el deseo de cultivar un teatro lírico con temáticas y escenarios propios del país, un repertorio que lamentablemente es desconocido por falta de valoración y preservación de las partituras, como se verá más adelante. Numerosas compañías extranjeras llegaron a Guayaquil y Quito en el tiempo contemplado en este estudio y resulta imposible nombrarlas a todas, por ello centro la atención en aquellas que dejaron una huella indeleble en el imaginario del público ecuatoriano, ya sea por la fama internacional de sus artistas, por la majestuosidad del espectáculo, o por la ocasión que dio lugar a la contratación de la compañía. El Apéndice muestra un cuadro que resume los nombres y años de llegada de las compañías más nombradas y recordadas de ese tiempo.

Primeras compañías líricas y teatros en el Ecuador

Debido al alto costo de producción y transporte, los espectáculos presentados por las compañías de ópera, opereta y zarzuela han sido vinculados con el gusto estético de las clases media y alta, los estratos sociales que por su condición económica pueden acceder a este tipo de entretenimiento musical. En sus investigaciones sobre los inicios del teatro lírico en Hispanoamérica, Consuelo Carredano y Victoria Eli indican que “aunque suelen nombrarse los títulos y autores de óperas escuchadas en el siglo XVIII e inicios del siglo XIX, éstas por lo general no corrían a cargo de empresas formalmente establecidas ni se trataba de audiciones completas; lo común era la interpretación sólo de fragmentos no representados”.² Este comentario explica de cierta manera el variado repertorio que ofrecían las compañías itinerantes en sus cortas temporadas, las cuales podían durar de dos a seis semanas, o más tiempo si el público exigía más funciones. Al respecto, el musicólogo Segundo Luis Moreno informa que por los años 1818-19 llegaron a Quito el señor Zapuch y su esposa, ambos cantantes líricos que presentaron un variado programa de música francesa y alemana en el Colegio San Fernando en Quito.³ En ese

2. Consuelo Carredano y Victoria Eli, “El Teatro Lírico”, en *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, ed. Consuelo Carredano y Victoria Eli, Vol. 6 (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2010), 155.

3. Segundo Luis Moreno, *La música en el Ecuador. Tercera parte: La república* (Quito: manuscrito, 1950), 8.

entonces la música europea más conocida en el Ecuador era la española, seguida muy lejanamente por la italiana, así que los repertorios que los grupos líricos presentaban en sus visitas al país ampliaban el horizonte musical del público.

Más entrado el siglo XIX surgen las compañías líricas establecidas, formadas por solistas, cantantes, instrumentistas y un director musical. El número de integrantes dependía del prestigio de la compañía y del tipo de obras a montarse. Algunas llegaban solamente con los solistas, unos cuantos instrumentistas y el director musical, contratando músicos nacionales para completar las filas del coro y la orquesta.⁴ En Quito, los profesores del Conservatorio Nacional de Música (CNM) suplían frecuentemente ese contingente humano.

Según Moreno, la Compañía de Pablo Ferretti fue la primera compañía lírica en presentar una ópera completa en Quito (1869).⁵ Esta compañía italiana había llegado por primera vez a Guayaquil en 1841, cuando todavía no existía un teatro con las instalaciones necesarias para una representación lírica. En ese entonces las compañías actuaban en escenarios improvisados que los empresarios mandaban a construir en un terreno vacío o en algún salón amplio de la ciudad. En Guayaquil, la Compañía Ferretti presentaba sus funciones en el edificio de la Gobernación en Guayaquil, así como en domicilios particulares.⁶ En Quito construyeron un teatro improvisado en un terreno que había pertenecido antes al Convento de la Concepción. El director artístico en ambas giras (1841 y 1869) fue Antonio Neumane, un músico nacido en Córcega (Francia) que fijó su residencia en Guayaquil y asumió en 1870 la dirección del Conservatorio Nacional de Música en la capital. Neumane es también el compositor del Himno Nacional del Ecuador, el cual se estrenó el 10 de Agosto de 1870 en la Plaza Mayor de Quito, en la interpretación de la banda del Batallón No. 2 y las voces de la Compañía Ferretti, todos bajo la dirección de Neumane.⁷

Aunque los teatros improvisados ofrecían una solución temporal para las representaciones dramáticas y líricas, se hacía inminente la necesidad de construir un teatro permanente que acomodara la creciente actividad teatral que comenzaba a desarrollarse tanto en Guayaquil como en Quito. Es así como en 1855 el presidente José

4. Yáñez, *Memorias*, 323. Los cantantes ecuatorianos Luis Carrillo y Rosa Saa cantaron en el coro de la Compañía Bracale.

5. Moreno, *La música en el Ecuador*, 27.

6. Melvin Hoyos, *Guayaquil 1880-1920. Historias, costumbres y recuerdos de una generación olvidada* (Guayaquil: Imprenta Poligráfica, 2011), 455.

7. Yáñez, *Memorias*, 50.

María Urbina aprobó la construcción del Teatro Olmedo en Guayaquil, el cual fue inaugurado el 3 de enero de 1857.⁸ Con este teatro que lleva el nombre del poeta y prócer de la independencia de Guayaquil, José Joaquín de Olmedo, la ciudad entró en el circuito de las compañías de dramas, comedias y teatro lírico más importantes de ese tiempo, dando inicio a una época de esplendor teatral y musical en el puerto principal del país. Algunas de estas compañías líricas contaban con un elenco de figuras de renombre internacional, como Sarah Bernhardt y Antonio Vico. Lamentablemente, en 1899 un incendio voraz dejó la edificación de madera en escombros, aunque dos años más tarde volvió a abrir sus puertas gracias a la gestión de familias acomodadas de la sociedad guayaquileña que lograron recolectar los fondos necesarios para su reconstrucción. Desde sus inicios el Olmedo fue un teatro funcional y versátil, puesto que el local se arrendaba para conciertos, agasajos, veladas de beneficio y homenajes a ilustres ciudadanos, actividades que generaban los ingresos necesarios para el mantenimiento del edificio y la organización de espectáculos.⁹

Poco a poco aparecieron otros teatros en Guayaquil, como el Edén, Parisiana, Ideal y El Oasis, los cuales ofrecían espacios óptimos para las presentaciones artísticas y el cine, una nueva forma de entretenimiento de la época. El Parisiana tenía capacidad para 1.600 sillas, mientras que el Ideal podía acomodar 1.700 personas. En 1907, el empresario español Eduardo Rivas Ors (1883-1952), dueño de la empresa de cine y espectáculos “Ambos Mundos”, remodeló el local de su negocio y lo transformó en un cómodo y lujoso teatro con 4.000 sillas. En el Edén se presentaron renombrados artistas, como la bailarina rusa Anna Pavlova y las compañías líricas de Lea Candini y Adolfo Bracale.

El primer teatro que se construyó en Quito fue el legendario Teatro Sucre, cuyo nombre honra al Mariscal Antonio José de Sucre, héroe de las guerras independentistas en el Ecuador. De arquitectura neoclásica, el edificio fue construido en un terreno que por más de dos siglos había sido utilizado como un matadero, y luego dio espacio a una plaza de toros.¹⁰ Para su inauguración en 1886 se contrató a la Compañía de Zarzuelas Jarques, cuyo dueño exigió tres condiciones para presentar una temporada de 60 funciones en la capital: 1) la cesión gratuita del local, 2) el alojamiento para los artistas, y 3) el valor del abono de la temporada, cuyo costo se consideraba exorbitante para la situación económica que atravesaba el país. Si bien el público amante del arte lírico no escatimaba fondos para

8. Melvin Hoyos, *Guayaquil 1880-1920*, 456.

9. *Ibid.*, 465.

10. Yáñez, *Memorias*, 54.

comprar las entradas, sí había un límite a sus posibilidades. Cuentan los investigadores de la lírica en Quito que la presión del público obligó a la Compañía Jarques a reducir los precios de las entradas y ofrecer facilidades de pago, al mismo tiempo que el presidente José María Plácido Caamaño otorgó una subvención de 1.500 pesos a la compañía.¹¹

Cuando se acordó este arreglo inaugural, la Compañía Jarques se encontraba en Guayaquil cumpliendo con un contrato de temporada, la cual fue tan exitosa que el señor Jarques se vio obligado a dar funciones adicionales ante la insistencia del público. Por este motivo, el viaje a Quito se postergó varias veces y la administración del teatro finalmente decidió realizar lo que podría llamarse una “primera inauguración” con un concierto en el que participaron el célebre pianista francés Capitán Voyer, el tenor Lino Baldassari y los barítonos Aymo y La Torre. Junto a ellos intervino la Banda de Artillería y una orquesta dirigida por Aparicio Córdova, un profesor quiteño que inició sus estudios en el CNM dirigido por Neumane. Sin embargo, este evento inaugural no satisfizo las expectativas del público, el cual esperaba un espectáculo grandioso que estuviera a la altura de los que se realizan en los grandes teatros del mundo. Se programa entonces una “segunda inauguración” con la anhelada Compañía Jarques, la cual finalmente tuvo lugar el 9 de enero de 1887, tras superar varias demoras ocasionadas por la llegada tardía del equipaje.¹² Con un elenco de 48 personas —entre artistas, apuntadores, maquinistas, escenógrafos, instrumentistas y coro— la temporada de la Compañía Jarques incluía algunas zarzuelas como *La tempestad*, *El anillo de hierro*, *La gallina ciega*, *Marina*, *El molinero de Subiza*, *Barbazul*, *Dos Coronas*, *Sueños de oro* y *Los diamantes de la corona*, y la ópera *La Traviata*.¹³

Repertorios, economías, críticas

Como se puede observar en el Apéndice que presenta los nombres y el año de llegada al Ecuador de las más renombradas compañías extranjeras,¹⁴ éstas ofrecían un variado repertorio de óperas, operetas y zarzuelas. La zarzuela, especialmente la del género chico (de un solo movimiento), era la más popular, aunque la del género grande (de tres actos) también tenía una buena acogida. Ambos tipos de zarzuela coexistían, a

11. Yáñez, *Memorias*, 56-57. Los pagos podían efectuarse en dos partes: la primera al inscribirse y la otra mitad una vez representadas las primeras veinticuatro funciones.

12. Alfonso Campos, *El canto del ruiseñor. José Marí Trueba, Artífice del canto lírico en Quito, Siglo XX* (Quito: Fondo de Salvamento Cultural, 2009), 47.

13. Yáñez, *Memorias*, 57.

14. Este apéndice está basado en revisiones de archivos históricos y periódicos realizados por Jorge Suárez (2013), Nancy Yáñez (2005) y Ketty Wong.

veces dentro de una misma función. Como en otros países hispanoamericanos, las zarzuelas más conocidas en el Ecuador eran las de Emilio Arrieta (1821-1894) y Ruperto Chapí (1851-1909), especialmente *Marina* (1855) y *La tempestad* (1882), respectivamente. Junto con *El anillo de hierro* (1878), de Pedro Marqués, y *La gallina ciega* (1873), de Manuel Fernández Caballero, estas cuatro zarzuelas fueron las más populares en el país, al punto que fueron estas piezas las que los estudiantes de canto y declamación del CNM escenificaron en las primeras producciones líricas en Quito.

En su estudio sobre la zarzuela española en tierras americanas, Janet Sturman señala que era una práctica común llamar “zarzuela” a los sainetes, comedias y obras dramáticas que tuvieran uno o más números musicales, puesto que no había una línea divisoria clara en la clasificación de estas formas teatrales.¹⁵ En general, las zarzuelas del género chico tenían mayor acogida debido a su temática cómica y picaresca, además de ser un entretenimiento asequible a las clases populares por su bajo costo de producción. Los diálogos hablados y las partes cantadas en idioma español también facilitaban la comprensión del argumento, a diferencia de las óperas italianas que requerían una traducción y un conocimiento previo del drama y de los personajes de la ópera para entender lo que sucedía en el escenario.

Junto a las compañías de zarzuela llegaron las compañías de operetas que, siguiendo la práctica de la época, presentaban versiones traducidas al español de las famosas operetas de origen italiano, alemán, austríaco y francés. Entre ellas se encuentran *La viuda alegre*, *El Conde de Luxemburgo* y *Eva*, del compositor alemán Franz Lehár (1870-1948); *La princesa del dólar* (1909) del checo-austríaco Leo Fall (1873-1925); *Manon* del francés Jules Massenet (1842-1912); y *La Duquesa del Bal Tabarín*, del italiano Carlo Lombardo (1869-1959). Muy conocida era la interpretación del rol de la duquesa del Bal Tabarín por Esperanza Iris, más conocida en el mundo lírico como la “Emperatriz de la opereta”.

Al igual que en otros países, las óperas de Verdi y Puccini eran las más apetecidas por el público ecuatoriano, especialmente *La Traviata* y *El Trovador*. A diferencia de Quito, Guayaquil tuvo una importante población de inmigrantes italianos, españoles, alemanes, franceses, árabes y chinos que se establecieron en el puerto en la segunda mitad del siglo XIX y primeras décadas del siglo XX. La colonia italiana no solo se destacó en la actividad comercial, industrial, hotelera y artística, sino que también apoyó al teatro

15. Janet Sturman, *Zarzuela. Spanish Operetta, American Stage* (Urbana y Chicago: University of Illinois Press, 2000).

lírigo con su presencia y demanda cultural. Ellos dieron la bienvenida a las compañías de ópera de Mario Lambardi (1900, 1904), Ulderico Marcelli (1909), Adolfo Bracale (1921, 1922) y Lea Candini (1927, 1932), las cuales pusieron en escena *Aída*, *La Bohemia*, *La Traviata*, *Tosca*, *Rigoletto*, *Un baile de máscaras* y *El Trovador*, entre otras. El canto de los textos originales en italiano no representaba mayor problema ya que los periódicos publicaban con antelación un resumen detallado del argumento de las óperas. Cuando ésta era muy conocida, como era el caso de *La Traviata*, se obviaba la traducción.

El número de integrantes de las compañías líricas dependía del prestigio y categoría de las mismas, con un promedio general de quince a cuarenta personas. Las compañías más famosas podían alcanzar hasta cerca del centenar de integrantes, como ocurrió con la Compañía Bracale cuando llegó a Quito en 1921 por primera vez. El elenco estaba formado por afamadas artistas, como Rosina Storchio, Fina Paggi y Luisa Taylor, quienes actuaban con frecuencia en la Scala de Milán y en el Metropolitan Opera House de Nueva York.¹⁶ En su primera temporada, esta compañía presentó cinco funciones, empezando con *El Trovador*, seguido de *Manon*, *Carmen*, *Madame Butterfly* y *Rigoletto*; además ofrecieron dos funciones adicionales con las óperas *Tosca*, *Pagliacci* y *La Traviata*. Para reducir los costos de viaje, y siguiendo la práctica de la época, la Compañía Bracale viajaba con un pequeño grupo de instrumentistas, esperando completar las filas de la orquesta con músicos locales. Esto efectivamente ocurrió en 1921, cuando llegaron a Quito y el director del CNM, Pedro Pablo Traversari Salazar, tenía un contingente de treinta músicos esperando unirse a los veintidós que traía la orquesta Bracale.¹⁷

Para su llegada en 1921 al Ecuador, la Compañía Bracale acordó con el Ministerio de Gobierno un contrato que aseguraba un dividendo de 5.000 sucres y el pago del transporte por vapor desde Italia a Guayaquil para todo el elenco. El éxito de la compañía fue extraordinario, lo cual sorprendió a su director, Adolfo Bracale. En una entrevista publicada en un diario capitalino, Bracale indicaba que ni Quito ni Guayaquil habían ocupado antes un lugar importante en el itinerario de su compañía:

16. Yáñez, *Memorias*, 98.

17. *Ibid.*, 97.

Yo nunca acepté . . . venir acá con una compañía lírica; creía una plaza muerta y de cultura escasa, pero créame que yo y toda mi compañía estamos admirados de la gran cultura ecuatoriana, y de Quito en particular. Consideramos esta tierra como digna de aprecio y de ser tenida en cuenta por los empresarios teatrales.¹⁸

La Compañía Bracale regresó a Quito al año siguiente, esta vez con un contrato de quince funciones para conmemorar el primer centenario de la independencia del Ecuador. El 20 de mayo de 1922 llegaron a Guayaquil noventa y dos personas procedentes de Panamá. El gobierno dispuso un tren especial de dos vagones de primera y otro pullman para llevar a Quito a los artistas, y cuatro carros para el transporte del equipaje.¹⁹ Es conocido que las temporadas líricas ofrecían espacios de socialización y el público celebraba las fiestas patrias con sus mejores galas. En los diarios locales se anunciaban los mejores vestidos para la ocasión, asegurando al cliente la exclusividad del atuendo, es decir que no encontraría a otra persona vistiendo el mismo traje de etiqueta.

Una revisión de los anuncios de periódicos de la época muestra que el repertorio de óperas, operetas y zarzuelas que las compañías líricas presentaban en el país se repetía de temporada en temporada y solo de vez en cuando se estrenaba una obra nueva. Muchas veces las temporadas se extendían por demanda del público o con fines de beneficencia, en cuyo caso las recaudaciones que se obtenían iban directamente al objetivo de la beneficencia. Por ejemplo, la Compañía Bracale destinó la última función de su temporada de 1922 a la Sociedad de Señoras de la Caridad y a la construcción del mausoleo del Mariscal Sucre. A veces los beneficiados eran los artistas de la compañía, quienes necesitaban fondos extras para continuar su gira a otra ciudad.

Para dar cumplimiento al contrato establecido con la Junta del Centenario, en 1922 la Compañía Bracale dio una función popular con un precio reducido para el público que no tenía acceso a las funciones ordinarias, dándole así la oportunidad de “gustar de la buena música”.²⁰ A pesar de contar con un teatro lleno, un reporte del periódico indica que los artistas no estuvieron satisfechos con la función ya que el público de esa noche fue indiferente y no dio señales de entusiasmo. Una nota en el diario *El Comercio* explicó la situación:

18. *Ibid.*, 99.

19. *Ibid.*, 112.

20. *Ibid.*, 117.

La junta del Centenario, con muy buena intención, quisieron dar una prueba de interés por la educación artística cultural de nuestra clase media, obligando al señor Bracale a dar una función popular; le diremos que erraron el camino. Este alto fin cultural no se consigue con una sola audición. Solo la costumbre es capaz de despertar el sentimiento estético del pueblo²¹

Las reseñas que aparecían en los periódicos locales elogiaban las interpretaciones de los célebres solistas, pero también podían ser críticas de la mala organización de alguna presentación en particular. En 1899, por ejemplo, la Compañía de Zarzuelas Fernández-Navarro tuvo que suspender la función inaugural de una temporada de veinte funciones debido a que el equipaje no había llegado a tiempo. A veces las compañías suspendían las funciones sin dar razones, o vendían las mismas localidades dos veces, hechos que eran duramente criticados por la prensa.²²

En 1916, la Compañía de Zarzuelas Casas tuvo una temporada floja en Quito y para atraer al público presentó una “Gran Función Roja” con la pieza *A ver si te cuidas de Elena*. En los anuncios de periódico se recomendaba “no llevar al teatro a las hijas solteras que podrían confundir o dar otra interpretación a los equívocos de la obra”.²³ En su libro *Tiempos idos*, el periodista Jorge Ribadeneira señala: “no fueron las hijas solteras, pero tampoco fueron sus padres, y la Compañía Casas tuvo que hipotecar su decorado y pedir auxilio al gobierno para financiar su regreso”.²⁴ Esta referencia hace alusión a las dificultades que tenían las compañías extranjeras para solventar sus gastos de transporte y logística, los cuales eran a veces subvencionados por el gobierno, especialmente en el caso de la conmemoración de una fiesta patria.

Composiciones líricas ecuatorianas

Con el tiempo, algunas compañías itinerantes comenzaron a escenificar varias piezas líricas de compositores nacionales y extranjeros residentes en el país. Unas lo hicieron por iniciativa propia, otras por cumplir con una regulación ecuatoriana que estipulaba que toda empresa extranjera de teatro que llegase al Ecuador debía representar al menos una obra nacional en su temporada, algo que resultaba muy difícil de cumplir dada la escasez de tales composiciones.²⁵ La Compañía Ferretti, cuyos artistas

21. Ibid., 118.

22. Ibid., 59.

23. Ibid., 93.

24. Ibid., 93.

25. Ibid., 124.

participaron en el estreno del Himno Nacional en 1870, puso en escena dos obras de Juan Agustín Guerrero, el compositor e investigador musical que ocupó el cargo de subdirector del primer CNM. La primera fue *El canto del llanero*, una pieza basada en una poesía del escritor Juan León Mera;²⁶ la segunda fue una zarzuela basada en un libreto de su propia autoría. Aunque se desconoce el título y el argumento de la zarzuela, Guerrero indica que un crítico la calificó de inmoral.

A falta de un argumento nacional, tuve que trabajar el verso; composiciones que puestas en escena pasó muy aplaudida la primera, y la segunda, después de correr la misma suerte hasta más de la mitad, se mandó bajar el telón por la policía, calificándola de inmoral . . . Al día siguiente, toda la opinión estaba contra mí, sumario, cárcel, confiscación de bienes, era todo lo que se pedía para el autor de la zarzuela; mas yo permanecía tranquilo, porque estaba persuadido de la mala fe con que se obraba y porque sabía que el desprecio había salido de dos o tres individuos que, sin conocer bien el idioma, interpretaron mal una palabra. Pero ofendido el honor, deshonrada la profesión y amenasado [sic] mi porvenir, tuve que recurrir a la imprenta y probar, por medio de ella, que el argumento, lejos de ser pernicioso, era moral y consejador y que la pieza había sido calificada.²⁷

Cuenta el afligido compositor que el caso llegó a los extremos cuando se pidió el arbitraje del presidente Gabriel García Moreno para calificar la obra, quien luego de dar una cuidadosa lectura al libreto, determinó que la obra efectivamente “merecía ser escuchada”.²⁸

Una situación parecida ocurrió en 1932, cuando la Compañía Mexicana de Revistas y Zarzuelas César Sánchez llegó a la capital por segunda vez y escenificó la opereta *Ensueños de amor* del compositor Luis Humberto Salgado. Este “melodrama musical”, como lo calificara su autor, muestra escenas costumbristas que se observaban en el parque de La Alameda y en los cafecitos quiteños en la década de 1930, con textos impregnados de un dialecto local.²⁹ Al igual que la zarzuela de Guerrero, la opereta de Salgado recibió comentarios poco favorables de un crítico. En su respuesta publicada en

26. Juan León Mera es también el autor de la letra del Himno Nacional del Ecuador.

27. Juan Agustín Guerrero, *La música ecuatoriana desde su origen hasta 1875* (Quito: Imprenta Nacional, 1876), 42-43.

28. Yáñez, *Memorias*, 51-52.

29. *El Comercio* (5 de Abril de 2011). Disponible en:

<https://www.elcomercio.com/tendencias/cultura/noche-ensuenos-de-amor-sucre.html>

un diario capitalino, Salgado resalta la importancia de crear un teatro nacional que refleje el ambiente social y las costumbres del país.

necesitamos aclarar al crítico ciertos conceptos que se le esfumaron . . .El pintar o describir algunos cuadros quiteños en opereta no es censura de los vicios o defectos de las diversas clases sociales, sino simplemente buscar escenas musicalizables que bien pudieran ser fantásticas o reales. Que para asunto de Ensueños de amor, hayamos aprovechado de ciertas escenas de nuestra sociedad quiteña es preferible a querer delinear caracteres exóticos. . . Por honra del arte nacional, por prestigio del compositor, por dignidad de Quito, por mérito del teatro . . . nos eximimos de dibujar un rey, un príncipe, una duquesa, presentar el país de las hadas y gnomos con sus obsequios y sus castillos encantados, como lo quiere nuestro crítico, en vez de presentar escueta nuestra realidad. Si los argumentos o temas de las obras nacionales quieren tener el color local, el distintivo de nuestra tierra, deben tomarse de nuestro ambiente y estar inspirados en él. Qué ridículo sería presentar . . . a la pareja de indios vestidos de frac, guantes, bastón y chisteras, bailando gavota o un black bottom. A pesar del encono de la crítica, Ensueños de amor será un paso firme hacia la creación del arte lírico nacional.³⁰

Un caso diferente fue la puesta en escena de la zarzuela *La leyenda del monte*, con textos de Ramón Serrano y música de Sixto María Durán. En 1910, la Compañía de Zarzuelas Españolas Saullo llegó a Quito con su director Ángel Fernández y una orquesta de dieciocho músicos.³¹ Cumpliendo con la ordenanza de incluir una obra nacional en su temporada de presentaciones, esta compañía estrenó la zarzuela con bastante éxito en el Teatro Sucre. Aunque se desconoce su argumento, un recorte de periódico comenta que “la obra fue un éxito, un triunfo espléndido para sus inspirados autores que fueron ovacionados con delirio, aún cuando el libreto adolezca de algunos defectillos, que han de corregirse con el estudio y la práctica”.³² El libreto aparentemente contrastaba la apacible vida de las zonas rurales con el mundo bullicioso de las ciudades, donde “todo es ficción, engaño, hipocresía”.³³

30. *El Comercio* (6 de abril de 1932): 2.

31. Yáñez, *Memorias*, 69-71.

32. Fondo Musical Sixto María Durán (Quito: Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio).
Recorte de periódico sin fecha.

33. *Ibid.*

Cabe destacar que las compañías extranjeras también escenificaron obras de músicos extranjeros residentes en el Ecuador. La Compañía Marcelli, por ejemplo, participó en el estreno de la Cantata que Domingo Brescia compuso en 1909 para conmemorar el Centenario del Primer Grito de la Independencia. Esta obra utiliza elementos pentafónicos que, según su autor, son típicos de la “modalidad musical ecuatoriana”.³⁴ Las partes solistas fueron interpretadas por las primeras estudiantes de canto que se graduaron en el CNM —Hortensia Proaño y Josefina Veintimilla— con el acompañamiento del coro y la orquesta de la institución, y la colaboración de los músicos de la Compañía Marcelli. Por otra parte, Domingo Brescia animó a los profesores extranjeros Ulderico Marcelli (italiano) y José María Behovide (español) a que escribieran conjuntamente una zarzuela, la cual se estrenó en el Teatro Sucre durante la estadía de Brescia en Quito.³⁵ Otro profesor español, José Guarro Elías, escribió valeses y zarzuelas, algunas de las cuales fueron escenificadas, siendo la más aplaudida *El torito de todos*.³⁶

Son contados los compositores ecuatorianos que abordaron el género operístico, y menos aún los que siguieron la estética nacionalista que empezó a dominar en la música académica ecuatoriana de la primera mitad del siglo XX. Pedro Pablo Traversari Salazar, Sixto María Durán y Luis Humberto Salgado escribieron ya sea la música y/o el libreto de óperas basadas en la historia de Cumandá, el personaje principal de la novela homóloga de Juan León Mera. Pese a varios intentos de poner en escena las óperas de Durán y Salgado, éstas nunca fueron estrenadas por falta de recursos económicos y humanos.³⁷ Si bien las compañías extranjeras llegaron a escenificar algunas zarzuelas y operetas de la autoría de compositores nacionales, como las de Guerrero y Salgado mencionadas anteriormente, montar una ópera de grandes proporciones era más costoso y requería un tiempo de preparación más extenso que el que las compañías extranjeras disponían en su breve estancia en el país.

34. Yáñez, *Memorias*, 69.

35. Campos, *El canto del ruiseñor*, 79. Campos indica que Marcelli y Behovide escribieron conjuntamente una romanza dedicada a José María Trueba, titulada *Venganza*.

36. Yáñez, *Memorias*, 69.

37. Para más información sobre estas óperas, leer el artículo de Ketty Wong, “La ópera Cumandá”, *Boletín Academia Nacional de Historia del Ecuador*, Vol. 195 (2018): 215-228.

La influencia italiana y española en la educación musical

Las primeras producciones nacionales de óperas, operetas y zarzuelas fueron posibles gracias a la participación de profesores y estudiantes de los conservatorios de Quito y Guayaquil, especialmente de las clases de canto y declamación. Desde sus inicios la educación musical en Quito y Guayaquil estuvo marcada por la presencia de músicos italianos, muchos de los cuales estuvieron a cargo de la dirección y enseñanza en los conservatorios. Fundado en 1870, el CNM de Quito tuvo como su primer director a Antonio Neumane, y como subdirector al maestro milanés Francisco Rosa, quien tomó las riendas de la institución después de la muerte de Neumane en 1871. Otros italianos, como Pedro Traversari³⁸ y Antonio Casarotto, fueron contratados para dictar las clases de flauta y trombón, respectivamente. Vicente Antenori dictó clases de canto hasta viajar a Guayaquil en búsqueda de mejores oportunidades de trabajo. Desafortunadamente, este primer conservatorio fue clausurado a los siete años de su fundación, al perder el apoyo de su gran mentor, el presidente García Moreno, quien murió asesinado en 1875.

La reapertura del CNM ocurrió veintitrés años más tarde con el presidente y líder de la Revolución Liberal General Eloy Alfaro. Este conservatorio tuvo como director al italiano Enrique Marconi, quien llegó a Quito con su hija Clementina desde Santiago de Chile, lugar donde sentó su residencia después de haber dirigido una compañía de ópera. Al poco tiempo llegaron de Chile los profesores Ulderico Marcelli (violín, viola y trompa) y Enrique Fósforo (trombón). Después de la muerte de Marconi en 1903, el subdirector Pedro Pablo Traversari Salazar asumió temporalmente la dirección del CNM hasta la llegada de Domingo Brescia, otro italiano procedente de Chile que tendría una gran influencia en la estructuración del CNM y en la formación de los primeros compositores nacionalistas en el Ecuador.³⁹ Al igual que Marconi y su hija Clementina, Brescia y su esposa Emma dictaban las clases de canto, entre otras materias. En esa misma década fueron contratados varios profesores españoles que sentaron las bases para las primeras producciones líricas con elementos nacionales en la década de 1920, como el tenor José

38. Pedro Traversari fue profesor de flauta del CNM fundado en 1870. Su hijo, Pedro Pablo Traversari Salazar, fue uno de los primeros compositores ecuatorianos en cultivar un estilo nacionalista en su música. También fue director en varias ocasiones del CNM refundado en 1900, y un coleccionista de instrumentos musicales que fundó el museo que lleva su nombre.

39. Segundo Luis Moreno y Francisco Salgado Ayala estudiaron composición con Domingo Brescia, quien los animó a que utilizaran los ritmos de las danzas autóctonas ecuatorianas en sus obras.

María Trueba,⁴⁰ el compositor y organista José María Behovide, y el compositor y director de teatro José Guarro Elías. Algunos jóvenes que estudiaron con Trueba y Brescia tuvieron posteriormente un gran protagonismo en la formación de los cuadros líricos nacionales en Quito y Guayaquil.

Fundado en 1928, el Conservatorio Antonio Neumane de Guayaquil honra con su nombre al compositor del Himno Nacional del Ecuador, quien vivió y dio clases de música en esta ciudad a mediados del siglo XIX. Su primer director fue Pedro Pablo Traversari Salazar, quien facilitó un intercambio musical con el CNM de Quito, del cual fue también su director. Gracias a su gestión administrativa, la profesora Laura Calle fue contratada en 1931 para dar clases de canto y solfeo en Guayaquil. Ella estudió canto y solfeo con los maestros Trueba y Brescia en Quito, y fue también la maestra que entrenó a los cantantes guayaquileños que participaron en las producciones nacionales de óperas italianas que Angelo Negri montó en Guayaquil entre 1938 y 1947.

Antes de la Fundación del Conservatorio Neumane, la Escuela de Música de la Sociedad Filantrópica del Guayas tenía a su cargo la instrucción musical en la ciudad. Fundada en 1849, la Sociedad Filantrópica tenía entre sus objetivos el crear una Escuela de Artes y Oficios para procurar una educación práctica a jóvenes de bajos recursos económicos en las áreas de litografía, tipografía, ebanistería, mecánica y música. Los jóvenes de posición acomodada generalmente tomaban clases privadas con un profesor extranjero. El portugués Claudino Roza dirigió la Escuela de Música de esta institución desde su apertura en 1891 hasta su muerte en 1933. De esta escuela salieron algunos músicos, como Casimiro Arellano y Claro Blacio, que formaron parte de la planta de profesores del Conservatorio Neumane en sus primeros años de existencia.

Cabe resaltar la presencia del Círculo Musical Guayaquil, una orquesta formada a mediados de la década de 1920 por profesionales, empresarios y músicos aficionados de la sociedad guayaquileña, los cuales aprendieron a tocar sus instrumentos en clases privadas, como el Dr. Aquiles Rigail (oboe), Carlos Fortisch (corno francés) y Rodrigo Perrotta (violín). Son estas tres instituciones —el Conservatorio Neumane, la Escuela de Música de la Sociedad Filantrópica del Guayas y el Círculo Musical Guayaquil— las instituciones musicales que Angelo Negri encuentra en 1932, cuando decide radicarse en

40. El tenor español José María Trueba (1879-1945) estudió en el Real Conservatorio de Madrid; después de su graduación formó parte de varios conjuntos corales con los que tuvo lucidas actuaciones en Francia, Bélgica y Alemania. Llega a Quito en 1906 y cinco años más tarde es contratado como profesor de canto en el Conservatorio Nacional de Música. También ejerció el cargo de profesor de música del Colegio Mejía.

Guayaquil por razones de salud y después de haber sido el director musical de la afamada Compañía Lea Candini.

Las primeras producciones líricas en Quito

Las presentaciones de las compañías extranjeras produjeron en la comunidad artística de Quito el deseo de formar actores y cantantes líricos locales para realizar producciones nacionales. El CNM abrió la clase de arte y declamación en 1900, bajo la iniciativa del subdirector Pedro Pablo Traversari Salazar, y en 1924 estableció la cátedra de declamación bajo la dirección del español Abelardo Reboredo (s. XIX-1929), maestro de arte dramático y gerente de la Compañía de Cine Ambos Mundos en la capital. Tras un intenso año de estudio y práctica, tomando clases de idioma, literatura, escena, recitación e historia del teatro, los estudiantes presentaron algunos sainetes cómicos, diálogos, monólogos y comedias cortas en el Teatro Sucre. Estas clases dan inicio a una corta, pero valiosa época de arte escénico en Quito gracias a la iniciativa y esfuerzo de un grupo de estudiantes del CNM, quienes logran montar unas cuantas escenas de las óperas y zarzuelas que las compañías extranjeras presentaban en sus cortas temporadas en Quito.

El investigador Alfonso Campos cita tres tipos de formaciones estudiantiles que dan origen a la actividad lírica en la capital. En primer lugar, pequeñas asociaciones estudiantiles dedicadas a la actividad teatral, como el Centro Literario-Musical Félix Valencia, fundado en 1919. En segundo lugar, el Orfeón de Quito, fundado en 1916 por el barítono Luis Carrillo para fomentar el canto coral.⁴¹ Finalmente, la Compañía Nacional de Zarzuelas y Operetas, formada por un grupo de estudiantes del CNM que tomaron clases de canto y declamación en la década de 1920 con Trueba y Reboredo, respectivamente. Entre ellos se destacaron Hortensia Proaño,⁴² María Victoria Aguilera y María Fasciola (sopranos), Imelda Correa (contralto), Antonio Bedoya (tenor), Antonio Aguilera y Humberto Dorado Pólit (barítonos) y Humberto Estrella (bajo).⁴³ Estos estudiantes formaron varias compañías líricas de corta existencia que actuaron en el Teatro Sucre entre 1926-1932. La Compañía Nacional de Zarzuelas y Operetas fue la pionera, pero al poco tiempo de creada hubo desacuerdos entre sus integrantes y se dividió en dos compañías. La primera adoptó el nombre de la cantante María Victoria Aguilera;

41. Alumno de canto de Domingo Brescia.

42. Alumna de canto de Emma de Brescia.

43. Yáñez, *Memorias*, 144.

la segunda fue conocida como la Nueva Compañía Nacional de Zarzuelas y Operetas, la cual desaparece después de presentar su primera y única función.

La Compañía Nacional de Zarzuelas y Operetas hizo su debut el 10 de julio de 1926, y en vista del éxito alcanzado ofreció dos funciones adicionales el 24 de julio. La función vespertina presentó en la primera parte un programa de variedades que incluía fragmentos de las zarzuelas favoritas del público quiteño: *El anillo de hierro*,⁴⁴ *El Paraguas* y *La Tempestad*; en la segunda parte montó la zarzuela *La Calandria*. La función nocturna incluyó en la primera parte dos escenas de *El anillo de hierro* y una de *El Conde de Luxemburgo*; en la segunda parte escenificó la zarzuela *La viejecita*. La orquesta estaba formada por profesores y estudiantes del CNM. La función tuvo una gran acogida, como se puede observar en los comentarios que aparecieron al día siguiente en un diario capitalino: “Bellísimo estuvo el teatro, lleno completo. El público se entusiasmó con muchos números del programa y exigió la repetición de insistente modo”.⁴⁵ Si bien estas primeras producciones nacionales solo presentaban fragmentos de conocidas operetas y zarzuelas en la primera parte, la novedad era que éstas eran interpretadas íntegramente por elementos nacionales.

Función vespertina, 2:30 pm
1. Variedades:
<i>El anillo de hierro</i> , coro y barítono, Humberto Dorado Pólit.
Dúo de <i>El Paraguas</i> , mezzo y barítono, hermanos Aguilera
Dúo de <i>La tempestad</i> , soprano contralto, María Fasciola e Imelda Correa.
Pasacalle Torero, soprano y coro general. Olimpia Gómez.
2. <i>La Calandria</i>
Manuela: María Victoria Aguilera
Doña Simona: Vicenta Mena
Don Celedono: Humberto Dorado Pólit
Don Lucas: Humberto Estrella

44. *El anillo de hierro* es una zarzuela en tres actos. El libreto es de Marcos Zapata y la música de Miguel Marqués.

45. *El Comercio* (11 de Julio de 1926): 8.

Juan: Luis Cano
Función nocturna 9:00 pm
1. Variedades:
Sinfonía (orquesta)
<i>El anillo de hierro</i> , quinteto: María Fasciola, Antonio Bedoya, José A. Aguilera, José Villamarín, Humberto Estrella.
<i>El anillo de hierro</i> , cuarteto y coro general
<i>El conde de Luxemburgo</i> , canción de la cena de Pierrot, Julieta y coro, contralto: María Victoria Aguilera
2. <i>La Viejecita</i>

Aunque los profesores Trueba y Reboredo dirigieron las tres primeras funciones de la compañía, fueron los estudiantes quienes tuvieron la iniciativa de hacer una producción lírica nacional, y también quienes mantuvieron esta actividad por algunos años. María Victoria Aguilera recordaba en una entrevista que dio cuando tenía 90 años:

Fue una aventura . . . andábamos a ciegas y pobres, pero Dios nos ayudó y no fracasamos; desde el primer momento tuvimos éxito con el respaldo del público y la prensa. Habían llenos completos y un público selecto. . . Ensayábamos con entusiasmo todos los días y a todas horas. En la mañana, a las ocho o nueve, hacíamos la vocalización y estudiábamos la música. Ni hambre teníamos, salíamos a las dos o tres de la tarde a tomar algo y regresábamos para ensayar la actuación.⁴⁶

Las reminiscencias de María Victoria Aguilera revelan las vicisitudes por las que pasaban los estudiantes de canto al tratar de escenificar sus zarzuelas favoritas. Aguilera, quien frisaba los 18 años cuando debutó en el Teatro Sucre, tenía poca experiencia en el canto lírico y aprendía sus partes escuchando el disco.⁴⁷ De las entradas vendidas se pagaba la tramoya, y lo poco que quedaba se repartía entre los integrantes. La mayoría de las veces los estudiantes se costeaban su vestuario para las representaciones de los

46. Yáñez, *Memorias*, 154.

47. *Ibid.*, 322.

diferentes personajes. Debido a problemas económicos y fricciones internas entre sus miembros, la Compañía Aguilera se desintegró también en 1927, después de haber presentado cuatro funciones completas con *El anillo de hierro*, *Las zapatillas*, *El Conde de Luxemburgo* y *La viuda alegre*.

En ese año debutó la Compañía Lírica Nacional bajo la dirección de Rafael Ramos Albuja, un músico ecuatoriano que dirigió la orquesta de la Compañía de Revistas Esperanza Iris en sus giras por varios países sudamericanos. La Compañía Lírica presentó entre noviembre de 1927 y mayo de 1928 el primer acto de *El trovador* y las zarzuelas *Marina*, *El príncipe casto*, *Lucifer*, *La condenación de Faustina* y *María de Jesús y San Juan de la Cruz*. Al poco tiempo se disolvió y reapareció como la Nueva Compañía Lírica, bajo la dirección del compositor Luis H. Salgado y la participación de la profesora de canto Laura Calle, María Victoria Aguilera, Olimpia Gómez, Leonardo Barriga y Luis Carrillo.⁴⁸

Dos años más tarde reapareció la Compañía Nacional de Operetas y Zarzuelas, integrada por elementos de otras compañías formadas anteriormente —María Victoria Aguilera, Rosa Saa, María Fasciola, Leonardo Barriga y Luis Carrillo. El Ministerio de Instrucción Pública concedió el Teatro Sucre para sus ensayos y presentaciones, e imprimía los programas, la propaganda y los boletos. El programa que presentó esta compañía incluía los dos primeros actos de *El trovador* y una sección de variedades con las canciones mexicanas “Estrellita” y “Paloma blanca”, y los pasillos “Al morir de las tardes” y “Ausencia”, de los compositores ecuatorianos José Ignacio Canelos y Segundo Granja, respectivamente. La presentación terminaba con el dúo de *La tempestad*, interpretado por María Victoria Aguilera y Leonardo Barriga, un tenor con una voz privilegiada que aprendió a cantar de oído. Las obras que esta compañía presentó fueron numerosas, todas cantadas en español y dentro del género de la zarzuela y la opereta: *El Conde de Luxemburgo*, *La viejecita*, *El anillo de hierro*, *La Calandria*, *La gallina ciega*, *Las zapatillas*, *Marina*, *María de Jesús*, *La marcha de Cádiz*, *El príncipe casto*, *Lucifer* y *San Juan de la luz*.⁴⁹ Con la muerte prematura de los tenores Antonio Bedoya y Leonardo Barriga, la Compañía desapareció. Según Aguilera, nadie quiso formar parte de otra compañía porque era muy costoso y también muy difícil encontrar cantantes entrenados profesionalmente en el canto lírico fuera del CNM.

48. *Ibid.*, 180.

49. *Ibid.*, 180.

En 1931 aparece la Compañía Ecuatoriana de Zarzuelas y Revistas bajo la dirección del compositor Francisco Salgado Ayala. Hace su debut en el Teatro Sucre con la zarzuela *Los bohemios* y después monta *El guitarrico* y *El húsar de la guardia*. Al igual que los grupos mencionados anteriormente, esta compañía tiene una corta existencia. La historia de la lírica en Quito es breve, pero intensa. Como puede observarse en la selección del repertorio, las zarzuelas escenificadas en Quito son aquellas que la mayoría de las compañías extranjeras presentaban en sus temporadas y que gozaban de la preferencia del público quiteño.

Las primeras producciones líricas en Guayaquil

La Compañía Lea Candini llegó al Ecuador en 1927 y 1932. En su segundo viaje trajo como director musical al maestro Angelo Negri,⁵⁰ quien luego de finalizar su temporada en el país decidió radicarse en Guayaquil. Negri tuvo un enorme impacto en el ambiente cultural y en la educación musical de la ciudad, tanto como profesor y director de las dos principales instituciones de educación musical en el puerto —el Conservatorio Antonio Neumane (1937-1942) y la Escuela de Música de la Sociedad Filantrópica del Guayas (1942-1947)—, como por las siete óperas que puso en escena con elementos nacionales. Es conocida también su amplia trayectoria en la difusión de la música clásica europea con los recitales de cámara que presentaba regularmente en los elegantes salones de la ciudad y en la estación de radio El Telégrafo.

Cuando Negri llegó a Guayaquil, el Conservatorio tenía apenas cuatro años de fundado y el nivel de educación musical era muy precario. Con el objetivo de producir óperas con elementos nacionales, Negri creó la Asociación de Música Angelo Negri (AMAN), formada por una Escuela Coral y una orquesta integrada por cuarenta profesores del Conservatorio Neumane, y miembros del Círculo Musical Guayaquil. Los hermanos Pablo y Lila Álvarez García, que habían estudiado en el segundo CNM en Quito, residían en ese tiempo en Guayaquil y apoyaron a Negri en sus actividades musicales. Pablo fue el concertino de la orquesta, y Lila la coordinadora de la Escuela Coral. Negri tuvo además importantes aliados en la comunidad de inmigrantes italianos

50. Angelo Negri estudió en el Conservatorio de Milán con el maestro Pizzelli. Fue director de la Escuela de Música en Recanati y primer organista de la Catedral de esa ciudad. Formó un Orfeón, con el cual viajó a Canadá y Estados Unidos. Residió un tiempo en Argentina y fue director de la Orquesta Sinfónica de Radio Belgrano. En 1930 aceptó el cargo de Director de la Compañía Lea Candini en su gira por Brasil, Uruguay, Argentina, Chile, Perú y Ecuador. También compuso algunas obras líricas inéditas y piezas para coro que dio a conocer en Guayaquil, entre las cuales se destaca el conocido himno dedicado a Guayaquil, "Mi ciudad".

y españoles, quienes con gran entusiasmo formaron parte de la Escuela Coral y apoyaron sus producciones líricas con medios económicos.

Negri era un músico versátil y completo. Además de pianista y director de coro y orquesta, tenía una gran experiencia en la producción lírica y sabía administrar y motivar a los jóvenes guayaquileños para trabajar conjuntamente en un campo que apenas conocían: el mundo de la ópera. No existía en ese entonces una tradición coral en el puerto, ni tampoco había cantantes líricos profesionales. Negri encontró jóvenes talentosos, pero sin estudios musicales formales. Una de ellas fue Olga Ruiz Robles, una cantante con una voz privilegiada que interpretaba las célebres canciones de María Grever y Agustín Lara en la estación de radio Quinta Piedad. Ella cantó el rol de Violeta en *La Traviata*, junto al tenor Alfonso Calero Benítez (Alfredo) y Bolivia Gavilanes, Emiliano Pólit y León Benigno Palacios, en los roles secundarios. Laura Calle, la soprano que había estudiado canto y solfeo con Trueba en el CNM de Quito, entrenó a los jóvenes cantantes y fue también la apuntadora en las funciones de ópera. *La Traviata* se estrenó en el Teatro Olmedo en 1938. Era la primera vez que se producía una ópera italiana completa con voces, músicos, vestuarios y escenografías nacionales. El coro tenía ochenta integrantes y la orquesta estaba formada por setenta instrumentistas, muchos de los cuales eran profesores del Conservatorio y miembros del Círculo Musical Guayaquil; todos bajo la dirección de Negri.⁵¹

El éxito alcanzado con *La Traviata* dio nuevos bríos a Negri para continuar produciendo otras óperas. Con mucho cuidado eligió obras que estuviesen al alcance de las posibilidades técnicas, artísticas y humanas de que disponía. En 1939 presentó *Las Educandas de Sorrento*, de Emilio Usiglio; en 1940 *Sor Angélica*, de Puccini; en 1943 *Cavalleria Rusticana*, de Pietro Mascagni; al año siguiente *Marina*; en 1945 *Pagliacci*, de Leoncavallo; y finalmente *Madame Butterfly*, de Puccini. A excepción de *La Traviata* y *Madame Butterfly*, las demás óperas eran cortas y no requerían de escenarios y vestuarios elaborados. Cabe destacar que estas producciones líricas no contaban con el auspicio económico de las autoridades gubernamentales o municipales. Los músicos y cantantes ensayaban cuanto tiempo fuera necesario para aprender sus partes y montar las escenas. Conociendo la impuntualidad o inasistencia de algunos músicos, Negri acostumbraba ir a sus casas para recordarles la hora del ensayo.⁵²

51. Guido Garay, *Estampas de Guayaquil* (Guayaquil: Fundación Pedro Vicente Maldonado, 1991), 120.

52. Entrevista a Lila Álvarez por la autora, 1981.

De la Escuela Coral surgieron algunas cantantes solistas que interpretaron los principales roles de la ópera. María Luisa Zérega, una joven de ascendencia italiana y con un timbre de soprano lírica, cantó los roles principales de *La Traviata* (en su segunda representación), *Sor Angélica*, *Las Educandas de Sorrento*, *Pagliacci* y *Madame Butterfly*. Otras sopranos que tuvieron protagonismo en las últimas producciones fueron Zobeida Jiménez y Gina Lotufo, las cuales recibieron una beca para continuar sus estudios musicales en Argentina. Entre las voces masculinas sobresalieron los tenores Fernando Vincenzini y Pablo A. Chávez, los bajos José Sánchez y Guido Garay, todos muy jóvenes cuando entraron a formar parte de la Escuela Coral en la década de 1940.

Epílogo

Con sus fastuosas presentaciones, las compañías extranjeras de ópera, opereta y zarzuela despertaron el interés local de cultivar el famoso repertorio del teatro lírico europeo con elementos nacionales. El desarrollo de estas formas teatrales en Quito y Guayaquil tomó dos caminos distintos. Bajo la influencia de los españoles Trueba y Reboredo, las compañías líricas de la capital pusieron en escena las zarzuelas favoritas del público quiteño, con más entusiasmo que experiencia y recursos económicos. Estas compañías, formadas por estudiantes de canto y declamación del CNM, tuvieron una breve existencia debido a desacuerdos entre sus miembros y a la falta de una figura central que liderara el movimiento artístico. Hubo varios directores musicales que dirigieron las representaciones de zarzuelas, como José Ignacio Canelos y Ramón Albuja Ramos, en mayor cuantía, y Francisco Salgado y Luis Humberto Salgado en producciones aisladas. De todos ellos, Ramos Albuja era el único que tenía experiencia lírica al haber sido el director musical de la Compañía Mexicana de Operetas y Revistas Esperanza Iris. Luis Carrillo, un músico talentoso que estudió con Domingo Brescia, preparaba las partes corales. Los jóvenes cantantes solistas integraron varias compañías líricas que se formaron entre 1926 y 1932, y fueron ellos quienes aunaron esfuerzos e hicieron posible las producciones líricas.

Si bien estas efímeras compañías nacionales consiguieron el auspicio del Teatro Sucre a través de la concesión del local y los costos de publicidad e impresión de los programas, no había una cabeza que conociera el teje y maneje de las producciones líricas. Los vestuarios y escenografías dependían de las posibilidades económicas de los estudiantes y encontrar un lugar para los ensayos se convertía muchas veces en una tarea compleja. María Victoria Aguilera relata en sus reminiscencias de esa época que el

director del CNM no les permitía utilizar las aulas para los ensayos porque ese espacio estaba reservado para las clases.⁵³ Por todas las razones mencionadas, es asombroso lo que estos jóvenes estudiantes del CNM lograron realizar con sus propios esfuerzos después de haber tomado algunas clases de canto y declamación.

El caso de la lírica en Guayaquil es diferente ya que en el puerto sí hubo una figura central que supo crear todos los elementos necesarios para realizar una producción nacional. Angelo Negri no solo tenía una larga trayectoria musical como director artístico de la Compañía Lea Candini y como director de coro, pianista y compositor; también era un líder y un buen administrador cultural que sabía motivar a la gente que trabajaba a su alrededor. Con su experticia musical, Negri optó por escenificar óperas italianas, en lugar de zarzuelas y operetas. Para ello formó un orfeón de voces femeninas, y después incorporó las voces masculinas para tener un coro mixto. De esta agrupación coral surgieron los cantantes que tuvieron roles protagónicos en las siete óperas que puso en escena entre 1938 y 1947. También contó con una planta de asistentes profesionales que lo ayudaron a entrenar las voces de los cantantes solistas y el coro, así como a los instrumentistas que reforzaron la orquesta, los cuales tenían poca o ninguna experiencia en una producción lírica. El violinista español José Barniol (1913-1982), por ejemplo, fue un laureado del concurso Sarasate que se estableció en Guayaquil en 1938 y se convirtió en el concertino de la orquesta. Negri contaba también con el importante apoyo de la colonia de italianos y españoles, así como de empresarios, banqueros y la prensa, los cuales auspiciaban de distintas formas sus producciones operísticas.

El apoyo de las instituciones de educación musical que Negri dirigió no solo facilitó la búsqueda de los cantantes e instrumentistas que requería para el montaje de las óperas, sino que también facilitó los locales para los ensayos y las presentaciones. El Teatro 9 de octubre, por ejemplo, pertenecía a la Sociedad Filantrópica del Guayas, que fue la sede donde se estrenaron la mayor parte de las óperas que puso en escena. Muchos de los cantantes e instrumentistas eran estudiantes del Conservatorio Neumane, pero este no fue un movimiento de carácter estudiantil, como lo fue el de Quito. Cabe resaltar que Negri nunca llamó “compañía lírica” a la agrupación musical que formó, pero no es exagerado decir que ésta funcionaba como tal.

El rol de Negri en las producciones líricas de Guayaquil fue fundamental, a tal punto que cuando muere fulminado por un ataque cardíaco durante la dirección de la

53. Yáñez, *Memorias*, 153.

orquesta en *Cavalleria Rusticana*, el movimiento operístico iniciado por él muere también al no contar con otro director musical que tome su lugar. El movimiento artístico en Quito también desaparece cuando los estudiantes de canto y declamación abandonan la actividad lírica por distintas razones.⁵⁴ Las compañías extranjeras no solo introdujeron el famoso repertorio de óperas, operetas y zarzuelas conocido en todo el mundo, sino que también inspiraron la creación de un teatro lírico nacional, tanto a nivel composicional como de producción artística. Esta es una época que se recuerda con nostalgia por aquellos que conocieron o fueron partícipes de esa actividad lírica en el país.

Bibliografía

- Asociación Musical Angelo Negri. *Estatutos de la Asociación Musical Angelo Negri*. Guayaquil: s/e, 1932.
- Bracale, Adolfo. *Mis Memorias*. Bogotá: Biblioteca Nacional de Colombia, 1931.
- Campos Romero, Alfonso. *El canto del ruiseñor. José Marañ Trueba, Artífice del canto lírico en Quito, Siglo XX*. Quito: Fondo de Salvamento Cultural, 2009.
- Cárdenas Velásquez, Daniel. “La Compañía de Ópera Bracale en Colombia (1922-1933), un agente de la cultura musical del país”. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.15446/hys.n29.50598>. Último acceso: 30-11-2019.
- Carredano, Consuelo y Victoria Eli (eds). “El teatro lírico”. *La música en Hispanoamérica en el siglo XIX*, ed. Consuelo Carredano y Victoria Eli, Vol. 6. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2010.
- Durán, Sixto María. Fondo Musical del Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio. Quito: manuscrito en Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio, s/f.
- Estrada, Jenny. *Los Españoles de Guayaquil. Aspectos de una inmigración creadora*. Guayaquil: Imprenta Poligráfica, 1992.
- . “Laura Calle Solano: La música se enseña con amor”. *Diario El Expreso*, s/f.
- Garay, Guido. *Estampas de Guayaquil*. Guayaquil: Fundación Pedro Vicente Maldonado, 1991.
- Guerrero, Juan Agustín. *La música ecuatoriana desde su origen hasta 1875*. Quito: Imprenta Nacional, 1876.
- Hidalgo, Ángel Emilio. “Cine y moral a inicios del siglo XX”. *El Telégrafo* (20 de septiembre de 2015). Disponible en: <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/guayaquil/10/cine-y-moral-a-inicios-del-siglo-xx>
- Hoyos Galarza, Melvin. *Guayaquil 1880-1920. Historias, costumbres y recuerdos de una generación inolvidable*. Guayaquil: Imprenta Poligráfica, 2011.

54. El alto costo de las producciones, la falta de apoyo del gobierno, y la súbita muerte de los tenores Leonardo Barriga y Antonio Bedoya, quienes con María Victoria Aguilera eran los más activos del grupo, influyeron grandemente en la decisión de abandonar la actividad lírica. Decepcionada, Aguilera dejó el Conservatorio y empezó a trabajar en el Ministerio del Tesoro hasta su jubilación.

- McCleary, Kristen. "Popular, Elite *and* Mass Culture? The Spanish Zarzuela in Buenos Aires, 1890-1900". *Studies in Latin American Popular Culture*, Vol. 21 (2002): 1-27.
- Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador. "Origen de los cines y teatros en el Ecuador". Disponible en: <http://www.cinematcanacionalce.com/Tematicas/Mobile/49>. Último acceso: 5-11-2019.
- Moreno Andrade, Segundo Luis. *La música en el Ecuador, Tercera parte: La República*. Quito: manuscrito en Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio, 1950.
- Ribadeneira Araujo, Jorge. *Tiempos idos*. Quito: Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1988.
- Rolando, Carlos A. *Historia de la Sociedad Filantrópica del Guayas*. Guayaquil: Imprenta de la Sociedad Filantrópica del Guayas, 1949.
- Sturman, Janet. *Zarzuela. Spanish Operetta, American Stage*. Urbana y Chicago: University of Illinois Press, 2000.
- Suárez Ramírez, Jorge. *Cine mudo, Ciudad Parlante: Historia del cine guayaquileño. 1896-1925. Tomo 1*. Guayaquil: Municipio de Guayaquil, 2013.
- Walker, John. "Los músicos italianos en el Conservatorio Nacional: Su travesía e influencia". *Revista Musical Ecuatoriana EDO (El Diablo Ocioso)*, N° 7 (2010). Disponible en: <http://Ecuadorconmúsica.com>.
- Wolkowicz, Vera. "Incan or Not? Building Ecuador's Musical Past in the Quest for a Nationalist Art Music (1900-1950)". *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 36, N° 2 (2019): 228-260.
- Wong, Ketty. "La ópera Cumandá". *Boletín Academia Nacional de Historia del Ecuador*, Vol. 195 (2018): 215-228.
- . "Ecuador". *Music Education in the Caribbean and Latin America. A Comprehensive Guide*, ed. Raymond Torres-Santos. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield, 2017.
- Yáñez, Nancy. *Memorias de la lírica en Quito*. Quito: Banco Central del Ecuador, 2005.
- Ciro Bianchi Ross. *Operas, zarzuelas y operetas. Memorias* (3 de marzo de 2008). Disponible en: <https://www.cirobianchi.blogia.com/2008/030302--peras-zarzuelas-y-operetas.php>. Último acceso: 23-11-2019.

Periódicos

- El Comercio*, diario de Quito.
- El Universo*, diario de Guayaquil.
- El Expreso*, diario de Guayaquil.
- El Grito del Pueblo*, diario de Guayaquil

Entrevista

- Lila Álvarez García, 1980-1983.